

TRANS

Revista de Traductología

ISSN: 1137-2311

ISSN-e: 2603-6967

Depósito Legal: MA-1277-96

Periodicidad: Anual

Edita

Departamento de Traducción e Interpretación
de la Universidad de Málaga

© Área de Traducción e Interpretación
de la Universidad de Málaga

Publica

Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga

Edición electrónica

<https://revistas.uma.es/index.php/trans>

Correspondencia

Consejo de Redacción de TRANS
Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Málaga.
Campus de Teatinos. 29071 Málaga.
trans@uma.es

Maquetación editorial

Rosana Bazaga Diseño y Comunicación
r.bazagasanz@gmail.com
(Diseño basado en el histórico, de Manuel Estrada y Miguel Gómez.)

Consejo de Redacción

Salvador Peña Martín, *Universidad de Málaga. Director* • Rocío García Jiménez, *Universidad de Málaga. Directora adjunta* • Cristina Plaza Lara, *Universidad de Málaga, Secretaria* • Patricia Álvarez Sánchez, *Universidad de Málaga, Editora técnica* • Ingrid Cáceres Würsig, *Universidad de Alcalá* • Juan Carlos Calvillo, *Colegio de México* • José Tomás Conde Ruano, *Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea* • Álvaro García Marín, *Universidad de Málaga* • Nieves Jiménez Carra, *Universidad de Málaga* • Jorge Leiva Rojo, *Universidad de Málaga* • María Rosario Martín Ruano, *Universidad de Salamanca* • Konstantinos Paleologos, *Aristotle University of Thessaloniki* • Encarnación Tabares, *Universität Leipzig* • Raffaella Tonin, *Università di Bologna* • Christian Vicente-García, *Université Nice* • Michaela Wolf, *Universität Graz*.

TRANS

Revista de Traductología



N.º 29 · 2025

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA
DEPARTAMENTO DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN

DE LOS ESTATUTOS DE TRANS

SOBRE EL NOMBRE Y NATURALEZA DE LA REVISTA TRANS. *Revista de Traductología* es órgano del DEPARTAMENTO DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN de la Universidad de Málaga. § Su función es difundir trabajos científicos de diversa procedencia que toquen aspectos históricos, teóricos, metodológicos, didácticos, descriptivos y prácticos de todas las manifestaciones de la interpretación, la traducción de lenguas y la traducción inter-semiótica. Se admitirán igualmente trabajos sobre el contacto de culturas y sobre retórica comparada, siempre que se aborden desde una perspectiva traductológica. § *TRANS* se dirige fundamentalmente a especialistas de la traducción, ya sea en el ámbito de la investigación, de la docencia o de la práctica profesional. § La periodicidad de la revista es anual, y sus lenguas de publicación, salvo casos excepcionales, la española, la francesa y la inglesa.

TRANS. Revista de Traductología agradece la colaboración financiera para la confección de este número prestada por la Facultad de Filosofía y Letras y el Departamento de Traducción e Interpretación de la Universidad de Málaga.

Los textos publicados en *TRANS* no reflejan necesariamente posiciones oficiales de la revista, sino las opiniones de sus correspondientes autores.

TRANS. Revista de Traductología está incluida, entre otros, en las bases y repertorios BITRA, CARHUS Plus 2014, CIRC, Dialnet, DICE, Dulcinea, ERIH Plus, ESCI, Fuente Académica plus, ISOC, Latindex, LLBA, MIAR, MLA, REDIB, RESH y Scimago Journal.



TRANS. Revista de Traductología es reconocida desde 2011 por la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología (FECYT), organismo dependiente del Ministerio de Economía y Competitividad, como revista científica de excelencia.

Sumario

in memoriam

Olga Torres	
<i>Juan Pascual Martínez Fernández</i>	7

artículos

Claudio Rodríguez's Poetry Translations: A Genetic/Critical Approach	
<i>Natalia Carbajosa Palmero</i>	13

Equilibrio entre la "verdad total" y la "utilidad total": tratamientos traductológicos de la fraseología en las novelas de Liu Zhenyun	
<i>Chen Jialei</i>	29

The Writers that Came in from the Cold: Translator's Visibility in the Nordic Noir Crime Fiction Published in Spain	
<i>Bruno Echaurre-Galván & Alicia Camelia Roca</i>	47

Moreno Villa: historia (revisada) de sus traducciones de Goethe	
<i>Nuria Gasó Gómez</i>	67

Updating the Training Subbranch of the Translation Studies Map	
<i>Xiangdong Li</i>	85

Active Subtitling to Train Linguistic Mediation and Digital Competence in Portuguese as a Foreign Language	
<i>Iolanda Ogando González</i>	101

Traducción y accesibilidad en el teatro: la oferta para espectadores con discapacidad sensorial en Valencia	
<i>Beatriz Reverter Oliver</i>	123

The Role of Translation Paratexts in the Representation of the Other: Annotation and Iconographic Aspects in the Spanish Editions of <i>The Pillow Book</i> by Sei Shōnagon	
<i>Alba Serra-Vilella & María Teresa Rodríguez Navarro</i>	147

entrevista

La experiencia de traducir a Mo Yan, premio Nobel chino: entrevista con Blas Piñero Martínez, traductor y sinólogo	
<i>Hong Zhang y Blas Piñero Martínez</i>	181

reseñas

Interpretáfrica. Variedades del inglés de África e interpretación. El caso de Zimbabue	
<i>Adriana M. Godoy-Lorenzatto</i>	193

El mundo del vino. Textos, terminología y traducción (Alemán-Español)	
<i>Fabiola Jurado Muñoz</i>	195

Las variedades del español en la traducción editorial y audiovisual. Políticas, tendencias y retos	
<i>Beatriz Priego Recio</i>	199

Translation Tools and Technologies	
<i>Felicia Stevlik</i>	202



IN MEMORIAM

Olga Torres

Tuve la suerte de conocer a Olga Torres Hostench y a toda la tropa a la que pertenecía cuando me apunté al ATIC, la Associació de Traductors i d'Intèrprets de Catalunya. Olga fue vocal, secretaria, tesorera, vicepresidenta y presidenta a lo largo de más de diez años, y, sobre todo, una compañera inmensa y maravillosa. Cualquiera que la conociera sabía que se podía contar con ella las veces que hiciera falta. Fue una de las personas que abrió camino del asociacionismo en el campo de la traducción, y de las que le dio mayor impulso.

En el campo académico, fue decana de la Facultad de traducción e Interpretación desde junio de 2022 hasta junio de 2024. Fue coordinadora del máster universitario en Tradumática: Tecnologías de la Traducción y del grupo de investigación SGR Tradumàtica, y durante los últimos veinte años, nada menos, participó activamente en varios proyectos de investigación estatales y europeos sobre traducción y tecnologías.

Sin embargo, Olga destacó sobre todo por su amabilidad, su generosidad y su entrega. Siempre nos inspiraba para resolver cualquier asunto o cuando hacían falta nuevas ideas, y siempre con una sonrisa.

Se te recordará, Olga. Mucho.

JUAN PASCUAL MARTÍNEZ FERNÁNDEZ

ARTÍCULOS

This article deals with the unfinished and unpublished translations that the poet of the 1950s Spanish Generation Claudio Rodríguez made of Anglo-American poets and, above all, of T. S. Eliot. In the theoretical frame section, the principles of the disciplines of Genetic Translation Studies, Genetic Criticism and Authorial Philology are examined to adapt their work proceedings to this case accordingly. In the methodology phase, a work plan regarding the selection, transcription, and analysis of the translation drafts available is established with a view to a future critical edition. Due to Claudio Rodríguez's deep affinities, only partially explored, with Anglo-American poetry, it can be hypothesized that such an edition could bring some fresh insight into Rodríguez's own evolution as a poet, or into the ways in which his poetry and his translations emanate from a single method of composition.

KEY WORDS: Genetic Translation Studies, Genetic Criticism, Authorial Philology, Poetry Translation, Claudio Rodríguez.

Claudio Rodríguez's Poetry Translations: A Genetic/Critical Approach*

NATALIA CARBAJOSA PALMERO
Universidad Politécnica de Cartagena
ORCID: 0000-0003-1024-8408

Las traducciones de poesía de Claudio Rodríguez: un enfoque crítico-genético

Este artículo aborda las traducciones sin fechar y sin publicar que el poeta de la generación española de los 50 Claudio Rodríguez realizó de poetas angloamericanos, prestando especial atención a T. S. Eliot. En la sección del marco teórico se examinan los principios de las disciplinas de los Estudios de Traducción Genética, la Crítica Genética y la Filología de Autor para adaptar su forma de proceder a este caso concreto. En el apartado de metodología se establece un plan de trabajo respecto a la elección, transcripción y análisis de los borradores de traducción disponibles, con vistas a una futura edición crítica. Debido a la profunda afinidad, solo en parte explorada, de Claudio Rodríguez con la poesía angloamericana, se puede especular con el hecho de que una edición de estas características podría aportar nuevas consideraciones acerca de la propia evolución de Claudio Rodríguez como poeta, o de cómo su poesía y sus traducciones surgen de un mismo método compositivo.

PALABRAS CLAVE: estudios de traducción genética, crítica genética, filología de autor, traducción de poesía, Claudio Rodríguez.

* This article has been elaborated within the I+D Research Project PID2023-151837NB-I00. I would also like to thank Professor Javier Blasco for his insightful advice in some crucial aspects of this study.

14 1. INTRODUCTION

With only five collections of poems published during his lifetime, Claudio Rodríguez (1934-1999) is unquestionably acknowledged by his peers and by scholars of different generations as one of the most singular voices among the Spanish poets in the second half of the twentieth century. The personal circumstances that led him to live in England in his youth and to develop a life-long devotion for English poetry are explained by Tomás Sánchez Santiago (2006); Jordi Doce (2007); and María Antonia Mezquita Fernández (2017, 2021), among others.¹ In contrast, we can only speculate about the literary fate of Rodríguez's translations of Anglo-American poets, had they found their way into publication.

The eventful story of the majority of these translations has been accounted for in a study (Carbajosa, 2022) which refers the existence a) of a 1965 publishing contract for the translation of all of T. S. Eliot's poetic oeuvre—except the *Four Quartets*—that Claudio Rodríguez never complied with; and b) of around 200 handwritten and typed drafts and manuscripts of these translations at different stages of elaboration, kept at the *Archivo Fundación Jorge Guillén. Fondo*

¹ To follow evidence of Rodríguez's past and present critical reception and influence see, among other sources, the journal *Aventura* (<https://www.claudiorodriguez.com/en/seminario/aventura.html>), where all the Conference proceedings of the biannual *Jornadas Claudio Rodríguez* are published. Regarding his knowledge of English poetry, the volume of essays and interviews *Claudio Rodríguez: La otra palabra* occasionally refers to his affinities and translations (Yubero, 2004). Finally, there is an undated typewritten draft of an unpublished lecture about English poetry of the 1950s (File CT19/070 at the *Archivo Fundación Jorge Guillén. Fondo documental de Claudio Rodríguez*). Ranging from Dylan Thomas and W. H. Auden to Philip Larkin, Ted Hughes and Thom Gunn, Rodríguez displays in these few pages a deep understanding of the poetic evolution in general and the specific characteristics of these British poets at that time.

documental de Claudio Rodríguez in Valladolid.² From this corpus, Rodríguez only published a selection of seven translated poems in 1988 in the *ABC* literary supplement. Given the slow, perfectionist dedication to his own poetry, it does not seem unreasonable to infer, among other considerations discussed in the above-mentioned study, that Rodríguez never became fully satisfied with his progress in the commissioned task and, consequently, refused to publish a full volume with his translations.

The preservation of this collection of unfinished and undated drafts presents an exciting challenge for the reader and the critic who aspire to a fuller understanding of Rodríguez's connections with Anglo-American poetry. For most of the poems of the Eliotian corpus there are a few unfinished, handwritten, almost illegible versions available; plus at least two or three more elaborate, typewritten drafts and manuscripts with amendments introduced on the margins, strikethrough words and additions over or below the lines.³

Moreover, the archive keeps two poetry collections used by Rodríguez in whose pages his own pencil annotations are visible on the side. These are *T. S. Eliot: Poems Written in Early Youth* (1967) and *T. S. Eliot Collected Poems: 1909/1962* (1963), both published by Faber and Faber. The well-

² Apart from Eliot's corpus, the archive keeps a few translation drafts of poems by Philip Larkin, W. H. Auden, and Ted Hughes (see <https://fundacionjorgeguillen.es/autores/rodriguez-claudio/7>, files CR01/195 and CR19/073 [Philip Larkin, "Home is so sad" and "Church Going"]; CR03/131 [W. H. Auden, "Moon Landing"]; CR19/075 [Ted Hughes, "El jaguar"]).

³ Although the terms 'draft' and 'manuscript' are sometimes vaguely and indistinctly used to refer to unpublished material in literary criticism, there is a relevant difference: 'draft' is reserved for manuscripts in a preliminary or unfinished state of composition, whereas 'manuscript' suggest an almost final, pre-published version of a literary work, sometimes the only original copy—the Manuscript—kept by the author.

known translated volume *T. S. Eliot, Poesías reunidas 1909/1962* by José María Valverde (Alianza Editorial, 1978) was also in Rodríguez's library, although it does not include comments, under-scoring, nor any other signs of use.

The major reasons for dealing with a corpus which Claudio Rodríguez never intended to publish as it has reached us range from the study of the translation process as such to the tracing of the imprint left by the translation activity in the poet and/or vice-versa —i.e., how Rodríguez's own poetry had an influence on his translations. With a view to these future outcomes, however, the more realistic aim of this preliminary study is to propose a methodology that, for the time being, must elucidate a) which documents from the archive should be chosen for close examination, and why; and b) how these can be approached in the most respectful possible manner, by no means equating them to finished translations ready for a textual analysis.

The recent discipline of Genetic Translation Studies, based on the related fields of Genetic Criticism and Authorial Philology, provides a plausible starting point for the goals suggested. This young research area is already providing methods and proceedings on how to work with in-progress, unpublished translations and elaborate genetic or critical editions with them.⁴ Of course, complete facsimile editions of archive material are also possible and, under special circumstances, even encouraged, as in the case of Claudio Rodríguez's 2005 unfinished posthumous title *Aventura*, in charge of Luis García Jambrina. However, in these cases there is neither genetic nor critical editorial work as such. The result, however appropriate to satisfy the

curiosity of the reader or the collector, cannot be considered a textual/critical task.

Drawing on the aforementioned disciplines, in this paper a sequence of methodological proceedings will be presented for a critical approach to Claudio Rodríguez's unpublished translations of T. S. Eliot. Its application ranges from the choice of materials for analysis among the drafts available to the tracing of the translation process that these drafts hint at. A software tool for collating texts will add final considerations to the analysis.

2. THEORETICAL FRAME

The young subject of Genetic Translation Studies (GTS) basically "analyses the practices of the working translator and the evolution, or genesis, of the translated text by studying translators' manuscripts, drafts and other working documents." It therefore focuses "on the transformations of the translated text during the process of its composition" (Cordingley and Montini, 2015, p. 1). As one of the founders of this field of knowledge, Anthony Cordingley resorts to some of the key concepts of Genetic Criticism, such as the genetic dossier and the ante-text or *avant-texte* (2022: 123-138). He relates the focus on the work-in-progress that Genetic Criticism adopts with the advances prompted both by contrastive linguistics, corpus-based studies, machine learning and other practices pertaining to Translation Studies as a whole (Munday, 2016), as well as by the sub-discipline known as Descriptive Translation (Tourney, 2015). From the intersection between Genetic Criticism and Translation Studies, Cordingley concludes that GTS helps the scholar to attract critical attention to the translation process *per se*, while bringing the status of authorship for the translator to the forefront (Cordingley, 2023).

⁴ See for example the CNRS lab devoted to translation genetics <http://www.item.ens.fr/multilinguisme/>.

Based on GTS theory, the hands-on analysis of translators' archives provides examples of translation processes in works by James Joyce and Samuel Beckett (Van Hulle, 2015), Emily Dickinson (Romanelli, 2015), and Anthony Burgess (Zanotti and Bolletieri, 2017) in Anglo-American literature, to name just a few. In the 2022 volume *Genetic Translation Studies*, Ariadne Nunes, Joana Moura and Marta Pacheco Pinto also reveal a wide range of theoretical-practical examples of GTS practices, while they explicitly blend Munday's and Toury's theories of translation with genetic criticism. The conclusion reached after examining how all the cited translation experts apply the principles of the genetic methodology to their object of study is that, starting from similar premises, each specific case demands a particular implementation of a variety of methods and techniques.

A similar diversity of strategies and uses can be attributed to Genetic Criticism and Authorial Philology, the two currents behind GTS. Of French and Italian academic origin respectively, they both deal with the succession of documents that show the genesis and evolution of a literary work before its final, published version —i.e., the stage at which the work is 'fixed' on print and, consequently, becomes the field of study of textual criticism. Related to structuralist and post-structuralist theories, Genetic Criticism is born at the end of the 1970s in France and its principles are formulated by the linguists Louis Hay (1977), Jean Bellemin-Nöel (1977), Raymond Debrai-Genette (1988), Pierre-Marc De Biasi (1998, 1996), Almuth Grésillon (1990), and Jean-Louis Lebrave (1986).⁵ Apropos the

scholarly innovations introduced by these authors, included in the 2008 Spanish volume *Genética textual*, Emilio Pastor Platero explains in the prologue to the volume that

[e]ste movimiento pretende cambiar la atención crítica del estudioso al trasladar el punto de atención del autor al escritor, de lo escrito a la escritura, de la estructura al proceso, de la obra a la génesis; en definitiva, del producto textual acabado a la producción textual *in fieri*. (2008, p. 9-10)⁶

The first concept that genetic criticism confers to the study of a writer's work-in-progress —later applied to translators by GTS— is the *ante-text*. It describes any written item pertaining to the author's archive —mainly drafts and manuscripts, but also more indirect evidence such as letters, lists, annotations in reference books— that can show the trace of a specific creative process (Lois, 2005, p. 56). The term *ante-text*, therefore, refers to any writing operations, either in an embryonic or in a more advanced stage, which take place prior to the submission of the finished text for the press (De Biasi, 2008 [1998], p. 125). The purpose of the scholar who deals with *ante-texts* is not to edit the best possible version of a work, that is, a version close to the concept of *archetypal text* that defines the manuscript when it is ready for the press (Gagliardi, 2014, p. 2). On another note, it is important not to equate an *ante-text* merely with a draft or a manuscript, since the term *ante-text* suggests not only the discovery and classification of archive material, but also a certain level of textual treatment by the critic:

⁶ "This movement aims to change the critical attention of the scholar by transferring the point of view from the author to the writer, from the written to the writing, from the structure to the process, from the work to its genesis; in sum, from the finished textual product to the *in fieri* textual production."

⁵ The seminal texts of genetic criticism written by these authors have all been translated into Spanish and compiled in Emilio Pastor Platero's volume *Genética textual* (2008), from which from now onwards they are quoted in this essay.

[U]n *ante-texto* es una cierta reconstrucción de lo que ha precedido a un texto, establecida por un crítico con la ayuda de un método específico, para ser el objeto de una lectura en continuidad con el hecho definitivo. (Bellemin-Nöel, 2008 [1977], p. 63)⁷

A collection of workshop material, that is, archive documents that later coalesce in a single work, is known as a *genetic dossier*. Again, the term implies action from the critic, including classification, transcription and, whenever possible, dating of the available materials (De Biasi, 2008 [1998], p. 117). Another key concept is that of *variables*, or *author's variants* in Javier Blasco's terminology (2011, p. 229). These are corrections and modifications introduced by the author in the ante-text and must not be misinterpreted as textual variants —that is, changes in the editorial vicissitudes of a published work. Author's variants may present sub-meanings or derivations depending on the scholarly focus: Israel Ramírez ascribes the term 'variant' only to textual criticism and prefers 'genetic substitution' for the description of any changes in the ante-text (2009, p. 215). In turn, Daniel Ferrer distinguishes between variants ("when there is a *choice* between elements regarded as equivalent") and variation ("when similar elements are *juxtaposed* in space or time") (2019, p. 59).

Among the founders of genetic criticism, Grésillon establishes the difference between the writing variant, that is, when an element is immediately crossed out and replaced; and the reading variant, which responds to a later reading by the author of his own draft and is introduced in the spacing between lines (2008 [1990], p. 169).

Lebrave refers to the same operation when he traces the differentiation among the corrections immediately introduced while writing, those introduced after a re-reading of the draft, and the blurring in-between domain where both operations apply (2008 [1986], p. 209).

The relevant issue here is that, whereas textual criticism frequently aims to amend and/or suppress any variants spotted in the editorial and post-editorial phases, genetic criticism regards variants as valuable hints deriving from the creative process. These should by no means be interpreted as extremes of finished/unfinished, perfect/imperfect work. Instead of eliminating them, the critic's task consists in being able to arrange any of these author's variants for a genetic edition of archive materials in a legible way.

The display of variants in an edition leads us to another crucial aspect for the transcription of ante-texts, namely, that of *legibility*. Textual and methodological hermeneutics, together with chronological criteria, must ally to offer a tenable version of a text-in-progress that succeeds in reflecting changes without overburdening the reader (Lanz, 2019, pp. 67-68). Since each author's archive possesses its own peculiarities and clues of a particular philosophy of composition, the chosen method of display, aided both by facsimile reproductions and electronic tools, must reflect such peculiarities whenever possible.

Prominent examples of different ways of visualizing and working with legible drafts in Spanish and in Anglo-American Literature include the approach of Javier Blasco to the archives of Juan Ramón Jiménez, Francisco Pino, and Claudio Rodríguez (2011); Juan José Lanz's tracing of Blas de Otero's archive (2019); Hans Walter Gabler's attention to the drafts and manuscripts of the main Anglo-Modernist writers (2018); and Lucas Gagliardi's rendering of Peter Shaffer's

⁷ "An *ante-text* is a certain reconstruction of what has preceded a text, established by a critic with the help of a specific method, so as to become the object of a reading in accordance with the definitive fact."

18 genetic dossier for his 1979 play *Amadeus* (2014), among many other.

The discipline called Authorial Philology was founded by the Italian literary critic Dante Isella (1922-2007). As in the case of genetic criticism, its object of study is the ante-text, and both disciplines are frequently mentioned in close relationship (Van Hulle, 2022, p. 3). Authorial philology originally differs from genetic criticism in terms of which archive materials are considered within the pre-compositional/pre-editing phase. While genetic critic Bellemin-Nöel argues that any document, from drafts to simple notes, lexical lists or even drawings, is susceptible to be included in the genetic dossier (2008 [1977], p. 63), authorial philology focuses only on those archive entries —drafts and manuscripts with traces of the author’s variants— that show a direct relationship with the published text. In the first case, the accent is placed on the creative process as such; in the second one, the text and its progression is the core interest (Mazzochi, 2016, p. 10).

Alongside genetic criticism, the field of authorial philology has equally provided us with examples of how to deal with ante-texts such as those of Sebastián Juan Arbó’s archive (Forcadell, 2021). Furthermore, one of the foundational essays on authorial philology proposes an exhaustive methodological model, together with instances of its varied applications (Italia and Raboni, 2014).

3. A METHODOLOGICAL PROPOSAL

3.1. The selection of materials: how and why

As in the studies mentioned so far, the translations at Claudio Rodríguez’s archive call for a tailor-made solution based on the existing circumstances. Usually, the three scholarly areas

discussed in this study —GTS, Genetic Criticism, and Authorial Philology— refer to the ante-texts of a work for which a corresponding published edition is taken for granted. In contrast, ante-texts that, for various reasons, never achieved the publication stage, require a different categorization. Claudine Gothot-Mersch (1989, p. 70) and De Biasi (2008 [1996], pp. 261-262) propose three categories that correspond to what we find in Claudio Rodríguez’s translation archive:

- Manuscripts that present an almost definitive or pre-definitive version: This corresponds to the seven manuscripts that constitute the basis for the seven translated poems published in *ABC* in 1988.
- Unfinished drafts in an advanced state of composition that enable the critic to build, to a certain extent, a *hypothesis* of a final version: This is the most frequent case in the dossier available at the archive —approximately two quarters of the files, around 150, fall into this category— and from which the chosen example for this study is drawn, since it is the most representative instance of Rodríguez’s translation archive.
- Unfinished drafts or documents in an interrupted stage: A dozen poems from Claudio Rodríguez’s archive for which only two or more handwritten versions of the poems at a very initial stage are available —sometimes just the title and some illegible scribbling— fall into this third category.

Given that most of the drafts in Claudio Rodríguez’s archive belong to the second category, and following both Gothot-Mersch and De Biasi, Blasco recommends opting for an “A” or “horizontal edition” of Rodríguez’s manuscripts:

En esencia, una edición del tipo A (o, en la terminología de Biasi, una edición “horizontal”) se

interesa por un momento preciso de la génesis, sin pretender interpretar en su totalidad el proceso de escritura, frente a una edición del tipo B (o, dentro de la misma terminología, una edición “vertical”), que pretende reconstruir el proceso de la génesis en toda la extensión de su recorrido, desde los primeros testimonios pre-redaccionales hasta la conformación de la copia para la imprenta... (2011, p. 203)⁸

Blasco does not specifically refer to Rodríguez's unpublished translations, but to the ante-texts of Rodríguez's poetic oeuvre. However, his recommendation can easily be transferred to this turn of Rodríguez's translation dossier and, indirectly, to the significance of poetry translation in his own work, a circumstance so far almost completely overlooked. Besides, De Biasi himself favors a horizontal edition under the circumstances explained, that is, in the absence of published work, and with unfinished drafts in a reasonable state of evolution available (2008 [1996], p. 262).

Finally, the method by Paola Italia and Giulia Raboni based on Authorial Philology can also offer a work plan for Claudio Rodríguez's translation drafts. The authors suggest starting with the transcription of either the first or the latest version available, and graphically representing, in inverse order, the *critical apparatus* with its successive variants: “si el texto es la última redacción, el aparato de las correcciones será genético; si, en cambio, es la primera redacción, el aparato será evolutivo” (2014, p. 30). Below

the critical apparatus which, for lack of space, must necessarily be kept short and typographically schematic, the authors suggest that the critic may add a section of *philological notes* for further clarification (53).

Italia and Raboni are mainly referring to the edition of ante-texts for which, again, there is a finished, ‘authorial,’ published text. This is the reason why an edition of Rodríguez's unpublished translation drafts or ante-texts will only partially make use of their methodologies. As Blasco very appropriately points out:

Un caso diferente es el que plantean los borradores nacidos con pretensión literaria, pero nunca convertidos en libro en vida del autor. Con estos materiales el editor ha de adoptar medidas nuevas, distintas a las que demandan los materiales de archivo de una obra ya editada y diferentes también de las derivadas de un conjunto de borradores cuya justificación editorial es meramente la documental. (2011, p. 201)⁹

Clearly, this is the state of affairs that best defines Claudio Rodríguez's translations, and for which a corresponding method, based on the existing alternatives, must be found. All of the above substantiates in the following prerequisites for a future critical edition of Claudio Rodríguez's translation archive:

- To the question of whether it is better to prepare an edition for genetic experts — a genetic edition — or for poetry readers in general and poetry translation scholars — a critical one — the answer is clear: *a critical*

⁸ “Essentially, a type A edition (or, in Biasi's terminology, a “horizontal” edition) is interested in a specific moment of the genesis; it does not aim to wholly interpret the writing process, contrary to a type B edition (or, within the same terminology, a “vertical” edition). The latter aims to reconstruct the genesis process in its entirety, starting from the first pre-redactional testimonies until the shaping of the copy for printing...”

⁹ “A different case is posed by drafts born with a literary pretension but never included in a book in the author's lifetime. For these materials, the editor must adopt new measures different from the ones demanded by the archive materials of a published work. Such measures must be different, too, from the ones arising from a set of drafts whose publishing justification is merely documentary.”

edition is preferable when the long-term objective is to gain some insight into the ways poet Claudio Rodríguez faces the translation of poetry.

- Since the editors of such a critical edition are —not by choice but by necessity— obliged to work only with ante-texts, they must make use of the tools provided by GTS, Genetic Studies and Authorial Philology, without losing sight of the desired outcome, which will be rather critical than genetic.

The first step should be, therefore, designing a methodology to proceed with the available materials towards the pursued objective. To that end, a starting point for the editors could be to manually transcribe the most legible or ‘nearly finished’ typewritten draft of each poem, using a specific editorial method—that is, a set of sign conventions—to mark the author’s variant. The one introduced in this study is inspired by Blasco’s model (2011, p. 33). In addition, with the help of software for text collation and comparison, editors may follow Italia and Raboni’s model to produce the genetic critical apparatus for their transcription (2014, p. 30). This apparatus will be equally generated only from legible typewritten versions that can provide items of comparison. From the software tools available on the market, *Juxta* has been chosen, precisely, for the efficacy in which it helps display the two functions that are going to be explored through it: the collation and comparison of two unfinished translations, and the subsequent generation of critical apparatus.¹⁰

¹⁰ As the User’s Manual explains, “Juxta is an open-source cross-platform tool for comparing and collating multiple witnesses to a simple textual work” (www.juxtasoftware.org). Apart from presenting several kinds of analytical visualizations, the generation of their corresponding critical apparatus enables a closer comparison of the disparities between collated versions.

Should there be more than two typewritten drafts in a legible state, these could also be considered within the genetic critical apparatus. The predominant criterion must always be legibility. An approach like the one stated here is not so interested in the working process as such, but rather on elaborating an edition respectful of the unfinished nature of the ante-texts and, if possible, able to reflect upon Rodríguez’s translation choices through the examination of the variants.¹¹ Finally, scholars may resort to the two volumes of Eliot’s poetry that Rodríguez used for any further clues on translation choices. In genetic terminology, these are considered materials from a pre-compositional phase in the genetic dossier (Bellemin-Noel 2008 [1977]).

To illustrate this method, a case in point can be Eliot’s beginning of the *Choruses from The Rock*. Published in 1934, *The Rock* is Eliot’s first drama. In it, the choruses play the classical role of announcing and explaining the ongoing events to the audience. In a solemn style and rhythm, they blend the material and historical vicissitudes of the plot with a mythical pattern of understanding that points to an eternal, transcendent vision of life. Ever since the premiere of the play, the choruses have been published and translated separately in poetry anthologies and praised for their beauty and depth.

The translation of Part I of the *Choruses from the Rock* has been chosen for the analysis because it faithfully reproduces the most common circumstances of Rodríguez’s archived translations: two handwritten drafts in a very initial state of composition, and of so scarce legibility that they have been discarded (CR20/086 and CR20/105); and two typewritten versions in a

¹¹ So far, the decisions taken conform to the basics of a reduced or adapted version of De Biasi’s horizontal edition (2008 [1996], p. 253).

reasonably advanced state of composition, one of which—in absence of any date— shows a stylistic evolution directly related to the other (CR20/011 and CR20/190 respectively). It is these two manuscripts that the analysis is going to be based on.

3.2. Transcription Proceedings and Analysis

Once the drafts have been selected, the proceedings must be clarified. The steps to be followed are:

- An initial look into the original edition of Eliot's poems that Rodríguez used for his translation —what has previously been described as “materials from a pre-compositional phase”— so as to become familiarized with the content, and to spot any underlined words or expressions that drew the attention of the translator in first place.
- A direct observation of the two typed drafts selected for analysis. Prior to the transcription of the poem according to a set of textual conventions, the legibility of these documents allows for a direct observation of their changing elements, which will be duly discussed.
- An edited transcription of the poem, following a simplified version of the editorial method proposed by Blasco (2011: 33). The reason for this simplification is based on the fact that Blasco applies his method to a process of genetic criticism that contemplates a large number of ante-texts —drafts and manuscripts— and variants. In contrast, the prerequisites explained in the previous sub-section for a critical —not purely genetic— edition of ante-texts, in this case limited to the analysis of two drafts, do not require such thorough methodology.
- Once the transcription is completed, it will be the turn for the Juxta software to be introduced. Through text collation and the generation of critical apparatus, it will be possible to reflect about the process in depth.

Part I of the *Choruses from the Rock* starts on page 161 from Rodríguez's 1963 edition *Collected Poems by T. S. Eliot*. The first strophe shows two instances of words underlined with a pen by the translator:

- 1 The Eagle soars in the summit of Heaven,
- 2 The Hunter with his dogs pursues his circuit.
- 3 O perpetual revolution of configured stars,
- 4 O perpetual recurrence of determined seasons,
- 5 O world of spring and autumn, birth and dying!
- 6 The endless cycle of idea and action,
- 7 Endless invention, endless experiment,
- 8 Brings knowledge of motion, but not of stillness;
- 9 Knowledge of speech, but not of silence;
- 10 Knowledge of words, and ignorance of the Word.
- 11 All our knowledge brings us nearer to our ignorance,
- 12 All our ignorance brings us nearer to death,
- 13 But nearness to death no nearer to God.
- 14 Where is the Life we have lost in living?
- 15 Where is the wisdom we have lost in knowledge?
- 16 Where is the knowledge we have lost in information?
- 17 The cycles of Heaven in twenty centuries
- 18 Bring us farther from God and nearer to the Dust.

Eliot's opening in *The Rock* is full of mythological and literary resonance. The Eagle refers to the constellation related to Zeus. The subsequent lines evoke two central motifs in Eliot's mature poetry work *Four Quartets* (1941): the cyclic nature of stars and seasons, and the deceitful messages (information vs. knowledge) transmitted in contemporary times. As it will later be revealed in the play, through the final adage of biblical resonance in line 18 Eliot is alluding to a variety of themes, including the 1930's development of the relativist consumer society, the rise of the totalitarian credos —fascism and communism— and the decline of spirituality and a communal sense of life.

The tone of the passage is solemn, as it corresponds to the chorus in its classical sense. To that end, exclamations are employed ("O perpetual / O world...!"), together with anaphora and parallelism ("Knowledge of... / All our..."), especially concerning opposites (idea and action, knowledge and ignorance). Semantically loaded terms are capitalized (The Eagle, the Hunter, Life, God, the Word, Heaven, Dust). The metrical scheme

contributes to this solemnity too: tetrameters which, in some lines, even reproduce Anglo-Saxon alliteration ("nearness... no nearer / Life... lost in living"). The effect is that of a timeless, lofty speech. The two parts underlined by Rodríguez, "configured" in line 3 and "no nearer" in line 13, have a significant weight in his translation decisions, as can be seen from the observation of the two typed manuscripts:

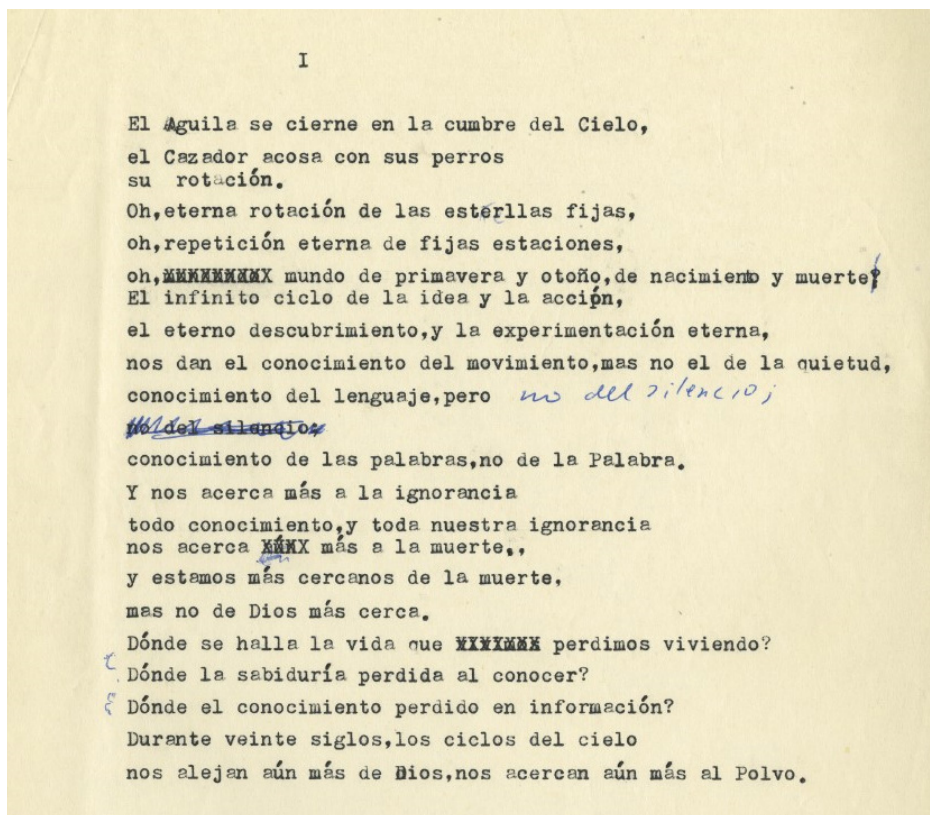


FIGURE 1. Part of the facsimile from document CR20/011.
 Archivo Fundación Jorge Guillén. Fondo documental de Claudio Rodríguez

This ante-text shows an advanced stage of the translation in terms of verse and word choice. Revision signs are scarce, consisting only of strikeouts and additions. The translation conveys the solemn tone and cadence of the original, to which the natural flow of the Spanish rhythm contributes. Despite these positive qualities for the analysis, the draft can by no means be considered close to the final manuscript, mainly because of some imprecisions in the layout of verse: lines 2, 11 and 12, for example, are split into two. Moreover, the transition from line 12 to 13 (“nos acerca más a la muerte, / y estamos más cercanos de la muerte, / mas no de Dios más cerca”) does not sound as fully resolved yet.

The underlining of “no nearer” by Rodríguez in line 3 of Eliot’s volume of *Collected Poems* in-

dicates that he was probably at pains to render “nearness” and “no nearer” in a way that would not sound cumbersome. In turn, the other underlined word in the *Collected Poems* edition, line 3 (“configured”) is translated as “fijas;” the translator chooses the same term for the next line (“determined”), although inverting the noun/adjective order (“estrella fijas” / “fijas estaciones”). It can be hypothesized that, at a farther stage of the corrections, Rodríguez would have probably come up with a different solution for the “configured/determined” tandem. As it is, though, he seems quite aware that rhythmic and semantic parallelism must be somewhat highlighted.

The draft in Fig. 2, written at an earlier stage of the translation than the one in Fig. 1, confirms, to a certain extent, some decisions taken later:

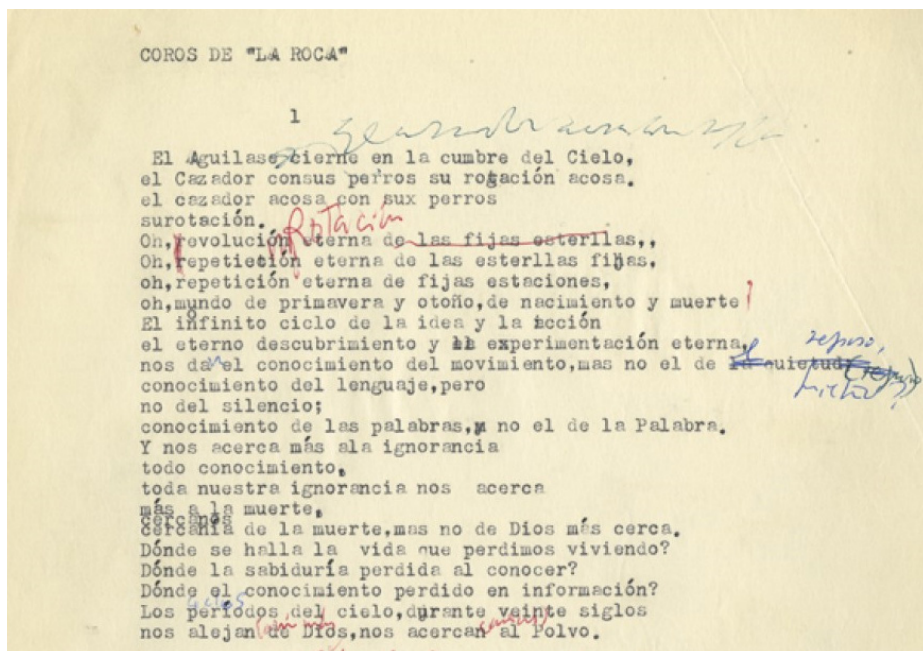


FIGURE 2. Part of the facsimile from document CR20/190
 Archivo Fundación Jorge Guillén. Fondo documental de Claudio Rodríguez

As we can see, line 2 expands into 3 and 4 and includes two alternatives for the same verse (“The Hunter with his dogs pursues his circuit”), whereas in Fig. 1, one of the solutions found here (“el cazador con sus perros su rotación acosa”) has been discarded. The third verse of the original poem —here spread between lines 5 and 6— and the word order in the translation (“estrellas fijas/fijas estrellas”) reflect the adjectival oscillation found in the more advanced draft. The two options given for “revolution” (“revolución/rotación”) are also eloquent: they give evidence of the translator’s evolution from a literal to a more technically precise translation of the term. Again, the imprecision in verse 13 in the original can be traced at this earlier stage, with “cercanos” typed over “cercaña.” Compared with the draft in Fig. 1, the poorer quality of the layout is also significant: there is less spacing and some almost illegible handwritten additions.

Any comments about how the translator has proceeded up to the point at which his work was left unfinished will necessarily focus on the transcription of the most recent draft (fig. 1). To that end and following—as has already been argued—Blasco’s model (2011: 33), an editorial method as simple as possible has been designed, based on abbreviations instead of on typographic signs.

The abbreviations introduced are as follows: sp.c. = superscript (added above the baseline); sb.c. = subscript (added below the baseline); b.l. = amendments between lines; o.w. = over-written; l.m. = left margin; r.m. = right margin; u.m. = upper margin; l.m. = lower margin; [blank space] = unwritten words; [illegible word]. Within the text, all the author’s variants appear in bold type, crossed out words with strike-through, whereas handwritten additions are marked by the use of italics.

Strictly speaking, this way of transcription responds to the concept of what is defined as a *diplomatic edition* of a manuscript by François Masai (1950), that is, a faithful rendering of the original draft with all its typographic inconsistencies visible, and no attempts to amend them. Masai’s transcript code for ancient manuscripts, however, is far more intricate than the model attempted in this paper, since the goal here is to interpret the most advanced stage possible in the translation process, instead of rendering its genesis and every single step of its evolution. The result, necessarily provisional as indebted to the fact that we are working with an ante-text, must be legible and restricted to a single document, as in the transcription of file CR20/011:

- 1 El Aguila (*sic*) se cierne en la cumbre del Cielo,
- 2 el Cazador acosa con sus perros
- 2b su rotación.
- 3 Oh, eterna rotación de las esterllas [o.w.: **estrellas**]
fijas,
- 4 oh, repetición eterna de fijas estaciones,
- 5 oh, [~~striketthrough~~] mundo de primavera y otoño,
de nacimiento y muerte[o.w.: !]
- 6 El infinito ciclo de la idea y la acción,
- 7 el eterno descubrimiento, y la experimentación
eterna,
- 8 nos dan el conocimiento del movimiento, mas no
el de la quietud,
- 9 conocimiento del lenguaje, pero **no del silencio**;
- 9b ~~no del silencio~~;
- 10 conocimiento de las palabras, no de la Palabra.
- 11 Y nos acerca más a la ignorancia
- 11b todo conocimiento, y toda nuestra ignorancia
- 12 nos acerca ~~aún~~ más a la muerte,
- 13 y estamos más cercanos de la muerte,
- 13b mas no de Dios más cerca.
- 14 ¿Dónde se halla la vida que ~~vivimos~~ perdimos
viviendo?
- 15 ¿Dónde la sabiduría perdida al conocer?
- 16 ¿Dónde el conocimiento perdido en información?
- 17 Durante veinte siglos, los ciclos del cielo
- 18 nos alejan aún más de Dios, nos acercan aún más
al Polvo.

The transcription confirms the impression caused by the facsimile (Fig. 1) about the advanced state —though not definitive— of the translation. Apart from the aspects commented before, the level of corrections is basically reduced to a few writing variants or immediate corrections, for example in punctuation (question and exclamation marks); and to probable reading variants marked by the crossed words “no del silencio”, “aún”, and “vivimos.” Clearly, “no del silencio” simply points to a change in verse order, which sometimes is just a consequence of the use of the typewriter. This may be the case with the displacement of “su rotación” too. In turn, “vivimos” probably responds to a momentary confusion while translating between “lost” and “living”. As for “aún”, it gives us another hint about how the translation “nearer / no nearer” was problematic.

The ante-text is readable enough to establish a credible hypothesis for a pre-final manuscript; a hypothesis developed by sheer necessity or, in other words, for lack of a published version. The reason for producing this hypothetical document is by no means to make it pass off as a manuscript validated by the author. In fact, the aim is to feed the following artificially created version into Juxta and see what the software displays:

- 1 El Águila se cierne en la cumbre del Cielo,
- 2 el Cazador acosa con sus perros su rotación.
- 3 ¡Oh, eterna rotación de las estrellas fijas
- 4 oh, repetición eterna de fijas estaciones,
- 5 oh, mundo de primavera y otoño, de nacimiento y muerte!
- 6 El infinito ciclo de la idea y la acción,
- 7 el eterno descubrimiento, y la experimentación eterna,
- 8 nos dan el conocimiento del movimiento, mas no el de la quietud,
- 9 conocimiento del lenguaje, pero no del silencio;
- 10 conocimiento de las palabras, no de la Palabra.
- 11 Y nos acerca más a la ignorancia
- 11/12 todo conocimiento, y toda nuestra ignorancia
- 12b nos acerca más a la muerte,

- 13 y estamos más cercanos de la muerte,
- 13b mas no de Dios más cerca.
- 14 ¿Dónde se halla la vida que perdimos viviendo?
- 15 ¿Dónde la sabiduría perdida al conocer?
- 16 ¿Dónde el conocimiento perdido en información?
- 17 Durante veinte siglos, los ciclos del cielo
- 18 nos alejan aún más de Dios, nos acercan aún más al Polvo.

Faithful to the uncertainties of the ante-texts, the unresolved issue between verses 11 to 13 is maintained. For the same reason, the repetition of the adjective “fijas” in verses 3 and 4 remains unchanged. Once this minimally modified version of Fig.1 is fed into the Juxta platform tool for collation with that of Fig. 2, the already spotted differences become all the more visible. To that end, Fig. 1 —the more advanced draft in its ‘clean’ version— and Fig. 2 —the prior draft— have been named *The Rock Trans.1* and *The Rock Trans.2* respectively (see Fig.3 in next page).

The collation of the two drafts by the Juxta tool partly confirms what the direct observation of the typewritten versions in Figs. 1 and 2 and the diplomatic transcription had already demonstrated: namely, that the unresolved issues revolve around the opening lines and the repetition of “nearer,” “no nearer,” as well as “farther” (“aún más”) in the final verse (“Bring us farther from God and nearer to the Dust”). In addition, the collation highlights changes between synonyms, such as “reposo/quietud” and “ciclo/período.” The final opting for “quietud” and “ciclo” seems to better suit the verse rhythm. This means that the poet’s ear, and not only the semantic precision, was at work at the moment of composition.

As for the critical apparatus, that is, the rendering of the variants from the older draft in relation to the newer one that Juxta can also generate, in this particular case it does not seem to reveal any different information from the one already gathered (see Fig.4 in next page).

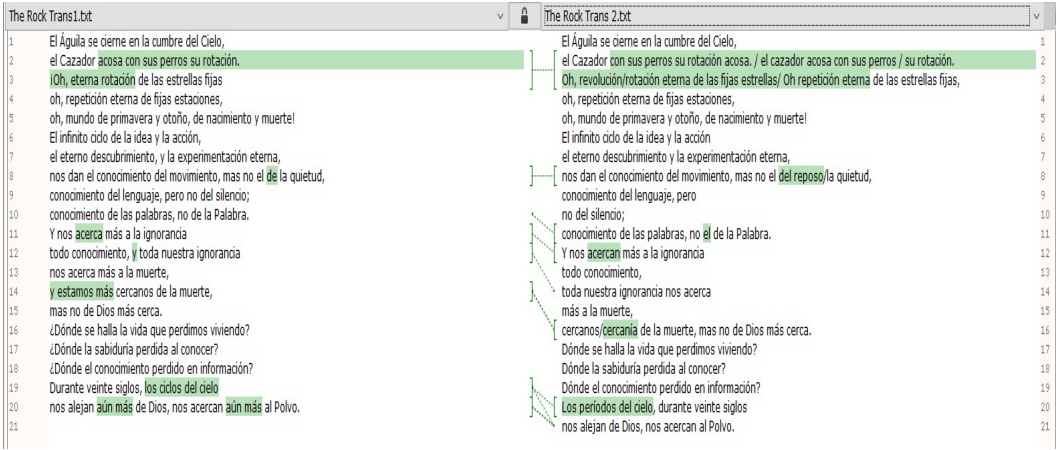


FIGURE 3. Text collation provided by the digital tool Juxta Collection Software for Scholars (juxtasoftware.org)

Critical Apparatus

- 2 acosa con sus perros su rotación. ¡Oh, eterna rotación] con sus perros su rotación acosa. / el cazador acosa con sus perros / su rotación. ¡Oh, revolución/rotación eterna de las fijas estrellas/ Oh repetición eterna
- 8 de] del reposo The Rock Trans 2.txt
- 10 ^el The Rock Trans 2.txt (11)
- 11 acerca] acercan The Rock Trans 2.txt (12)
- 12 y~ The Rock Trans 2.txt (14)
- 14 y estamos más~ The Rock Trans 2.txt (16)
- 14 ^cercanía The Rock Trans 2.txt (16)
- 19 ^Los períodos del cielo The Rock Trans 2.txt (20)
- 19 los ciclos del cielo~ The Rock Trans 2.txt (21)
- 20 aún más~ The Rock Trans 2.txt (21)
- 20 aún más~ The Rock Trans 2.txt (21)

FIGURE 4. Critical apparatus generated by the digital tool Juxta Collection Software for Scholars (juxtasoftware.org)

Perhaps more interestingly, Juxta can also be used to generate philological notes within the critical apparatus, for example if a scholar or editor were interested in saving, in electronic format, the underlined words in the volume of Eliot’s poems used by Rodríguez. The display enabled by these electronic solutions can contribute to a reader-friendly edition, despite the

fact that this would be exclusively based on transcriptions of unfinished drafts.

4. CONCLUSIONS

All these tentative proceedings suggest that the central element of a critical edition of Rodríguez’s unpublished translations must consist of the

transcription of the most recent and —whenever possible— typewritten draft, for whose display an editorial method with its corresponding textual conventions will be followed. Software tools such as Juxta may contribute to the textual commentary built around this central element, insofar as they enable collating the transcription with the immediate previous draft. The interest of such a prospective critical edition should be based on the analysis carried out, as an example, in the present study: once the methodology of selection, transcription and commentary of materials is established, editors and scholars may proceed with further drafts from the archive in a similar manner.

Claudio Rodríguez's translations of T. S. Eliot's poems are a unique case of study within the GTS guidelines, insofar as there are no finished, published versions available —with the exception of the seven poems in *ABC*. Furthermore, a deep analysis of Rodríguez's translating method of composition may, by comparison, cast some light on how he conceived and drafted his own poetic oeuvre, given the influence of poetry in English already acknowledged in it. What the poet lends to the translator and vice versa could thus be assessed, with translation as the mediating process between languages and creative forces.

REFERENCES

- Bellemin-Nöel, J. (2008) (1977). Reproducir el manuscrito, presentar los borradores, establecer un antetexto. In E. Pastor Platero (Ed.), *Genética textual* (pp. 53-78). Arco Libros.
- Blasco Pascual, J. (2011). *Poética de la escritura. El taller del poeta. Ensayo de crítica genética. (Juan Ramón Jiménez, Francisco Pino y Claudio Rodríguez)*. Universidad de Valladolid.
- Carbajosa, N. (2022). The Waste Land in Spanish a Hundred Years Later: The Case of Claudio Rodríguez. *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, 85, 211-226. <https://doi.org/10.25145/j.recaesin.2022.85.14>
- Cordingley, A. (2023). Theoretical Challenges for a Genetics of Translation. *Translation Studies*, Open Access, 1-18. <https://doi.org/10.1080/14781700.2023.2173286>
- Cordingley, A. (2022). Genetic Translation Studies. In F. Zanetti and C. Rundle (Eds.), *The Routledge Handbook of Translation and Methodology* (pp. 123-138). Routledge.
- Cordingley, A., and C. Montini. (2015). Genetic Translation Studies: An Emerging Discipline. *Linguistica Antverpiensia*, 14, 1-18. <https://doi.org/10.52034/lanstts.v14i0.399>
- De Biasi, P. (2008) (1998). ¿Qué es un borrador? El caso Flaubert: Ensayo de tipología funcional de los documentos de génesis. In E. Pastor Platero (Ed.), *Genética textual* (pp. 113-151). Arco Libros.
- De Biasi, P. (2008) (1990). Edición horizontal, edición vertical. Para una tipología de las ediciones genéticas. In E. Pastor Platero (Ed.), *Genética textual* (pp. 233-270). Arco Libros.
- Debray-Genette, R. (2008) (1988). Esbozo de método. In E. Pastor Platero (Ed.), *Genética textual* (pp. 79-109). Arco Libros.
- Doce, J. (2007). Una familia adoptada: Lecturas inglesas de Claudio Rodríguez. *Aventura*, 1, 234-250.
- Eliot, T. S. (1963). *Collected Poems*. Faber and Faber.
- Ferrer, D. (2016). Genetic Criticism with Textual Criticism: From Variant to Variation. *Variants: The Journal of the European Society for Textual Scholarship*, 12(13), 57-64. <https://doi.org/10.4000/variants.284>
- Forcadell, J. A. (2021). El letargo de la escritura: retos ante la edición filológica del proyecto inédito de novela *El ángel se durmió* de Sebastià Juan Arbó. *Creneida*, 9, 515-547.
- Gabler, Hans Walter. 2018. *Text Genetics in Literary Modernism and Other Essays*. Open Book Publishers.
- Gagliardi, L. (2014). La genética textual como lectura comparatista: el caso de la génesis de *Amadeus*, de Peter Schaffer. *VI Jornadas internas del Centro de Estudio de las Literaturas y Literaturas Comparadas*, 1-11.
- Goldchluck, G. (2002). "Distancia y contaminación". Estudio crítico genético de la fase redaccional. In J. Amícola and J. Panesi (Eds.), *Manuel Puig. El beso*

- de la mujer araña. Edición crítica* (pp. LV-LXXIV). ALLCA XX.
- Gothot-Mersh, C. (1989). L'édition génétique, le domaine français. In L. Hay (Ed.), *La naissance du Texte* (pp. 63-88). Corti.
- Grésillon, A. (2008) (1990). Los manuscritos literarios: El texto en todos sus estados. In E. Pastor Platero (Ed.), *Genética textual* (pp. 153-179). Arco Libros.
- Hay, Louis. (2008) (1977). Del texto a la escritura. In E. Pastor Platero (Ed.), *Genética textual* (pp. 36-52). Arco Libros.
- Italia, P., and G. Raboni. (2014). ¿Qué es la filología de autor? *Creneida* 2, 7-56. <https://doi.org/10.21071/calh.v0i2.3527>
- Lanz, J. J. (2019). El taller poético de Blas de Otero. Poesía y genética textual: algunos ejemplos. *Antia*, 12, 28-71.
- Lebrave, J. (2008) (1986). La escritura interrumpida: Algunos problemas teóricos. In E. Pastor Platero (Ed.), *Genética textual* (pp. 182-230). Arco Libros.
- Lois, E. (2005). De la filología a la genética textual: Historia de los conceptos y de las prácticas. In F. Colla (Ed.), *Archivos: Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX* (pp. 47-83). Centre de Recherches Latino-Américaines.
- Mezquita Fernández, M. A. (2017). Literary Spaces: Visions of Nature and Sense of Place in the Poetry of William Wordsworth and Claudio Rodríguez. *Castilla, Estudios de Literatura*, 8, 237-262. <https://doi.org/10.24197/cel.9.2018.237-262>
- Mezquita Fernández, M. A. (2021). The Roots and Affinities of Dylan Thomas in the Works of Claudio Rodríguez. In L. Martínez Serrano (Ed.), *Modern Ecopoetry: Reading the Palimpsest of the More-Than-Human World* (pp. 25-42). Brill. https://doi.org/10.1163/9789004445277_002
- Masai, F. (1950). Principes et conventions de l'édition diplomatique. *Scriptorium* 4(2), 177-193. <https://doi.org/10.3406/scrip.1950.2294>
- Mazzocchi, G. (2016). Filología de autor entre historia y método. *AIEMH* 2, 7-22.
- Munday, J. (2016). *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*. Routledge.
- Nunes, A., A. Moura and M. Pacheco Pinto (Eds.). (2022). *Genetic Translation Studies. Conflict and Collaboration in Liminal Spaces*. Bloomsbury Academic.
- Pastor Platero, E. (2008). La crítica genética: Avatares y posibilidades de una disciplina. In *Genética textual* (pp. 9-32). Arco Libros.
- Ramírez, I. (2009). Genética y crítica textuales en la edición de obras contemporáneas. In Clark de Lara, B. et al. (Eds.), *Crítica textual: un enfoque multidisciplinario para la edición de textos* (pp. 209-231). El Colegio de México.
- Romanelli, S. (2015). Manuscripts and Translations: Spaces for Creation. *Linguistica Antverpiensia*, 14, 87-104. <https://doi.org/10.52034/lansts.v14i0.334>
- Sánchez Santiago, T. (2006). Hacia otras relaciones. *Zurgai*, 8, 88-91.
- Toury, G. (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. John Benjamins.
- Van Hulle, D. (2015). Translation and Genetic Criticism: Genetic and Editorial Approaches to the 'Untranslatable' in Joyce and Beckett. *Linguistica Antverpiensia*, 14, 40-53. <https://doi.org/10.52034/lansts.v14i0.341>
- Van Hulle, D. (2022). *Genetic Criticism: Tracing Creativity in Literature*. Oxford U.P.
- Yubero, F. (2004). *Claudio Rodríguez: La otra palabra, escritos en prosa*. Tusquets.
- Zanotti, S., and R. M. Bollettieri. (2015). Exploring the Backstage of Translations: A Study of Translation-related Manuscripts in the Anthony Burgess Archives. *Linguistica Antverpiensia*, 14, 127-148. <https://doi.org/10.52034/lansts.v14i0.337>

La fraseología es un recurso importante que permite al escritor Liu Zhenyun sintetizar de manera eficaz el contenido y generar una fuerte carga emotiva en los lectores chinos. La traducción de las expresiones fraseológicas plantea enormes dificultades y representa un desafío para traductores que busquen la excelencia. Este estudio propone un enfoque innovador mediante la aplicación del modelo evaluativo constituido por el continuo “verdad total - utilidad total” al análisis de la traducción de la fraseología a partir de un corpus compuesto por ejemplos de las cuatro novelas de Liu Zhenyun. El trabajo tiene como objetivo principal evaluar la viabilidad del modelo en el análisis de la calidad de la traducción fraseológica y de la orientación traductológica de la traductora Liljana Arsovska. Los resultados apuntan a que la traductora da prioridad a la recepción de la traducción, pero generalmente logra un sutil equilibrio entre literalidad y naturalidad.

PALABRAS CLAVE: traducción fraseológica, traducción chino-español, Liu Zhenyun, verdad total - utilidad total, literatura local china.

Equilibrio entre la “verdad total” y la “utilidad total”: tratamientos traductológicos de la fraseología en las novelas de Liu Zhenyun

CHEN JIALEI

Beijing Language and Culture University

ORCID: 0009-0008-5399-1107

Balance between “Truth Seeking” and “Utility Attaining”: Translatological Treatments of Phraseology in Liu Zhenyun’s Novels

The phraseology constitutes an important resource that enables the writer Liu Zhenyun to efficiently summarize the content and evoke strong emotions in Chinese readers. However, the translation of phraseological expressions poses considerable challenges for translators striving for excellence. This study proposes an innovative approach by applying the evaluative continuum model of “truth seeking - utility attaining” to the analysis of phraseological translation, based on a corpus collecting examples from Liu Zhenyun’s four novels. The main objective is to evaluate the model’s feasibility in analyzing the quality of phraseological translation and the translational orientation adopted by the translator Liljana Arsovska. The findings indicate that the translator prioritizes the reception of the translation while maintaining an appropriate balance between literal accuracy and naturalness.

KEY WORDS: phraseological translation, Chinese-Spanish translation, Liu Zhenyun, truth seeking - utility attaining, Chinese local literature.

1. INTRODUCCIÓN

Tanto el español como el chino son idiomas ricos en la fraseología. Estas expresiones idiomáticas, transmitidas de generación en generación, testimonian la visión y la mentalidad de los hablantes de una sociedad determinada. En los textos literarios, caracterizados por su creatividad y riqueza idiomática, la fraseología ocupa un lugar destacado por las especiales connotaciones expresivas y estilísticas que aporta. Desde la perspectiva traductológica, la “fraseologización” de la literatura se ha convertido en un gran reto para los traductores. González Rey señala que, desde el ángulo de la recepción, una traducción literaria bien lograda debería obtener el “máximo grado de idiomaticidad” que ha alcanzado la obra original (2015, p. 144). Esto implica que los traductores deben respetar la identidad y la individualidad del texto original (TO) y ajustar sus rasgos idiosincráticos y culturales de manera que resulten naturales y aceptables en la lengua de llegada.

La traducción al español de las frases hechas en la literatura china contemporánea plantea numerosos problemas para quienes la llevan a cabo. En el presente trabajo pretendemos llevar a cabo un análisis profundo de la traducción al español de las expresiones fraseológicas en las novelas de Liu Zhenyun (刘震云). Entre los motivos por los cuales elegimos las novelas de Liu como objeto de investigación destaca la riqueza fraseológica que caracteriza a su escritura. Las novelas de Liu Zhenyun siempre dan cabida a numerosos refranes, locuciones y sentencias populares, los cuales resaltan los rasgos identitarios de los personajes y aportan matices humorísticos y expresivos a los textos. Estas expresiones constituyen un fiel reflejo de la vida cotidiana en el norte de China, haciendo hincapié en las costumbres populares y los modos de pensar de sus habitantes. El estilo peculiar de Liu Zhenyun y su constante dedicación a abordar el

tema de la sociedad rural consolidan su posición como representante de la literatura local china (乡土文学, *xiangtu wenxue*)¹ (Han, 2023).

Las obras de Liu han fascinado a muchos traductores, entre los cuales destaca Liljana Arsovska, una de las sinólogas más reputadas en América Latina. Arsovska ha traducido cuatro novelas de Liu al español: *Yo no soy una mujerzuela* (《我不是潘金莲》, 2015), *El pequeño gran salto de Liu* (《我叫刘跃进》, 2017a), *La palabra que vale por diez mil* (《一句顶一万句》, 2017b), y *La era de los embusteros* (《吃瓜时代的儿女们》, 2020), las cuales permiten llevar a cabo una investigación exhaustiva con un corpus elaborado específicamente para ello. Este estudio propone un enfoque innovador para analizar la orientación traductológica de los traductores mediante la aplicación de un modelo evaluativo desarrollado por el profesor chino Zhou Lingshun. El objetivo principal del trabajo consiste en comprobar la viabilidad del modelo en el análisis tanto de la postura traductológica adoptada por la traductora como de la calidad de la traducción fraseológica.

2. MARCO TEÓRICO

En el contexto de la traducción fraseológica, la traslación de las unidades fraseológicas (UFS)²

¹ Por literatura local china se entiende el conjunto de obras ambientadas en las zonas rurales de la China actual y dan voz a los habitantes del campo, quienes atraviesan una transformación profunda como consecuencia del proceso de modernización. Según Wang Yao (2023), los temas más recurrentes en esta categoría literaria son los conflictos entre la tradición y la modernidad, entre lo rural y lo urbano, así como entre Oriente y Occidente.

² Las unidades fraseológicas reciben esta denominación porque, como señalan Pamies Bertrán y Wang, constituyen agrupaciones léxicas que se caracterizan por ser fijas y memorables tras “una dinámica de lexicalización y/o gramaticalización” (2020, p. 90). Según estos autores, las UFS pueden dividirse en tres tipos: “[...] sintagmas funcionan como si fueran lexemas (pseudosintagmas), o bien como lexemas más un

de la literatura china al español se torna aún más ardua y complicada dada la considerable distancia lingüística y cultural entre los dos idiomas. Según señalan Sevilla Muñoz y Nguyen (2023), el traslado de las UFS abarca tres fases: localización, comprensión y traducción. La localización y la comprensión son dos fases interrelacionadas que sirven de base para la traducción.

2.1. Localización y comprensión de la fraseología china

Uno de los problemas que enfrentan los traductores consiste en no identificar acertadamente las UFS. Corpas Pastor sostiene que este problema no siempre se debe a la incompetencia lingüística de los traductores, sino a “las diferencias existentes entre los universos fraseológicos de las dos lenguas” (2003, p. 215).

En el ámbito paremiológico de cada lengua siempre se entrelazan similitudes y diferencias en comparación con otros idiomas. Corpas Pastor afirma que las UFS, aunque proceden de diferentes lenguas, comparten los siguientes rasgos: la alta frecuencia de uso, la institucionalización, y la idiomatización y variación potenciales (2003). Montoro del Arco sostiene que “[l]a fraseología de las lenguas es uno de los medios a través de los cuales la memoria colectiva da cuenta de las cualidades y connotaciones socioculturales que se han ido asociando durante siglos [...]” (*apud* López Ruiz, 2020, p. 252). Zuluaga, por su parte, plantea que las expresiones fraseológicas, aparte de ser concisas y socialmente institucionalizadas, desempeñan la función de connotar la identidad y la procedencia del usuario (1997). Zhou Lingshun plantea que las expresiones fraseológicas presentes en la literatura local china tienen con-

notaciones geográficas y son capaces de evocar paisajes, costumbres o tradiciones locales; se consideran una condensación de la memoria social y cultural de una comunidad lingüística (2022).

Por otra parte, la fraseología china ha evolucionado a lo largo de la historia; ha desarrollado una estructura formal y semántica propia, de modo que tiene plasmaciones específicas que carecen de correspondencia entre las españolas; asimismo, logra presentar sus propios contenidos e imágenes a través de una variedad de recursos retóricos. Por estas razones, es normal que los traductores no sinohablantes encuentren dificultades en el momento de detectar y comprender estas expresiones idiomáticas. Dichas dificultades se agravan por falta de herramientas útiles (como diccionarios bilingües) para la resolución de tales problemas. Existen lagunas y deficiencias en cuanto a la investigación sobre la fraseología comparativa, pero lo alentador es que contamos con algunos estudios recientes para paliar estas carencias. El profesor Jia Yongsheng da buena cuenta de que el estudio fraseológico está vinculado indisolublemente con la diversidad cultural, abordando la fraseología china desde la perspectiva de la culturología y la simbología. Su trabajo de investigación *Diccionario fraseológico-cultural de la lengua china* (2013) enumera una amplia gama de UFS chinas con sus correspondientes traducciones en español y proporciona explicaciones semánticas, históricas y pragmáticas relativas. La profesora Wu Fan, en su tesis doctoral *La fraseología en chino y en español: caracterización y clasificación de las unidades fraseológicas y simbología de los zoónimos. Un estudio contrastivo* (2014), ofrece un análisis comparativo entre el chino y el español desde el prisma fraseológico y presta una especial atención a las connotaciones culturales de los zoónimos. El trabajo de la profesora Lei Chunyi, *Teoría fraseológica y lenguaje figurado en España y en China* (2017), se centra en la definición, la clasificación

sufijo derivativo añadido (semi-sintagmas), o bien como si fueran actos de habla completos pero mediante frases memorizadas y repetidas (secuencias pseudodiscursivas)” (2020, p. 91).

y el desarrollo de la fraseología china. Las observaciones y aportes de estos estudiosos chinos son valiosos para nuestro trabajo y pretenden ser útiles para los traductores de la fraseología china.

Necesitamos resumir las características de los diversos tipos de expresiones fraseológicas a fin de configurar un contexto adecuado para nuestro trabajo. Cabe señalar que en el estudio de la fraseología china existe una falta de consenso en cuanto a la denominación y la delimitación de las UFS. En este trabajo, nos ceñimos a la propuesta clasificatoria de Zhou Lingshun, quien propone que las UFS se clasifiquen en dos categorías: los *shuyu* (熟语), que a su vez se subdividen en *guanyongyu* (惯用语), *chengyu* (成语), *xiehouyu* (歇后语), *yanyu* (谚语), *liyu* (俚语) y *geyan* (格言), y los regionalismos (2022, p. 22). A continuación, intentamos formular una descripción de los géneros antedichos tomando las definiciones y explicaciones de Wu Fan (2014) como referencia, con ejemplos extraídos del corpus:

(1) **guanyongyu** (惯用语): son unidades léxicas de combinación estable y se utilizan en el contexto oral. Generalmente, están compuestas por tres o más caracteres. Es difícil deducir su sentido figurado a partir de la suma de los significados de sus componentes.
Ejemplo: 背黑锅
Literalmente: llevar la olla negra a espalda.
Significado: sufrir las consecuencias y recibir el castigo por culpa de un tercero.

(2) **chengyu** (成语): al igual que los *guanyongyu*, los *chengyu* son vocablos característicos por la fijación y no pueden funcionar como enunciados por sí mismos. La mayoría de los *chengyu* contienen cuatro caracteres chinos. Se originan en los textos escritos y muchas veces encierran alusiones históricas.
Ej.: 欲擒故纵
Lit.: querer atrapar a alguien pero fingir soltarlo primero.
Sig.: hacer que el oponente baje la guardia para derrotarlo o dominarlo.

(3) **xiehouyu** (歇后语): son enunciados compuestos por dos partes. Por regla general, la primera parte consiste en una metáfora y la segunda sirve para revelar el significado figurado de la primera. Las dos ramas pueden constituir un juego de palabras que dota al enunciado de matices humorísticos e irónicos. Según señala Wu Fan, la segunda rama sirve como construcción libre de toda la expresión y su omisión es muy frecuente (2014).

Ej.: 茶壶里煮饺子一样，倒不出来。

Lit.: como ravioles hervidos en una tetera, sin poder salir de la boquilla.

Sig.: alguien es sabio pero torpe para hablar.

(4) **yanyu** (谚语) y **geyan** (格言): los dos presentan similitudes y diferencias a la vez. Por una parte, ambos son enunciados completos, con alta estabilidad y fijación, es decir, no es común que tengan modificaciones semánticas ni sintácticas. Se introducen en el discurso para expresar enseñanzas al público. Los *yanyu*, cuyo equivalente español sería el “proverbio”, “refrán” o “dicho”, se originan en las experiencias colectivas del pueblo, mientras que los *geyan* siempre se registran en algún texto escrito y en su origen son citas de un personaje célebre (sea real o imaginario). En este sentido, el *yanyu* tiene un estilo más coloquial y el *geyan* expresa un tono más culto y solemne.

Ejs.: 一朝被蛇咬，十年怕井绳。(yanyu)

Lit.: una vez mordido por la serpiente, uno tiene miedo a una sogá los siguientes diez años.

Sig.: tras un fracaso, uno se conduce con excesiva prudencia.

水能载舟，也能覆舟 (*geyan*, frase pronunciada por Xunzi).

Lit.: el agua puede sostener el barco, pero también puede voltearlo.

Sig.: una cosa puede traer fortuna en algunos casos y desgracia en otros.

(5) **liyu** (俚语): no tienen una forma estable; adoptan la forma del sintagma o del enunciado. El *liyu* ilustra diversos terrenos de la vida cotidiana del pueblo. Son expresiones popularizadas y siempre fáciles de entender.
Ej.: 兜圈子

Lit.: dar rodeos.

Sig.: dar vueltas al asunto sin ir al grano.

(6) **regionalismo:** en la lengua china hay una gran riqueza de variedades diatópticas. La mayoría de las novelas de Liu Zhenyun están ambientadas en la zona rural de Henan. Por ejemplo, la palabra 喷空 (penkong), propia del dialecto de esa región, fue introducida en La palabra que vale por diez mil. Este término, literalmente traducido como “escupir desde la nada”, va más allá de su sentido denotativo de “fanfarronear” o “decir cosas triviales”. Yang Baili, uno de los personajes principales de la novela, está obsesionado con tal actividad de penkong, es decir, inventar historias a partir de los hechos reales. El regionalismo, en este caso, adquiere nuevos sentidos en la novela y puede interpretarse como un proceso de creación inicial para múltiples escritores como Liu (Han, 2023, p. 104).

Una vez finalizada la fase de localización de una UF, se entra en la fase de comprensión. Los diccionarios permiten a los traductores informarse del sentido global de las UFS. Sin embargo, como apunta González Rey, “las expresiones solo cobran sentido con su actualización en el discurso” (2015, p. 151); de ahí que el traductor o la traductora tenga que contar con la competencia lingüística y pragmática necesarias para interpretar los valores que el contexto confiere a las expresiones. La traducción de la fraseología en textos literarios resulta más complicada debido a la especificidad de la lengua literaria. Las expresiones fraseológicas sirven de hilo conductor en la narración, y, junto con los parámetros semánticos, morfosintácticos y estilísticos que contienen, dotan a las novelas de una mayor expresividad (Mellado Blanco, 2015). En estas circunstancias, es esencial que los traductores identifiquen y comprendan atinadamente las UFS para luego traducirlas con precisión y sensibilidad.

2.2. Metodología

La traducción fraseológica ha suscitado continuamente el interés entre lingüistas y tra-

ductores, por lo que ya contamos con muchas observaciones y propuestas acerca de criterios y estrategias de traducción de las UFS. Según señala Corpas Pastor, la traducción de estas implica una búsqueda de correspondencias en el texto meta (TM), abordando primero el plano léxico y segundo el plano textual (2003). Lo ideal es que el/la traductor/a mantenga de forma idéntica los efectos producidos por la UF en la obra original, reproduciendo tanto los sentidos semánticos como los valores pragmáticos y discursivos en función del contexto. Sevilla Muñoz y Sevilla Muñoz (2000) plantean cuatro técnicas para la traducción paremiológica: técnica actancial, técnica temática, técnica sinonímica y técnica hiperonímica. Liljana Arsovska (2015) también propone sus medidas de traducción: el calco, la sustitución, la paráfrasis y la adición de anotaciones.

Al identificar la postura traductológica de Arsovska en la traducción fraseológica, si nos enfocáramos únicamente en la aplicación de las técnicas traductológicas en la traducción, correríamos el riesgo de detenernos en un estudio textual de carácter estático sin tener en cuenta el papel activo de la traductora. Para valorar las ventajas e inconvenientes de los procedimientos de traducción, Corpas Pastor (2003) plantea una escala gradual que incluye la equivalencia total, la equivalencia parcial, la equivalencia nula y la equivalencia aparente. Sin embargo, cabe preguntar si este modelo resultará eficaz en la traducción fraseológica de dos lenguas tan distanciadas como el chino y el español. Para Corpas Pastor, la equivalencia total consiste en que la UF original y su traducción literal deben presentar “el mismo significado denotativo y connotativo (expresivo, emocional y estilístico), dándose en los mismos niveles diatráticos, diafásicos y diatópicos” (2003, p. 206). A juzgar por esta definición, la traducción de unidades universalmente reconocidas o la traducción entre lenguas afines pueden alcanzar una mayor

equivalencia total, pero en la traducción al español de la literatura local china, que se distingue por sus matices diatópicos, los casos de “equivalencia total” deberían ser muy reducidos. Además, este modelo evaluativo no resultará favorable para valorar los esfuerzos de los traductores por mantener la gracia exotizante de los fraseologismos. Si los traductores optan por salvaguardar la carga cultural de la expresión original, es probable que su traducción en español pierda la rapidez y eficacia en la representación de la imagen cultural original; si buscan mantener los efectos funcionales mediante la sustitución por una expresión española, la traducción sacrificará las propiedades culturales del TO. Ambos casos se etiquetan de “equivalencia parcial”. Entonces, ¿deberíamos considerar la llamada “equivalencia” como el único criterio válido en el traslado de la fraseología china al español?

En consecuencia, adoptaremos el modelo evaluativo del continuo “verdad total - utilidad total” (求真务实, *qiuzhen wushi*) establecido por Zhou Lingshun como metodología para nuestro estudio. Los planteamientos de Zhou parten del principio de que la traducción es una actividad socializada. Dado que el/la traductor/a es el agente principal en el proceso de traducción, sus decisiones estarán condicionadas tanto por la ética de la traducción como por las restricciones sociales. Zhou realza el carácter “dinámico” de las acciones traductorales, comentando que los traductores no son tan impotentes como “esclavos” ante el TO, ni tan libres como para reescribirlo a su manera (2020, p. 13). En vez de aferrarse a la noción tradicional de “equivalencia”, Zhou propone dos conceptos: “verdad total” y “utilidad total”:

- **Verdad total:** el/la traductor/a transmite completamente la información del TO, pero al mismo tiempo cumple la función social de la traducción;

- **Utilidad total:** el/la traductor/a prioriza las necesidades de otros roles sociales (p.ej. editorial, crítico, lector, etc.), de manera que realiza una transformación sustancial del TO sin distorsionar su contenido esencial (Zhou, 2020, p. 76).

Estos dos conceptos se sitúan en los extremos del continuo, pero esto no sugiere que sean dos procedimientos mutuamente excluyentes. La “verdad total” no implica ser leal al TO en todos los planos, sino transmitir de manera integral cómo se comprende el TO. Por un lado, la “verdad total” constituye la base de la “utilidad total” y restringe la libertad de los traductores. Por otro lado, la “utilidad total” está por encima de la “verdad total” por la complejidad extrínseca que caracteriza a la traducción como actividad socializada.

Este modelo evaluativo abarca diferentes procedimientos de traducción dentro de un continuum de difícil segmentación, como se muestra en la *figura 1*.

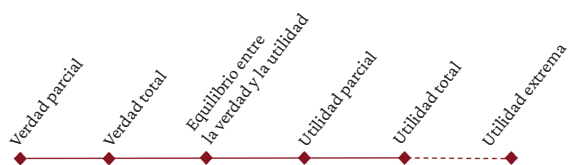


FIGURA 1. Modelo evaluativo de continuum de “verdad total - utilidad total”

- **Verdad parcial:** el/la traductor/a tiene la intención de transmitir la información del TO con fidelidad, pero lo logra en parte.
- **Equilibrio entre la verdad y la utilidad:** el/la traductor/a se muestra fiel al contenido esencial del TO, pero opta por realizar cierta transformación en función de las demandas sociales.

- **Utilidad parcial:** el/la traductor/a da mayor importancia a las demandas sociales transformando sustancialmente el TO, pero fracasa en conservar su integridad significativa.
- **Utilidad extrema:** Para alcanzar la función social de la traducción, el/la traductor/a opta por tergiversar el contenido original y produce un texto lejano del TO (Zhou y Du, 2017).

Normalmente, los traductores no permanecen anclados perpetuamente en un extremo del modelo evaluativo, sino que se mueven entre sus dos polos. La propensión hacia el “TO” o hacia el “Lector” está sujeta a las necesidades de diversos roles sociales (traductor, editor, crítico, lector, etc.) y condiciona las decisiones de los traductores.

3. ANÁLISIS DE LA TRADUCCIÓN DE LAS UFS DE LAS NOVELAS DE LIU ZHENYUN

Las novelas de Liu Zhenyun abordan temas variados. As, *El pequeño gran salto de Liu* (2017a) ofrece el relato tragicómico de enredos entre ladrones, comerciantes y políticos corruptos; *La palabra que vale por diez mil* (2017b) narra una historia que recorre desde el final de la dinastía Qing (1644-1911) hasta la época actual, centrándose en la vida cotidiana de los campesinos oriundos de Yanjin (condado de la provincia de Henan). Sus obras siempre otorgan voz a personajes de las clases sociales desfavorecidas, lo cual evidencia los esfuerzos del autor por visibilizar al pueblo llano, que lucha constantemente por la supervivencia. Uno de los atractivos de las novelas de Liu Zhenyun consiste en su lenguaje humorístico, subyacente no solo en el recurso a una profusión de expresiones fraseológicas, sino también en las manipulaciones creativas de estas. El lenguaje folclórico revela la creatividad y la viveza de las novelas, pero, como señala Liljana Arsovska (2015), constituye un gran reto para su trabajo traslativo.

La formación del corpus, que requiere varias fases de acción, es una tarea laboriosa. En la primera fase, es fundamental localizar y distinguir las UFS dentro de los textos originales. En la segunda, elaboramos una comparación paralela entre el TO y TM. En este proceso, se han eliminado las UFS repetidas en el TO, las cuales han sido traducidas por la traductora de manera idéntica. Como resultado de esta fase, es posible cuantificar con mayor precisión las locuciones que se incluyen en el corpus. En la tercera fase, hemos identificado a qué categoría pertenece cada UF de acuerdo con la tipología propuesta por Zhou Lingshun (2020). Hay que admitir que la clasificación implica cierto grado de subjetividad, pero consideramos que servirá de parámetro para la evaluación de la traducción.

A continuación, se presentan algunos ejemplos extraídos del corpus que corresponden a las seis categorías mencionadas. La selección de estos ejemplos se debe a la importancia que adquieren en el texto, ya sea por su capacidad de resaltar la personalidad de los personajes, de generar efectos humorísticos o de transmitir los pensamientos del autor, Liu. El diccionario que consultamos para acceder al significado de las UFS elegidas es el *Diccionario de la traducción al inglés de la fraseología china* (en adelante, DTIFC) (Yin, 2005).

3.1. Verdad total

Ejemplo (1)

TO: 《一句顶一万句》	TM: <i>La palabra que vale por diez mil</i>
看着随和，谁知是个笑面虎。 (Liu, 2022, p. 122)	Se ve agradable, quién hubiera imaginado que era un tigre sonriente. (Liu, 2017b, p. 477)

36

La expresión 笑面虎 (*xiaomianhu*), entendido literalmente como “tigre con cara sonriente”, tiene una difusión amplia en el habla cotidiana y se refiere a una persona simpática en apariencia pero despiadada en realidad (DTIFC, 2005, p. 767). La traductora, en lugar de recurrir a la paráfrasis, ha decidido mantener el componente zoónimo en la traducción. La traducción fiel no genera problemas de comprensión, ya que en las líneas anteriores ya aparece la frase “[...] era amable por fuera, pero muy venenosa por dentro” (Liu, 2017b, p. 477). Además, el tigre, como un animal amenazante, también evoca la imagen de ferocidad y crueldad en la comunidad hispanohablante. A partir de este ejemplo, así como de los casos recogidos en el corpus, se puede inferir que, si una traducción fiel no provoca una desviación cognitiva, la traductora tiende a rescatar la carga cultural de la UF original.

3.2. Verdad parcial

Ejemplo (2)

TO: 《我不是潘金莲》	TM: <i>Yo no soy una mujerzuela</i>
又跟白娘子练功似的，一练练了二十年，可不成精了？ (Liu, 2012, p. 119)	Como si hubiera hecho pacto con la novia blanca, durante veinte años ha estado perfeccionando su maleficio, y ya es una experta. (Liu, 2015, p. 137)

La expresión 白娘子练功 (*bai niangzi lian-gong*) proviene de un cuento popular chino titulado *Leyenda de la serpiente blanca* (白蛇传). La novia blanca 白娘子 (*bai niangzi*) es una serpiente que practica artes mágicas para convertirse en una mujer verdadera. La traductora comenta que pensaba adoptar la traducción comunicativa transfiriendo la expresión *bai*

niangzi por medio de “diablo” (Arsovska, 2015, p. 196); sin embargo, decidió retener la imagen cultural y añadió la palabra “maleficio” para indicar implícitamente el poder sobrenatural que posee la novia blanca. El problema es que la traductora no añadió ninguna anotación hablando del origen de esta figura en la traducción, lo que resultó en la eliminación de la carga cultural del término original. Dado el posible desconocimiento de los lectores acerca de esta figura literaria china, su inclusión en el texto sin ninguna explicación puede generar confusión. Por todo ello, este ejemplo puede considerarse un caso de la “verdad parcial”.

Ejemplo (3)

TO: 《我叫刘跃进》	TM: <i>El pequeño gran salto de Liu</i>
我老婆像黄鼠狼，有时候专咬病鸭子。 (Liu, 2009, p. 32)	Mi esposa es como una comadreja siberiana, a veces se dedica a morder a los patos enfermos. (Liu, 2017a, p. 45)

En este fragmento se encuentra una variación del *xiehouyu* 黄鼠狼单咬病鸭子 (*huangshulang dan yao bing yazi*), que se puede verter literalmente a “la comadreja siberiana solo muerde los patos enfermos”. En el TO se elimina la segunda rama del enunciado 倒霉越加倒霉 (*daomei yuejia daomei*), que se interpreta como “mala suerte tras mala suerte”. Si interpretáramos el dicho como “los patos están enfermos y después son mordidos por la comadreja siberiana”, esta frase connotaría implícitamente que las desgracias no vienen solas (DTIFC, 2005, p. 284). Sin embargo, al contextualizar esta frase en la historia de *El pequeño gran salto de Liu*, descubrimos que su sentido ha cambiado. Yan Ge, uno de los personajes principales de la novela, utiliza este enunciado de manera

metafórica para describir despectivamente a su esposa Qu Li, quien detecta la debilidad de alguien para atacarlo luego. Esto sugiere que el escritor aprovecha una transformación ocasional para crear un efecto humorístico más impactante.

En este caso, la traductora se ha decantado por una traducción literal; aun así, consideramos que este caso se encasilla en la “verdad parcial”. Se transfiere *huangshulang* a través del término “comadreja siberiana”, traducción quizás incapaz de reproducir con eficacia las connotaciones peyorativas de la UF original. En el contexto chino, el zoónimo denota “malicia” o “astucia”. En consonancia con esta dimensión simbólica, se encuentran numerosos fraseologismos relativos a este animal, entre los cuales el dicho más común es 黄鼠狼给鸡拜年 (*huangshulang gei ji bainian*), cuya traducción literal “la comadreja siberiana le felicita el año nuevo a la gallina” se entiende como “uno hace algo con buenos propósitos en apariencia pero realmente trae intenciones ocultas” (Jia, 2013, p. 25). Desde nuestro punto de vista, la traducción literal de *huangshulang* puede atenuar los efectos humorísticos originales, puesto que los lectores meta no están familiarizados con este animal asiático. Tal vez sería más apropiado sustituirlo por el “zorro”, un animal que ha representado la “astucia” o la “hipocresía” en la cultura hispánica.

3.3. Equilibrio entre la verdad y la utilidad

Ejemplo (4)

TO: 《我叫刘跃进》	TM: <i>El pequeño gran salto de Liu</i>
正所谓一言兴邦，一言丧邦；严格又不敢得罪他 (2009, p. 55)	Una palabra suya te hacía resucitar o te enterraba y por eso Yan Ge no se atrevía a hacerlo enojar. (2017a, p. 73)

El *geyan* 一言兴邦，一言丧邦 (*yiyangxing-bang, yiyansangbang*) tiene un origen antiguo que puede remontarse a *Analectas* (Confucio, 1997). Si se hubiera traducido con literalidad, el resultado habría sido “una palabra puede resucitar el país; una palabra también puede arruinar el país”³. La frase emite la idea de que una persona con autoridad posee el poder de transformar la situación mediante una sola palabra (DTIFC, 2005, p. 840). La traductora ha captado la idea clave de la UF original, pero ha realizado algunos ajustes de índole semántica y sintáctica. En el plano léxico, ha transformado 邦 (*bang*, “país”) en el pronombre personal “te”. Si bien esta modificación puede eliminar los matices cómicos provocados por la hipérbole del TO, facilita que los lectores capten el contenido original. Según el contexto, esta expresión implica que las palabras de Lin, secretario de un alto funcionario, son tan influyentes que pueden favorecer o arruinar el negocio de Yan Ge. Esta modificación léxica es coherente, natural y reduce la distancia cultural. En el plano sintáctico, la traductora no ha establecido una semejanza con la estructura bimembre original tal vez porque restaurar la estructura paralela de la UF original pueda conducir a la redundancia. Por estas razones, encuadramos este caso en el “equilibrio entre la verdad y la utilidad”.

³ Las palabras originales de Confucio, traducidas por Suárez Girard, son las siguientes: “Si (el señor en cuestión) es bueno, ¿no lo es también el que nadie le contradiga? (Pero) si no lo es, y nadie le contradice, ¿no equivale (el asunto) a arruinar el ducado con un dicho?” (1997, p. 96). Debido a su transmisión oral entre los chinos durante siglos, se ha convertido en un *geyan*, más conciso y fácil de recordar.

Ejemplo (5)

TO: 《吃瓜时代的儿女们》	TM: <i>La era de los embusteros</i>
这老汉不过是个老实人罢了。换言之，是只井底之蛙罢了；井底之蛙，才妄自尊大。 (Liu, 2017c, p. 109)	El anciano no era un ogro, sino apenas una triste rana encerrada en un pozo. La soberbia es justo la característica de los sapos atrapados en un oscuro y húmedo agujero. (Liu, 2020, p. 451)

En este fragmento se encuentran dos *chengyu*, 井底之蛙 (*jingdizhiwa*) y 妄自尊大 (*wangzizunda*). Para el segundo, la traductora ha optado por recoger la idea básica de “soberbia”. En cuanto al primero, *jingdizhiwa*, cuyo sentido literal sería “una rana en el fondo de un pozo”, proviene de una fábula en la que una rana se siente la más feliz del mundo sin saber lo que sucede fuera del pozo. Se utiliza para referirse metafóricamente a una persona ignorante o de vista corta. En la traducción se observa la adición de los adjetivos, tales como “triste rana”, o “un oscuro y húmedo agujero”, descripciones no presentes en la UF original.

Muchos traductores aprovechan intencionalmente la técnica de adición para hacer visible su voz de traductor, así como su reescritura intelectual y creativa, aunque a menudo se considera una traición al TO. Sin embargo, Xu Yuanchong, un traductor chino reputado, arguye que la adición no tiene por qué suponer una tergiversación del TO. Para Xu, una adición pertinente es capaz de compensar la pérdida de la fuerza expresiva del TO en la traducción, pero los traductores solo tienen el derecho de añadir informaciones fuera de la forma original, pero coherentes con el contenido original (2018). En la novela *La era de los embusteros*, Li Anbang emplea este *chengyu* para

describir al padre de su antiguo compañero Zhu Yuchen, un campesino altanero y grosero que no hace más que decir disparates y hacer el ridículo por haber vivido encerrado en el pueblo toda su vida. A partir del contexto se desprende que los sentimientos de Li Anbang hacia este anciano — entre la compasión y el desprecio— son complicados. La inclusión de las descripciones subjetivas en el texto no impediría la obtención de una traducción coherente y fiel al sentido original. Por consiguiente, consideramos que en este caso la traductora ha logrado un equilibrio adecuado.

3.4. Utilidad parcial

Ejemplo (6)

TO: 《一句顶一万句》	TM: <i>La palabra que vale por diez mil</i>
这时才知道管家老顾的厉害，收是收了他，但要给他个下马威。 (Liu, 2022, p. 170)	Entonces se dio cuenta de la mala voluntad del mayordomo Gu, quien lo contrató para maltratarlo. (Liu, 2017b, p. 661)

En este fragmento se encuentra una expresión colocacional 知道...的厉害 (*zhidao...de lihai*) y el *guanyongyu* 下马威 (*xiamawei*). La palabra 厉害 (*lihai*) es polisémica y cuenta con significados como “gravedad”, “severidad” e “inteligencia”, entre otros, y solo podemos determinar su aceptación a partir del contexto. Yang Baishun, protagonista de la novela, pide al mayordomo Gu un puesto en su taller del teñido. El mayordomo lo acepta con disgusto y, en lugar de asignarlo a la sección de teñido, lo contrata como cargador de agua, un oficio que requiere fuerza y largas horas de trabajo. El TO puede interpretarse como “hasta entonces se dio cuenta de lo indicioso que era el mayordomo Gu”, que es capaz de tender otra trampa contra Yang. Por entonces, se trata

de una expresión de connotaciones calificativas para una persona. Esta expresión también tiene cierta relación con la siguiente *xiamawei*, cuyo significado es que uno adopta la severidad al inicio para hacerse respetar y temer (DTIFC, 2005, p. 753). Desde nuestro punto de vista, la sustitución de *lihai* por “la mala voluntad” y *xiamawei* por “maltratar” es una interpretación personal de la traductora a raíz del contexto original. Se trata de una simplificación de la imagen original.

Ejemplo (7)

TO: 《我叫刘跃进》	TM: <i>El pequeño gran salto de Liu</i>
也是物极必反，大祸临头，刘跃进突然像老袁一样幽默了。 (Liu, 2009, p. 183)	Como no hay lluvia que dure tres días, a Liu Yuejin de pronto le salió un extraño sentido del humor. (Liu, 2017a, p. 210)

En este pasaje se registran dos *chengyu* 物极必反 (*wujibifan*) y 大祸临头 (*dahuolintou*). El primero transmite un sentido filosófico: cuando algo llega al extremo, empieza a moverse en su dirección contraria (DTIFC, 2005, p. 747). El segundo significa que una gran desgracia está por venir (DTIFC, p. 300). Para captar la relación entre los dos *chengyu*, es necesario contextualizarlos en el TO. Liu Yuejin es un hombre honesto pero nada gracioso. Se ve involucrado en un robo y por casualidad ha obtenido un USB cuyo contenido amenaza su vida. Con la mala suerte que tiene, empieza a burlarse de sí mismo y, tal como se escribe posteriormente, “le salió un extraño sentido del humor”. En este caso, la traductora ha optado por usar el refrán “no hay lluvia que dure tres días” para representar la idea de que la desgracia no es duradera. Evidentemente, el reemplazo no es capaz de establecer una analogía semántica con el contenido original. Por tanto, el caso corresponde a la “utilidad parcial”.

3.5. Utilidad total

Ejemplo (8)

TO: 《我不是潘金莲》	TM: <i>Yo no soy una mu- jerzuela</i>
折腾来折腾去，人家老婆孩子热炕头一直过着，可不就剩下折腾你自己？ (Liu, 2012, p. 149)	Mientras tú lo demandabas, su esposa y su hija vivieron como si nada. ¿Qué no te das cuenta que la única perjudicada has sido tú? (Liu, 2015, p. 156)

La palabra 折腾 (*zheteng*) es propia del dialecto norteño, aunque hoy en día se ha incorporado al habla cotidiana. Su significado esencial es que alguien está metido en trabajos repetitivos y fatigosos, pero todos sus esfuerzos salen en vano (DTIFC, 2005, p. 695). Esta expresión se aplica para aludir a la vida difícil de Li Xuelian, quien busca medidas legales contra su exmarido, el juez de su caso y numerosos altos funcionarios, pero nunca sale como espera. En este ejemplo, la palabra aparece dos veces, pero la traductora no la ha tratado de la misma manera. En la primera ocasión, enfatiza que la mujer continúa demandando; y en la segunda, señala cómo su testarudez la convierte en una verdadera víctima. En vez de ofrecer una traducción literal, la traductora narra la causa y el efecto de manera natural.

El regionalismo 老婆孩子热炕头 (*laopo haizi re kangtou*) transmite la imagen de que “la esposa y los niños, sentados en torno al *kang*, disfrutaban la calidez” y revela una vida sencilla pero deseada por los varones norteños. En la novela, el Cabezón Zhao utiliza este refrán con la intención de disuadir a Li Xuelian de seguir buscando justicia, argumentando que, pese a los “líos” que ha armado contra su exmarido, este sigue viviendo en paz con su esposa y su hija. En este sentido, se puede observar que la traductora ha

40 eliminado el referente cultural de *kang*, sistema de calefacción típico del norte de China, y ha utilizado la paráfrasis para facilitar la comprensión del texto.

Ejemplo (9)

TO: 《一句顶一万句》	TM: <i>La palabra que vale por diez mil</i>
也看出这个师娘有些手段，用一件夹袄、一双新鞋和一句空话，就兵不血刃，释了曾家二兄弟的兵权。 (Liu, 2022, p. 112)	su madrastra sí que tenía ases bajo la manga. En unos días, con abrigos y zapatos nuevos y con palabras vacías, logró meterse a los hermanos en el bolsillo. (Liu, 2017b, p. 441)

En este fragmento se identifican dos UFS: 兵不血刃 (*bingbuxueren*), cuyo significado es obtener la victoria sin entrar en la guerra según DTIFC (2005, p. 39), y la variante de 杯酒释兵权 (*beijiū shì bīngquán*), con referencias históricas a Zhao Kuangyin (927-976), el primer emperador de la dinastía Song del Norte (960-1127). Por miedo a que sus generales se proclamaran emperadores, Zhao Kuangyin convocó un banquete y, tras copas y copas, consiguió persuadirlos a disolver sus tropas. En este pasaje, el escritor convirtió “las copas” de la UF original en “abrigos, zapatos nuevos y palabras vacías”, con los cuales la madrastra puede apaciguar el rencor de sus hijastros. Con esta variación creativa, el escritor ha creado un efecto cómico potente. La traductora ha apelado únicamente al refrán “meterse a alguien en el bolsillo”, con el significado de ganar confianza a alguien, para sustituir la UF original. Adicionalmente, ha añadido otro refrán no existente en el TO, que es “tenía ases bajo la manga”, para reemplazar la palabra 手段 (*shòuduān*, “medio, herramienta”). A este

respecto, Arsovska admite en su artículo que a veces ha optado por omitir las expresiones, pero en otras ocasiones ha añadido algunas no presentes en el TO para reforzar la idiomatidad de la traducción (2015, p. 196).

3.6. Extrema utilidad

Ejemplo (10)

TO: 《吃瓜时代的儿女们》	TM: <i>La era de los embusteros</i>
但杨开拓身正不怕影子斜，决定不理睬这些谣言和捕风捉影的东西。清者自清，谣言止于智者。 (Liu, 2017c, p. 201)	Yang Kaituo, sin temor a las sombras, ignoró los chismes y se dedicó a su trabajo. (Liu, 2020, p. 823)

En un pasaje tan corto como este se encuentran ya cuatro UFS, de lo cual se colige que la preferencia del escritor de apelar a la fraseología en su creación literaria es muy visible. El primer proverbio 身正不怕影子斜 (*shēnzhèng búpà yǐngzǐ xié*), cuya traducción literal sería “si uno tiene una buena postura corporal, no se preocupará por tener una sombra torcida”, significa que uno no teme las acusaciones falsas si tiene una conciencia limpia (DTIFC, 2005, p. 615). La traductora lo transfiere a “sin temor a las sombras”, así que acaba anulando la idea de que Yang Kaituo se considera inocente de lo sucedido. El *chengyu* 捕风捉影 (*búfēngzhuōyǐng*), entendido literalmente como “la captura del viento y la sombra”, equivale a significar las acusaciones infundadas (DTIFC, p. 43) y se considera sinónimo de la palabra que precede 谣言 (*yáo-yán*, “rumor, chisme”). Tal vez esto sea la razón por la que la traductora opta por eliminar este *chengyu*. Podemos decir que esta omisión tiene cierta justificación, pero la eliminación de las siguientes UFS se mantiene indescifrable.

El *chengyu* 清者自清 (*qingzhezhiqing*) significa que los inocentes permanecen inmaculados ante los rumores y el refrán 谣言止于智者 (*yaoyan zhi yu zhizhe*) expresa que los sabios no hacen caso a los rumores. Posiblemente, la traductora podría haber pensado que todas estas UFS comparten un sentido esencial —“rumor”— y que la inclusión de tantas paremias en este fragmento resultaría verbosa, restando naturalidad y encanto a la lectura. La traductora, asimismo, añade la frase “se dedicó a su trabajo”, contenido no presente en el TO. Estas transformaciones sustanciales indican que la traductora pone especial empeño en ofrecer una lectura fluida y natural a los lectores. Aun así, Corpas Pastor sostiene que la omisión correrá el riesgo de perder parte de la expresividad e institucionalización fraseológica (2003, p. 218). Por lo tanto, encuadramos este caso en la categoría de “extrema utilidad”.

Ejemplo (11)

TO: 《我叫刘跃进》	TM: <i>El pequeño gran salto de Liu</i>
如果只是把钱和腰包抢走，青面兽杨志只好自认倒霉；也算大水冲了龙王庙，自家人不识自家人。 (Liu, 2009, p. 87)	Si solo le hubieran robado eso, Yangzhi, el Monstruo de Cara Verde, habría reconocido su mala suerte y dejado ahí el asunto, ya que, al fin y al cabo, todo quedaba entre los suyos: lo que fácil viene, fácil se va. (Liu, 2017a, p. 108)

La UF extraída del fragmento es un *xiehouyu* 大水冲了龙王庙，自家人不识自家人 (*dashui chong le longwangmiao, zijiaren bushi zijiaren*). La primera rama encierra una creencia china y se traduce literalmente como “la inundación derrumba el Templo del Rey Dragón”. La percepción del Templo del Rey Dragón

se origina en el imaginario colectivo chino, en el que este se asocia con el poder de traer la sequía o la inundación a la tierra. Cada año la gente se obligaba a entregar sacrificios al templo para apaciguar la cólera del Rey Dragón y pedir un buen clima para el siguiente año. Esto nos lleva al significado figurado de la segunda rama: “las personas del mismo partido tienen un conflicto sin reconocerse entre ellos” (Jia, 2013, p. 17). Yang Zhi, ladrón apodado “el Monstruo de Cara Verde”, cuando él iba a tener relaciones sexuales con una prostituta, esta le saqueó todo el dinero sin haber reconocido que su víctima era del mismo oficio que ella. Pero esta UF se ha transferido a “todo quedaba entre los suyos”, eliminando así la base figurativa y cultural, así como los efectos cómicos que contiene la UF original. Es difícil saber si esta transformación se debe a la falta de conocimiento de la traductora sobre el refrán chino. Asimismo, la traductora ha reescrito el texto añadiendo un refrán que no aparece en el TO, que es “lo que fácil viene, fácil se va”. Entonces, consideramos que este caso pertenece a la “extrema utilidad”.

4. RESULTADOS

Hemos recopilado e identificado un total de 666 casos de las novelas: 211 casos en *El pequeño gran salto de Liu*, 182 casos en *Yo no soy una mujerzuela*, 136 casos en *La palabra que vale por diez mil* y 137 casos en *La era de los embusteros*. El número de UFS extraídas de cada novela no es uniforme debido a factores como extensión de la novela, trasfondo narrativo, frecuencia del uso de frases hechas, etc. En la primera fila de la *tabla 1*, hemos ordenado las traducciones según la fecha de publicación de su primera edición, desde la más antigua hasta la más reciente.

Tabla 1. Resultados estadísticos de la traducción de las UFS

Título Categoría	<i>Yo no soy una mujerzuela</i> (2015)	<i>El pequeño gran salto de Liu</i> (2017a)	<i>La palabra que vale por diez mil</i> (2017b)	<i>La era de los embusteros</i> (2020)
Verdad total	46 (25,27 %)	44 (20,85 %)	42 (30,88 %)	32 (23,36 %)
Verdad parcial	12 (6,59 %)	17 (8,06 %)	7 (5,15 %)	3 (2,19 %)
Equilibrio entre la verdad y la utilidad	44 (24,18 %)	51 (24,17 %)	27 (19,85 %)	30 (21,90 %)
Utilidad parcial	13 (7,14 %)	9 (4,27 %)	12 (8,82 %)	16 (11,68 %)
Utilidad total	56 (30,77 %)	72 (34,12 %)	44 (32,35 %)	46 (33,58 %)
Extrema utilidad	11 (6,04 %)	18 (8,53 %)	4 (2,94 %)	10 (7,30 %)
Total	182 (100 %)	211 (100 %)	136 (100 %)	137 (100 %)

En más de una ocasión, Liljana Arsovska ha reafirmado su preferencia por la domesticación en la traducción. De esto se induce que la traductora muestra una tendencia a aproximarse al extremo de “Lector/Sociedad”. A la luz de los resultados estadísticos expuestos en la tabla 1, podemos comprobar que la elección de las estrategias traductológicas por parte de la traductora es más o menos consecuente: los casos de “utilidad total” siempre representan un mayor porcentaje de la totalidad. Al respecto, la traductora arguye que, como los lectores latinoamericanos no forman parte del acervo cognitivo de la cultura china, no están familiarizados con las referencias culturales e históricas de las expresiones chinas (Arsovska, 2015). Consciente del desconocimiento de los lectores latinoamericanos, la traductora suele buscar en la lengua española unas UFS con valor semántico similar para sustituir las originales, aunque es difícil que encuentre sus equivalentes dadas las marcadas diferencias lingüísticas entre el español y el chino.

En ocasiones, introduce transformaciones para ofrecer un texto más coherente y preciso. Desde nuestro punto de vista, los traductores también son lectores del TO. Si la traducción es un reflejo de la interpretación que hacen los traductores del TO en su totalidad, no se puede afirmar de manera tajante que los cambios en el contenido constituyan una traición al TO.

Lo curioso es que la traductora no ha recurrido únicamente a la domesticación en la traducción e incluso el porcentaje de los casos etiquetados de “verdad total” es alto. Según propone Le Daiyun (2017), el encanto de leer la traducción consiste precisamente en aproximarse a la diversidad cultural que contiene. Los lectores están más dispuestos a apreciar la esencia singular de una cultura exótica y ampliar su horizonte comprensivo en la lectura de la traducción; se aburrirán si el contenido es completamente regular para su perspectiva. En este sentido, se observa que la traducción de Arsovska muestra cierto apego al contenido original, al mismo tiempo que expone

esfuerzos por establecer una analogía formal con el TO. Por ejemplo, conserva aproximadamente la estructura paralela del refrán 打虎还靠亲兄弟, 上阵还靠父子兵 (*dahu hai kao qin xiongdi, shangzhen hai kao fuzi bing*) (Liu, 2009, p. 9), que se traduce como “el tigre necesita a sus hermanos para luchar, el hombre necesita a la familia para pelear” (Liu, 2017a, p. 19), aunque estos ejemplos son escasos. También hemos localizado ejemplos en que una traducción literal no logra alcanzar la “verdad total”. Por ejemplo, la palabra 兰花指 (*lanhuazhi*) se reproduce a través de “los dedos orquídeas caídas” (Liu, 2017a, p. 49). Esta traducción, sin embargo, dificulta que los lectores meta asocien el término directamente con la homosexualidad. En definitiva, lo sensato es reflexionar e investigar si los lectores meta pueden conocer y dominar perfectamente los referentes culturales de las UFS.

Según la tabla, se observa cierta flexibilidad por parte de la traductora en la aplicación de los métodos de traducción. Hay numerosos casos enmarcados en el “equilibrio entre la verdad y la utilidad”, de lo cual se infiere que Arsovska se esfuerza por encontrar un punto intermedio entre la fidelidad al contenido original y la libertad de expresión. Para González Rey, se trata de una competencia importante para los traductores que buscan la excelencia (2015, p. 147).

Los errores presentes en la “verdad parcial” son mayormente debidos a la falta de conocimiento de las UFS, la mala interpretación o la negligencia de la traductora. Sin embargo, las cifras demuestran una tendencia a la baja en los casos de “verdad parcial” (6,59 % → 8,06 % → 5,15 % → 2,19 %), de lo cual se podría deducir una mayor profundización de la traductora en el conocimiento de la fraseología china. Por otro lado, se registra un leve aumento en los errores de la “utilidad parcial” (7,14 % → 4,27 % → 8,82 % → 11,68 %), los cuales se producen principalmente porque la traductora da

mayor importancia a la recepción de la traducción y por consiguiente ignora parte del contenido del TO. Como hemos mencionado, estos errores impiden que los lectores comprendan el mensaje transmitido por el autor y conducen al incumplimiento de la “utilidad total” de la traducción.

Por último, nos interesa analizar los casos de “extrema utilidad”, a partir de los cuales se constata en la traductora un impulso de recrear un texto. Arsovska moviliza diversos recursos y procedimientos, tales como la sustitución, la adición o la omisión, para superar los obstáculos de comprensión derivados de las diferencias culturales y, como es lógico, produce un texto ya muy lejano del original. Los casos identificados como “extrema utilidad” reducidos.

5. CONCLUSIONES

La literatura local china es una rama importante de la literatura china contemporánea. El sinólogo estadounidense Howard Goldblatt sostiene que entre todas las obras que hemos comentado, es el tema nacionalista el que inicialmente provoca una gran resonancia en los lectores, pero son los valores folclóricos y populares los que confieren a la literatura china contemporánea un encanto duradero (2014). Desde esta perspectiva, los esfuerzos por conservar el lenguaje folclórico, especialmente los aspectos folclóricos y geográficos de la literatura local china, son cruciales para alcanzar una traducción exitosa.

El presente trabajo constituye un análisis de la traducción de las UFS de las novelas de Liu Zhenyun, a partir de un corpus recopilado por la autora del presente artículo. En vez de adoptar el enfoque tradicional de la “equivalencia”, apelamos al modelo evaluativo del continuo “verdad total - utilidad total”, que consideramos más apropiado para nuestra investigación. Los resultados evidencian una fuerte conexión de la traductora

con los lectores, es decir, una mayor atención hacia la aceptabilidad de los lectores y la recepción de la traducción. Es de notar que la sustitución y la paráfrasis son las alternativas más utilizadas para evocar la emotividad y la complicidad en los lectores hispanohablantes. No obstante, cuando la traductora no logra construir una cercanía semántica y pragmática con el TO, es posible que la traducción presente fallos de “utilidad parcial” e incluso de “extrema utilidad”.

La traductora también se muestra consciente de lo relevante de preservar el trasfondo cultural chino, recurriendo con frecuencia a la traducción fiel. Estos tratamientos, en ocasiones, no logran transmitir la misma carga emotiva a los lectores. Aun así, los lectores pueden darse cuenta de que están leyendo una traducción e inconscientemente desarrollarán una mayor tolerancia hacia los aspectos funcionales y culturales que les sean inusuales. Hay que recordar que una traducción literal también puede conducir a un texto forzado e ilegible si la traductora no toma en cuenta la aceptabilidad del público lector. Para los traductores, lo imprescindible es buscar un equilibrio moderado entre literalidad y naturalidad.

REFERENCIAS

- Arsovska, L. (2015). 草木皆兵 ¿Ver moros con tranchetes? En Liljana Arsovska (coord.), *América Latina y el Caribe-China. Historia, cultura y aprendizaje del chino 2015* (pp.183-200). Unión de Universidades de América Latina y el Caribe.
- Confucio. (1997). *Analectas* (Anne-Héline Suárez Girard Trad.). Kairós.
- Corpas Pastor, G. (2003). *Diez años de investigación en fraseología: análisis sintáctico-semánticos, contrastivos y traductológicos*. Iberoamericana/Vervuert.
- DTIFC. Véase Yin (2005).
- Goldblatt, H. (2014). 《论中国文学: 葛浩文文集》 (*Estudio de la literatura china: colecciones de Howard Goldblatt*). Modern Press.
- González Rey, M. I. (2015). Fraseologización e idioma-tización en traducción literaria. En Germán Conde Tarrío et al. (coord.), *Enfoques actuales para la traducción fraseológica y paremiológica* (pp. 143-160). Centro Virtual Cervantes.
- Han, Y. (2023). “啃空”的乡土生存哲学——论新世纪刘震云小说的叙事策略与动力 (“Penkong”: The Rural Survival Philosophy: On the Narrative Strategy and Power of LIU Zhenyun’s Novels in the New Century). *China Literature and Art Criticism*, (7), 103-113. <https://doi.org/10.19324/j.cnki.zgwy-pl.2023.07.010>
- Jia, Y. (2013). *Diccionario fraseológico-cultural de la lengua china*. Granada Lingvistica.
- Le, D. (2017). 《跨文化之桥》 (*El puente intercultural*). Beijing University Press.
- Lei, C. (2017). *Teoría fraseológica y lenguaje figurado en España y en China*. Granada Lingvistica.
- Liu, Z. (2009). 《我叫刘跃进》 (*Me llamo Liu Yuejin*). The Writers Publishing House.
- Liu, Z. (2012). 《我不是潘金莲》 (*Yo no soy Pan Jinlian*). Changjiang Wenyi Publishing House.
- Liu, Z. (2015). *Yo no soy mujerzuela* (trad. Liljana Arsovska). China Intercontinental Press.
- Liu, Z. (2017a). *El pequeño gran salto de Liu* (trad. Liljana Arsovska). Siglo XXI Editores.
- Liu, Z. (2017b). *La palabra que vale por diez mil* (trad. Liljana Arsovska). Siglo XXI Editores.
- Liu, Z. (2017c). 《吃瓜时代的儿女们》 (*Hijos e hijas de la era de cotilleo*). Changjiang Wenyi Publishing House.
- Liu, Z. (2020). *La era de los embusteros* (trad. Liljana Arsovska). Siglo XXI Editores.
- Liu, Z. (2022). 《一句顶一万句》 (*La palabra que vale por diez mil*). Huacheng Publishing House.
- López Ruiz, M. C. (2020). La recepción y traducción de unidades fraseológicas en el discurso político. Análisis de un corpus ad hoc (EN, FR > ES). *MonTI Special*, (6), 248-286. <https://doi.org/10.6035/MonTI.2020.ne6.8>
- Mellado Blanco, C. (2015). Parámetros específicos de equivalencia en las unidades fraseológicas (con ejemplos del español y el alemán). *Revista de filología*, (33), 153-174.

- Pamies Bertrán, A. y Wang, Y. (2020). Frasemis verbales y metáforas gramaticales en español y en chino. *Lynx: Panorámica de estudios lingüísticos*, (19), 89-145.
- Sevilla Muñoz, J. y Sevilla Muñoz, M. (2000). Técnicas de la traducción paremiológica (FrenchSpanish). *Proverbium*, (17), 369-386.
- Sevilla Muñoz, M. y Nguyen, T. (2023). La traducción fraseológica en ausencia de obras fraseográficas y paremiográficas. *Paremia*, (33), 151-162.
- Vargas Castro, E. (2023). Estrategias para la traducción de unidades fraseológicas como rasgo de "Oralidad Fingida" en la literatura costarricense. *Transfer*, 18(1), 49-97. <https://doi.org/10.1344/transfer.2023.18.40323>
- Wang, Y. (2023). 乡土中国的现代化叙事——从乡土文学到“新乡土文学” (The Modernization Narrative of Rural China: From Native-Soil Literature to "New Native-Soil Literature"). *Social Sciences in China*, (9), 46-60.
- Wu, F. (2014). *La fraseología en chino y en español: caracterización y clasificación de las unidades fraseológicas y simbología de los zoónimos. Un estudio contrastivo*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid. Disponible en: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/663035> [consulta: 3 de marzo de 2025].
- Wu, F. (2019). Análisis de la traducción del chino al español de las unidades fraseológicas en *La fortaleza asediada* (Wei cheng de Qian Zhongshu). *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación*, 78, 317-334. <http://dx.doi.org/10.5209/CLAC.64383>
- Xu, Y. (2018). 《翻译的艺术》 (Arte de la traducción). China Intercontinental Press.
- Yin, B. (2005). 《汉语熟语英译词典》 (Diccionario de la traducción al inglés de la fraseología china). Shanghai Foreign Language Education Press.
- Zhou, L. (2020). 《译者行为批评: 理论框架》 (El marco metodológico de la crítica de las conductas de traductor). The Commercial Press.
- Zhou, L. (2022). 《汉语乡土语言英译行为批评研究》 (Estudio de la traducción al inglés del lenguaje folclórico en el marco de la crítica de las conductas de traductor). Social Sciences Academic Press.
- Zhou, L. & Du, Y. (2017). 汉语“乡土语言”葛译译者行为度 (A Look into Goldblatt's Particular Translating Approach). *Shanghai Journal of Translators*, (6), 21-26.
- Zuluaga, A. (1997). Sobre las funciones de los fraseologismos en textos literarios. *Paremia*, (6), 631-640.

Nordic Noir crime fiction has become a literary phenomenon in Spain, fueled by an ever-growing influx of translations that introduce Scandinavian traditions to Spanish readers. This study examines the paratextual visibility of translators within this subgenre across publishers, critics, and readers. To this end, we analyze the peritexts of 70 translated novels and epitextual elements such as reviews, interviews, and videos. Results reveal a striking invisibility of translators: their names are mostly confined to copyright pages and rarely appear on covers or in authored peritexts. Similarly, epitexts seldom feature translators, with rare mentions in articles or comments on target texts. This marginalization highlights the limited recognition translators receive in the publishing industry and critical discourse. It also reflects a symbolic capital in the red plus a troubling undervaluation of their crucial role in literary circulation and in driving the Nordic Noir boom that has shattered sales records in Spain.

KEY WORDS: Nordic Noir crime fiction, translator's visibility, paratextuality, peritexts, epitexts.

The Writers that Came in from the Cold: Translator's Visibility in the Nordic Noir Crime Fiction Published in Spain

BRUNO ECHAURI-GALVÁN

Grupo de investigación RECEPTION

Universidad de Alcalá

ORCID: 0000-0002-7055-5699

ALICIA CAMELIA ROCA

Universidad de Alcalá

Los escritores que surgieron del frío: la visibilidad del traductor en la novela negra nórdica publicada en España

La novela negra nórdica es un fenómeno editorial impulsado por un caudal creciente de traducciones que destilan al español las distintas tradiciones escandinavas. Nuestro artículo explora la visibilidad paratextual del traductor de este subgénero para editoriales, críticos y lectores analizando los peritextos de 70 novelas traducidas y de epitextos relacionados como páginas web, reseñas, entrevistas y vídeos. Los resultados alumbran a un traductor ensombrecido cuyo nombre, rara vez en la portada, se entierra en las páginas de créditos sin apenas peritextos de su autoría. En lo epitextual, el traductor figura residualmente en las fichas técnicas de las novelas, y pocos son los artículos y comentarios sobre su labor. Esta invisibilidad refleja su escaso reconocimiento en el sector editorial y en el cinturón crítico y receptivo que lo rodea. También desvela un capital simbólico deficitario, alejado de su papel catalizador en la circulación literaria y detonador en el bum nórdico que ha astillado récords de ventas en nuestro país.

PALABRAS CLAVE: novela negra nórdica, visibilidad del traductor, paratextualidad, peritextos, epitextos.

1. INTRODUCTION

Crime fiction, translated into Spanish as *novela negra*, has been fueling and undergirding our literary market since the beginning of the 21st century (Sánchez-Zapatero, 2020). This phenomenon, however, was not a sudden burst but a delayed explosion, the outcome of a long-standing process that would eventually cement the popularity of the subgenre across the country: it firstly crawled into the literary system via the translations of Chandler's and Hammett's hard-boiled crime novels in the 1950s and 1960s; it grew thanks to an autochthonous tradition sparked by Vázquez Montalbán's *Tatuaje* in the 1970s and later consolidated by bestselling authors like Lorenzo Silva or Dolores Redondo (López-Martínez, 2016), and it finally secured the throne of national sales lists driven by the traction of an unstoppable literary cyclogenesis: the outbreak of the Nordic crime novel during the first decade of the 2000s (Rino-Ponce, 2016). Winter had come... and it had come to stay.

It is no coincidence that the blood-tainted snow of Nordic crime fiction has already covered the entire peninsula. This storm was unleashed by an alignment of literary and market conditions, but it made landfall thanks to an indispensable agent: the translator. Due to their work, the Spanish reader could transmute the cobbled alleys and wheat-field surrounded villages of rural Spain into the stabbing cold and windy shores of the seaport town of Fjällbacka; Lisbeth Salander got to hack and control our literary system, and Harry Hole started to roam the prime shelves of our bookstores in his worn jeans and inseparable Doc Martens. If we approach this phenomenon through the magnifying lens of translatology, we discern a clear question: Is the translator's recognition attuned to the resonance of this literary boom?

Considering the translators' invisibility that Venuti (2017) or Hatim (1999) —among many others— regard as an inherent trait of Western literature, and the results obtained in earlier similar studies (Echauri Galván, 2023), the present paper is built on two interrelated hypotheses: 1) translators of Nordic Noir novels are overly invisible in the editorial paratexts of the books, and 2) this invisibility extends to the reception of these works by literary critics and regular readers.

In order to explore these assumptions, this essay adopts a mixed-methods approach that applies quantitative and qualitative analytical tools to parse the paratextual visibility of the translator in a series of paratexts related to three pivotal agents in the circulation of any sort of literature, nationally and worldwide: the publishing industry, specialized critics, and the average reader. To that end, the study dissects a corpus formed by the peritexts attached to a selection of translated Nordic Noir novels and a set of epitexts issued by the aforementioned actors, namely webpages, interviews, and reviews in press and social networks. Our analysis combines a quantitative survey of visibility markers (such as the presence or absence of translator names and notes) with qualitative content discussion rooted in Genette's typology and expanded through recent work on digital and transmedia paratexts. Results will not only shed light on the overall visibility of the translator but will also allow us to pinpoint the readership's (un)awareness of their crucial role, how they discuss their job (when appropriate), and, ultimately, establish the symbolic capital of these traditionally sidelined wordsmiths. Because burying your name under six feet of paratextual information can be another kind of killing...

2. DIFFERENT SHADES OF BLACK: NOVELA NEGRA AND NORDIC NOIR

The bestselling machinery we call *novela negra* encompasses almost anything published as crime, mystery or detective novels, but also noir fiction and many other subgenres (Fresquet-Roso, 2016; Sánchez Zapatero, 2020). This label functions as a convenient melting pot where different authors whose works might be tagged as *novela negra* converge, even though they might not share more than a few features. Sánchez Zapatero (2020) attributes the opening of this umbrella term to the publishing industry's commercial interest in partaking in the success that this "supergenre", as he christens it, has experienced globally. Since we do not intend to highlight or redefine the lines that separate and contour the different facets of this generic polyhedron, for clarity and coherence's sake, we will be referring to this sometimes convenient, sometimes inconvenient amalgam of literary trends as "crime fiction/novels."

In Spain, crime fiction had a late flourishing; but spring arrived, and its blooming painted our literary panorama in dark colors and an ample palette of reds (Galindo, 2024). Our own personal boom set off from the 70s onward, when authors like Manuel Vázquez Montalbán, Eduardo Mendoza, or Jaume Fuster blew up the prevailing English and French models and ignited a new style informed by realistic and naturalistic traits that crystallized in mundane stories filled with violence, sex and organized crime (Fernández-Colmeiro, 1994; Sánchez-Zapatero and Martín-Escribà, 2013). The shock wave reached new authors and decades: Lorenzo Silva, Alicia Giménez Bartlett, Rosa Montero, and others carried the fire through the 80s and 90s (López-Martínez, 2020), and a young generation of crime fiction writers like Javier

Castillo, Santiago Díaz, or Virginia Feito helps them keep it alive nowadays (Ballarín, 2022). This impulse, nonetheless, has been bolstered by an underlying constant flow of translations from different countries and crime-fiction traditions; the most recent one came in from the cold, from the Scandinavian Peninsula, bringing ashore the worldwide acclaimed Nordic Noir (Sánchez-Zapatero, 2020).

It took decades, however, for Nordic Noir to expand with the strength to redress the power balances of our literary panorama and rut the novelistic soil of Western literatures and beyond. The roots of Nordic Noir stretch back through icy decades to the publication of Maj Sjöwall's and Per Wahlöö's ten-novel series (1965-75) starring Martin Beck. As the troubled inspector Beck puppeteered the most effective division of the Swedish national police, the authors "conceived the modern template for the Scandinavian crime novel" and showed the world the porous pillars and fractured foundations of the Swedish welfare state and the northern utopia (Grydehøj, 2020, p. 118). Subsequent works traced their police procedural blueprint: an unstable protagonist who struggles to juggle his professional and personal life is painted with the colors of literary realism to address freezing-hot delicate topics that unveil the underbelly of a superficially thriving society, allegedly bunkered against the problems that raze other countries. This is the reason why Henning Mankell's most recent stories, for example, tackle topical issues such as "national identity, isolation, bigotry, and xenophobia within an atmosphere of change caused by globalization and immigration" (Grydehøj, 2020, p. 119).

Pioneers and forerunners aside, in the big scheme of things, the turning point that propelled Nordic Noir crime fiction to massive levels of popularity was the publication of Stieg

50 Larsson's *Millenium* trilogy in the second half of the 2000s. Scandinavian winds took bookstores by storm and their thrust expanded the margins of this subgenre; hence, Nordic Noirs were not always *noir* in the conventional sense, since they embraced "anything from traditional whodunits, spy-novels and thrillers" (Bergman, 2014, p. 81).

Crime fiction cuts in literary systems smoothly, but according to Grydehøj (2020), Nordic Noir has two additional features that sharpen its edge and boost its circulation: the exoticism of the hibernal north and the appeal of the wrecking ball that shatters extraneous realities, in this case the Scandinavian ideal. The pivotal role of the subgenre in the deconstruction of the "widespread image of the region as consisting of well-functioning, exemplary nation states" (p. 122), the *schadenfreude* it imbues when readers "realize that everything is not as perfect as it is reputed to be" (Bergman, 2014, p. 88) are attraction poles for international markets. Covers, on the other hand, capture the contradiction between the pure, shining-white landscapes and the dark, stinking sewers of the northern societies (for example, see Camilla Läckberg's *Los gritos del pasado* published by Maeva or Jo Nesbø's *El muñeco de nieve* issued by Debolsillo) to foster Nordic Noir's vernacular magnetism among readers from different countries (Grydehøj, 2020, p. 122).

The definitive explosion of the subgenre in Spain confirms these observations. The literary earthquake it triggered and the commercial aftershocks that followed were extensively covered by the press. As of 2009, both national and regional newspapers like *El País*, *El Mundo*, *La Vanguardia*, *El Periódico* or *Heraldo de Aragón* reflected the bulldozing effect on the market of the *Millenium* saga (more than 1.2 million copies of the first two novels were sold and 200.000 of *La reina en el palacio de las corrientes de aire* were

devoured by Spanish readers the day it was released) and considered the popularity of Stieg Larsson's trilogy second to none, surpassing even the forays of a teen wizard with a scarred brow, or the social turmoil, political carnage, and unbridled passions hidden under the shadow cast by the cathedral of Knightsbridge (*El País*, 2009).

The phenomenon soon constellated other authors: Camilla Läckberg followed suit, her sales skyrocketing to 2 million copies (Corroto, 2019) and paving the way for a legion of colleagues—including bestselling writers Jo Nesbø and Henning Mankell—to burst in afterwards (Fresquet Roso, 2016, p. 350-51). A whole cosmos of information, merchandising, and audiovisual productions has been built around these figures, their names clearly imprinted in the press, the media, and the tablets of contemporary lore. But this did not happen by chance: a close-knit network of Spanish translators has been working for years to freeze our pulse with the stone-cold bodies violently dropped in our bookstores from northern latitudes. Whether our literary system regards them as partners in crime or inconsequential bystanders will be unveiled soon.

3. ACCESSORIES TO THE MURDER: PARATEXTS AND TRANSLATOR'S VISIBILITY

Crime fiction spans a vast array of backgrounds, characters, enigmas, and literary nuances; and yet, readers seem to have a very precise frame of expectations when they approach this long-standing, regularly-recycled, everblooming subgenre. Consumers of these works seek the rush of instant pleasure, an emotional bond with the characters, magnetic settings, and a storyline they can devour compulsively (Burgess and Williams, 2022). They are a voracious species, chaining one novel after another, bold in

their quest for new adventures and timorous in their need for a safe distance from the brutality of narrative lines and for a set of generic traits that reminds them of the unspeakable comfort found in previous murder cases (Brewster, 2016, pp. 3-5). In other words, readers of crime fiction, including Nordic noirs, expect these texts to read fast and to share familiar patterns and topoi regardless of the author; in yet other words, they want *transparent* and *fluent* translations that do not apostil the flow of the plot or hinder the adrenergic pace of the story.

These descriptions throw us back to the translation studies of 1995, when Venuti (2017) sparked the discussion about the translator's (in)visibility with the gasoline of the two terms italicized above. The Anglo-American literary system [and most Western literatures, as portrayed by Pym (1996) or Venuti himself], favor smooth target texts that lead readers to believe they are facing the source, not a translation. These markets are underpinned by an ideological-cultural wiring according to which publishing companies, literary critics, and regular readers promote, sell, expect, and consume translations that read as original works (Venuti, 2017, p. 4-5). Translators are thereby tied up by these constraints and relegated to a position of obedience and low transactional power (Venuti, 1992). Most of them —except maybe acclaimed creative writers (Ray, 1992) the likes of Borges, Cortázar, or Murakami— have been thus ghettoed into corners of social irrelevance and historically perceived as invisible agents in the circulation of literature (Guzmán, 2009), a “perception” observable in silences, ellipses, and negative spaces.

Invisibility opens two interconnected gateways into Bourdieu's sociological framework and its echoes with translation studies. The first one has the word *habitus* carved on it. The po-

sition of translators in the literary system is not merely a reflection of individual agency or aesthetic taste, but the outcome of a socially conditioned set of dispositions (what Bourdieu terms *habitus*) that orient translators toward choices which are both structured by the field and structuring of it in turn (Gouanvic, 2005; Cao et al., 2023). These ingrained patterns push translators towards conforming to the precited expectations of fluency, transparency, and self-effacement, practices that not only ensure the product will be easily absorbed by the target literary market (Venuti, 2017, pp. 4-6) but also perpetuate the translator's minimal visibility and minimum credit (alas, in every sense of the word).

Their peripheral status is precisely the key to the second —and more significant for the goals of this study— Bourdieusian door: *symbolic capital*. Boiled down to its basic substance, this concept refers to the perceived value and respect an individual or group has within a social domain, which can be based on their cultural capital, social networks, or even their perceived economic achievement (Bourdieu, 1986). The translation field, shaped by market forces and cultural hierarchies alike, rarely allocates symbolic capital to translators in a meaningful or lasting way. A select few (as those totems of universal literature mentioned before) may build up public recognition thanks to their prior authorial renown, strategic affiliations with reputable publishers, or sustained critical acclaim (Gouanvic, 2005; Cao et al., 2023); yet, the average translator operates in the shadows, away from the spotlight of cultural and public resonance and, consequently, apart from due credit.

The delicate (un)balance that upholds Western literary systems has, hence, clear consequences on translation practice. But the repercussions of this asymmetrical *statu quo* extend beyond the straight line between the overture

52 of the story and its final words. In this context, Leiva-Rojo (2003) pieces together Lambert's, Munday's, and Van Gorp's proposals and presents a list of seven strategies to parse the visibility of the translator. Number six suggests disassembling the book and exploring its different parts looking for translators' prints in the form of footnotes, prologues, epilogues, names on the cover or back cover, biodatas... Number seven, on the other hand, advocates canvassing literary reviews to analyze if, where, and how translators are discussed (p. 68). Leiva-Rojo is, in his own different terms, talking about liminal territories, informative satellites scholars can chart to unveil a wealth of details shaping readers' perceptions and defining their reception and response to translators and their work, the novel, the author... and many other "et ceteras." Leiva-Rojo is, in short, talking about *paratexts*.

This concept was coined by Gerard Genette and eidetically defined by the author as verbal and non-verbal elements that materially accompany or orbit around the text to transform it into a consumable physical object, to introduce it, and to ensure it is disseminated, understood, and interpreted; in other words, paratexts *make the book a book*, facilitating it to penetrate the target audience from different angles and circulate through the literary cosmos cumulating (new/different) meanings over the years (Genette, 1987/1997, p. 2-3). The breadth of paratextual typology embraces an extensive network of interrelated materials, classified according to different criteria. Thus, we find an initial physical distinction—and the cornerstone of this paper—between *peritexts*, appended to the text, and *epitexts*, separated from it (p.5). Time is of the essence and an axis of Genettian paratextuality; this parameter subdivides paratexts according to the moment of publication or in reference to the writer's life: the first set

includes *prior*, *original* (published alongside the text), *later* and delayed *paratexts*, while the second set encompasses *anthumous* and *posthumous* items (pp. 5-6).

One of the matrix concepts around which many reflections in Genette's *Seuils* (published in 1987) unfold is *authorship*. According to this criterion, the paratext can be *authorial*, issued by the *publisher*, *collective*, or *allographic* if it comes from a third party (p. 8-9). In a similar vein, Genette adds the factor of responsibility to refer either to the materials for which the writer or the publisher are responsible (*official*), or to those produced by third parties without any connection to the former figures (*unofficial*). His typology does not end here; it keeps ramifying based on aspects such as substance (*textual*, *iconic*, *factual*) and the addressee (*public*, *private*, *intimate*), or by projecting bisectrices that segment paratexts into those with *illocutionary value* and those with *performative value* (p. 7-11).

This stream soon overflowed the dikes of literature and extended to other areas. Almost simultaneously with Genette's distillation of the concept in *Palimpsestes* (issued in 1982) and *Seuils*, authors like Stam or Janin-Foucher channeled the paratextual torrent towards the big screen and dazzling spotlights of the cinematographic field (Klecker, 2015). Years later, J. Gray (2010) among others consolidated paratextual studies in film and television, whereas scholars like Re (2016) oriented the analysis towards new fields like transmedia storytelling. Logically and inexorably, the paratextual wave also broke against the margins of translated works.

Although Genette (1987/1997) does discuss translation, it corners it in the final pages of his work as "just another paratext" that may provide some information about the source, a derivative element that should be ideally drafted hand in hand with the author or by authors

themselves. This (mis)conception, prior to the upsurge of translation studies, runs counter to contemporary approaches that reject the servile nature of the target text and assert the creativity and autonomy of the translator (Batchelor, 2018). In this spirit, Tahir-Gürçağlar (2002) advocates severing the ties between source and translated text and initiating a new direction in paratextual studies, one exclusively focused on the paratexts in and related to the translation. Deane-Cox (2014), on the other hand, uses Genette's own words to challenge the peripheral role of translation: if authorial intention is key to crafting and comprehending a particular work, the thick stack of translations that are conducted without the guidance of the writer's voice should entail at least a partial recognition of the translator's authorial nature.

Beyond this conceptualization of the target text as a "text in its own right," translations have an undeniable potential to shed light on specific features of the source, illuminate hidden interpretations, or silhouette the blurred footprints of the creative process (Batchelor, 2018). Piling research on translation and paratexts has also cultivated a new and leafy tree of paratextual onomastics. Yuste-Frías (2012) uses the term *paratraducción* to define the vast cultural, ideological, and linguistic network interwoven by these materials, their translation, and the publication of translated literature, whereas Deane-Cox (2014) christens the same and similar phenomena as *translatorial paratexts*. In like vein, Batchelor (2018) oxygenates Genette's typology by multiplication: time of publication is further fragmented to span *pre-*, *original*, and *postranslation paratexts*, while the number of senders and receivers is squared to include key figures both inside and outside the publishing industry (critics, followers, scholars...). At the same time, she equalizes the kinds of paratextual materials to

the pace and forms of the digital era and suggests the study of posters, apps, webpages, or videos, among many others (Batchelor, 2018).

Paratexts are, in short, a complex, evolving, and interdependent elementary web with several functions and possibilities. One of them is providing (or denying) spaces for the translator to make their names. This streak of paratextuality has been tapped in prior studies that explore different planes of translators' visibility. M. P. Gray (2021), for instance, deepens and extends Venuti's claims of invisibility by parsing the epitextual status of the translator in critics' and readers' reviews from France, Germany, and the United Kingdom. Results show that the general public is more prone to overlook the translator than experts. Focusing on the latter alone, French critics mention the translator's name more often, while British reviewers discuss translator's decisions more recurringly. But let us not be fooled by these sparks of recognition: visibility percentages do not even reach 30% in the first scenario and 20% in the second, with comments rarely amounting to more than vague and superficial observations.

In like manner, Solum (2017) takes us to one of the beating cores of Nordic Noir, the Norwegian literary ecosystem, with a study dissecting a sample of translation reviews that sparked suggestive and countercurrent debates about the translator's job and triggered an intense crossfire of written reactions and responses. These epitexts *do* gravitate around translation, both as a process and a product, and ram pillars of the Western translational acquis, like critics' tendency to circumvent the translator's effort or their reluctance to compare source and target texts in their analyses. Results are, however, veiled by methodological smoke and mirrors: the media outlets that published the reviews only cover a small portion of the Norwegian

54 cultural landscape, and the sample discussed is too thin to even approach the vast and overwhelming forms of a rule.

Despite the limitations, Solum's study hints at the transition that Bilodeau (2013) fully develops in a paper that juxtaposes the paratextual invisibility of Western translators with their prominent status in the Japanese market. A different light rises in the East, one that reveals a different paradigm founded on a different set of paratextual conventions. Akashi (2018) extends this baseline to new coordinates of the Eastern literary panorama by exploring the correlation between fame and visibility, using Haruki Murakami's translations into Japanese as a case study. Her research evinces that the writer's popularity enhances paratextual recognition even further, with his prestige resonating in every corner of this liminal dimension.

Alas, western winds blow again through the research conducted in Spain. Here, a wide gap separates legal standards and actual recognition, and translators must negotiate the discrepancies between the authorial condition granted to them *de jure* and the social and cultural maltreatment they experience *de facto*. Barrero (2004) reminds us that the Spanish legislation recognizes the translator as an author with all the bells and whistles this position entails. And yet, the contradiction between the idealized framework of *how things are supposed to be* and the stubborn reality of *how things are* is all too evident. Fernández (2010) charts this sectoral breach through an empirical study grounded on the opinions of Spanish translators. Participants seem to accept the premise (aka Pyrrhic victory) that things are slightly better than before, but the findings of the survey trace a serrated line that plummets unceasingly when it connects the focal points of translators' working conditions and status: dwindling salaries, contractors

accustomed to bypass regulations, or rampant professional intrusion delineate the frail foundations of a trade neglected by most literary critics and invisible to the social eye due to its fragmentation and atavistic inability to weave strong associative networks.

Translators' complaints regarding visibility are easy to confirm: a look at our own bookshelves or a visit to our favorite store or library will surely adumbrate the paratextual amnesia that research evinces with systematicity and underlines with granularity. One such example is the historical novel translated into Spanish over the last three decades. According to Author (2023), it is particularly shocking to notice that a subgenre supposedly prone to rely on translatorial paratexts to color the historicity of the novel (just consider the contextual explanations needed when readers do not share the writer's-novel's background) blocks these liminal spaces to the translators' inroads and exiles their names to copyright pages. Readers' and critics' responses follow suit, generally disregarding the translator, including their names somewhere in the data sheet in the best-case scenario, or, steered by the biological determinism that leads us to brazenly share our *schadenfreude*, commenting on their work only (and marginally) to underscore their mistakes, poor choices, and subjective wrongs.

An alternate methodology and a different sample convey a fractal of the same phenomenon that repeats itself across genres. Santana-López et al. (2017) perused the bibliographical catalogue of our Biblioteca Nacional to gauge the visibility of the Spanish translators of German works from 1970 to 2010. Albeit the situation has changed (and improved) after the approval of the Ley de Propiedad Intelectual, more than two-thirds of the vast compilation (over 20,000 entries) indicate the text is a translation

but omit the translator's name. Of the remaining works, just 44% "name names," whereas the rest cloud the translator again in silence. As the authors conclude, invisibility is probably a consequence of editorial policies like those described in the preceding paragraph; in this context, German-to-Spanish translators navigate bylines, elliptical spaces, and blind spots driven by an apparently random, retroactively corrective criterion that proves itself insufficient to achieve high levels of recognition.

A glimpse of the golden East can be seen, however, in Serra-Vilella's (2021) contribution, a paper that depicts how the rays of the rising sun stream in our literary market via translation. A paratextual analysis that encompasses genres from literature to manga, business management, or martial arts reveals a greater visibility of the translator in literature than in other categories, a progressive decline in the use of pseudonyms, and the usefulness of paratexts to understand translatorial decisions and the publisher's attitude towards their job (pp. 244-245). In sum, a beacon of hope in the otherwise overwhelming darkness that surrounds the figure of the literary translator in our country.

Whether this sparkle is a fleeting anecdote or a burgeoning norm is something time and research will tell. Meanwhile, the present paper contributes to this ongoing exploration of the Spanish paratextual ecosystem through an empirical study that finds strength in numbers and innovation. As subsequent chapters will display, our analysis searches—for the first time—for the translator's prints in the bloody crime scenes that Nordic Noir crime fiction has snowed all over our literary panorama; and it does so by canvassing an extensive sample of peritextual and epitextual materials related to this ironically and apparently undying publishing sensation. Our approach combines, in short, the audacity of the

best Marlowe and the thoroughness of the sidekick who dives into files and cold cases to find the clue that will unravel the mystery. Please clear the area, and let the investigation begin.

4. FINGERPRINTING THE TRANSLATOR: PARATEXTUAL ANALYSIS

The first section of this analysis evaluates the translator's visibility in the peritexts of 70 translated Nordic Noir crime novels¹ published in Spain from 1972—"the case that set the precedent," as indicated above—up to the present years of everlasting literary momentum. To do so, we examined a series of peritexts inside or appended to the book, including the front and back covers, title pages, copyright pages, footnotes, prefaces, epilogues, and flaps.

Determining exact peritextual authorship in each novel verges on the impossible, but as noted by Castro-Vázquez (2009), Winters (2014), Batchelor (2018), and Tarakcioğlu and Kıran (2021)—landing on the present what Genette (1997) already outlined in *Paratexts*—peritexts are a complex scaffolding typically designed by the publisher with masts that intertwine economic and ideological interests, often reinforcing power hierarchies that sideline writers and bury translators six feet under. Although in some cases these elements may be negotiated with them [remote but possible scenarios mapped out in studies such as Liang's (2024)], the final responsibility and decision, whether aligned with the wishes of other agents or not, ultimately lie with the publisher. And in the cases that follow, it is clear that peritexts serve as marketing makeup that conceals the traces left by translators.

¹ Only the sources cited in the article will be included in Appendix 1.

If we judge a book by its cover and the translator's recognition by whether their names appear on it or not, we can conclude the profession is paratextually ignored in the Nordic Noir subgenre. Only 3 out of the 70 novels open this center stage for the translator to share the show: Alfaguara's *El hombre con cara de asesino* (Rönkä, 2002/2013) and *El enigma Flatey* (Arnar-Ingólfsson, 2002/2014), and Lengua de Trapo's *Bailar con un ángel* (Edwardson, 1997/2002). Differences between these editions can be spotted, though; while Alfaguara subtly places the translator's name in the upper left corner, still catching the eye, Lengua de Trapo boldly stamps it right under the title. There is a flip side too: in all three cases, the font used for the translator's name is the smallest on the page. High visibility with an asterisk.

Bailar con un ángel includes another interesting detail in its peritexts, albeit not directly related to the novel: the flap of the book lists other titles in the same collection along with the author and the translator of each volume. The translator's visibility in the flaps of Nordic Noir crime fiction ends here, but the information contained in these peritexts opens an extra angle worth peering through. 12 novels highlight the text has been translated into a number of languages, and 3 boast that the translation rights have been sold to many different countries. These figures, paratextually "neonized" by the publishing companies, create a paradox aligned with the findings in Author (2023): translation into other languages is a medal on the book's chest, a marketing hook that reflects the prestige of the writer and the quality of the novel but forgets the vectors that enable literature to circulate overseas.

Translators' names thus concentrate on second or even third tiers of visibility, namely the title and the copyright pages. The first scenario

encompasses 58 cases. Surprisingly, contrary to previous opinions on improving conditions, only five of the twelve books that deny this space to the translator were published before the year 2000. The other seven were released in the first two decades of the 21st century, some as recently as 2020, like Nesser's *Kim Novak nunca se bañó en el lago Genesaret*. Copyright pages, on the other hand, are not subject to zeitgeist fluctuations or the variability of discretionary editorial policies: they always list the translator's name, in truth compelled by Spanish regulations like the Ley de Propiedad Intelectual.

Translator's footnotes draw a similarly barren panorama. Only 9 novels include these slots, primarily used to provide historical data, information about Scandinavian figures, authorities, or places, and to explain words intentionally left untranslated in the text. All nine titles were published after 2005. Notable examples include, among others, Mankell's (2002/2006) *Antes de que hiele*, Lagercrantz's (2017) *El hombre que perseguía su sombra*, or Lapidus' (2006/2010) *Dinero fácil*, a paratextual sleight of hand that unearths and entombs the translator all at once. Throughout the novel, we can find as many as 129 footnotes appended by translator María Sierra, but abracadabra, never presented as such. The normalized abbreviation *N. del T* (*nota del traductor*) is conspicuously absent, so readers may mistake them for peritexts from the source, *Snabba Cash*, where such notes are nowhere to be seen.

The same rule of absence applies to other types of peritexts: prefaces, epilogues, biographies, book spines... are paratextual cordoned areas for the Nordic Noir translator. All in all, their peritextual visibility is consistently low and inflexibly persistent. The only time window slightly opened to this figure is the one that runs from 2009 to 2014: these years account for 8 of the 9

novels that include translator's footnotes and 2 of the 3 cases where their names are imprinted on the front cover. The others are hermetically sealed to any form of noticeable recognition and reveal a sectoral attitude our forthcoming epitextual study will —unfortunately— underpin.

This second stage of the analysis is segmented into three sections corresponding to three key agents in the production, publication, circulation, and consumption of Nordic Noir crime fiction in Spain. The first part applies an epitextual lens to the mugshot of an industry that, by now, has become a regular suspect: the publishing companies. Our research in this regard provides a granular examination of their webpages and the sections devoted to the novels in our sample.

Here, references to the translator can mainly be found in the novels' datasheets that are sort of like the equivalent of the copyright pages in the books, i.e., spaces of limited visibility inserted with administrative automaticity. Most webpages include the translators' names in these lists together (and typically after) other "essential" information like the number of pages, the format, or even the type of binding of the volume. Size and position are also worth exploring. Prevalence in most sites is given to the title, the front cover, a synopsis of the plot, and the author's bio. Publishing houses like Planeta (and all its associated labels such as Seix Barral, Tusquets, or Destino) place the latter after the product sheet, but the lines and space devoted to the writer's life and career are notably longer and larger. Siruela (publisher of two works) is the sole company that places the translator's name immediately after the author's and the title in the upper part of the page, next to the book cover.

More unfunny facts. Firms like Penguin and the many branches of this gigantic publishing group (Roca Editorial, Reservoir Books, Suma de Letras...) do not automatically provide the

specifics of the novel: users need to click on a tab ("Detalles del producto") for the datasheet to drop down and the translator's details to pop up. We can even find exceptions to top this already obscuring practice: books like *Offline* (Holt, 2015/2017), *El caso Hartung* (Sveistrup, 2019), or those issued by Providence Ediciones (one novel) and Editorial Principal de los Libros (two) do not credit the translator in the already "inconspicuous" list of book details.

In short, and in keeping with the conclusions of precited studies, we can infer that translators had little or no say in editorial peri- and epitextual decisions. After all, such widespread and sustained self-sabotage and attraction to anonymity is hard to conceive. Instead, clues pile up, pointing an accusing finger at the Spanish publishing industry: they have murdered translators of Nordic Noir crime fiction by omission, hence creating what we may call an "editorial *habitus*," which, ironically, relies on the habit of *not* doing.

Sadly, they have other partners in crime. Another vertex of the literary polyhedron and a vector in the reception of literature —specialized critics— mirror the patterns of the industry and commit similar sins of oblivion. This second part of the epitextual study is based on an analysis of 30 plus 3 (this odd formula will be easily understood in no time) reviews of Nordic Noir crime books published in Spanish media including national and regional newspapers and cultural magazines and supplements like *El País*, *El Mundo*, *La Razón*, *ABC*, *Diario.es*, *20 minutos*, *La Vanguardia*, *El Norte de Castilla*, or *Babelia*.

If we were to summarize the first 30 documents, we could say "press does not talk translation." In the whole sample, translators are only mentioned twice. One mention is relatively extensive and surprising in nature, since it praises the job of the translators of Larsson's *La reina en el palacio de las corrientes de aire*. Specifically,

58 it highlights that “los traductores han logrado tener a tiempo la tercera y última entrega de la saga *Millenium*,” something “que no parecía tan claro hace unas semanas (EFE, 2009). The second reference, however, is again attuned to the low pitch given to the translator’s voice: Navarro (2018) provides a brief datasheet at the end of his critique of Mankell’s *El hombre de la dinamita* that includes the translator’s name, Carmen Montes, in the minimalistic usual fashion: bottom of the page, small font, occult to the eyes of the impatient reader.

Interestingly, reviews like EFE’s (2010) show (the otherwise evident) awareness of the leap from one language to another, noting, for instance, that Liza Marklund’s *Dinamita* “es la primera novela que se edita en castellano de la escritora sueca.” However, unlike the example above and like most critics, they seem to assume texts are magically recoded into Spanish, words and sentences switched into a different language by some sort of spell or mystical machine, as translators are never credited in the article.

Hidden under this pile of silent pages translation-wise, we find a low-intensity hope in a small sample of three articles (hence plus three) that, in turn, hints at the *habitus* that underpins at least this streak of the profession. Two of them appeared in *Público* and focus on different derivations of the Nordic Noir phenomenon strictly (and thus surprisingly) through the lens of the translator. Both are passages of the same story: Rocamora (2009) and Corroto (2010) describe the asphyxiating pressure under which translators of this subgenre work, forced to immediate delivery by publishing houses eager for best-sellers, buried under unceasing assignments due to the lack of specialized translators, dispirited by fees that do not grow in proportion to this crushing workload. Thanks to them, we

discover a job more akin to the anxious sweats of dismantling a time bomb than to the patient craft of embossing a story onto the white surface of a new language.

The third article is an interview with Juan José Ortega (Beltrán, 2019), one of the Spanish translators of the *Millenium* saga. The text is a triptych that highlights the precarious conditions of the profession, praises the addictive nature of the job and the upsides of his experience as part of the engine that powers a bestselling sensation, and concludes with a personal reflection that rubs salt in Venuti’s bound for its content and tone: when Ortega happily avers that “el mejor piropo que te pueden hacer es que la novela fluye muy bien. Si no, nos encontramos con libros que suenan a traducción” he aligns himself with Western market standards and advocates for the textual invisibility of the translator. Understandable and pragmatic as this may be, it inevitably triggers certain deontological questions about translation and publishing practices, market dynamics, and readers’ expectations, topics we would enjoy addressing... elsewhere.

Regarding the epitextual visibility that concerns us now, this is the role we believe the specialized press should have and the approach they should take: one that equates the translator’s Herculean effort with the author’s and recognizes the key part they play in the circulation of literary phenomena like Nordic Noir crime novels: without them, all these stories would still sound like double Swedish to us.

However, critics are prone to discuss translations as if they were originals, leaving translators’ names as foggy and obscure as they appear in the peritexts from publishing houses, thus perpetuating their bankrupted social credit and squalid authority. And regrettably, as the next lines will show, references to the translator

among readers get even more diluted in an even broader paratextual stream.

This final stage of our analysis gauges translators' recognition in the last stop of the commercial literary tracks: regular readers. To do so, we have dissected a total of 8,840 reviews of translated Nordic Noir crime novels across literary blogs, discussion platforms, and social media. Results after parsing the first set of epitexts—24 blogs published by readers—underscore the “in” in *translator's invisibility*. Only one blog, *Anika entre libros* (Violeta Lila, n.d.), credits the translator's name in a datasheet she adds to her evaluation of Läckberg's and Fexeus' *El mentalista*, and just three other websites include remarks about the translator's decisions. One can be found on *Libros y Literatura*, where César Malagón (2010) criticizes the “traducciones (...) enrevesadas” of the titles in Larsson's *Millenium* saga. The last two references do not belong to the review itself but to the visitors' reactions. In *El Ojo Lector*, Nicanlanu (2012) and Javier S. (2012) join in the translator's beating, blaming the poor writing of *La princesa de hielo* on “un problema de traducción.”

The bulk of this sample is concentrated on book discussion platforms, with 8,792 reviews posted by Spanish readers. These evaluations have been retrieved from *Goodreads*, one of the most popular sites for users to exchange their views on literature. For those who love spoilers, here is a chilling statistic: just 150 entries show some kind of visibility. A marginal fraction of this minimal percentage (4 texts) addresses unrelated translation matters, but the rest can be clustered around common translative axes.

For starters, we can find a few users (5) who like to name names in their assessments. Soledad Blanco Conesa (2021a and 2021b) notes that “la edición que leí es de Booket y fue traducida por Martin Lexell y Juan José Ortega Román”

before reviewing Larsson's *La chica que soñaba con una cerilla y un bidón de gasolina* and *La reina en el palacio de las corrientes de aire*. Carol Álvarez (2018) does likewise when commenting Ahnhem's *Mañana te toca a ti* “en traducción de Santiago del Rey.” Gemma entre lecturas (2023) shares a personal anecdote while analyzing Nesbø's *Eclipse*, a novel by the author with whom “me enganché a la literatura noruega” and, as fate would have it, translated into Spanish by “mi amiga Lotte.” Finally, Librosqmencantan (2023) eulogizes the “narrativa fantástica” of Björg Aegisdóttir's *El crujido de la escalera*, a description she haloes giving special “mención a la traducción hecha por Cherehisa Viera.”

This last review opens a short streak of comments that praise the translator's work under increasingly shimmering lights. The flickering “una traducción aceptable” (Ernesto, 2013) or the soft “la traducción de la narrativa es puntual en cuanto a palabras se refiere” (Diego, 2015) and “la traducción de mi edición es buena” (Ann Cebrián, 2020), pave the way for the blinding epithets by Marien Perezdealba (2023), Alicia (2017), and Saúl (2021), who rate different Nordic Noir crime novels as “una muy buena traducción,” “increíble el trabajo del [...] traductor,” and “su traducción al español es excelente,” respectively. Numbers, however, pour cold water on these warm compliments: we find only 18 examples in a sample of more than 8,000 reviews. A sad drop of recognition in a paratextual ocean.

The previous evaluations have their underside too. Not everything in our epitextual garden is rosy for the translator; quite the opposite, opinions are closer to a bed of thorns, as negative remarks on their work (37) more than double the figure above. What remains the same is the varying degrees of critical temperature. In a tempered area, we can incardinate comments on specific issues, like “la no traducción

60 de frases hechas” pinpointed by Sebas (2017) or “los chistes [...] mal traducidos” highlighted by Eba Munoz (2023), and overall remarks that reveal a “traducción que no me terminó de convencer” (Daniela, 2020) or simply “mejorable” (Rafa Aguirre Ezquerro, 2022). Criticism starts to boil when reviewers assert that “se pierde muchísimo con las traducciones” (Clara, 2017) or share a plain and resounding “la traducción al español no es buena” (andrea ricagno, 2022). Finally, abrasive invectives state that “la traducción es terrorífica (en plan mal)” (Violeta, 2023), debase the target text by affirming that “la traducción no le hace ningún favor, sino al contrario, a la historia” (Daniela, 2012), or just strafe the translator point blank by considering that “el peor contra de todos no es de la escritora, sino de la editorial: la traducción” (Montse Gallardo, 2023).

In a sort of middle ground, we can place a block of critiques (49) that question whether certain quality issues of the novel are ascribable to the translator. Sometimes they give them the benefit of the doubt, but more often than not, readers doubt they can bring any benefit. For instance, Mayte Blasco (2020) wonders if “la novela no está muy bien escrita (o tal vez la traducción al español sea muy mala),” Laura Bergen (2020) supposes that “la poca naturalidad de los diálogos [...] quizá sea cosa de la traducción,” and Patricia García (2021) regrets not having understood “muchas cosas, no sé si por una mala traducción o qué.” Among the few reviewers who try to stem this tide, Labi-jose opines (2017) that Nesbø’s *Petirrojo* has “una calidad literaria muy superior [...]” either because “el traductor ha hecho un gran trabajo” or “el autor ha sabido por fin manifestar todo lo que se le suponía;” similarly, Rosana Adler (2022) thinks that Läckberg’s *El mentalista* “está mejor redactada que las primeras novelas

de la autora. Quién sabe” if she has matured as a writer, if it is the coauthor’s (Henrik Fexeus) doing, or simply “que la traducción ha mejorado.”

Beyond polarized digressions and shots in the dark, we have found a series of reviews grouped around concrete translatorial choices. One of them is title translation, with a special focus on the *Millenium* saga. Eleven of the twelve readers that discuss this issue show their surprise (and, mostly, dismay) at a “pésima traducción” (Lucas Rodríguez, 2014), decisions that “no me da la cabeza para entender” (Ritz, 2010) or “no tiene(n) nada que ver con lo que de verdad significa” (Sempiterno_books, 2013) and may even “arruinar un poco la trama del libro” (Mauricio Roverssi, 2011). Only Isaura (2011) considers that “el título en español” of the first part of the series, *Los hombres que no amaban a las mujeres*, “es bastante acertado.”

Not so wise seems to be the translators’ inclination to use the Castilian variant and its idiosyncratic expressions in some novels. Twenty reviewers discuss this matter, and none of them support the choice. Mike Ceballos (2017), for instance, complains that “la traducción [...] no es en español neutro,” Ernesto (2013) regrets reading “frases de la península como: ‘dar por culo’ o ‘a ojo de buen cubero,’” and Pablo Palet Arandeda (2016) laments encountering Spanish lingo, a sort of “lenguaje pseudoadolescente [...] francamente lamentable.” On a note that transcends the paratextual frame of our study, this creates an interesting paradox: a domesticating approach that allegedly leads to invisibility winds up making the translator visible; at least for an epitextual second.

The final issue readers tackle is indirect translation, a practice they *directly* criticize. Five readers demonstrate an unprecedented interest in the translation authorship and process, as they complete an exercise of translatorial archeology

that unearths novels like *El nido del cuco* or 1793 have been translated “del sueco al inglés y del inglés, ya al español” (El olor de los libros, 2020). This practice “no tiene perdón de dios (sic.)” (Mictter, 2023), hampers the flow of the plot (María, 2020), and is, in short, “una estafa” considering that “traductores españoles del sueco hay y bastantes” (Caro, 2020).

To button up our epitextual analysis, we decided to search for the translator’s fingerprints in a different medium: videos. More specifically, we have watched and dissected a sample of 24 TikTok posts dealing with translated Nordic Noir crime novels. However, dusting a different surface did not yield very different results. No translator left a mark, and no reviewer devoted a second to them or their work, making invisibility a transmedia occurrence—a continuum only perceptible by the magnitude of its absence, chaining words that never existed and names that were never pronounced.

Almost zero visibility among literature suppliers and a key liminal agent between product and consumer like literary critics anticipated poor visibility prospects among Spanish readers. And this is what we get. When credit is not given in the top layers of the literary pyramid, it is very hard for it to filter down and permeate the base—its most extensive level, the fuel that keeps the engine running. With a few exceptions numbers turn into mere anecdotes, our study evinces that Spanish readers of Nordic Noir crime fiction mostly receive, consume, and discuss this subgenre without acknowledging the linguistic bridges that brought these authors from the cold into the Spanish sun, the figures who melted cultural resistances so that it became a literary sensation and a financial bulldozer. In this case, victims are not murdered but forgotten, perhaps just a gentler way to disappear...

5. CONCLUSIONS

The results of our analysis corroborate our opening hypotheses, and hence the trend of translator’s invisibility in Spain within critical sectors of literary production and circulation. Even though they are a central cog in the gears that have elevated Nordic Noir crime fiction to its bestselling status, translators only wrestle their name into a small proportion of a wide paratextual sample, with no significant differences in the recognition publishers, critics, and readers demonstrate towards an instrumental work that is only marginally—and mainly negatively—discussed. These findings align with the Western tradition of backgrounding the translator (both in and outside the text) extensively explained by Venuti (2017) and others, and with the precarious labor conditions, scarce social and critical awareness (Fernández, 2010), and paratextual invisibility in specific subgenres (Echauri Galván, 2023) literary translators experience in the Spanish market.

Beyond confirming this entrenched pattern, our study adds yet another voice to this polyphonic conversation by displaying an exhaustive and granular geography of the translator’s role within particular coordinates of the Spanish literary landscape. The systematic paratextual dissection of our Nordic Noir corpus not only cements existing claims about invisibility but also exposes the structural persistence of this erasure across different stages of literary circulation, from production to reception. Translated into Bourdieusian lingo, the article concludes that the paratextual *habitus* adopted by publishers in this subgenre begets critical and public invisibility and strips translators of symbolic capital, all at once.

Studies like Akashi’s (2018) or Bilodeau’s (2013), however, show us an alternate reality that Solum (2017) rescues from distant utopianism

and transmutes into a tentative but actual possibility of envisioning and establishing a new translative imagery in the West, an Arcadia in which translators reach a different social stature and paratexts become the neon lights that multiply their visibility and illuminate the intricacies of their taken-for-granted work. Just as peritextual invisibility has led to epitextual invisibility, it is reasonable to think that a change in publishing practices could create a ripple effect that influences critics and readers, potentially leading to a greater and more consistent recognition of the translator's role within the paratext, even if only through instinctual mimicry.

A few Spanish publishing houses like Impedimenta or Acanalado (which deserve due credit and a star role in another paper) are already building this horizon with volumes that open core peritextual spaces (such as the front cover or the prologue) to the translator. But bad habits die hard, good praxis is sometimes difficult to metabolize, and this peritextual shift has not yet reached larger publishing companies, at least not the ones examined in this study. The indispensable premise of the virtuous circle described above is, therefore, a work in slow progress. In the meantime, agents in our literary system kill translators softly and quietly with indifference. Crimes against the unnamed do not make the news, and Spanish translators do not make the front pages of Nordic Noir crime novels or the core lines of literary reviews. Move along; there is nothing to see here... yet?

REFERENCES

- Akashi, M. (2018). Translator celebrity: Investigating Haruki Murakami's visibility as a translator. *Celebrity Studies*, 9(2), 271-278.
- Ballarín, R. (2022). Los mejores escritores españoles de novela negra que debes conocer para ser un experto (moderno). *Expansión*. <https://www.expansion.com/fueradeserie/cultura/album/2022/03/15/6229d-33c468aeb0f2d8b4631.html>
- Barrero, E. (2004). Derechos de autor y traducción. In L. González & P. Hernández (Eds.), *El español, lengua de traducción para la cooperación y el diálogo: Actas del IV Congreso «El español, lengua de traducción»* (pp. 267-276). ESLEtRA.
- Batchelor, K. (2018). *Translation and Paratexts*. Routledge.
- Bergman, K. (2014). The captivating chill: Why readers desire Nordic Noir. *Scandinavian-Canadian Studies*, 22, 80-89. <https://doi.org/10.29173/scancan100>
- Bilodeau, I. (2013). Discursive visibility: Quantifying the practice of translation commentary in contemporary Japanese publishing. In G. González Núñez, Y. Khaled, & T. Voinova (Eds.), *Emerging Research in Translation Studies: Selected Papers of the CETRA Research Summer School 2012*. CETRA.
- Bourdieu, P. (1986). The forms of capital. In J. G. Richardson (Ed.), *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education* (pp. 241-258). Greenwood Press.
- Brewster, L. (2016). Murder by the book: Using crime fiction as a bibliotherapeutic resource. *Medical Humanities*, 43(1), 62-67.
- Burgess, J., & Williams, P. (2022). Rethinking crime fiction readers. *Creative Industries Journal*, 17(1), 45-59.
- Cao, J., Mansor, N. S., & Ujum, D. A. (2023). Reconsidering translation from a Bourdieusian sociological perspective: A case study of the English translation of *Luotuo Xiangzi*. *Theory & Practice in Language Studies (TPLS)*, 13(9).
- Castro-Vázquez, O. (2009). El género (para) traducido: pugna ideológica en la traducción y paratraducción de *O curioso incidente do can á media noite*. *Quaderns: Revista de Traducció*, 16, 251-264.
- Corroto, P. (2019). Läckberg, la sueca que vende millones de libros: "Me leen hasta los camioneros". *El Confidencial*. https://www.elconfidencial.com/cultura/2019-06-12/camilla-lackberg-genero-negro-novela-metoo_2066746/
- Deane-Cox, S. (2014). *Retranslation: Translation, Literature and Reinterpretation*. Bloomsbury.

- El País (2009). Millennium 3 arrasa el primer día en librerías. *El País*. https://elpais.com/diario/2009/06/19/cultura/1245362405_850215.html
- Fernández, F. (2010). La traducción literaria y la brecha de paralaje: reflexiones a partir de un cuestionario piloto. *MonTI. Monografías de Traducción e Interpretación*, 2, 193-215.
- Fernández-Colmeiro, J. (1994). *La novela policiaca española: Teoría e historia crítica*. Anthropos.
- Fresquet-Roso, M. (2016). *Estudio sobre el género, las funciones y la calidad literaria del best seller. Los best seller híbridos en España y estudio comparativo con los autores más vendidos en Francia* (Doctoral dissertation). Universitat de Barcelona.
- Genette, G. (1997). *Paratexts: Thresholds of Interpretation* (J. E. Lewin, Trans.). Cambridge University Press. (Original work published 1987).
- Gray, J. (2010). *Show Sold Separately: Promos, Spoilers and Other Media Paratexts*. New York University Press.
- Gray, M. P. (2021). *Making the invisible visible? Reviews of translated works in the United Kingdom, France and Germany* (Doctoral dissertation). University of Nottingham.
- Gouanvic, J. M. (2005). A Bourdieusian theory of translation, or the coincidence of practical instances: field, 'habitus', capital and 'illusio'. *The Translator*, 11(2), 147-166.
- Grydehøj, A. (2020). Nordic Noir. In A. Lindsog & J. Stougaard-Nielsen (Eds.), *Introduction to Nordic Cultures* (pp. 117-129). UCL Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv13xprms.14>
- Guzmán, M. C. (2009). Hacia una conceptualización del legado del traductor. *Forma y Función*, 22(1), 203-224.
- Hatim, B. (1997). Implications of research into translator invisibility. *Target*, 11, 201-222.
- Klecker, C. (2015). The other kind of film frames: A research report on paratexts in film. *Word & Image*, 31(4), 402-413.
- Leiva-Rojo, J. (2003). Recepción literaria y traducción: Estado de la cuestión. *TRANS. Revista de Traductología*, 7, 59-70.
- Liang, Z. (2024). The strategy, function, and efficacy of the peritexts in Giles' and Minford's English translations of Liaozhai Zhiyi. *Frontiers in Communication*, 9, 1-9.
- López-Martínez, E. I. (2020). Boom de la novela policiaca española: Los nuevos nombres. *Contextos: Estudios de Humanidades y Ciencias Sociales*, 46, 1-17.
- Pym, A. (1996). Review article: Venuti's visibility. *Target*, 8(1), 165-177.
- Ray, L. (1992). Role of translation. The translator: His triple role. *Indian Literature*, 35(3), 121-126.
- Re, V. (2016). Beyond the threshold: Paratexts, transcendence, and time in the contemporary media landscape. In S. Pesce & P. Noto (Eds.), *The Politics of Ephemeral Digital Media: Permanence and Obsolescence in Paratexts* (pp. 60-76). Routledge.
- Rino-Ponce, M. M. (2016). La novela negra española. Un ejemplo contemporáneo: Dolores Redondo. *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 14, 69-81. <https://doi.org/10.24197/sxxi.14.2016.69-81>
- Sánchez-Zapatero, J. (2020). Novela negra o la inoperancia de una categoría. *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 7, 1230-1239.
- Sánchez-Zapatero, J., & Martín-Escribà, À. (2013). Manuel Vázquez Montalbán y la novela negra del desencanto. *MVM: Cuadernos de Estudios Manuel Vázquez Montalbán*, 1(1), 46-62.
- Santana-López, M. B., Travieso-Rodríguez, C., & De la Cruz-Recio, M. (2017). La visibilidad del traductor en catálogos y repertorios bibliográficos españoles (1970-2010): Posibilidades y estrategias de análisis. In M. Da Graça Simões & M. Borges (Eds.), *Tendências atuais e perspectivas futuras em organização do conhecimento* (pp. 1061-1070). Universidade de Coimbra.
- Serra-Vilella, A. (2021). Quién traduce literatura japonesa en España: Agentes en la traducción y publicación. *Onomázein*, 52, 226-250.
- Solum, K. (2017). Translators, editors, publishers, and critics. Multiple translatorship in the public sphere. In C. Alvstad, A. K. Greenall, H. Jansen, & K. Taivalkoski-Shilov (Eds.), *Textual and Contextual Voices of Translation* (pp. 39-60). John Benjamins Publishing Company.
- Tahir-Gürçaglar, Ş. (2002). What texts don't tell: The uses of paratexts in translation research. In T. Hermans (Ed.), *Research Models in Translation Studies*

- 2: *Historical and Ideological Issues* (pp. 44-60). St. Jerome Publishing.
- Tarakcioğlu, A. Ö., & Kiran, H. A. (2021). Reshaping literature through peritexts: The case of Esmahan Aykol's novels in English translation. *Çeviribilim ve Uygulamaları Dergisi*, 31, 45-69.
- Venuti, L. (1992). Introduction. In L. Venuti (Ed.), *Rethinking Translation. Discourse, Subjectivity, Ideology* (pp. 1-17). Routledge.
- Venuti, L. (2017). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Routledge.
- Winters, M. (2014). Narrative shifts in translated autobiography. *InTRAlinea: Online Translation Journal*, 16.
- Yuste-Frías, J. (2012). Paratextual elements in translation: Paratranslating titles in children's literature. In A. Gil-Bardají, P. Orero, & S. Rovira-Esteva (Eds.), *Translation Peripheries: Paratextual Elements in Translation* (pp. 117-134). Peter Lang.
- Appendix 1: Other sources**
- Adler, R. (March 21, 2022). *Goodreads*. <https://www.goodreads.com/review/show/4581241957>
- Aguirre Ezquerro, R. (February 25, 2022). *Goodreads*. <https://www.goodreads.com/review/show/430501092>
- Alicia (February 17, 2017). *Goodreads*. <https://www.goodreads.com/review/show/1916038700>
- Álvarez, C. (March 15, 2018). *Goodreads*. <https://www.goodreads.com/review/show/2322985484>
- Arnar-Ingólfsson, V. (2014). *El enigma Flatey* (E. Portela, Trans.). Alfaguara. (Original work published 2002).
- Beltrán, R. (2019, January 15). Juan José Ortega, traductor de la saga Millennium: «Ojalá con 'Annabelle' se repita el éxito de la saga de Stieg Larsson». *Noudiari.es*. <https://www.noudiari.es/noticias-ibiza-formentera-sidebar/juan-jose-ortega-traductor-de-la-saga-millennium-ojala-con-annabelle-se-repita-el-exito-de-la-saga-de-stieg-larsson/>
- Bergen, L. (November 19, 2020). *Goodreads*. <https://www.goodreads.com/review/show/3650902929>
- Blanco Conesa, S. (June 05, 2021a). *Goodreads*. <https://www.goodreads.com/review/show/164065901>
- Blanco Conesa S. (September 20, 2021b). *Goodreads*. <https://www.goodreads.com/review/show/164066030>
- Blasco, M. (June 21, 2016). *Goodreads*. <https://www.goodreads.com/review/show/1674861846>
- Caro (February 13, 2020). *Goodreads*. <https://www.goodreads.com/review/show/3175488862>
- Ceballos, M. (September 7, 2017). *Goodreads*. <https://www.goodreads.com/review/show/2082152170>
- Cebrián, A. (January 30, 2020). *Goodreads*. <https://www.goodreads.com/review/show/3368635858>
- Clara (April 25, 2017). *Goodreads*. <https://www.goodreads.com/review/show/1140316742>
- Coroto, P. (2010, May 26). El "boom" nórdico no tiene traductores. *Público*. <https://www.publico.es/culturas/boom-nordico-no-traductores.html>
- Daniela (May 3, 2012). *Goodreads*. <https://www.goodreads.com/review/show/323290665>
- Daniela (June 25, 2020). *Goodreads*. <https://www.goodreads.com/review/show/3321978796>
- Diego (February 5, 2015). *Goodreads*. <https://www.goodreads.com/review/show/1384178728>
- Edwardson, Å. (2002). *Bailar con un ángel* (C. Cerezo Silva & M. Lexell, Trans.). Lengua de Trapo. (Original work published 1997).
- EFE. (2009, June 21). La tercera entrega de Millennium, el 23 de junio. *El Mundo*. <https://www.elmundo.es/elmundo/2009/04/21/cultura/1240331183.html>
- EFE. (2010, April 26). Liza Marklund publica en castellano la novela negra *Dinamita*. *Noticias de Gipuzkoa*. <https://www.noticiasdegipuzkoa.eus/cultura/2010/04/26/liza-marklund-publica-castellano-novela-4567114.html>
- El olor de los libros (May 29, 2022). *Goodreads*. <https://www.goodreads.com/review/show/4750950542>
- Ernesto (September 25, 2013). *Goodreads*. <https://www.goodreads.com/review/show/675760242>
- Ernesto (September 25, 2013). *Goodreads*. <https://www.goodreads.com/review/show/675760242>
- Gallardo, M. (August 14, 2023). *Goodreads*. <https://www.goodreads.com/review/show/5767699417>
- García, P. (November 14, 2021). *Goodreads*. <https://www.goodreads.com/review/show/3776557582>
- Gemma entre lecturas (April 17, 2023). *Goodreads*. <https://www.goodreads.com/review/show/5467311201>

- Holt, A. (2017). *Offline* (K. Tollefsen, Trans.). Reservoir Books. (Original work published 2015)
- Isaura (March 19, 2011). *Goodreads*. <https://www.goodreads.com/review/show/154013385>
- Javier S. (2012). La princesa de hielo. *El Ojo Lector*. <https://www.elojolector.com/libro/la-princesa-de-helo-camilla-lackberg/>
- Labijose (June 10, 2017). *Goodreads*. <https://www.goodreads.com/review/show/1171506209>
- Lagercrantz, D. (2017). *El hombre que perseguía su sombra* (M. Lexell & J. J. Ortega Román, Trans.). Destino.
- Lapidus, J. (2010). *Snabba Cash* (M. Sierra, Trans.). Punto de Lectura. (Original work published 2006).
- Librosqmencantan (October 21, 2023). *Goodreads*. <https://www.goodreads.com/review/show/5923718774>
- Lila, V. (n.d.). El mentalista. *Anika entre libros*. <https://anikaentrelibros.com/el-mentalista>
- Malagón, C. (April 28, 2010). La reina en el palacio de las corrientes de aire. *Libros y Literatura*. <https://www.librosyliteratura.es/la-reina-en-el-palacio-de-las-corrientes-de-aire.html>
- Mankell, H. (2006). *Antes de que hiele* (C. Montes Cano, Trans.). Tusquets. (Original work published 2002).
- María (November 14, 2020). *Goodreads*. <https://www.goodreads.com/review/show/3639733298>
- Mictter (August 25, 2023). *Goodreads*. <https://www.goodreads.com/review/show/5772155238>
- Perezdealba, M. (June 2, 2023). *Goodreads*. <https://www.goodreads.com/review/show/631479917>
- Munoz, E. (September 14, 2023). *Goodreads*. <https://www.goodreads.com/review/show/5826321378>
- Navarro, J. (2018, September 10). Antes del comisario Wallander. *El País*. https://elpais.com/cultura/2018/09/10/babelia/1536576079_199394.html
- Nesser, H. (2020). *Kim Novak nunca se bañó en el lago Gene-saret* (K. Lindström & N. Pérez Matesanz, Trans.). Providence Ediciones. (Original work published 2005).
- Nicanlanu (2012). La princesa de hielo. *El Ojo Lector*. <https://www.elojolector.com/libro/la-princesa-de-helo-camilla-lackberg/>
- Palet Araneda, P. (January 11, 2016). *Goodreads*. <https://www.goodreads.com/review/show/1505511110>
- Ricagno, A. (January 27, 2022). *Goodreads*. <https://www.goodreads.com/review/show/4509381699>
- Ritz (February 22, 2010). *Goodreads*. <https://www.goodreads.com/review/show/89816747>
- Rocamora, J. (2009, July 26). Un éxito a contrarreloj. *Público*. <https://www.publico.es/actualidad/exito-contrarreloj.html>
- Rodríguez, L. (December 23, 2014). *Goodreads*. <https://www.goodreads.com/review/show/364965385>
- Rönkä, M. (2013). *El hombre con la cara de asesino* (A. Mack & D. Fernández Anguita, Trans.). Alfaguara. (Original work published 2002).
- Roverssi, M. (August 3, 2011). *Goodreads*. <https://www.goodreads.com/review/show/137375798>
- Saúl (May 12, 2021). *Goodreads*. <https://www.goodreads.com/review/show/3705783978>
- Sebas (January 15, 2017). *Goodreads*. <https://www.goodreads.com/review/show/1880099210>
- Sempiterno_books (February 23, 2023). *Goodreads*. <https://www.goodreads.com/review/show/5363827972>
- Sveistrup, S. (2019). *El caso Hartung* (Danish by L. Pram, Trans.). Roca Editorial.
- Violeta (April 21, 2023). *Goodreads*. <https://www.goodreads.com/review/show/5230043309>

Al cumplirse setenta años de la desaparición de José Moreno Villa (1887-1955), se presenta aquí una aproximación a una de sus labores más olvidadas: la traducción, específicamente la de cuatro poemas de Goethe. Moreno Villa tradujo desde el alemán en varias ocasiones, pero solo con el autor del *Fausto* se atrevió a trasladar poesía. Sus traducciones de Goethe, situadas hasta ahora en 1949, han resultado corresponder, en realidad, a otra época y a un marco socio-cultural anterior, el del año 1918, hecho que obliga a reformular cronológicamente la recepción del poeta alemán. Y su estudio en este marco permite entrever, además, la metodología de trabajo de Moreno Villa y las circunstancias biográficas que lo llevaron a ocuparse de la obra lírica de dicho autor.

PALABRAS CLAVE: historia de la traducción, traducción literaria, Goethe, Moreno Villa, recepción literaria, literatura alemanas.

Moreno Villa: historia (revisada) de sus traducciones de Goethe

NURIA GASÓ GÓMEZ
Universidad Rey Juan Carlos
 ORCID: 0009-0004-9874-4055

Moreno Villa: A (Revised) History of His Goethe Translations

Seventy years after José Moreno Villa's (1887-1955) death, I would like to present one of his most forgotten fields of work: translation, specifically that of four poems by Goethe. Moreno Villa translated from German on several occasions, but it was only with the author of Faust that he dared to work on poetry. His translations of Goethe, previously dated 1949, have been discovered to correspond to another period and an earlier socio-cultural framework — 1918. A fact that now requires a chronological reformulation of the reception of the German poet. Also, his study in this framework allows us an insight into Moreno Villa's work methodology and the biographical circumstances that led him to deal with the lyrical work of Goethe.

KEY WORDS: *history of translation, literary translation, Goethe, Moreno Villa, literary reception, German literature.*

1. MORENO VILLA Y EL OLVIDO

Ya en 1982 Juan Pérez de Ayala se refirió al malagueño José Moreno Villa (1887-1955) como un autor “sobre quien pesa un gran olvido, pienso que debido a su singularidad” (Pérez de Ayala, 1982, p. 50). No solamente vale la pena recordar su obra escrita, sino también hacer una semblanza ahora que se cumplen setenta años de su muerte; y tomar, simbólicamente, una de las partes menos estudiada de sus trabajos: la traducción de la poesía de Goethe.

Pérez de Ayala estaba en lo cierto: Moreno Villa fue un intelectual tan prolijo y multidisciplinar que hasta a él mismo le resultó siempre extraño encasillarse en las aristas de cualquier grupo poético y específicamente en las de la Generación del 27. En su autobiografía *Vida en claro* (1976 [1944]) relata cómo aquella “juventud embrolladora” le convida al homenaje a Góngora en el tercer centenario de su muerte, previsto para diciembre de 1927:

A mí me invitaron los jóvenes a colaborar en aquel homenaje [...] porque decían que en mí principiaba el movimiento moderno, pero después de asistir a las primeras reuniones, me retiré y no intervine para nada. En el fondo estaba ya contra el gongorismo”. (Moreno Villa, 1976, p. 154)

No se identifica con la causa y mucho menos con el grupo poético que está a punto de florecer, pues se siente en una suerte de limbo generacional y confiesa no estar al tanto de los nuevos estilos emergentes (“Cuando empecé a escribir no sabía nada de lo que escribían los demás, quiero decir que me traía sin cuidado la llamada política literaria” (Moreno Villa, 1976, p. 144). Y es que, además de pertenecer cronológicamente a otra época, Moreno Villa había llevado una vida considerablemente diferente

a la del resto de los jóvenes escritores: la vida de quien es muy consciente de que la escritura no solía bastar para ganarse el pan (Moreno Villa, 1976). A los diecisiete años, su padre lo había enviado a Alemania a realizar estudios de Química en la ciudad de Friburgo para continuar con el negocio vinícola familiar (Moreno Villa, 1976) y, aunque no terminó la formación prevista, sacó gran provecho de su estancia en la parte suroccidental del país, donde aprendió la lengua alemana hasta alcanzar un muy buen nivel, y se empapó de literatura y de estilos arquitectónicos, musicales y pictóricos diferentes a los que él conocía hasta entonces (Moreno Villa, 1976, 2009).

Moreno Villa se relacionó durante años con Menéndez Pidal y sus discípulos (Alfonso Reyes y Tomás Navarro Tomás entre ellos) y a partir de 1911 se vinculó a la sección de Arqueología e Historia del Arte (Moreno Villa, 2021) del Centro de Estudios Históricos que aquel había creado; era así como se ganaba la vida y como exploraba otros derroteros profesionales: trabajó como historiador del arte (Pérez de Ayala, 1998), bibliotecario, pintor y dibujante... (Moreno Villa, 1976). En definitiva, un perfil más versátil, más inclinado hacia la diversificación de intereses que la mayoría de los miembros de la Generación del 27¹.

Según su propio testimonio, durante los cuatro años de estancia en Alemania profundizó en las lecturas poéticas de autores como Goethe, Heine, Schiller, Uhland y Novalis, en el teatro de Gerhart Hauptmann y Hugo von

¹ A pesar de estas diferencias, los autores de la joven poesía siempre lo consideraron uno de ellos; prueba de esto es su inclusión en las dos antologías de Gerardo Diego (*Poesía española. Antología 1915-1931*, publicada en 1932; y *Poesía española contemporánea*, que vio la luz en 1934), donde su poética se convirtió en referente para algunos autores como Luis Cernuda (Gasó Gómez, 2024).

Hofmannsthal, y en el pensamiento de Zweig; de manera que, en cuanto vuelve a España en 1908, tiene gran interés por llevar algunas obras líricas y filosóficas de la lengua alemana al castellano (Moreno Villa, 1976; Pérez de Ayala, 1998). Y es entonces cuando empieza su contundente, aunque muy discreta, trayectoria como traductor. Antes de adentrarnos en las versiones que realizó a partir de poemas de Goethe, es imprescindible echar un vistazo a las versiones de textos no poéticos que efectúa mayoritariamente por encargo.

En 1911 se imprime su versión del estudio *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* (*Contribuciones a una crítica del lenguaje*), de Fritz Mauthner, que elabora por petición de Américo Castro y que ve la luz en la editorial Daniel Jorro (Moreno Villa, 1976). La de Moreno Villa era, hasta hace poco (2001), la versión que seguía reeditándose de esta obra en la casa Herder.

En 1921 terminan de maquetarse los dos tomos que contienen la versión en castellano de *Lucinda* (conocida en alemán como “Skandalroman” *Lucinde*) de Friedrich Schlegel en los talleres de Ediciones de La Pluma. La traducción se lleva a cabo, inicialmente, por encargo de Martínez Sierra, quien “sin saber lo que encargaba” (Moreno Villa, 1976, pp. 82-83) rechazó el proyecto cuando la versión española estaba terminada; no obstante, Moreno Villa consiguió que se imprimiera y difundiera.

En 1924 se publica la traducción del estudio *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (*Conceptos fundamentales en la historia del arte*, 1915) “la sugestiva obra” (sic) de Heinrich (“Enrique”) Wölfflin, que Moreno Villa acomete por encargo de Ortega y Gasset (Moreno Villa, 1976, p. 114) y ve la luz en la editorial Calpe. También en este caso, es esta la versión que sigue distribuyéndose hoy en día y que, al menos hasta 2011, seguía imprimiendo el sello Austral.

Ya en el exilio mexicano, en 1945, se publica la versión de *Fräulein Else* (*La señorita Elisa*), novela corta del austríaco Arthur (“Arturo”) Schnitzler, que se imprime además con ilustraciones del propio Moreno Villa en la editorial Leyenda, que dirige el también exiliado José Bergamín (Pérez de Ayala, 1990).

Las traducciones de ensayo supusieron para Moreno Villa un proceso formativo a través del cual aprendió retórica —disciplina de la que realmente no tenía nociones anteriores (Moreno Villa, 1976)— y prosa:

Parecerá una paradoja, pero es cierto que el alemán Wölfflin me enseñó más disciplina para la prosa que muchos españoles. Cuando traduje sus *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte* ya tenía yo páginas bastante disciplinadas, pero con el trabajo atento de aquella traducción me acostumbré a enfocar los temas con más rigor y a penetrar más hondamente en ellos mediante el análisis, las relaciones de unas cosas con otras y la visión de conjunto. (MV, 2010, p. 93)

Como se puede ver, el repertorio de traducciones de Moreno Villa es más bien breve pero rotundo y distribuido casi de forma regular a lo largo de su vida; contempla diversos géneros literarios —ensayo, novela breve, novela— y lo lleva a asomar en diversas disciplinas sobre las que tuvo que trabajar en etapas y destinos muy diferentes, prácticamente hasta los últimos días de su vida. No cabe duda de que hay cierta vinculación entre sus intereses personales y los trabajos traslativos que realizó. Pero llama la atención que, a pesar de ser un prolífico autor de poesía desde sus años de juventud²,

² Empezando por *Garba*, publicado en 1913 en la imprenta de José Zabala y hasta su última antología, *La música que llevaba, 1913-1947*, editada en 1949 en la editorial Losada de Argentina.

70 aparentemente pospuso la traducción poética para sus últimos años³.

Las traducciones líricas que de Goethe llevó a cabo Moreno Villa fueron, hasta donde se sabía, su último trabajo traslativo. Se publicaron en el suplemento *México en la Cultura* del diario mexicano *Novedades*⁴, en el marco del segundo centenario del nacimiento del poeta alemán, el domingo el 28 de agosto de 1949. Tras de las traducciones, presentadas como “Poesías líricas de Goethe” se presenta una entrevista que Guadalupe de Rubens hizo al malagueño, a quien se considera un “poeta bien conocido por los lectores de este suplemento” y un especialista en lengua y cultura alemanas; Moreno Villa indica que es aquello que admira del autor:

Y luego esa otra [facultad] de no limitar su libertad; de ser filósofo y huir de la filosofía; de ser sabio y no utilizar muchos de los instrumentos de la ciencia positiva; de ser clásico y ser romántico. A esto le llamo equilibrio, facultad de sostenerse entre fuerzas contrarias. Un inmenso sentido común. (de Rubens, 1930, p. 9)

En la entrevista no se abordan los motivos que llevaron a Moreno Villa a trabajar con la obra de

³ Llama la atención, entre otras cosas, porque en diversos momentos, Moreno Villa hizo hincapié en la presencia inexorable de los poetas alemanes en su vida. Sin ir más lejos, el texto que redactó para su poética en el volumen *Poesía española contemporánea* (1934) de Gerardo Diego se refiere a líricos en lengua alemana que son de su interés y que, según él, habían influido en su vida, entre los que se encuentra Goethe: “Yo veo la trama así: copla andaluza (incluso con el tono), Heine, Goethe, Schiller, Novalis, Hölderlin, Stefan George...” (Diego, 1932, p. 149).

⁴ En estudios anteriores, el medio donde se publicaron los poemas y la entrevista suele presentarse únicamente como “el diario *Novedades*”; es necesario rectificar aquí que se trata, en realidad, del suplemento dominical *México en la Cultura* de dicho diario, como se lee en la entrevista de Guadalupe de Rubens: “*México en la Cultura*, suplemento dominical de *Novedades*, no quería dejar pasar inadvertido este acontecimiento cultural...” (de Rubens, 1949, p. 8).

Goethe, solo se dan pinceladas sobre la figura del autor y se menciona muy brevemente la estancia del malagueño en Alemania.

La selección goethiana para el boletín mexicano está conformada por cuatro textos (Pérez de Ayala, 1990, p. 39; MV, 1998, p. 817): 1) “Prometeo” (“Prometheus”), proveniente de *Die Großen Hymnen*; 2) “Balada de Mignon” (“Mignon”) y 3) “Tres canciones del arpista”, pertenecientes a de *Wilhelm Meister*⁵; y 4) “Una semejanza” (“Ein gleiches”), de *Natur- und Weltanschauungs-Lyrik*. Se trata de una selección que toma composiciones de etapas comprendidas entre 1774 y 1795: desde los grandes himnos de juventud (“Prometheus”, 1774), hasta fragmentos de su *Bildungsroman* (*Wilhelm Meister*, 1795); y en medio de estas dos épocas figura “Ein gleiches” (también frecuentemente titulada a partir del primer verso “Über allen Gipfeln”), de 1780, que pertenece al conjunto poético *Wandrer's Nachtlied* y que se corresponde con el texto que Goethe grabó en el refugio de cazadores del monte Kinkelhahn, en Ilmenau (Cortés Gabaudan, 2023).

Cabe preguntarse qué es lo que llevaría a Moreno Villa a trabajar con la poesía de Goethe en esa época última de su vida, sobre todo teniendo en cuenta que el malagueño suele establecer una relación muy clara entre la escritura y las

⁵ “Tres canciones del arpista” son, específicamente, tres fragmentos de *Wilhelm Meister* que se recogen como una recopilación titulada “Harfenspieler”. En los poemarios de Goethe editados hacia 1908 —fecha en que Moreno Villa volvería de su estancia en Alemania—, las composiciones que conforman “Harfenspieler” suelen aparecer en una disposición diferente a la que presentan las traducciones del malagueño, pues los volúmenes normalmente respetan el orden de aparición en *Wilhelm Meister*: el primer texto traducido por Moreno Villa (*An die Türen will ich schleichen / A las puertas iré acercándome*) pertenece al capítulo 14 del libro quinto de la obra, mientras que los dos siguientes (*Wer nie sein Brot mit Tränen aß / Quien no comió su pan con lágrimas*; y *Wer sich der Einsamkeit ergibt / Quien se entrega a la soledad*) se encuentran en el capítulo 13 del segundo libro.

circunstancias personales, como se ha señalado anteriormente:

Otro aspecto que no traté antes al hablar del libro es su absoluta dependencia de las circunstancias (...) ¿Por qué insisto tanto en este aspecto circunstancial de mis poemas? Y ¿cómo se concilia dicho aspecto con aquellas palabras de Ortega: “Se halla exento de aquel mínimum de realidad que el simbolismo conservaba”?

Insisto en lo primero porque con ello acuso la unidad o uno de los elementos de unidad que hay en mi aparente disgregada producción. Pero, además, porque no quiero parecerme a los poetas que parten de cosas no vividas por ellos. (Moreno Villa, 1976, p. 205)

¿Puede decirse entonces que su contexto personal hacia 1949 lo acercó a Goethe⁶?

2. GOETHE EN ESPAÑA

Hacia 1949, de Goethe se habían traducido en España sobre todo la narrativa y el teatro: bien sabido es que *Werther*, *Hermann y Dorotea* y *Fausto* empezaron a difundirse en español ya desde el siglo XIX y que a mediados del siglo XX eran ya numerosas las versiones que existían de estas obras en castellano (Martín Cinto, 2007 Rukser, 1977; Pageard, 1958)⁷. La traducción lírica, por otro lado, también fue frecuente en el mundo hispánico a partir de la segunda mitad del siglo

XIX, aunque hasta el primer tercio del XX solo se puede hablar de un corpus limitado y que tomaba como modelo traducciones francesas (Rukser, 1977)⁸. Algunos autores han achacado esta limitación a que la poesía de Goethe, como la de toda lírica alemana, “juega [...] con un conjunto de licencias como abreviaciones o alargamientos léxicos de difícil reproducción en castellano a causa de la distinta fonometría” (Vega, 2018, s. p). Otros consideran que el proceso traslativo de “los secretos de la versificación goetheana” (Beyer, 2013, p. 351), es y ha sido siempre una tarea condenada al fracaso. Pero eso no ha impedido que algunas personalidades de gran interés hayan osado verter al autor de Weimar con gran interés y con la intención de introducir nuevos parámetros estéticos en la literatura española⁹.

Entre los traductores de Goethe más destacados del siglo XX¹⁰ se encuentra el escritor y

⁸ Véase, para un recuento exhaustivo de las traducciones poéticas de Goethe, Udo Rukser, *Goethe en el mundo hispánico*, FCE, 1958 [1977], que ofrece un excelente cuadro cronológico en sus páginas 287-319 y retrata la recepción del autor de Weimar hasta la primera mitad del siglo XX.

⁹ Siguan (2006) nos desvela algunas de las casuísticas más sorprendentes en torno a las primeras traducciones de Goethe, que ponen de manifiesto —una vez más—, la dificultad implícita en la tarea de trasladar al autor alemán a la lengua española.

¹⁰ No es objetivo de estas líneas presentar un listado exhaustivo de la recepción lírica de Goethe. Sin embargo, es preciso subrayar que en la España del siglo XIX ya hubo numerosos casos de traducción poética del autor alemán, aunque con frecuencia se tratara de un solo texto vertido desde una traslación francesa. El primero, de 1836, es la composición “La herradura” (“Legende vom Hufeisen”), traducida por J. Sancha y publicada en el tercer volumen de *Horas de invierno* de la colección “Novelas extranjeras”. Sin embargo, la mayoría de las traducciones líricas se imprimieron en boletines culturales decimonónicos. Como se ha referido, Udo Rukser (1958, pp. 287-304) presenta un extenso listado de publicaciones españolas. Y Cansinos Assens (1944 [1963], p. 714) muestra también un compendio bibliográfico de versiones impresas en la península ibérica que contempla, además, algunos trabajos publicados en catalán.

⁶ En 1942 Moreno Villa publica *La noche del verbo*, título en el que se encuentra el texto “Elegía del silencio”, donde Hergo Cardoso (MV, 2021, p. 209) ve cierta influencia del poema “Erlkönig” de Goethe: “La palabra va perdiendo crédito. Las palabras ya no significan lo que antes el trasiego infernal”.

⁷ Para obtener una visión panorámica sobre todo aquello que llegó a traducirse de Goethe en España (incluso las versiones elaboradas en el exilio o en las lenguas cooficiales) durante el siglo XIX y hasta mediados del siglo XX, véase “Traducciones y adaptaciones españolas” en R. Pageard, 1958, pp. 202-214.

traductor Juan Luis Estelrich (1856-1923) que decidió enfrentarse a la poesía del poeta alemán e incluirla en su libro *Poesías* (1900). La peculiaridad de este tomo es que Estelrich decidió intercalar traducciones de los dos grandes autores alemanes, Schiller¹¹ y Goethe, con sus propios poemas¹². Así, del autor de *Fausto*, presenta cinco versiones, únicamente en castellano, aunque indicando siempre el título original¹³.

Poco después, en 1908, se imprime el volumen *Poesías* en el marco de las obras completas del ya entonces desaparecido Juan Valera (1824-1905)¹⁴. Después del compendio de escritos propios, en el libro se encuentra la sección “Paráfrasis y traducciones”, donde se presenta, sin seguir un orden aparente, una criba de versos de Uhland, Byron o Víctor Hugo, por nombrar unos cuantos. De Goethe presenta “Las gotas de néctar”¹⁵ y “Trozo del Fausto”¹⁶, únicamente en versión española.

¹¹ Recordemos que Estelrich trabajó más a fondo sobre la obra de Schiller. En 1907 publicaría *Schiller. Poesías líricas coleccionadas y en gran parte traducidas por Juan Luis Estelrich. Con un prólogo del Excmo. Sr. D. Juan Fastenrath* en la Librería de los Sucesores de Hernando (Madrid).

¹² En el volumen figuran también poemas suyos versionados a otros idiomas, producto de sus amistades en el extranjero, y traducciones propias del poeta mallorquín Miquel S. Oliver (Estelrich, 1900, p. 158).

¹³ Los textos son “El hallazgo” (“Gefunden”), p. 20; “El rey de los Elfos” (“Erlkönig”), p. 33; “El arroyuelo” (“Das Bächlein”), p. 68; “La Zahareña” (“Die Spröde”), p. 99; y “La conversa” (“Die Bekehrte”), p. 100.

¹⁴ El estudio “Valera, traductor y teórico de la traducción”, de L. Romero Tobar (2006) presenta un interesante retrato de la labor traslativa de Juan Valera que permite complementar estas líneas.

¹⁵ “Die Neckartropfen” en Valera, 1908, p. 104. No presenta el título original en alemán.

¹⁶ En 1878 Valera publica su ensayo “Sobre el ‘Fausto’ de Goethe” para prologar la traducción de *Fausto* de Guillermo English, titulada *Fausto de Goethe. Primera parte lujosamente ilustrada. Traducción del alemán de Guillermo English. Revisada y adicionada con un prólogo por Juan Valera*, impresa en English y Gras editores. De esa revisión puede venir su interés por traducir los fragmentos presentados en *Poesías*.

Hacia 1921 aparece el tomo *Goethe* en la colección “Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas”¹⁷ de la Editorial Cervantes, en versión de Manuel de Montoliu¹⁸. Se trata de una antología de treinta y un textos precedidos por un breve estudio del mismo traductor. Como era habitual en esta colección, los escritos aparecen únicamente en versión traducida y no se hace referencia a su origen ni a otros elementos contrastivos, pues hay que recordar que la Cervantes elaboraba ediciones populares, de carácter puramente divulgativo, y al alcance de casi cualquier bolsillo: entre 1 y 4,5 pesetas cada tomo (Lázaro, 2013). Aun así, se trata del primer volumen exento que se dedica íntegramente a la poesía de Goethe en el territorio español¹⁹.

Juan Ramón Jiménez tuvo también la osadía de versionar a Goethe, aunque fuera solo por alarde: en 1922, en *Segunda antología poética*, abre la edición con un fragmento del poeta alemán, a manera de lema: *Wie das Gestirn, / Ohne Hast, / Aber ohne Rast*. En 1935 opta por traducir estos

¹⁷ Como de costumbre en la Editorial Cervantes, en el tomo no figura la fecha en la que se imprimió. Sin embargo, su primera aparición de carácter publicitario se da en la página 143 del *Índice General correspondiente a los años 1919-1920* que publicó la Cámara Oficial del libro en 1921 en Barcelona.

¹⁸ En estudios anteriores se ha hecho un recorrido por la extensa trayectoria de Montoliu como traductor de la lengua alemana, especialmente en lo que respecta a sus contribuciones para la Editorial Cervantes. Véase, por ejemplo, Fontcuberta, J. (2007); o Gasó Gómez (2024).

¹⁹ Los textos que conforman la antología son “Primera pérdida”, “A la ausente”, “En el río”, “Inconstancia”, “Advertencia”, “Llegada y partida”, “Nuevo amor, nueva vida”, “Canto de mayo”, “En el lago”, “Primavera anticipada”, “Amor sin reposo”, “Consuelo en las lágrimas”, “Canto de la noche”, “Sehnsucht”, “A Mignon”, “Goce de la aflicción”, “Canto nocturno del caminante, I”, “Canto nocturno del caminante, II”, “A la luna”, “Esperanza”, “Propiedad”, “Pensamientos nocturnos”, “Sentimiento humano”, “Canto de los espíritus sobre las aguas”, “Límites de la Humanidad”, “Lo divino”, “Mignon”, “No me vuelvas a hablar...”, “Solo mi dolor sabe...”, “Dejadme” y “El arpista”.

tres versos procedentes de la serie epigramática *Zahme Xenien* para el libro *Canción*, editado en Signo en 1935: *Como el astro /, sin aceleración / y sin descanso...* (Jiménez, 2006, pp. 201, 595).

Y Rafael Cansinos Assens, prolífico y ecléctico traductor (Ruiz Casanova, 2018), dedicó una parte de su labor traslativa a la poesía completa de Goethe para los volúmenes *Obra completa* de la editorial Aguilar, publicados entre 1944 y 1950²⁰. La edición únicamente presenta las traducciones y prescinde de los textos originales. Pero, como era de esperarse en un tomo tan exhaustivo, los cuatro poemas publicados por Moreno Villa también se hallan en su repertorio.

En 1947 Jaime Bofill y Ferro y Fernando Gutiérrez incluyen cuarenta y dos textos poéticos de Goethe en el volumen *Poesía alemana. De los Primitivos al Romanticismo*²¹. Esta antología se imprime en el marco del proyecto editorial personal de José Janés que, junto con las selecciones de poesía castellana, catalana e inglesa, se publicó con una finalidad divulgativa similar a la que en su momento tuvo la Editorial Cervantes: enriquecer la cultura de los lectores a través de traducciones poéticas (Moret, 2001). Pero, a

diferencia de dicha editorial, los volúmenes de Janés, más elaborados, se abren con un ensayo (en este caso, de Bofill y Ferro), se presentan en formato bilingüe y finalizan con breves notas biográficas y bibliográficas sobre los autores. Bofill y Ferro ya había trabajado anteriormente con Goethe: en 1946 se había impreso su versión de *Conversaciones con Goethe* de J. P. Eckermann en la editorial de Joaquín Gil (Rukser, 1958). El repertorio poético seleccionado contempla tres poemas que coinciden con los de Moreno Villa, como se verá a continuación.

En la selección poética que Moreno Villa publica en 1949 en *México en la Cultura* figuran algunos de los textos traducidos antes de esa fecha en tres casos: Montoliu ya había vertido y publicado, hacia 1921, los textos titulados “Mignon”, “Canto nocturno del caminante II”²² y “El arpista” (Goethe, 1921, pp. 58 y 63); Cansinos publicó la obra lírica completa de Goethe en 1944, y tituló exactamente los mismos poemas de Moreno Villa como “Prometeo”, “Mignon”, “El arpista”²³ y “Lo mismo”; finalmente, Bofill y Ferro y Gutiérrez presentan en su selección “Canción del viajero en la noche”, “Canción del Aedo” y “Mignon”, que coinciden con tres de los textos vertidos por el malagueño²⁴.

²⁰ Se cita aquí la cuarta edición del tomo I (1963), consagrado a “Miscelánea: Máximas y reflexiones”; a la actividad científica de Goethe; a la totalidad de la poesía (organizada por “Poesía lírica”, “Poesía de juventud” y “Poesía épica”, y *Diván de Occidente y Oriente*); y a algunas novelas (*Werther*, *Cartas de Suiza* y *Fragmentos de una novela epistolar*). El tomo II presenta las novelas, la obra *Conversaciones con Eckermann* y los escritos autobiográficos (*Autobiografía* y *Retrato Literario*). Y el tomo III contiene los demás escritos autobiográficos (*Viajes italianos*, *Campaña de Francia*, *Sitio de Maguncia* y *Diarios y anales*), así como toda la obra teatral. Cansinos elaboró extensos estudios para cada género textual presentado en estas obras completas. Se trata, desde luego, de un trabajo colosal.

²¹ A la edición *Poesía alemana. De los Primitivos al Romanticismo* le siguió el volumen *Poesía alemana. Neorrománticos, Realistas y Simbolistas*, publicada en 1949 y con versiones de los mismos traductores.

²² El texto se corresponde con la versión de Moreno Villa titulada “Una semejanza”. La denominación de Montoliu debe su procedencia al dúo de poemas que conforman *Wanders Nachtlied*; el poema que nos ocupa suele presentarse en segundo lugar; de ahí la traducción de Montoliu como “Canto nocturno del caminante II”.

²³ A la versión de “El arpista” (“Harfenspieler”) de Cansinos le siguen dos fragmentos también atribuidos al músico, titulados simplemente “El mismo” (“Derselbe”), como es habitual en algunas ediciones líricas de Goethe.

²⁴ Se corresponden, respectivamente, con las versiones de Moreno Villa tituladas “Una semejanza”, una de las canciones de “Tres canciones del arpista” y “Balada de Mignon”. Nuevamente los títulos de los poemas presentan matices diferentes a los de Moreno Villa, lo cual indica que utilizaron una edición diferente como texto de partida.

Tabla 1

Montoliu (1921)	Moreno Villa (1949)
<u>MIGNON</u> ¿Sabes la tierra donde el limonero, Espléndido florece? Entre el follaje obscuro, de las pomas El oro resplandece. El cielo, de un azul perenne, alienta Blanda brisa amorosa; Yérguese allí el laurel altivo, el mirto En dulce paz reposa. ¿Sabes tú dónde está? ¡Allá, allá! ¡Oh, mi amado, cuan preso allá me iría En tu dulce compañía.	[BALADA DE MIGNON] ¿Conoces tú la tierra donde el limón florece, la naranja de oro luce en la fronda oscura, se mece un aire leve en el azul del cielo y está el mirto callado y empinado el laurel? ¿La conoces acaso? ¡Hacia allí, hacia allí, es donde quiero, amado, junto contigo ir!

No sería extraño pues, que Moreno Villa tuviera conocimiento de las versiones previas y que estas influyeran en su trabajo. Sin embargo, en ningún caso se aprecia parecido alguno con el trabajo de traductores anteriores. Si comparamos, por ejemplo, la primera estrofa de las versiones de “Mignon” de Montoliu y Moreno Villa, veremos que son considerablemente diferentes entre sí, aunque permitan apreciar algunos elementos del texto original; no puede decirse, pues, que una versión haya influido sobre la otra²⁵ (ver Tabla 1).

El texto de Cansinos tampoco coincide con el de Moreno Villa, ni en esencia, ni en decisiones traductológicas, como tampoco lo hace la versión de Bofill y Ferro y Gutiérrez (ver Tabla 2 en pág. sig.).

En el caso de “El arpista” / “Canción del aedo”, el fragmento traducido por Montoliu y Bofill y Ferro y Gutiérrez coincide con el segundo texto que Moreno Villa integra en la serie “[Tres canciones del

arpista]”; sin embargo, las versiones divergen significativamente entre sí²⁶ (ver Tabla 3 en pág. sig.).

Las tres canciones de “El arpista” de Cansinos no solo se presentan en un orden diferente al de Moreno Villa sino que, nuevamente, no se asemejan en nada a las del malagueño, como se aprecia en el fragmento que corresponde con los ejemplos anteriores (ver Tabla 4 en pág. sig.).

En lo que se refiere a “Canto nocturno del caminante II” / “Una semejanza” / “Lo mismo” / “Canción del viajero en la noche”, la diferencia del título ya permite ver que los traductores utilizaron ediciones considerablemente diferentes a la hora de trabajar con la poesía de Goethe²⁷. Y, nuevamente y a pesar de la brevedad del texto, las

²⁵ El texto original “Mignon” (1783) dice: “Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn, / Im dunkeln Laub die Gold Orangen blühn, / Ein Sanfter Wind vom blauen Himmel weht, / Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht, / Kennst du es wohl? / Dahin! Dahin! / Möcht ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn”. En algunas ediciones, el *Geliebter* del último párrafo figura como *Beschützer* (protector).

²⁶ El texto original, titulado como “Lied des Harfners” o “Harfenspieler” según la edición, reza: “Wer nie sein Brot mit Tränen ass, / Wer nie die kummervollen Nächte / Auf seinem Bette weinen sass, / Der Kennt euch nicht, ihr himmlischen Mächte! / Ihr führt ins Leben uns hinein, / Ihr lasst den Armen schuldig werden, / Dann überlasst ihr ihn der Pein: / Denn alle Schuld rächt sich auf Erden”.

²⁷ El texto de partida, que suele presentarse con títulos diversos según la edición –como se ha explicado anteriormente– es: “Über allen Gipfeln / Ist Ruh’, / In allen Wipfeln / Sprüest du / Kaum einen Hauch; / Die Vögelein schweigen im Walde. / Warte nur, bald / Ruhest du auch”.

Tabla 2

Cansinos Assens (1944)	Bofill y Ferro y Gutiérrez (1947)
<u>MIGNON</u> —¿Conoces el país do medra el limonero y doradas naranjas bajo la parra brillan? Del cielo azul un leve céfiro se desprende; plácido el arrayán y altivo el laurel vibran. ¿Conoces el país?, dime. —¡Oh, sí, allá contigo, amado mío, quisiera yo volar!	<u>CANCIONES A MIGNON</u> ¿Conoces tú la tierra del limonero en flor? Arden naranjas de oro entre el follaje oscuro; del cielo azul descende una brisa apacible y mirtos y laureles juntamente reposan. ¿Sabes tú dónde se halla? ¡Está allí! Y es allí donde quisiera hallarme a tu lado, amor mío.

Tabla 3

Montoliu (1921)	Moreno Villa (1949)	Bofill y Ferro y Gutiérrez (1947)
<u>EL ARPISTA</u> Quien el pan no ha comido con sus lágrimas, Ni pasó nunca noches infernales Recostado en su lecho, sollozando, No os conoce, potencias celestiales. Vosotras no os ponéis dentro la vida Y hacéis que el miserable culpas tenga; A las penas después le abandonáis, Pues la culpa en la tierra cruel se vengá.	<u>[TRES CANCIONES DEL ARPISTA] II</u> Quien no comió su pan con lágrimas, quien en las noches de gran amargura no lloró sentado en su cama, ese no os conoce, fuerzas misteriosas. Vosotras nos inducís en la vida; vosotras hacéis deudor al pobre, y luego le alargáis la pena, pues toda deuda tiene que pagarse en el mundo.	<u>CANCIÓN DEL AEDO</u> Quien nunca el pan comiera con su llanto y en su lecho llorando transcurriera las noches desbordadas de amargura, os desconoce, fuerzas celestiales. Nos conducís al centro de la vida y permitís que el pobre sea culpado, pero más tarde castigáis su culpa, que en la tierra las culpas son vengadas.

Tabla 4

Cansinos Assens (1944)
<u>EL MISMO</u> Quien nunca el pan comió con lágrimas, quien nunca las tristes noches llorando pasó en el lecho, ¡oh poderes celestes, no os conoce! Vosotros por la vida nos lleváis, al pobre le hacéis ser culpable y al pesar lo entregáis luego, pues toda culpa se paga en este mundo.

76 versiones de Moreno Villa, Montoliu, Cansinos y Bofill y Ferro y Gutiérrez no guardan parecido alguno (ver Tabla 5).

Por lo tanto, es preciso descartar la posibilidad de que Moreno Villa se haya inspirado o apoyado en cualquiera de estas traducciones para efectuar las suyas. Y en general, las características entre las diferentes versiones de Goethe en español (Montoliu, Cansinos Assens, y Bofill y Ferro y Gutiérrez) no dan indicios —en estos tres poemas que nos ocupan y en los que coinciden— de que unos traductores estuvieran al tanto de las versiones de los otros, a pesar de tratarse de publicaciones contemporáneas y de haberse impreso en el territorio español.

En resumen, a las alturas del segundo centenario del nacimiento de Goethe —en 1949— es este el contexto en el que José Moreno Villa ve publicadas las cuatro versiones suyas del poeta alemán en el suplemento *México en la Cultura* del diario mexicano *Novedades* del 28 de agosto de 1949 por primera vez. O al menos eso era lo que se creía hasta ahora.

3. EL SEGUNDO CENTENARIO DE GOETHE

El 28 de agosto de 1949 Moreno Villa lleva ya más de una década residiendo en México. Ha contraído matrimonio con la viuda de su amigo Genaro Estrada, Consuelo Nieto, ha tenido

Tabla 5

Montoliu (1921)	Moreno Villa (1949)
<u>CANTO NOCTURNO DEL CAMINANTE, II</u>	<u>UNA SEMEJANZA</u>
Sobre todas las cumbres Honda quietud; De todo el horizonte Por la amplitud Ni el hálito más leve advertirás. Los pajarillos callan en la umbría. Espera, oh, alma mía, Que pronto tú también descansarás.	En todas las cumbres hay reposo; en las altas copas apenas un soplo percibes; los pájaros callan en el bosque hondo. Espérate, pronto hallarás también tu reposo.
Cansinos Assens (1944)	Bofill y Ferro y Gutiérrez (1947)
<u>LO MISMO</u>	<u>CANCIÓN DEL VIAJERO EN LA NOCHE</u>
En todas la cumbres la paz reina; por ninguna parte apenas si un soplo de vida se otea; en el bosque en calma ni un ave gorjea. Aguarda que, pronto, cesarán tus penas.	Sobre las cumbres encuétrase el reposo; sobre las altas ramas apenas se percibe el más pequeño hálito; las aves enmudecen en el bosque. Aguarda tú, que pronto reposarás lo mismo.

un hijo y todo parece apuntar hacia una época grata en la vida del autor (Moreno Villa, 1976). No puede decirse que el exilio en el país norteamericano haya sido desgraciado, aunque, a juzgar por los apuntes del autor malagueño, tampoco es la etapa de mayor serenidad. No procede aquí profundizar en los interesantes detalles de su biografía, disponibles todos en sus memorias, *Vida en claro*. Pero cabe señalar que, a diferencia de otros españoles exiliados en México, Moreno Villa no obtuvo —o no buscó obtener— una plaza de profesor en el Colegio de México, como llegó a ser prescriptivo por parte de la Subsecretaría de Instrucción Pública (Moreno Villa, 1976). Sin embargo, gracias a su amistad con Genaro Estrada, trabajó en el catálogo de arte de la Casa España y colabora asiduamente como redactor en medios como *El Nacional*, *Hoy* o *El popular* (Moreno Villa, 1976). Lo habitual entre algunos de los intelectuales exiliados que colaboraban en la prensa mexicana era que, después de un tiempo no tan prolongado, consiguieran un lugar estable en el entorno de la prensa. En el caso de Moreno Villa, los encargos menguaron cuando Genaro Estrada falleció y el malagueño volvió a acudir a sus múltiples aptitudes: la pintura, la ilustración y la traducción (Moreno Villa, 1976). Es este el origen de la versión en español de *La señorita Elisa* de Arthur Schnitzler²⁸, obra que, como se ha dicho, además ilustra; y también es este el motivo que lo lleva a publicar los poemas de Goethe en *México en la Cultura* del 28 de agosto de 1949, cuando el suplemento rinde homenaje al poeta alemán en el segundo centenario de su nacimiento. Se trata, en teoría, de la primera ocasión en que Moreno Villa trabaja

con la poesía del autor alemán. Pero, en realidad, ya los había traducido y publicado previamente.

4. GOETHE EN LA JUVENTUD DE MORENO VILLA

Es interesante analizar qué llevó al malagueño a traducir al autor de *Werther* y sobre todo preguntarse por qué —más allá de las celebraciones del segundo centenario de su nacimiento— esperó tanto tiempo, hasta 1949, para verter sus textos, pues existe constancia de que volvió de su residencia en Friburgo sumamente entusiasmado con Goethe: en un testimonio de 1908 se refiere a las lecturas que hacía justamente al abandonar Alemania y hacer escala en Londres, en donde por cierto coincide y afianza la amistad con Jiménez Fraud:

Pasé con él quince días en la misma *boarding house*. [Jiménez Fraud] andaba entonces leyendo a Carlyle, entre otros. Yo venía de Alemania con mi Goethe, mi Heine, mi Mombert y mi Stefan George (nótese el pedigrí). (MV, 2021, p. 149).

Además, otros estudios han llegado a señalar que, ya en 1911, “la intuición directa y el pensamiento estético de Goethe parecen haber calado en la obra del propio malagueño” (MV, 2021, p. 151).

Moreno Villa tenía como credo que “Los españoles de todos los tiempos somos más amantes de perseguir la emoción que la perfección” (Moreno Villa, 1976, p. 156); partiendo de este principio, se puede asumir que, tarde o temprano, el malagueño iba a arriesgarse a traducir a su muy estimado Goethe, incluso en aquella época en que —según consideraba— no podía hacerlo con la perfección deseada: “La poesía es saber, sí, pero saber enlazar, relacionar, fundir con lo que se llama gracia (...) Yo no aprendí jamás

²⁸ Más arriba se ha indicado que *La señorita Elisa* de Schnitzler se imprimió en 1945 en la editorial Leyenda que dirigía José Bergamín.

78 retórica para escribir versos, como tampoco aprendí gramática para hablar o escribir con propiedad” (Moreno Villa, 1976, pp. 73-74). Pero, aunque se veía novato en cierta medida, se atrevió a traducirlo: sus versiones del poeta alemán no se publicaron por primera vez en el suplemento *México en la Cultura* del diario *Novedades* durante el exilio mexicano, sino el 14 de abril de 1918, en la madrileña *Revista General*.

5. LA REVISTA GENERAL

La *Revista General*, de publicación quincenal, nació en Madrid el 1 de diciembre de 1917 y sobrevivió únicamente un año, antes de desaparecer tras la impresión del número 24, el día 15 de diciembre de 1918²⁹. Estaba directamente vinculada a la editorial de Saturnino Calleja —con quien Moreno Villa había empezado a trabajar hacia finales de 1916 (Moreno Villa, 1976)— y pretendía ser un espacio de difusión de literatura, arte, humanidades, psicología y hasta ciencias exactas. Apenas existe hoy en día bibliografía sobre esta revista; lo que sí se sabe es que entre sus premisas se encontraba la de “vulgarizar, instruir, completar culturas” (*Revista General*, 1917, p. 1). Moreno Villa publicó en sus páginas una veintena de artículos sobre arte³⁰, pero también vieron ahí la luz sus traducciones de Goethe.

Algunos de los colaboradores habituales de *Revista General* fueron personalidades vinculadas al Centro de Estudios Históricos, que cronológicamente no llegaron a pertenecer a la Generación del 98, pero tampoco llegaron a

identificarse con la Generación del 27; eran lo que el poeta malagueño consideraba una generación oscurecida, “entre dos generaciones luminosas” (Maurer, 2023, p. 10): Américo Castro, Enrique Díez-Canedo (que escribió para todos los números de la revista), el filósofo Manuel García Morente, el filólogo mexicano Alfonso Reyes o el mismo Moreno Villa. Pero también entre sus redactores llegaron a figurar algunos más jóvenes, como Gerardo Diego³¹. Teniendo en cuenta la época de inestabilidad europea durante la que se publican los 24 números (de 34 páginas cada uno), sorprende mucho la vocación europeísta y polifacética de sus contenidos, pues son tiempos en que, por lo general, las revistas literarias siguen mirando hacia el canon estético francés. Al respecto, cabe recordar las reivindicaciones que algunos boletines de esta misma índole humanista hicieron ya en la segunda mitad del siglo XIX, como el efímero *La Abeja* (1862): “Hasta ahora ha estado España separada de la Alemania, no solo por su posición, sino también, y de un modo muy señalado, por el espíritu francés, que se va extendiendo más y más entre los países” (Bergnes de las Casas, 1862, p. 2). Si bien esta manifestación decimonónica tiene una finalidad concreta (la de acercar las culturas alemana y española³²), sigue teniendo vigencia en el cometido de *Revista General* de traspasar las fronteras europeas y los límites del conocimiento (1917, p. 1). Así, en los veinticuatro números que la conforman se detecta fácilmente la vocación internacional y multidisciplinar: excepto en el primer caso, cada uno de ellos está dedicado a una literatura contemporánea europea (de cuya sección se

²⁹ Los números que conforman *Revista General* pueden consultarse en la página de la Biblioteca Nacional de España.

³⁰ Los escritos de Moreno Villa dedicados al arte en las series “Las grandes figuras del arte” y “Estampas de la calle” de la *Revista General* están reproducidas íntegramente en Galán Caballero, C. (1999, pp. 91-174).

³¹ Biblioteca Nacional de España, (sin fecha).

³² Cubría de Miguel y F. Hübner (2001) presentan un estudio imprescindible sobre la valiosa y casi olvidada labor de *La Abeja* en términos de recepción literaria y literatura comparada entre las lenguas española y alemana.

encarga siempre Díez-Canedo), a alguna tendencia estética-filosófica (firmadas, en general, por el seudónimo *Leser*, “Lector”), a tratados científicos y a noticias de actualidad mercantil. Si tomamos, por ejemplo, el tercer número de la *Revista General*, veremos que se abre con un repaso por la literatura portuguesa, seguido de una etopeya de Petrarca; y, a continuación, un recorrido por los preceptos italianos del arte a partir de Da Vinci, bien provisto de imágenes ilustrativas. Además, presenta un fragmento traducido de la novela *La esposa del Sol* del francés Gaston Leroux (el boletín tuvo la intención de publicar la obra completa, distribuida en varios números; pero no llegaron a hacerse todas las entregas), incluye estudios sanitarios, agrícolas y psicológicos, e indica claramente las fuentes bibliográficas, así como los nombres y apellidos de quienes traducen los contenidos provenientes de otras lenguas. Y como ocurre con todos los números, la revista cierra, además, con una sección de “Curiosidades” y una cuartilla de novedades literarias.

Moreno Villa publica los cuatro poemas de Goethe en el número 10 del boletín, el dedicado a la literatura rumana (“una de las literaturas más jóvenes de Europa”). En ese volumen se encuentran también un estudio literario firmado por Alfonso Reyes, un tratado histórico de Cristóbal de Reyna, un artículo de Manuel G. Morente sobre el patetismo, un texto sobre sismología redactado por Ildefonso Nadal, un “Bosquejo de psicología infantil”, obra del filósofo J. V. Viqueira, y la sección “Grandes figuras del arte” firmada por Moreno Villa y dedicada, en esta ocasión, a Scopas y Praxíteles. Se encuentran, además, el fragmento correspondiente de *La esposa del Sol* y los apartados de curiosidades y novedades literarias con los que cierra la edición. Pero en este número hay, además, una sección monográfica dedicada a Goethe,

conformada por un texto biográfico que firma el seudónimo “*Leser*”; un fragmento de *Werther* (tomado de la versión de José Mor de Fuentes), un fragmento de *Fausto* (traducido, según se indica, por una Sociedad Literaria de Barcelona) y los cuatro poemas goethianos traducidos por Moreno Villa (Goethe, 1918, p. 10). Llama la atención que no se haya reparado en estas traducciones publicadas en 1918; pero, como se ha dicho, la bibliografía sobre la *Revista General* es muy escasa, como pequeña es la letra que indica el nombre del traductor de esos versos.

79

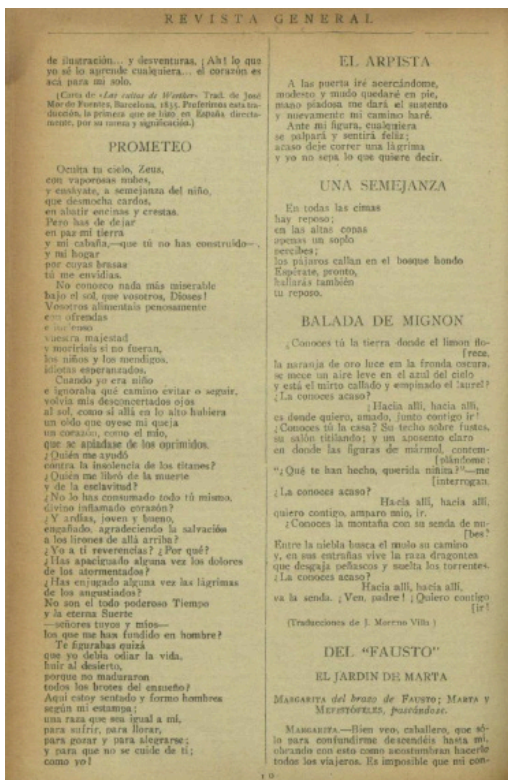


FIGURA 1. Las traducciones de Goethe publicadas en el número 10 de *Revista General* (15-04-1918, p. 10).

© Biblioteca Nacional de España

6. LAS TRADUCCIONES MEXICANAS DE GOETHE

El 28 de agosto de 1949, el segundo centenario del nacimiento de Goethe, se publican, de nuevo, en el suplemento *México en la Cultura*, las traducciones que ya había realizado José Moreno Villa tres décadas antes. La entrevista al malagueño, impresa en el mismo boletín, no se refiere al recorrido editorial de estos textos, ni tampoco llega a profundizarse en su origen. Si bien se trata de los mismos poemas, también es verdad que se han añadido dos fragmentos más a uno de los textos y que hay cambios léxicos y formales sobre los que se presentan aquí breves ejemplos ilustrativos.

Para empezar, en la publicación de 1918 en *Revista General*, los poemas siguen el orden “Prometeo”, “El arpista”, “Una semejanza” y “Balada de Mignon”; en cambio, en la edición de 1949 se presentan con la secuencia “Prometeo”, “Balada de Mignon”, “Tres canciones del arpista” y “Una semejanza”, como se ha referido antes. No es posible saber si estas disposiciones estuvieron en manos del traductor o de cada uno de los boletines, como tampoco se puede constatar que las divisiones estróficas se hayan efectuado a juicio de Moreno Villa. Lo que sí es evidente es que “El arpista” de 1918 se convierte en “Tres canciones del arpista” en la versión de 1949. Y no solo se trata de un cambio en el título, sino que, efectivamente, se presentan tres textos numerados³³, a

³³ En 1990 Juan Pérez de Ayala volvió a publicar la versión de Moreno Villa impresa en el número de *México en la Cultura* en 1949. Los textos se presentan en formato bilingüe con el título “Cuatro poemas de Johann Wolfgang Goethe en traducción de José Moreno Villa” y acompañados de un breve estudio, en la revista *Poesía*, núm. 33 (nov. 1990), pp. 37-48. Si se desea ver la totalidad de los textos, este boletín se encuentra disponible en la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica. <https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/busqueda.do/>. [Consulta 15 enero 2025].

diferencia del único poema presentado bajo esa denominación en 1918. Veamos el texto que sobre el arpista tienen en común ambas ediciones:

EL ARPISTA

A las puertas iré acercándome,
modesto y mudo quedaré en pie,
 mano piadosa me dará el sustento
y nuevamente mi camino haré.
 Ante mi figura, cualquiera
 se palpará y sentirá feliz;
 acaso deje correr una lágrima
 y yo no sepa lo que quiere decir.

El conjunto “Tres canciones del arpista” de 1949 contiene este mismo texto, aunque con algunas rectificaciones que a continuación indico subrayadas:

TRES CANCIONES DEL ARPISTA

I

A las puertas iré acercándome,
modoso y callado quedaré en pie,
 mano piadosa me dará el sustento,
y el camino de nuevo seguiré.
 Ante mi figura, cualquiera
 se palpará y sentirá feliz;
 acaso deje correr una lágrima,
 y yo no sepa lo que quiere decir.

Un análisis del poema original “Harfenspieler” —también titulado “Derselbe” en algunas ediciones— arroja luz sobre las diferencias entre una y otra versión:

An die Türen will ich schleichen,
 Still und sittsam will ich stehen;
 Fromme Hand wird Nahrung reichen,
 Und ich werde weitergehn,
 Jeder wird sich glücklich scheinen,
 Wenn mein Bild vor ihm erscheint;
 Eine Träne wird er weinen,
 Und ich weiß nicht, was er weint.

En ambas traducciones cambia Moreno Villa el orden de los adjetivos *still und sittsam* en el segundo verso del texto: *still* (“tranquilo, silencioso, mudo, callado...”) aparece en segundo lugar como *mudo* (1918) y *callado* (1949). Pero lo más interesante aquí es la rectificación que hace para *sittsam*: en 1918 se encuentra el término *modesto*, que en alemán sería más bien *bescheiden* (que significa “einfach, schlicht, unbedeutend”); en cambio, en 1949 se emplea el término *modoso*, más adecuado para *sittsam* (definido como “tugendhaft, wohlerzogen”, es decir, de buenos modales). Era, por lo tanto, una corrección justa y pertinente que conserva además el mismo número de sílabas. La modificación de *mudo* a *callado* de una a otra versión busca, por otro lado, evitar la repetición de fonemas.

Entre las dos versiones de “Una semejanza” se aprecian asimismo cambios sutiles; tomemos para el caso el original, “Ein gleiches”³⁴:

EIN GLEICHES

Über allen Gipfeln
Ist Ruh;
In allen Wipfeln
Spürest du
kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch.

Las propuestas de Moreno Villa rezan:

UNA SEMEJANZA (1918)

En todas las cimas hay reposo;
en las altas copas
apenas un soplo

³⁴ Como se ha dicho, esta composición suele editarse también con el primer verso como título “Über allen Gipfeln”. O incluso como el segundo texto del duplo *Wandrer's Nachtlied*, como se ha indicado al presentar las traducciones de Manuel de Montoliu y Bofill y Ferro y Gutiérrez.

percibes;
los pájaros callan en el bosque hondo
Espérate,
pronto
hallarás también
tu reposo.

UNA SEMEJANZA (1949)

En todas las cumbres
hay reposo;
en las altas copas
apenas un soplo
percibes;
los pájaros callan en el bosque hondo.
Espérate,
pronto
hallarás también
tu reposo.

A simple vista se aprecian tres cuestiones: la primera, que Moreno Villa parte la composición en dos estrofas; la segunda, de menor importancia, es el uso del sinónimo *cumbres* en lugar de *cimas*, viables ambos términos para traducir el original *Gipfel*; y la tercera cuestión, de mayor relevancia, es la partición del primer verso (“En todas las cumbres / hay reposo”) en la reescritura de 1949, que crea además una rima asonante en los versos pares.

Anteriormente se había dicho que las versiones de Goethe publicadas antes que las de Moreno Villa en *México en la Cultura* no coincidían con la selección del malagueño salvo en dos casos; el volumen *Goethe* de la Editorial Cervantes (1921) que presenta traducciones de Manuel de Montoliu e incluye en su repertorio tres textos coincidentes: “Canto nocturno del caminante II”, “Mignon” y “El arpista” (Goethe, 1921, pp. 46, 58 y 63); y *Obras completas* de Goethe, cuya poesía Rafael Cansinos Assens publicó entre 1944 y 1945.

82 7. CONCLUSIONES

Ya hace más de medio siglo que Pageard y Rukser dedicaron numerosas páginas a la recepción de Goethe en el mundo hispánico y a la complejidad de su trasvase a la lengua española. A la inmensa labor de estos dos autores hay que sumar aquellos casos de traducción goethiana que han pasado desapercibidos, ya sea por su publicación en ediciones de poca visibilidad o por su registro erróneo o nulo en catálogos de inventariado bibliográfico.

Con las traducciones que de Goethe realizó José Moreno Villa en 1918 para la *Revista General* se pone en evidencia la necesidad de revisar nuevamente el repertorio existente de las versiones del autor de Weimar. Es preciso también, por lo tanto, resituar cronológicamente las traducciones de Manuel de Montoliu, Rafael Cansinos Assens y Bofill y Ferro y Gutiérrez, que se publicaron después de las del poeta malagueño.

José Moreno Villa puede haber conocido y revisado las traducciones efectuadas por otros autores —esto es, en el período comprendido entre 1918 y 1948— cuando se le presentó la posibilidad de publicar nuevamente sus versiones de Goethe. No obstante y, como ha podido verse en los ejemplos presentados, ninguna de las traslaciones existentes entonces influyó en las modificaciones llevadas a cabo en 1949 por el poeta malagueño para la reedición de “Poesías líricas de Goethe” en el boletín *México en la Cultura*.

Lo más destacable de este episodio de recepción literaria es, sin embargo, que las traducciones de Moreno Villa se realizaron antes de lo que se creía, en 1918, y en un contexto completamente diferente al que se había estudiado en las últimas décadas. A partir de ahora, al referirnos al malagueño como traductor de Goethe, será preciso considerarlo como uno de los primeros

españoles no decimonónicos en versionar la lírica de este autor alemán.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abad, F. (2007). El “Centro de Estudios Históricos” de la “Junta para la Ampliación de Estudios” (1907-1938). *Cauce*, 30, 7-29.
- Bergnes de las Casas, A. (1861). Introducción. *La Abeja*, 1, 1-2.
- Beyer, S. (2013). Los ritmos y la rima de la versificación goethiana en las versiones métricas del *Fausto* en español. *MonTI* 5 (1), 349-363.
- Biblioteca Nacional de España, (sin fecha). *Revista general*. Descripción. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/card?sid=5150217>. [Consulta: 13 de enero de 2025.]
- Cortés Gabaudan, H. (2023). *Goethe: vivir para ser inmortal*. Arpa.
- Cubría de Miguel, M. J., Hübner Teichgraber, D. (2001). *La Abeja* (1862-1870) y la recepción de la literatura alemana en España (I). Presentación e índices parciales de la revista. *Philologia Hispalensis* 15, 95-113.
- De Rubens, G. (1949). Conversación sobre Goethe. Entrevista con José Moreno Villa. *México en la Cultura*, 30, 8-9.
- Diego, G. (1932). *Poesía española. Antología 1915-1931*. Signo.
- Diego, G. (1979). *Poesía española contemporánea*. Taurus.
- Estelrich, J. L. (1900). *Poesías*. José Tous.
- Galán Caballero, C. (1999). *José Moreno Villa escribe artículos (1906-1937)*, Centro Cultural Generación del 27.
- Gasó Gómez, N. (2024). *Hölderlin, Cernuda y Gebser: historia de una traducción*. Guillermo Escolar.
- Goethe, J. W. (1918). Prometeo, El arpista, Una semejanza y Balada de Mignon (J. Moreno Villa, Trad.). *Revista General*, 10, 10.
- Goethe, J. W. (1921). *Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas* (M. de Montoliu, Trad.). Cervantes.
- Goethe, J. W. (1944 [1963]). *Obras completas (Tomo I)* (R. Cansinos Assens, Trad.). Aguilar.
- Jiménez, J. R. (2006). *Música de otros: traducciones y paráfrasis* (S. González Ródenas, Ed.). Galaxia Gutenberg.

- Lázaro, L. M. (2013). L'edició popular a Espanya: el cas de l'Editorial Cervantes Notes. *Educació i Història: Història de l'Educació*, 22, 33-63.
- Martín Cinto, M. (2007) Recepción de Werther en España. En J. J. Zaro (Ed.), *Traductores y traducciones de literatura y ensayo (1835-1919)* (pp. 73-94). Comares.
- Maurer, C. (2023). *Bello relámpago que dura: Moreno Villa y Jacinta*, Residencia de Estudiantes.
- Moreno Villa, J. (1949). Poesías de Goethe, *México en la Cultura*, 30, 10-11.
- Moreno Villa, J. (1976 [1944]). *Vida en claro. Autobiografía*. FCE.
- Moreno Villa, J. (1998). *Poesías completas*. J. Pérez de Ayala (Ed.). Colegio de México / Residencia de Estudiantes.
- Moreno Villa, J. (2009). *La música que llevaba: antología poética* (J. Cano Ballesta, Ed.). Cátedra.
- Moreno Villa, J. (2010). *Medio mundo y otro medio: memorias escogidas* (H. Huergo Cardoso, Ed.). Pre-Textos.
- Moreno Villa, J. (2021). *Jacinta la pelirroja* (H. Huergo Cardoso, Ed.). Anthropos.
- Moret, X. (2001). *Tiempo de editor: historia de la edición en España, 1939-1975*. Destino.
- Pageard, R. (1958). *Goethe en España* (F. A. Caballero, Trad.). CSIC.
- Pérez de Ayala, J. (1982). José Moreno Villa. Ocho artículos. *Poesía. Revista ilustrada de información poética*, 15, 49-59.
- Pérez de Ayala, J. (1990). José Moreno Villa. Cuatro poemas de Johann Wolfgang Goethe. *Poesía. Revista ilustrada de información poética*, 33 (nov. 1990), 37-49.
- [Propósitos]. (1917). *Revista General*, 1, 1.
- Romero Tobar, L. (2006). Valera, traductor y teórico de la traducción. En Lafarga, F., Pegenaute, L. (Eds.). *Traducción y traductores: del Romanticismo al Realismo* (pp. 369-390). Peter Lang.
- Ruiz Casanova, J. F. (2018). *Ensayo de una historia de la traducción en España*. Cátedra.
- Rukser, U. (1977). *Goethe en el mundo hispánico* (C. Gerhard, Trad.). FCE.
- Siguan, M. (2006). Traducir para apropiarse del texto: sobre traducciones de Goethe y Heine en el siglo XIX. En Lafarga, F., Pegenaute, L. (Eds.). *Traducción y traductores: del romanticismo al realismo* (pp. 505-517). Peter Lang.
- Valera, J. (1908). *Poesías*. Imprenta Alemana.
- Vega, M. A. (2018). Goethe, Johann Wolfgang von. En *Diccionario Histórico de la Traducción en España*. Consultado 13 enero 2025. <https://phte.upf.edu/dhte/aleman/goethe-johann-wolfgang-von/>.

The translation studies (TS) map (also known as the Holmes/Toury map) was conceptualized by Holmes (1972/1988) and visually presented to the TS community by Toury (1995). Over the past decades, the map has undergone updates to better represent the recent multidisciplinary development of TS. Despite acknowledgement of its value, for example, as an overall framework of the TS discipline, it has also been criticized for being close-ended and prescriptive. This article, based on a descriptive survey of 68 years of research in the field, aims to update the training subbranch of the TS map. The updated subbranch includes six clusters of areas, specifically, curriculum development and assessment, teacher, students, market and graduation, surrounding issues, and others. Hopefully, the enriched subbranch can provide scholars with a research context to identify research gaps and serve as a didactic tool in educating translators and novice researchers.

KEY WORDS: translation studies, Holmes/Toury map, update of the training subbranch, descriptive survey.

Updating the Training Subbranch of the Translation Studies Map

XIANGDONG LI

Xi'an International Studies University

ORCID: 0000-0002-7483-6076

Actualización de la subrama de formación en el mapa de los estudios de traducción

El mapa de estudios de traducción (TS), concebido por Holmes (1972/1988) y presentado visualmente a la comunidad académica por Toury (1995), ha sido actualizado en las últimas décadas para reflejar el desarrollo multidisciplinario reciente de la disciplina. A pesar de su reconocido valor como marco general, ha recibido críticas por ser cerrado y prescriptivo. Este artículo, basado en una encuesta descriptiva de 68 años de investigación, tiene como objetivo actualizar la subrama de formación del mapa de estudios de traducción. La subrama actualizada incluye seis áreas específicas: desarrollo y evaluación curricular, profesores, estudiantes, mercado laboral y graduación, temas relacionados, y otros aspectos. Se espera que esta subrama enriquecida brinde a los académicos un contexto para identificar lagunas de investigación y sirva como herramienta didáctica para la formación de traductores e investigadores noveles.

PALABRAS CLAVE: estudios de traducción, mapa Holmes/Toury, actualización de la subrama de formación, encuesta descriptiva.

86 **1. INTRODUCTION**

It has been more than 50 years since Holmes (1972/1988) conceived the translation studies (TS) map and almost 30 years since Toury (1995) introduced the TS map to the TS community. Over the years, the map has been updated by different scholars (Chesterman, 2009; Tarvi, 2008; Vandepitte, 2008; van Doorslaer, 2007). It is believed that the map can be used as an overall framework of the TS discipline, a conceptual model for researchers to identify research gaps, a didactic tool and orientation guide in the teaching of translators and novice researchers, and a framework to review existing research (Brighi, 2024; Hale & Napier, 2013; Munday et al., 2022; Ruokonen et al., 2018; Tarvi, 2008; Toury, 2012; Vandepitte, 2008; van Doorslaer, 2007).

In spite of acknowledgment of its usefulness, scholars also criticize its drawbacks, for example, inconsistent use of criterion in the division and subdivision of research areas, unbalanced development of directions between different areas, blurry boundaries between different divisions, simplicity of relationships, and exclusion of recently developed areas (Brighi, 2024; Chesterman, 2009; Hermans, 1991; Munday et al., 2022; Palumbo, 2009; Pym, 1998; Snell-Hornby, 1991; Vandepitte, 2008; Venuti, 2012).

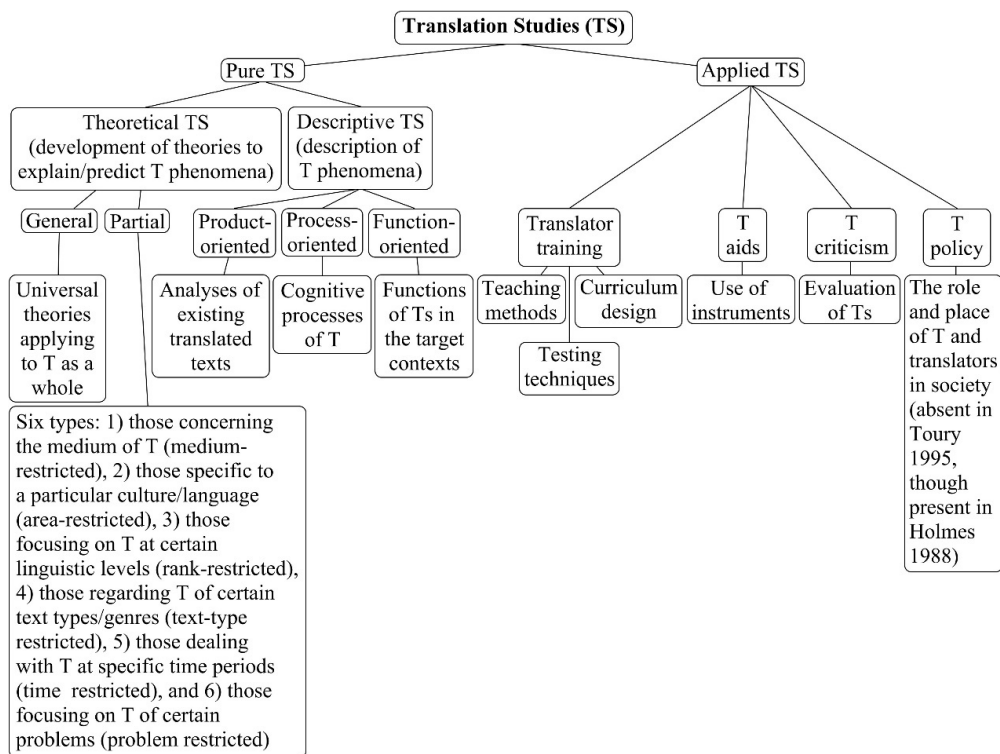
According to van Doorslaer (2007), despite the pitfalls of mapping the TS discipline, a good map can still be of great value in conceptualizing TS and establishing the interrelationships between concepts. It is supposed to meet two criteria. It should be open, allowing for the displacement of outdated concepts and the addition of emerging concepts. It should be a product of a descriptive inquiry, building on empirical evidence of emerging subbranches generated from a systematic review of existing TS literature, instead of personal theorizing or conceptualizations which can be intuitive, inconsistent, and unreliable. The multi-

disciplinary developments of TS as a discipline in recent years represent a due update of Holmes' map (Munday & Vasserman, 2022).

This article aims to update the TS map. Instead of redeveloping the whole map, it aims at updating the training subbranch of the TS map based on the results of a descriptive survey of 68 years of research in the field. In the first section, it reviews the origin, branches, criticism, functions, and recent updates of the TS map. Then the second section elaborates on the evolution and problems of the training subbranch in the map. The third section reports on the background information of a descriptive survey of the literature, based on which the current version of the training subbranch is updated. The last section presents an updated training subbranch and provides examples for each research area.

2. THE TS MAP: ORIGIN, BRANCHES, CRITICISM, FUNCTIONS, AND RECENT UPDATES

In 1972, James S. Holmes (1924-1986) presented a paper titled "the name and nature of Translation Studies" at the Third International Congress of Applied Linguistics in Copenhagen. In 1988, two years after he passed away, an expanded version of the paper was published in a collection of his works (Holmes, 1972/1988). The ideas presented in this paper are believed as the prototype of the Translation Studies (TS) map. Holmes (1988) proposed a framework for the TS discipline in which the research directions and their purposes were described. As the founding statement of TS as a discipline (Gentzler 2001), it paved the way for the future establishment of TS as an independent discipline when it was still in its infancy as a branch of linguistics. Seven years later, Toury (1995) presented the framework of Holmes (1972/1988) in the form of a tree diagram which was later widely known as the map of TS (Figure 1).

FIGURE 1. *The TS map* (Holmes, 1988; Toury, 1995; Chesterman, 2009)

According to the map, TS falls into two broad areas, pure TS and applied TS. Pure TS can further be divided into two directions, theoretical TS and descriptive TS. Theoretical TS aims at developing theories to explain or predict translation phenomena. It deals with either universal theories applying to translation as a whole (general) or theories aiming to address issues concerning the translation of a specific medium, language/culture, linguistic level, text type, or difficulty or translation activities of a certain period (partial). Descriptive TS, by contrast, aims to describe translation phenomena. It focuses on analyses of existing translated texts (product-oriented),

cognitive processes of translation (process-oriented), or the function of translations in the target contexts (function-oriented). Different from pure TS, applied TS is divided into four directions, translator training (teaching methods, testing techniques, or curriculum design), translation aids (use of translation instruments), translation criticism (evaluation of translations), and translation policy (the role and place of translation and translators in society).

The current literature indicates that the map is of use in more than one aspect. It provides an overall framework of the TS discipline, informing scholars of what TS covers (Brighi, 2024;

88 Munday et al., 2022; Toury, 2012; Vandepitte, 2008). Moreover, it serves as a conceptual model for researchers to identify research gaps and position their research (Brighi, 2024; Hale & Napier, 2013; Ruokonen et al., 2018). Also, it can be used as a didactic tool and orientation guide in the teaching of translators and novice researchers at the university level (Brighi, 2024; Tarvi, 2008; van Doorslaer, 2007). Last but not least, the map has been used as a framework to review existing research and identify trends and features of research on a given topic in the field, as is the case of Lee (2015), Nouraey and Karimnia (2015), O'Brien (2022), and Zhao and Ma (2019).

Though the impact and significance of the map are widely acknowledged, it has received criticism. The first criticism relates to the inconsistent use of criteria in the division and subdivision of research areas, for example, the use of purpose as the criterion to distinguish between applied and pure TS, as opposed to the use of method as the criterion to subdivide pure TS into different sub-areas (Vandepitte, 2008). The second one concerns the unbalanced development of directions between theoretical TS and descriptive TS and between pure TS and applied TS (Palumbo, 2009; Munday et al., 2022). Another criticism is the blurry boundaries between different divisions and the simplicity of relationships; for example, a theory may fit into more than one restricted category in the theoretical branch, and descriptive and applied TS can be closely related to each other (Brighi, 2024; Hermans, 1991; Munday et al., 2022; Pym, 1998). The most pointed weakness of the map is that it is outdated. It omits several subfields, such as sociological approaches, ethics, interpreting studies, historical studies, and interdisciplinary perspectives, and therefore fails to provide a coherent overview of the field (Chesterman, 2009; Palumbo, 2009; Pym, 1998; Snell-Hornby, 1991; Vandepitte, 2008; Venuti, 2012).

Since Toury's (1995) presentation of the TS map conceived by Holmes (1972/1988), efforts have been made to revise or complement it. In 2007, van Doorslaer (2007), based on the Translation Studies Bibliography (John Benjamins), proposed an open-ended tree diagram covering four subareas, approaches, theories, research methods, and applied TS. Tarvi (2008) developed a map-matrix to describe TS for pedagogical purposes. Vandepitte (2008), aiming to generate a coherent overview of the field of TS, proposed a TS thesaurus. Chesterman (2009) added three branches (cultural, cognitive, and sociological) to Holmes' map which he thinks emphasizes too much of the textual dimensions. Since the current article focuses on the translator training subbranch in the applied TS branch, the next section will elaborate on how research themes on translator training have evolved over the years.

3. THE TRAINING SUBBRANCH IN THE TS MAP: EVOLUTION AND PROBLEMS

Training, together with translation aids, translation criticism, and translation policy, belongs to the subbranches of applied TS in the TS map. The translator training subbranch consisted of three directions, teaching methods, testing techniques, and curriculum design (Holmes, 1972/1988; Munday, 2001; Toury, 1995). This version was then updated by Tao (2005) to include a fourth direction of textbook compilation, based on her review of the development of translation textbooks in China. Van Doorslaer (2007) proposed a different version which includes four directions, namely, competence, curriculum, teaching, and exercises. After rounds of updates, this subbranch was expanded to include four areas, namely, teaching methods (exercises), testing techniques, textbook compilation, and curriculum design (van Doorslaer, 2007; Holmes, 1972/1988; Munday, 2001; Tao, 2005; Toury, 1995).

The current version of the training subbranch is problematic in three aspects. The first limitation is the blurry division and the simplicity of relationship. The four areas, though presented as parallel themes, are not comparable to one another because curriculum design is a broad concept covering teaching methods, testing techniques, and textbook compilation. From a curriculum development and assessment (CDA) perspective, a framework in educational studies, curriculum design includes market needs analysis, learning needs analysis, conceptualization of teaching content, objective and goal, philosophy/belief, syllabus/curriculum design and analysis, material development, instructional strategies, assessment, and course/program evaluation. Such a limitation is related to the fact that no definitions have been provided to describe the scope of each area. Consequently, users of the map may find it challenging to interpret each research area.

The second problem lies in its way of generation. It is a product of a prescriptive approach. A descriptive approach is concerned with describing the world as it is through objective observation and analysis of phenomena (facts-driven); in contrast, a prescriptive approach involves making judgements of the world as it should be by proposing norms or theoretical frameworks (Bryman, 2012; Kuhn, 1962). The TS map is a proposed theoretical framework based on personal conceptualizations of the TS areas, instead of a description of what has been researched in TS. Therefore, it results from prescriptive conceptualization. When the map was initially proposed over fifty years ago, adopting a descriptive approach was not feasible, as TS was still in its infancy as a discipline, with only a small number of studies conducted within a narrow range of research areas.

The third problem is that it is out of date, failing to represent emerging research directions in the field. Approached from a CDA perspective, the concept of curriculum encompasses more aspects than the existing four areas (teaching methods, testing techniques, textbook compilation, and curriculum design). Other critical areas, such as needs analysis, teaching beliefs, program evaluation, assessment, and teacher development, have been overlooked.

The above demerits may limit the value of the map when it is used as an overall framework of the TS discipline, a conceptual model for researchers to identify research gaps and position their research, a didactic tool and orientation guide in the teaching of translators and novice researchers, or a framework to review existing research on a given topic in the field, as mentioned previously. For example, when it is used as a framework in a literature review to organize existing research on translator training, reliability could be a problem because two reviewers may have inconsistent findings due to the lack of definitions for each research area. That said, an updated evidence-based version of research directions in the subbranch of translator training is necessary.

4. THE DESCRIPTIVE SURVEY OF 68 YEARS OF RESEARCH IN T&I TRAINING

The training subbranch of the TS map will be updated based on the findings of a descriptive survey of 68 years of interpreter and translator education research. This section reports on the background information of this project.

The project consisted of two phases. In a preliminary study, content analysis was used to analyze the research themes of 967 articles. The articles must meet several specific criteria to be considered for inclusion. First, the publication

90 timeframe was restricted to the years between 2001 and 2022. Second, the sources were journals indexed in two prominent databases: the Social Sciences Citation Index (SSCI) and the Arts and Humanities Citation Index (A&HCI). These journals consisted of TS journals and non-TS journals. For non-TS journals, the selection is limited to those falling under three Web of Science categories: Linguistics, Language and Linguistics, and Educational Research. Due to logistical constraints, book chapters and journal articles published in local journals were excluded, which is a common practice in most literature reviews. Third, only articles were included. Book reviews, editorial materials, and other non-article document types were excluded. Fourth, the focus was solely on applied research related to translator and interpreter training. As outlined by Colina and Angelelli (2016), research in translation and interpreting pedagogy is divided into two main categories: cognitive processing research that indirectly influences learning, and applied research that directly addresses learning, teaching, assessment, and other issues both within and beyond the framework of CDA. Only the latter category is considered in this study.

Both deductive and inductive content analysis were used in the preliminary phase. In deductive content analysis, the CDA framework, a literature-informed construct that clarifies curricular components and their relationship, was used as the prior framework of research themes against which each article was coded. In inductive content analysis, the themes were not covered in the CDA framework but emerged from the coding process. Whenever the themes of articles were beyond those covered in the CDA framework, for example, when new themes concerning students, teachers or surrounding issues emerged, they were added to the CDA framework as separate theme clusters. This preliminary research identified six clusters of

themes, CDA (ten themes), teacher (one theme), students (three themes), market and graduation (four themes), surrounding issues (six themes), and others (one theme) (Table 1). More details of the research methodology, the definition of each theme, and discussions of the identified themes will not be reported here due to space limitations (see Li, 2025, p. 3-7, p. 16-22).

Table 1. Themes of interpreter and translator education research¹

Theme clusters	Themes
CDA	1. Conceptualization of content
	2. Market needs analysis
	3. Learning needs analysis
	4. Goal and objective
	5. Belief/philosophy
	6. Syllabus/curriculum design and analysis
	7. Material development
	8. Instruction and/or effect (reaction)
	9. Assessment
	10. Course/curriculum evaluation
Teachers	11. Trainer education/development
Students	12. Admission/recruitment
	13. Learner trait
	14. Learning
Market and graduation	15. Thesis and research training
	16. Pre-service preparation
	17. Certification/accreditation
	18. In-service/on-the-job training
Surrounding issues	19. Program/model in focus
	20. Context/policy analysis
	21. T&I education history
	22. User/client education
	23. Literature review
Others	24. T&I as a means to education
	25. Others

¹ See Li (2025, p. 16-22) for details on their definitions.

Based on the preliminary study, the corpus was expanded in the subsequent research phase to include 1,171 articles published in TS and non-TS journals between 1955 and 2022. The same screening criteria mentioned earlier were applied to the newly added articles. The only difference was the expanded timeframe which included the years from 1955 to 2000. The year 1955 was selected as it marked the launch of prominent TS journals such as *Babel* and *Meta: Translators' Journal*. It is believed that the 68-year span from 1955 to 2022 provides a comprehensive representation of the literature on translation and interpreting pedagogy.

With an assumption that the preliminary round of deductive and inductive content analysis of 967 articles (2001-2022) had reached saturation, the point after which no new themes emerged from further analysis, the second research phase employed deductive content analysis. Saturation, a key concept in qualitative data analysis, occurs when additional data analysis fails to generate new themes or patterns (Bloor & Wood, 2006). In this study, saturation means that the review of 967 articles (2001-2022) was

sufficient to generate reliable categories of research themes and that including more articles for analysis would not produce new themes. This assumption aligns with the practice of most literature reviews which typically focus on the most recent 10 to 20 years of research when identifying research themes (e.g., Yan et al., 2015). However, additional articles from 1955 to 2000 were included not only to provide further empirical evidence for research themes in interpreter and translator education but also to reveal the frequency of each theme over a longer span of years. Further details regarding the methodology and findings will not be discussed here due to space constraints (see Li, 2024). The two phases of research lay the foundation for the update of the training subbranch of the TS map.

5. UPDATING THE TRAINING SUBBRANCH OF THE TS MAP

Based on the identified research themes in the descriptive survey, the areas under the training subbranch are updated and presented in Figure 2.

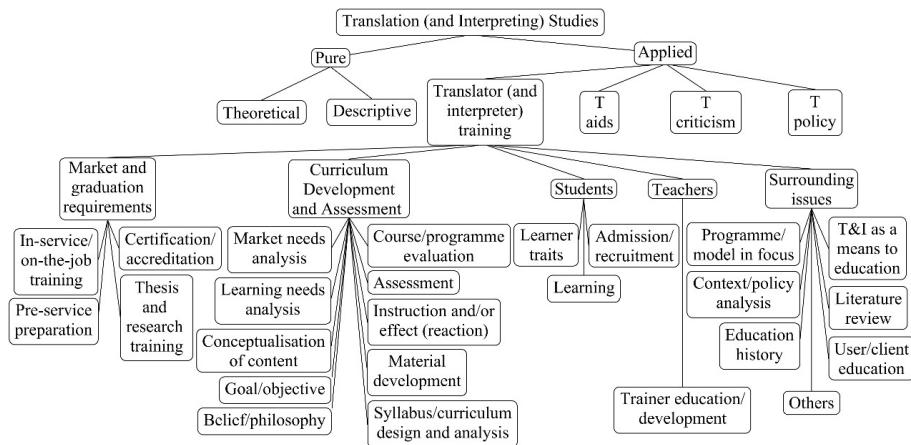


FIGURE 2. The updated training subbranch in the TS map

Compared with the research areas in the old version, the areas in the updated training sub-branch, grouped in clusters, enjoy a more compatible relationship with one another. This can be attributed to the use of a literature-informed construct that clarifies curricular components and their relationship as a conceptual framework when coding the research themes. This measure, plus the composition of definitions for each theme, can avoid a blurry division between themes and ensure a better display of the relationships between themes. The connotations of all themes are defined. For instance, material development encompasses research on the selection of texts or speech for pedagogical purposes, textbook analysis, and other related aspects, such as parallel text analysis or the design of translation task briefs. The connotations of the 24 research themes (e.g., conceptualization of content, market needs analysis) are not easy to perceive and their interpretations depend on knowledge of definitions (see Li, 2025, p. 16-22). For instance, both conceptualization of content and instruction and/or effect are related to translation or interpreting competence. Research under the sub-branch of conceptualization of content refers to

articles aiming to establish the construct of overall competence or a specific competence component for the design of a curriculum or course. By contrast, instruction and/or effect research is concerned with 1) pedagogical interventions (teaching methods, exercises, resources, or tools) targeting overall translation or interpreting competence or a certain competence component, with or without investigating their effect; or 2) examinations of students' competence or skill acquisition based on observational data or of factors affecting competence/skill acquisition. Due to space limitations, the lengthy definitions will not be discussed in detail here.

Another advantage of the new version is that the generation of themes is based on a descriptive survey of the existing literature. Since the themes are based on a description of what has been researched in TS, empirical evidence is available to substantiate the update. This is different from the old version which is a product of personal conceptualizations of the TS areas.

All sub-themes of the themes are presented in Table 2. More details of the sub-themes cannot be provided here due to space limitations (see Li 2025, p. 25, p. 307-309).

Table 2. Themes and sub-themes under the updated training subbranch in the TS map²

Themes	Sub-themes
1. Conceptualization of content	1. Expert (professional)-novice (trainee) difference; 2. Description of professionals' profile and activity; 3. Document analysis; 4. Industry-academia gap; 5. Others.
2. Market needs analysis	1. Construct of a competence component; 2. Construct of content for a given domain; 3. Construct of overall competence; 4. Construct of content for a specific mode.

² Adapted with permission from Li (2025, p. 25, p. 307-309).

Themes	Sub-themes
3. Learning needs analysis	1. Wants; 2. Lacks.
4. Goal and objective	1. Formulation of goals and objectives; 2. Prioritization of teaching objectives in course implementation.
5. Belief / philosophy	1. Conceptualization of beliefs; 2. Belief-behavior consistency; 3. Teaching and learning belief agreement.
6. Syllabus / curriculum design and analysis	1. Case descriptions on course design rationales or course syllabi; 2. Surveys of course content.
7. Material development	1. Appropriateness of a given material type; 2. Material development principles; 3. Material content analysis; 4. Status of textbook research.
8. Instruction and/or effect (reaction)	1. Instructional strategy; 2. Activity or exercise; 3. Computer- or technology-assisted training; 4. Training model.
9. Assessment	1. Summative and formative assessment; 2. Rubric and scoring; 3. Assessment instrument development; 4. Feedback; 5. Assessment practice survey; 6. Assessment concept and principle; 7. Assessment literacy; 8. Assessment behavior.
10. Course/curriculum evaluation	1. Course evaluation; 2. Curriculum evaluation.
11. Trainer education/development	1. Trainer education programs or courses; 2. Trainer qualifications; 3. Trainer competence or knowledge; 4. Trainers' affective characteristics; 5. Trainers' behaviors.
12. Admission/recruitment	1. Construct and content of aptitude tests; 2. Predictive validity of test items (cloze test, recall, paraphrasing, language proficiency, shadowing, emotional stability, motivation, personality traits, learning style, etc.).
13. Learner trait	1. Autonomy and motivation; 2. Anxiety, burnout, and stress; 3. Self-efficacy; 4. Miscellaneous traits (critical thinking, emotion, ethnicity, identity, ideological orientation, personality, resistance, socialization, etc.).

Themes	Sub-themes
14. Learning	1. Learning of procedural knowledge (extra-linguistic, instrumental, linguistic and cultural, and strategic competence); 2. Learning of metacognitive knowledge (psycho-physiological and interpersonal competence); 3. Learning of declarative knowledge (translation knowledge).
15. Thesis and research training	1. Research training (teaching content, instructional methods, or assessment of research skills); 2. Translation thesis or commentary.
16. Pre-service preparation	1. Students' employability evaluation; 2. Pedagogical activity - translation project; 3. Pedagogical activity - interprofessional education; 4. Pedagogical activity - simulation; 5. Pedagogical activity - work placements (internship); 6. Pedagogical activity - mentoring in employing institutions or professional associations; 7. Pedagogical activity - others.
17. Certification/ accreditation	1. Certification tests or systems (validity, reliability, authenticity, rubrics, etc.); 2. Connections between certification and contextual factors (candidates' profile, training, policies, employment, etc.).
18. In-service/ on-the-job training	Continuing professional development (pedagogical activities aiming at improving professionals' knowledge, skills, or qualifications after entering their workplaces.
19. Program/ model in focus	1. Description of T&I training in a country; 2. Description of T&I training in a region; 3. Description of T&I training in an institution.
20. Context/ policy analysis	1. Impact of policies on translator and interpreter education; 2. Impact of social or contextual factors on translator and interpreter education.
21. T&I education history	Historical development or longitudinal evolution of translation or interpreting pedagogy in a certain country or region within a given period.
22. User/client education	Pedagogical activities to improve users' knowledge about, understanding of, and attitudes towards the translation and interpreting profession and service.
23. Literature review	1. Focused literature review; 2. Systematic literature review; 3. Meta-analysis.
24. T&I as a means to education	1. T&I as an instructional method to enhance linguistic or cultural competence; 2. T&I as an assessment tool to measure linguistic or cultural competence; 3. Reconceptualization of the validity of translation in language learning; 4. Survey of views on the role of translation in language learning; 5. T&I as an instructional method to develop childhood literacy.

In Table 3, one case is provided for each research theme under the updated training subbranch in the TS map. It is hoped that the

cases may help colleagues to have a tangible understanding of what the research themes represent.

Table 3. Themes and cases

Themes	Cases
1. Conceptualization of content	Parra-Galiano (2021) conceptualized a framework of translator and reviser competences in legal translation.
2. Market needs analysis	Oziemblewska and Szarkowska (2020) conducted an online survey of professionals to explore the growing demand for subtitler competences in the global market.
3. Learning needs analysis	Vottonen and Kujamäki (2021) probed into students' learning needs in theoretical knowledge by evaluating if they can justify translation solutions and use metalanguage.
4. Goal and objective	Li (2019) demonstrated how to prioritize learning objectives based on analyses of students' wants and lacks in translator and interpreter training.
5. Belief/philosophy	Kiraly (2015), moving a step further from social constructivism, emphasized the role of epistemology in better serving the education of translators.
6. Syllabus/curriculum design and analysis	Plaza-Lara (2021) described the profile of translation project managers' competences by conducting a curricular analysis of European Master's in Translation programs.
7. Material development	Carrasco Flores (2019), responding to the insufficient attention to materials development, conducted a content analysis of the only available textbook devoted to English for Translation and Interpreting in Spain.
8. Instruction and/or effect (reaction)	Bendazzoli and Pérez-Luzardo (2021) investigated students' perceptions of a public speaking workshop in interpreter education, as reflected in their retrospective feedback.
9. Assessment	Chen et al. (2022) examined how the use of scoring methods in assessing interpreting performance impacts scoring dependability.
10. Course/curriculum evaluation	Kodura (2022) reported on a case study that aims to evaluate the effectiveness of an online translation technology course during the Covid-19 pandemic.
11. Trainer education/development	Wu et al. (2021) examined how a novice translator trainer constructed her teacher identity on the job by analyzing her negotiations between identity and emotions.
12. Admission/recruitment	Blasco Mayor (2015) investigated if listening comprehension proficiency is a predictor of interpreting aptitude.

Themes	Cases
13. Learner trait	Singer (2021) traced students' longitudinal changes in their commitment to becoming translators through semi-structured interviews.
14. Learning	Başer and Çetiner (2022), through the use of think-aloud protocols, examined students' use of translation tools and challenges when translating scientific texts.
15. Thesis and research training	Man et al. (2019) investigated the focus and criteria of examiners when assessing master's dissertations of translation studies by analyzing their feedback reports.
16. Pre-service preparation	Hirci (2022) investigated if translation work placement contributes to students' transitioning to professional workplace settings and enhances their employability at a Slovenian university.
17. Certification/ accreditation	Ordóñez-López (2020) examined the accreditation process for sworn translators-interpreters against the professional reality, legal translator competences, and degree programs in Spain.
18. In-service/ on-the-job training	Ruiz Rosendo et al. (2021) investigated the effectiveness of a joint program to train United Nations staff interpreters who were about to assist multilingual communication in field missions.
19. Program/ model in focus	Rueda-Acedo (2021) reported on the development of an undergraduate Spanish translation certificate program at an American university.
20. Context/ policy analysis	Ruiz Rosendo and Conniff (2015) examine the influence of federal and state legislation on the professionalization and education of healthcare interpreters in America.
21. T&I education history	Yao (2019) reported a historical study of the early development of the United Nations Training Program for Interpreters and Translators in Beijing.
22. User/client education	Friedman-Rhodes and Hale (2010) explored the effectiveness of an interventional program to enhance pre-service medical practitioners' understanding of the complexities of interpreting and perceptions of the roles of interpreters.
23. Literature review	Bobadilla-Pérez and Carballo de Santiago (2022) reviewed the didactic use of audiovisual translation in foreign language classrooms.
24. T&I as a means to education	Huang (2022) examined the effects of video-dubbing tasks on learners' English-speaking proficiency, public speaking anxiety, and group cohesion.

6. CONCLUSION

Based on a descriptive survey of 68 years of research in translator and interpreter training, this article has attempted to renew the training subbranch of the TS map. After years of update, the old training subbranch consisted of four areas, namely, teaching methods (exercises), testing techniques, textbook compilation, and curriculum design (van Doorslaer, 2007; Holmes, 1972/1988; Munday, 2001; Tao, 2005; Toury, 1995). The newly updated subbranch includes 25 areas, grouped into six clusters, specifically, curriculum development and assessment (ten themes), teacher (one theme), students (three themes), market and graduation (four themes), surrounding issues (six themes), and others (one theme). It is hoped that the enriched training subbranch can inform scholars of recent developments in interpreter and translator education research, equipping them with a sense of research context to identify research gaps and justify new research and serving as a didactic tool in the education of translators and novice researchers in the field.

ACKNOWLEDGMENTS

Table 2 was adapted with permission from *Mapping the research landscape of interpreter and translator education: current themes and future directions* (p. 25, p.307-309), by Xiangdong Li, 2025 (<https://doi.org/10.4324/9781003487494>). Copyright © 2025 by Taylor & Francis Group.

REFERENCES

- Başer, Z. & Çetiner, C. (2022). Examining translation behavior of Turkish student translators in scientific text translation with think-aloud protocols. *Meta*, 67(2), 274-296. <https://doi.org/10.7202/1096256ar>
- Bendazzoli, C., & Pérez-Luzardo, J. (2021). Theatrical training in interpreter education: a study of trainees' perception. *The Interpreter and Translator Trainer*, 16(1), 1-18. <https://doi.org/10.1080/1750399X.2021.1884425>
- Blasco Mayor, M. J. (2015). L2 proficiency as predictor of aptitude for interpreting: An empirical study. *Translation and Interpreting Studies*, 10(1), 108-132. <https://doi.org/10.1075/tis.10.1.06bla>
- Bloor, M., & Wood, F. (2006). *Keywords in Qualitative Methods*. Sage.
- Bobadilla-Pérez, M., & Carballo de Santiago, R. J. (2022). Exploring Audiovisual translation as a didactic tool in the Secondary school foreign language classroom. *Porta Linguarum*, 81-96. <https://doi.org/10.30827/portalin.vi.22307>
- Brighi, G. (2024). Interdisciplinarity in translation studies: A didactic model for research positioning. *Perspectives*, online first article. <https://doi.org/10.1080/0907676X.2024.2316727>
- Bryman, A. (2012). *Social research methods* (4th ed.). Oxford University Press.
- Carrasco Flores, J. A. (2019). Analysing *English for Translation and Interpreting* materials: skills, sub-competences and types of knowledge. *The Interpreter and Translator Trainer*, 15(3), 326-342. <https://doi.org/10.1080/1750399X.2019.1647920>
- Chen, J., Yang, H., & Han, C. (2022). Holistic versus analytic scoring of spoken-language interpreting: a multi-perspectival comparative analysis. *The Interpreter and Translator Trainer*, 16(4), 558-576. <https://doi.org/10.1080/1750399X.2022.2084667>
- Chesterman, A. (2009). The name and nature of translator studies. *Hermes*, 22(42), 13-22. <https://doi.org/10.7146/hjlb.v22i42.96844>
- Colina, S., & Angelelli, C. V. (2016). Translation and interpreting pedagogy. In C. V. Angelelli & B. J. Baer (Eds.), *Researching translation and interpreting* (pp. 108-117). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315707280>
- Friedman-Rhodes, E., & Hale, S. (2010). Teaching medical students to work with interpreters. *The Journal of Specialised Translation*, 14, 121-144.
- Gentzler, E. (2001). *Contemporary translation theories* (Revised ed.). Multilingual Matters.

- Hale, S., & Napier, J. (2013). *Research methods in interpreting*. Bloomsbury.
- Hermans, T. (1991). Translational norms and correct translations. In K. van Leuven-Zwart & T. Naaijken (Eds.), *Translation studies* (pp. 155-169). Brill.
- Hirci, N. (2022). Translation Work Placement in Slovenia: a key to successful transition to professional workplace settings? *Perspectives*, 31(5), 900-918. <https://doi.org/10.1080/0907676X.2022.2055482>
- Holmes, J. S. (1972/1988). The name and nature of translation studies. In J.S. Holmes (Ed.), *Translated! Papers on literary translation and translation studies* (pp. 67-80). Rodopi.
- Huang, H. T. D. (2022). Investigating the influence of video-dubbing tasks on EFL learning. *Language Learning & Technology*, 26(1), 1-20. <https://hdl.handle.net/10125/73489>
- Kiraly, D. C. (2015). Occasioning translator competence: Moving beyond social constructivism toward a postmodern alternative to instructionism. *Translation and Interpreting Studies*, 10(1), 8-32. <https://doi.org/10.1075/tis.10.1.02kir>
- Kodura, M. (2022). Evaluating the effectiveness of an online course in translation technology originally developed for a classroom environment. *The Interpreter and Translator Trainer*, 16(3), 309-324. <https://doi.org/10.1080/1750399X.2022.2092830>
- Kuhn, T. S. (1962). *The Structure of Scientific Revolutions*. University of Chicago Press.
- Lee, H. M. (2015). Mapping translation studies in Korea using the Holmes map of translation studies. *Forum*, 13(1), 65-86. <https://doi.org/10.1075/forum.13.1.04lee>
- Li, X. (2019). Teaching translation and interpreting courses to students' lacks and wants: an exploratory case study of prioritizing instructional objectives. *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación*, 78, 159-192. <https://doi.org/10.5209/clac.64377>
- Li, X. (2024). Research in interpreter and translator education (1955-2022): a state-of-the-art review. *The Interpreter and Translator Trainer*, 18(4), 523-545. <https://doi.org/10.1080/1750399X.2024.2407684>
- Li, X. (2025). *Mapping the research landscape of interpreter and translator education: current themes and future directions*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003487494>
- Man, D., Xu, Y., Chau, M. H., O'Toole, J. M., & Shunmugam, K. (2019). Assessment feedback in examiner reports on master's dissertations in translation studies. *Studies in Educational Evaluation*, 64, 100823. <https://doi.org/10.1016/j.stueeduc.2019.100823>
- Munday, J. (2001). *Introducing Translation Studies. Theories and Applications*. Routledge.
- Munday, J., & Vasserman, E. (2022). The name and nature of translation studies: A reappraisal. *Translation and Translanguaging in Multilingual Contexts*, 8(2), 101-113. <https://doi.org/10.1075/ttmc.00089.mun>
- Munday, J., Ramos Pinto, S., & Blakesley, J. (2022). *Introducing translation studies* (4th ed.). Routledge.
- Nouraey, P., & Karimnia, A. (2015). The map of translation studies in modern Iran: An empirical investigation. *Asia Pacific Translation and Intercultural Studies*, 2(2), 123-138. <https://doi.org/10.1080/23306343.2015.1059009>
- O'Brien, S. (2022). Translation technologies: The dark horse of translation? In J. Franco Aixelá & C. Olalla-Soler (Eds.), *50 years later. What have we learnt after Holmes (1972) and where are we now?* (pp. 93-104). Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- Ordóñez-López, P. (2020). An examination of the accreditation process for sworn translators–interpreters in Spain. *Perspectives*, 29(6), 900-916. <https://doi.org/10.1080/0907676X.2020.1849323>
- Oziembleska, M., & Szarkowska, A. (2020). The quality of templates in subtitling: A survey on current market practices and changing subtitler competences. *Perspectives*, 30(3), 432-453. <https://doi.org/10.1080/0907676X.2020.1791919>
- Palumbo, G. (2009). *Key terms in translation studies*. Continuum.
- Parra-Galiano, S. (2021). Translators' and revisers' competences in legal translation: Revision foci in prototypical scenarios. *Target*, 33(2), 228-253. <https://doi.org/10.1075/target.21065.gal>
- Plaza-Lara, C. (2021). Competences of translation project managers from the academic perspective: Analysis of EMT programmes. *The Interpreter and*

- Translator Trainer*, 16(2), 203-223. <https://doi.org/10.1080/1750399X.2021.1987085>
- Pym, A. (1998). *Method in translation history*. St Jerome.
- Rueda-Acedo, A. R. (2021). A successful framework for developing a certificate in Spanish translation through community translation and service-learning. *Hispania*, 104, 241-258. <https://doi.org/10.1353/hpn.2021.0043>
- Ruiz Rosendo, L., & Conniff, D. (2015). Legislation as backdrop for the professionalisation and training of the healthcare interpreter in the United States. *Journal of Specialised Translation*, 23, 292-315. https://jostrans.soap2.ch/issue23/art_ruiz.pdf
- Ruiz Rosendo, L., Barghout, A., & Martin, C. H. (2021). Interpreting on UN field missions: a training programme. *The Interpreter and Translator Trainer*, 15(4), 450-467. <https://doi.org/10.1080/1750399X.2021.1903736>
- Ruokonen, M., Salmi, L., & Svahn, E. (2018). Boundaries around, boundaries within: Introduction to the thematic section on the translation profession, translator status and identity. *Hermes*, 58, 7-17. <https://doi.org/10.7146/hjlb.v0i58.111655>
- Singer, N. (2021). How committed are you to becoming a translator? Defining translator identity statuses. *The Interpreter and Translator Trainer*, 16(2), 141-157. <https://doi.org/10.1080/1750399X.2021.1968158>
- Snell-Hornby, M. (1991). Translation studies: Art, science or utopia? In K. van Leuven-Zwart and T. Naaijken (Eds.), *Translation studies: The state of the art* (pp. 13-23). Rodopi.
- Tao, Y. (2005). Translation studies and textbooks. *Perspectives*, 13(3), 188-204. <https://doi.org/10.1080/09076760508668991>
- Tarvi, L. (2008). Translation studies in tertiary education: The map-matrix meta-model of the field. *Mikael*, 2, 1-10.
- Toury, G. (1995). *Descriptive translation studies and beyond* (1st ed.). John Benjamins.
- Toury, G. (2012). *Descriptive translation studies and beyond* (revised ed.). John Benjamins.
- van Doorslaer, L. (2007). Risking conceptual maps. *Target*, 19(2), 217-233. <https://doi.org/10.1075/target.19.2.04van>.
- Vandepitte, S. (2008). Remapping translation studies: Towards a translation studies ontology. *Meta*, 53(3), 569-588. <https://doi.org/10.7202/019240ar>
- Venuti, L. (ed.) (2012). *The translation studies reader* (3rd ed.). Routledge.
- Vottonen, E., & Kujamäki, M. (2021). On what grounds? Justifications of student translators for their translation solutions. *The Interpreter and Translator Trainer*, 15(3), 306-325. <https://doi.org/10.1080/1750399X.2021.1891514>
- Wu, D., Zhang, L. J., & Wei, L. (2021). Becoming a translation teacher. *Revista Española De Lingüística Aplicada*, 34(1), 311-338. <https://doi.org/10.1075/resla.18040.wu>
- Yan, J. X., Pan, J., & Wang, H. (2015). Studies on translator and interpreter training: a data-driven review of journal articles 2000-12. *The Interpreter and Translator Trainer*, 9(3), 263-286. <https://doi.org/10.1080/1750399X.2015.1100397>
- Yao, B. (2019). The origins and early developments of the UN Training Program for Interpreters and Translators in Beijing. *Babel*, 65(3), 445-464. <https://doi.org/10.1075/babel.00100.yao>
- Zhao, Y., & Ma, H. (2019). Mapping translation studies in China based on Holmes/Toury map. *Forum* 17(1), 99-119. <https://doi.org/10.1075/forum.17015.zha>

Since the provisional release of CEFR-CV, inspiring proposals and analyses to train mediation in the foreign language classroom have been published. However, much remains to be explored, specifically in Portuguese as a Foreign Language (PFL).

Based on the theoretical framework, in which I delve into the relationship between active subtitling, mediation, and the development of digital competence, in this paper, I present two subtitling exercises framed within a set of tasks designed explicitly for the development of students' mediation skills.

As we shall see, taking advantage of the mediating nature of subtitling has enabled us to progress in developing text mediation and concept mediation skills, as well as working across the board on our students' digital competence.

KEY WORDS: linguistic mediation, digital competence, subtitling, Portuguese as a foreign language, Amara Subtitling.

Active Subtitling to Train Linguistic Mediation and Digital Competence in Portuguese as a Foreign Language*

IOLANDA OGANDO GONZÁLEZ
Universidad de Extremadura

ORCID: 0000-0001-7895-454X

Subtitulación activa para la mediación lingüística y la competencia digital en portugués lengua extranjera

En el tiempo transcurrido desde la publicación provisional del MCER-CV han aparecido interesantes propuestas y análisis para el trabajo con la mediación en la clase de lenguas extranjeras, pero queda mucho por explorar, más específicamente en el terreno del portugués como lengua extranjera (PLE).

A partir del marco teórico, en el que profundizamos en la relación de la subtitulación activa con la mediación y el desarrollo de la competencia digital, en este trabajo presentamos dos ejercicios de subtitulación enmarcados en un conjunto de tareas diseñadas específicamente para el desarrollo de las competencias de mediación del alumnado.

Como veremos, aprovechar el carácter mediador de la subtitulación nos ha permitido avanzar en el desarrollo de competencias de mediación de textos y mediación de conceptos, además de trabajar transversalmente la competencia digital de nuestros alumnos.

PALABRAS CLAVE: mediación lingüística, competencia digital, subtitulado, portugués como lengua extranjera, Amara Subtitling.

* This work has been undertaken within the research group “Languages and Cultures in Modern Europe” (CILEM-HUM008); its translation has been sponsored by a Grant for Research Groups by the Junta de Extremadura (GR21065), funded by the European Regional Development Fund - ERDF, of the European Union - reference: 2021/00449/001.

102 **1. INTRODUCTION**

This paper presents two subtitling activities specifically designed for a group of four students studying Portuguese as a Foreign Language (level B1.2). These activities were implemented during the second semester of the 2021-22 academic year.

The discussion begins by establishing a theoretical framework to explore new trends in mediation in learning a foreign language, the potential of subtitling in teaching foreign languages, especially in the mediation area, and the need to highlight digital competences in teaching. Each activity is described by emphasizing the specific mediation and digital competences they aim to develop. The paper then delves into two of those subtitling activities in depth, primarily from a theoretical perspective, but it also includes a brief analysis of the results, covering both linguistic aspects and the students' perception and motivation.

By reflecting on the objectives, strategies, and results of both activities, the paper aims to contribute not only to the analysis of this type of practice in the PFL area but also to offer practical models for foreign-language classrooms, showcasing innovative practices to teaching and learning.

2. THEORETICAL FRAMEWORK**2.1. Mediation in the PFL classroom**

It is well known that the publication of the *Companion Volume to CEFR* (CEFR-CV), both in its provisional release in 2018 and its final version in 2020, has backed linguistic mediation as one of the main activities in the foreign language classroom, not only because of its integrating nature by accommodating production, reception, and interaction but also because

...[it] is a strategic process which requires agency at every stage, develops linguistic and cultural awareness, and highlights the developmental nature of linguistic repertoires. Mediation plays a crucial role in successful plurilingual/pluricultural encounters and in online, distance communication, to which we now turn (Piccardo & North, 2022, p. 34).

The publication of this referential document in language teaching was the culmination of a series of works and research projects which, since the CEFR publication in 2001, sought to fill the 'void' in which mediation had been left compared to other linguistic activities (North, 2022, pp. 39-41), despite being also noted in CEFR that mediation occupies a prominent place in how linguistics works in society.

In 2001, mediation was indeed identified as the activity that made it possible to solve communication problems between languages and between varieties or registers of the same language, therefore awarding mediation an enormous linguistic relevance and highlighting the role of the learner of a new language as a social agent. However, this centrality was not understood or applied for years precisely because of the inequality with which mediation was treated compared to other activities (Piccardo, 2012, p. 295). It should also be noted that in the pioneering occasions in which mediation was praised in language teaching-learning processes, it did so through its translating character, fundamentally only highlighting and attending to its interlinguistic aspect (North & Docherty, 2016, p. 24).

However, in several of the studies developed around the concept and relevance of mediation in CEFR—which would later be at the basis of the development of the descriptors of CEFR-CV—the role of mediation as a “reducer

of distance” began to emerge (Coste & Cavalli 2015, p. 27), i.e., the process by which the mediating agent, whose relevance remains obscured for the sake of communication, strives to fill the gap hindering the (mutual) understanding between other people (Coste & Cavalli, 2015, p. 12; North & Docherty, 2016, p. 24).

While the concept of linguistic mediation strengthened as the activity enabling the establishment of linguistic, cultural and social communication channels between groups —whose diversity may lie in age, socio-educational level or other cultural factors (Piccardo, 2012, pp. 290-291)— its crucial role in the educational system was also increasingly recognised (Coste & Cavalli, 2015, p. 28; Beacco et al., 2016, p. 54).

Thus, linguistic mediation contributes to developing learners’ intercultural competence not only because there is a foreign language in one of the sources, as described by Byram, Porto & Yulita (2020, p. 48), but because, in any type of mediation, learners become “aware of the need to identify potential sources of ambiguity and misunderstanding with a view to anticipating or resolving them” (Beacco et al., 2016, p. 59).

Consequently, during the development of the CEFR-CV, the role of mediation as an interlinguistic transfer was reframed to consider it a tool enacting “communication in social interaction” (Leung, 2022, p. 79) and working in the “(co-)construction of meaning and knowledge” (North, 2022, p. 39). In other words, its role in the articulation of knowledge has been given precedence over its translational aspect; in other words, languaging or plurilanguaging¹ is prioritised over translanguaging²:

¹ Piccardo defines this concept as “a dynamic never-ending process to make meaning using different and semiotic resources” (2017, p. 19; as cited in Piccardo et al., 2019, p. 21).

² Emerging in Wales during the 1990s, the term began to be used to highlight that bilingual or multilingual individuals

The social agent mediates while languaging, because languaging is the manifestation of mediation. If we think of the three main categories in which mediation is presented in the CEFR-CV, in mediating concepts, social agents are quite obviously languaging as they think things through together, in mediating communication they are languaging in the process of self–other regulation, and in mediating a text they are languaging to find formulations that enable understanding of the text itself for themselves and for or with others. (Piccardo, forthcoming, as cited in North, 2022, p. 39)

In his study on the achievements of CEFR-CV, North (2022, p. 34) points out that the document has already inspired several projects and new activities. This catalytic effect has been undoubtedly proven not only by rather generic projects (such as those mentioned by North as linked to the European Centre for Modern Languages) but also by specific proposals focused on different educational levels and language areas, such as those showcased in the volume *Enriching 21st-century language education. The CEFR Companion volume in practice* (North et al., 2022). Countless experiences have been implemented with their focus on mediation, but as previously said, much remains to be explored in testing, measuring, and assessing, mainly in Portuguese as a Foreign Language (PFL).

2.2. Subtitling in the PFL classroom

Research about Audiovisual Translation in the Foreign Languages classroom has been carried

out using languages in an integral way and has led to the postulation that the consideration of differentiated languages is a cultural construct (García et al., 2020, p. 85). In the CEFR, they do not reach such a radical position and, although they consider the idea of non-compartmentalization between languages essential, they do not deny the existence of differentiated languages (Piccardo et al., 2019, p. 26).

104 out for decades to demonstrate the growing vitality of a subject gaining ground in translation or media studies while analysing its characteristics, typologies, or social and cultural importance. Over the last few years, more papers have studied this specific form of Audiovisual Translation in-depth, mainly to report on its unstoppable progression regarding social presence, relevance, and technological development.

Regarding subtitling as a tool for the teaching-learning of foreign languages, in the last years of the 20th century, some studies now considered seminal began to emerge, such as those by Vanderplank (1988) or Borrás & Lafayette (1994), among others, as noted by Incalcaterra McLoughlin et al. (2020, pp. 1-2). Subsequently, the expansion of media content, primarily online, along with significant changes in subtitle production and reception, explains the increasing importance of this pedagogical practice. As Talaván Zanón (2019b, p. 23) points out, excluding that practice from foreign language classes would not be reasonable.

Indeed, over the last twenty years, there has been a veritable explosion of interest in subtitling, both in the institutional sphere (see, for example, the report published by the European Commission in 2011) and academia. In the latter area, it would be enough to recall the development of projects of teaching-learning and applied research such as *Learning via Subtitling* (Sokoli, 2006), *ClipFlair* (Baños & Sokoli, 2015) or, in a more ambitious proposal that investigates various modalities of audiovisual translation, the TRADILEX project (Talaván & Lertola, 2022). The experiences carried out using software not explicitly intended for teaching-learning, as referenced in works by Talaván (2010), García Benito (2018), and Ogando (2018), have also been taken into account.

On the other hand, the consolidation of this discipline in teaching foreign languages has led to a diversification of approaches. These investigations have paid attention to the potential of a translation practice (inter- or intralingual) to the outcome of exercises in which learners assume different roles (active subtitling vs. passive subtitling), to the differences in the students' work depending on whether their exercises are aimed at foreign speakers or hard-of-hearing people (with implications on the transcription of sounds such as onomatopoeias or the translation of written messages, besides the evident inter-and intralingual aspects); or the improvement achieved according to the type of linguistic activities (reception, production, both) and according to the developed competences (linguistic, intercultural, transversal competences, and etcetera.), among other options³.

Thanks to the ability to adopt diverse methodologies and approaches, subtitling has incorporated other perspectives central to teaching-learning processes, such as mediation, multilingualism, or linguistic awareness. Additionally, subtitling has facilitated the re-introduction of translation as a tool in its own right in teaching-learning. Papers advancing research along these lines include Muñoz-Basols' work on multilingualism and linguistic awareness (2019) and works by Talaván Zanón (2019a) and Baños et al. (2021) on mediation. As noted in these studies, there remains considerable potential to explore subtitling for developing multilingual and multicultural competences and its capacity for working with mediation skills. The intrinsically mediating nature of subtitling is anticipated to lead to research on its potential for developing other competences,

³ A good summary of those can be checked in Lertola (2019).

both linguistic and key competences, such as digital competence for citizens (Vuorikari et al., 2022) and educators (Redecker, 2018).

In the following pages, I will present the theoretical framework I used when approaching subtitling, where mediation and digital competence are intertwined.

2.3. Subtitling and mediation in the PFL classroom

It is unequivocally clear that, even before the publication of CEFR-CV, it was possible to glimpse the potentially mediating nature of subtitling, considered as part of what in the field of translation studies has been named as *diamesic translation* (Gottlieb, 2017, p. 51), i.e., a practice involving the transit between linguistic modalities (oral-written and interlinguistic). Thus, in 2016, Talaván et al. linked subtitling directly to mediation because of its translating essence. Similarly, although without mentioning mediation, Borghetti and Lertola (2014, p. 24) presented subtitling as a tool for intercultural learning and, insofar as it involves translation, a means of mediation between cultures.

In this sense, there is no doubt that the subtitler can be considered as the “social agent who creates bridges and helps to construct or convey meaning, sometimes within the same language, sometimes across modalities (...) and sometimes from one language to another (cross-linguistic mediation)” (CV-CEFR, 2020, p. 90). Several works have already pointed in this direction, such as Talaván and Lertola (2022, p. 25), who underline the mediating essence of subtitling as making a text comprehensible, accessible, or both; or Bolaños-García-Escribano and Díaz-Cintas, who attribute to subtitling the capacity to build communication bridges (2020, p. 207).

On the other hand, Ragni (2020, p. 10) outlines a range of activities and micro-activities encouraged by active subtitling in the foreign language classroom, one of which includes taking notes, prioritise one piece of information over another, find synonyms, condense a message, or synthesise parts of the original text. As is evident, all these tasks correspond to the mediating competences listed in the “Mediating a text” category, such as “note-taking” and “relaying specific information” or to the strategy of “streamlining a text” (CEFR, 2020).

This condensation strategy has been used frequently as evidence of the mediating potential of subtitling, especially in interlingual experiences. In this sense and following the rules of most traditional subtitling (Gottlieb, 2004 [in Nikolič, 2018, p. 181]; Orrego-Carmona 2013, p. 302), many of these works consider that subtitling always involves reduction and synthesis (Talaván Zanón, 2012, p. 27; Lertola, 2019, p. 3). They also emphasise the advantages for foreign language learners, who are compelled to listen and rephrase the information before communicating it, thus engaging in a comprehensive mediating exercise (Talaván Zanón, 2019a, p. 87).

Without questioning the validity of these considerations, I choose in my proposal a verbatim approach to subtitling (that is, one that reproduces each word from the oral text, from an intralingual point of view, or that reproduces as much of the original text as possible, from an interlingual perspective). I base my choice on the belief that, firstly, the shift from oral to written mode, including the work needed to compose the final deliverable, develops the aforementioned mediating competences; secondly, this method goes hand in hand with increasingly widespread practices of verbatim transcription, especially in the intralingual domain, i.e.,

106 subtitling for the hard-of-hearing (Vanderplank, 2016, pp. 9-10; BBC, 2019). Likewise, as Orrego-Carmona (2013, p. 314) pointed out a decade ago, the advance of ICT should lead to a re-evaluation of the rules conceived before the expansion of subtitles, as shown by platforms where passive subtitling is essential (Netflix, YouTube, Vimeo, and etcetera.) or those where active subtitling is used (among which Amara Subtitling stands out).

In the many years I have worked with subtitling, the choice of literal subtitling has not been a barrier. On the contrary, it has enabled me to enhance linguistic awareness in a comprehensive way (Vanderplank, 2016, pp. 8; 12-13). Along these lines, I have followed Ragni's theoretical proposal (2020)⁴, according to whom, in some phases of the subtitling activity, it is worth focusing on the explicit study of language (FonFs, or Focus on Forms). In my case, I did it when working with vocabulary, which became the focus for the central part of the first work session. Additionally, I aligned our approach with Caimi's (2006, pp. 22-23) perspective: Caimi views subtitling as an effective tool for enhancing phonological awareness.

Consequently, most of the students' assignments focused on analysing oral texts in their written form. This analysis aimed to understand how stressed vowels work within the phonological system of European Portuguese and should be presented to their classmates by each student afterwards, with a selection of examples. By adopting this approach, I could move beyond just text-mediation in subtitling and embrace a broader role of concept-mediation. This shift mainly focused on developing competences like

"Collaborating to construct meaning" and "Encouraging conceptual talk" (CEFR, 2020).

Thus, subtitling demonstrates versatility in creating diversified proposals that adapt to multiple guiding principles while including the core elements for improving language teaching-learning processes in the development of innovative practices.

2.4. Subtitling and digital competence in the PFL classroom

The use of Information and Communication Technologies (ICT) in the classroom and the need for training in digital competence, considered one of the key competences since the publication of the first edition of the *Recommendation of the European Parliament and of the Council on key competences for lifelong learning* in 2006, and ratified in the update of 2018 (Council of Europe, 2018), is no longer a novelty.

While the prevalence of this competence was undeniable, after the turning point caused by the 2020 pandemic and the forced migration of teaching and learning to virtual environments, the need for digital competence became urgent. Indeed, this watershed event, as pointed out in the subsequent report of the European Commission following its *Open Public Consultation of the Digital Education Action Plan*, marked "a turning point for how digital technology is used in education and training" (2020, p. 2), joined forces to the context of a widespread perception of the need for more and better digital training. Consequently, the EC has designed a Digital Education Action Plan for 2021-2027 with two strategic priorities: fostering "a high-performing digital education ecosystem" and enhancing "digital skills and competences for the digital age". If in the first of the lines, we teachers are advised to develop our classes as "digitally-competent

⁴ While the volume in which Ragni's chapter is included was published in 2018, I quote from the second edition published in 2020.

and -confident educators” and to work with “high-quality content, user-friendly tools and secure platforms”, in the second one, we are urged to be prepared to work with “digital literacy” and “boost advanced digital skills” (European Commission, 2020, p. 1).

In this sense, I believe that the systematic introduction of the digital competence guidance documents, both *The Digital Competence Framework for Citizens (DigComp 2.2., Vuorikari et al., 2022)* and the *European Framework for the Digital Competence of Educators. DigCompEdu (Redecker, 2018)*, is now urgent in programming subjects and activities. This absence has been one of the significant gaps in the processes of subject planning, which still do not provide transparent and measurable mechanisms on the levels and areas of digital competence as is worked in the classroom. Moreover, it is becoming increasingly clear that this planning should not only be systematic but flexible and constantly renewed as digital literacy continues to be defined and revised in a complex and highly variable technological world, as evidenced by the recent publication of *DigComp 2.2 (Vuorikari et al., 2022)* —the fourth edition of the guidelines since its publication a decade ago—; or the recent update of the Spanish *Marco de la Competencia Digital Docente* in March 2022.

In other words, it is not just necessary but essential to rethink curricular practices in most subjects to improve the digital training of our students, including in higher education, so that they can face the multiple demands of their future jobs, social life, or cultural life.

Aware of this need, the choice of subtitling seemed to be highly opportune as

...[it] perfectly adapts to both face-to-face (F2F) and distance education/online learning envi-

ronments while catering for diverse students’ needs (it may equally attract visual, auditory or kinesthetic learners), and one that allows for the creation of a realistic and familiar learning context and provides students with the opportunity to develop their ICT skills by playing to imitate a professional task (Talaván Zanón, 2019b, p. 22).

As we will see in the following section, it is possible to reinforce many specific competences with this type of classroom activity, mainly in the areas of “Information and data literacy”, “Communication and collaboration”, and “Digital content creation”.

3. ACTIVITIES PRESENTATION

Within the framework of the course Portuguese Language IV, designed for the acquisition of level B1.2 in Portuguese and taught during the second semester of 2021–22, I implemented a set of activities whose unifying focus was work on mediation (as the primary linguistic objective) and the development of digital competence in all its areas. In the table below (see next page), I present the catalogue of activities (organised in the chronological order in which they were proposed to the students) and the specific textual source where linguistic mediation and digital competence were trained.

In the following sections, I will present how the activities relate to the specific work of mediation and digital literacy. Subsequently, I will describe the process of working with the specific activities of active subtitling and, in a final subsection, analyse the results. This analysis includes the four resulting subtitling tasks and the students’ perceptions about the advantages and disadvantages of an active subtitling task.

Table 1. List of activities and linguistic exercises linked to them

Title	Linguistic exercises
<i>Legendar Portugal... é tempo</i>	intralingual and interlingual subtitling
<i>Portugal e a política</i>	Composing a text from infographics
<i>7 coisas para ver e fazer em Lisboa</i>	Creating a buzzfeed quiz
<i>Uma viagem à fronteira luso-estremenha</i>	Planning and presentation of a travel plan
<i>Algarve: 7 coisas que deve conhecer de...</i>	Creating a buzzfeed quiz
<i>Legendar os Açores... seguro por natureza</i>	Interlingual subtitling with reverse translation

Table 2. List of activities and mediation competences

Title	Linguistic tasks
<i>Legendar Portugal... é tempo</i> <i>Legendar os Açores... seguro por natureza</i>	Mediating a text: • Relaying specific information. • Translating a written text. • Note-taking. Mediating concepts: • Collaborating to construct meaning. • Encouraging conceptual talk. Mediating communication: • Facilitating pluricultural space. • Acting as an intermediary. Strategies to explain a new concept: • Linking to previous knowledge.
<i>Portugal e a política</i> <i>Uma viagem à fronteira luso-estremenha</i>	Mediating a text: • Relaying specific information. • Explaining data. • Note-taking. • Processing text. • Translating a written test. Strategies to explain a new concept: • Linking to previous knowledge. • Breaking down complicated information.

Title	Linguistic tasks
<i>7 coisas para ver e fazer em Lisboa</i> <i>Algarve: 7 coisas que deve conhecer de...</i>	Mediating a text:
	• Relaying specific information. • Processing text. • Translating a written text.
	Mediating communication:
	• Facilitating pluricultural space.
	Strategies to explain a new concept:
	• Adapting language. • Breaking down complicated information.

3.1. Activities for learning mediation competences

All the activities were proposed as the final activity of a topic, except for the first one, which served as an introductory and, at the same time, a recapitulative activity. Furthermore, they encompassed several of the issues worked on throughout the unit. In Table 2 and Table 3, I outline the linguistic mediation competences and the digital competences that I aimed to develop and reinforce.

The activities I propose are framed within the notion that the processes applied to the texts, from comprehension to production, compel students to become those social agents who contribute to constructing and transmitting meaning. As Piccardo points out, “they are languaging to find formulations that enable understanding of the text itself for themselves and for or with others” (in North, 2022, p. 39). In such activities, the mediation process takes place between different languages and, above all, inside the same language, in a process which trains them through different phases (North, 2022, p. 40) not only to carry out monolingual but also plurilingual acts of linguistic mediation, insofar

languages are not learned or used in isolated containers.

On the other hand, in agreement with the consideration that “mediation as a pedagogical activity makes it possible to move beyond a simple juxtaposition of knowledge in the different languages and to arrive at a coherent, structured whole that can act as an effective filter for understanding our societies and the world” (Beacco et al., 2016, p. 59), these activities allow us to work on multicultural competence.

Finally, I would like to emphasise that the work with mediation was planned as a continuous learning process across the semester. In this way, it is possible to accommodate recurrent mediation competences and strategies (“Relaying specific information” or “Linking to previous knowledge”, for example) alongside others that were exercised on an ad hoc basis (“Facilitating pluricultural space”, “Acting as an intermediary” or “Explaining data, among others”) (CEFR, 2020).

3.2. Activities to train digital competence

As seen in the following table, all the activity guidelines specify the areas of competence and the determined competences that each activity

110 is intended to develop or reinforce. As I have already said, of the five areas of competence considered in digital citizenship competence (and which constitute the axes on which the teacher must plan for “Facilitating Learners’ Digital Competence”), the first three, “Information and literacy”, “Communication and collaboration”, and “Digital content creation”, are the ones that were exercised most frequently.

In this sense, the choice of Amara was fully conscious, as it is a platform offering the advantage of being free and accessible. It is an online software (web-based) that does not require installation and is compatible with any operating system or browser. Also, thanks to its philoso-

phy around the ‘commons’ culture and cooperative operation, Amara Subtitling allowed us to work with other key competences, such as social and civic competence and learning-to-learn competence.

Amara’s social and collaborative nature, designed to favour the accessibility of media content on the Internet, allowed us to reinforce particularly those competences for “Interacting, Sharing, Engaging citizenship”, and “Collaborating through technologies”, in the area of “Communication”, but also “Copyright and licences”, as the whole process, from selecting the clips to subtitling them, facilitated the discussion on channels and publishing rights on the net.

Table 3. List of activities and main digital competences trained

Title	Digital competences
<i>Legendar Portugal... é tempo</i> <i>Legendar os Açores... seguro por natureza</i>	Information and data literacy: • Browsing, searching and filtering data, information and digital content. • Evaluating data, information and digital content. Communication and collaboration: • Interacting through digital technologies. • Sharing through digital technologies. • Engaging citizenship through digital technologies. • Collaborating through digital technologies. • Netiquette Digital content creation: • Integrating and re-elaborating digital content. • Copyright and licences.
<i>Portugal e a política</i> <i>Uma viagem à fronteira luso-estremenha</i>	Information and data literacy: • Browsing, searching and filtering data, information and digital content. • Evaluating data, information and digital content. Communication and collaboration: • Collaborating through digital technologies. • Netiquette. • Sharing through digital technologies. Digital content creation: • Integrating and re-elaborating digital content. • Developing digital content.

Title	Digital competences
<i>7 coisas para ver e fazer em Lisboa</i> <i>Algarve: 7 coisas que deve conhecer de...</i>	Information and data literacy: • Browsing, searching and filtering data, information and digital content. • Evaluating data, information and digital content. Communication and collaboration: • Sharing through digital technologies. • Netiquette. Digital content creation: • Integrating and re-elaborating digital content. • Copyright and licences. Problem solving: • Creatively using digital technology. • Identifying digital competence gaps.

3.3. Activities description

The aim of the first of the proposed subtitling activities (*Legendar Portugal... é tempo*) was to work on mediation skills (B1.2), phonological awareness (B1.2), and digital competence (at the Foundation level for competences such as “Evaluating data” or those related to “Digital content creation”, in which students usually have less capability; and at the Intermediate level for the rest of the digital competences, which they are usually more familiar with). The activity consisted of intralingual subtitling (in Portuguese) and interlingual subtitling (translating the subtitles into Spanish and another foreign language, depending on their second foreign language), adding the subtitles to several videos of the advertising campaign *É tempo de ser* (*Time to be*), launched in June 2021 by Portugal’s governmental tourism agency, Turismo de Portugal.

The activity was conducted with four students over three face-to-face sessions, totalling four hours, including individual and paired work (three hours total). During the first session, besides an introduction to the government agency, the *Visit Portugal* website, and the

campaign, extensive linguistic preparation was conducted, including thoroughly scrutinising Portuguese vocabulary, which would help the students understand the videos and focus on their phonological features. After watching the videos, the students chose one video to subtitle intra- and interlingually (oral to written and then from Portuguese into Spanish). Then, they did a second interlingual exercise, subtitling a clip, previously subtitled in Portuguese by a classmate, into a second foreign language. Part of the session was also devoted to getting to know and familiarising ourselves with Amara Subtitling. This task was more straightforward than expected, as the students quickly grasped how the software works, saving allocated time.

The second session was devoted to clarifying doubts and, mainly, to working with the language: a review of the Portuguese phonological system, learnt by the students during their first semester, and a general explanation of the phonological characteristics of the standard European Portuguese vowel system in stressed position, as a first contact with the contents that would be examined in greater depth during the second semester.

In the time allocated to their independent work, the students carried out the subtitling tasks described above and prepared an oral presentation about it to be delivered in class.

In the third session in the classroom, students individually presented their subtitling work in Portuguese and Spanish. Additionally, they discussed three chosen examples to highlight the stressed vowels in Portuguese. Finally, they briefly reflected on their work process, focusing on their learning and the difficulties, as illustrated in figures 3 to 7 in the appendix.

3.4. Outcomes of the activities

As can be seen with the subtitled videos —*É tempo de alcançar*, *É tempo de inspirar*, *É tempo de saborear*, and *É tempo de surfar*⁵— one of the main advantages of using Amara lies in the ability to create subtitles easily and intuitively, allowing students to focus on the linguistic aspect of the activity. In this case, as these were short videos that had been previously analysed in the classroom, the students started from a suitable situation to focus their efforts on establishing the relationship between the spoken text and the written text in the subtitle, in addition to looking for examples of stressed vowels that they wanted to highlight.

Even though it was their first time reflecting on the occurrence of stressed vowels in which the differences between semi-open vowels /a/, /ɛ/, and /ɔ/ and semi-closed /e/, /e/, and /o/ were considered —based on listening to an oral text and analysing the context of appearance of the stressed vowel phonemes—, all of them managed to select the appropriate examples to demonstrate the basic functioning of the European Portuguese vowel system.

⁵ The web addresses of these videos, already subtitled, can be found in the webgraphy of this work.

In terms of the development of their competence in co-constructing meaning and collaborating with the group, which are core competencies in the realm of the CEFR's concept mediation, I could observe that this exercise proved to be a very suitable training for the implementation of other activities in which they had to present work not only to demonstrate the acquisition of linguistic or plurilingual competencies but also to help their peers learn with them. The activities on politics or interesting facts about Lisbon and the Algarve (see Table 1) showed this, as in all cases, the students demonstrated their ability to mediate knowledge based on the subject matter assigned to them.

Another advantage of using Amara is that all the work is published immediately, opening the possibility of collaboration with others, either by correcting existing subtitles or by adding their translations into other languages. As I have already explained, students had to perform an intralingual subtitling of a video in this activity. However, at the same time, they had to carry out two interlinguistic subtitling exercises of videos subtitled by their peers, one translated into Spanish and another into the foreign language they study in their degree, in addition to Portuguese. In this way, in addition to having to understand the Portuguese oral text of two other videos, the subtitling work allowed for more detailed work with the vocabulary and syntactic structures of the videos. As can be seen in the comments about the execution of the exercise, the reverse subtitling exercise into another foreign language was one of the significant difficulties perceived by the students.

I can highlight that none of them pointed out the use of the tool as a difficulty; however, when they were asked during the presentation about this specific issue, all of them noted that

not only had it been easy, but it had also been very interesting to approach the study of Portuguese through subtitling. They were particularly interested in the possibilities of correction and self-correction that a digital tool like Amara allows. The basic structure of this task was repeated weeks later when approaching the second activity. Then, as a culmination of the semester's work, they were asked to translate together, as a team, two video clips in reverse (from Spanish into Portuguese), focusing on tourism in the Azores, a cultural and geographic topic discussed in previous days. Thus, putting into practice knowledge acquired across the course, the activity required a cross-linguistic translation of two short (and related) clips from Spanish into Portuguese and into a second language, plus the showcasing of several examples of stressed vowels in which the differences between semi-open and semi-closed vowels should be perceived.

In addition to the acquisition of mediation skills and digital skills described in points 3.1 and 3.2, thanks to the delivery of the subtitled videos and the presentations made in the classroom, I would like to underscore the high level of motivation of the students: regardless of their characteristics as learners, their linguistic skills or their computer literacy, they were all actively involved in the process of co-construction of knowledge about Portuguese phonology and, as they pointed out in their reflections, they felt part of a community that contributed to making the Internet more accessible.

4. CONCLUSION

There is no doubt about the innovative nature of foreign language teaching and learning processes, where competence-based teaching, ICT, and, in general, active methodologies have consistently placed the learner at the centre of the

process. In this sense, as I have mentioned before, the effort of European institutions in establishing the mediation descriptors in the CEFR companion volume demonstrates their interest in continuously updating the guidelines for their 2001 document and, above all, the framework's capacity to explore a variety of tools to improve the educational environment. The challenge now lies in the ability of teachers and agents responsible for these processes to implement, experiment, evaluate and make mediation—textual, conceptual, or multilingual—effective in the classroom.

By presenting these six activities and analysing the practices of mediation through active subtitling, I have reflected on how this type of task is a valid option to work effectively, meaningfully, and in a motivating way in the PFL classroom, both in the field of text edition and in the mediation of concepts. In addition, it is also possible to work on students' digital competence and to create a multilingual workspace, as it leads to informal translation and comparison between languages but also explicit linguistic reflection, and this favours the development of the pupils' autonomy in learning, as well as their ability to adapt to diverse social and professional environments.

Finally, I would like to emphasise that, even if this activity is easily replicable in other foreign-language classes, it serves as a further example of the development of mediation and digital competence in the learning of Portuguese as a foreign language, thus contributing to a multilingual dialogue on the practices and results of teaching the various European languages.

REFERENCES

- Baños, R., Marzá, A., & Torralba, G. (2021). Promoting plurilingual and pluricultural competence in

- language learning through audiovisual translation. *Translation and Translanguaging in Multilingual Contexts*, 7(1), 65-85. <https://doi.org/10.1075/ttmc.00063.ban>
- Baños, R., & Sokoli, S. (2015). Learning foreign languages with ClipFlair: Using captioning and revoicing activities to increase students' motivation and engagement. In K. Borthwick, E. Corradini, & A. Dickens (Eds.), *10 years of the LLAS elearning symposium: case studies in good practice* (pp. 203-213). Dublin, Research-publishing.net. <https://doi.org/10.14705/RPNET.2015.000280>
- BBC. (2019). Subtitle Guidelines. <https://www.bbc.co.uk/accessibility/forproducts/guides/subtitles/>
- Beacco, J.-C., Byram, M., Cavalli, M., Coste, D., Cuenat, M. E., Goullier, F., & Panthier, J. (2016). *Guide for the development and implementation of curricula for plurilingual and intercultural education*. Council of Europe Publishing.
- Bolaños-García-Escribano, A., & Díaz-Cintas, J. (2020). Audiovisual translation. Subtitling and revoicing. In S. Laviosa & M. González-Davies (Eds.), *The Routledge Handbook of Translation and Education* (pp. 207-225). Routledge.
- Borghetti, C., & Lertola, J. (2014). Interlingual subtitling for intercultural language education: a case study. *Language and Intercultural Communication*, 14(4), 423-440. <https://doi.org/10.1080/14708477.2014.934380>
- Borrás, I. & Lafayette, R. C. (1994). Effects of Multimedia Courseware Subtitling on the Speaking Performance of College Students of French. *The Modern Language Journal*, 78(1), 61-75. <https://doi.org/10.2307/329253>
- Byram, M., Porto, M., & Yulita, L. (2020). Education for intercultural citizenship. In S. Laviosa & M. González-Davies (Eds.), *The Routledge Handbook of Translation and Education* (pp. 46-61). Routledge.
- Caimi, A. (2006). Audiovisual translation and language learning: The promotion of intralingual subtitles. *Journal of Specialised Translation*, 6, 85-98.
- Coste, D. & Cavalli, M. (2015). *Education, mobility, otherness. The mediation functions of schools*. Language Policy Division. Council of Europe.
- Council of Europe (2018). Council Recommendation of 22 May 2018 on key competences for lifelong learning. *Official Journal of the European Union*, 61(C189), 1-13. <https://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:L:2006:394:0010:0018:en:PDF>
- Council of Europe. (2020). *CEFR: Learning, teaching, assessment. Companion volume*. Council of Europe Publishing. <https://doi.org/10.1016/b978-0-7506-1183-1.50003-6>
- European Commission, Directorate-General Education and Culture (2011). *Study on the use of subtitling. The potential of subtitling to encourage foreign language learning and improve the mastery of foreign languages*. <https://op.europa.eu/en/publication-detail/-/publication/e4d5cbf4-a839-4a8a-81d0-7b19a22cc5ce>
- European Commission. (2020). *Communication from the Commission to the European Parliament, the Council, the European Economic and Social Committee and the Committee of the Regions. Digital Education Action Plan 2021-2027. Resetting education and training for the digital age*. <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=CELEX:52020DC0624>
- García, O., Aponte, G. Y. & Le, K. (2020). Primary bilingual classrooms. Translations and translanguaging. In S. Laviosa & M. González-Davies (Eds.), *The Routledge Handbook of Translation and Education* (pp. 81-94). Routledge.
- García Benito, A. B. (2018). Didactización de material audiovisual para PLE: Experiencias de planificación de actividades de subtitulación. In D. Gonçalves, J. Fernández Rodríguez, M. M. Castro Rodríguez, M. C. Ricoy Lorenzo, X. Rodríguez Rodríguez, & X. M. Cid Fernández (Eds.), *A fenda dixital: TIC, NEAE, Inclusión e Equidade // A Fenda digital: TIC, NEE, Inclusão e Equidade* (pp. 155-167). Escola Superior de Educação Paola Frassinetti.
- Gottlieb, H. (2017). Semiotics and translation. In *The Routledge Handbook of Translation Studies and Linguistics* (pp. 45-63). Retrieved from <https://www.routledgehandbooks.com/doi/10.4324/9781315692845-4>
- Incalcaterra McLoughlin, L., Lertola, J. & Talaván, N. (2020). Audiovisual Translation in Language Education: An introduction. In L. Incalcaterra McLoughlin, J. Lertola & N. Talaván (Eds.), *Audiovisual Translation in Applied Linguistics*. Ed-

- ucational perspectives (pp. 1-8). John Benjamins Publishing.
- Lertola, J. (2019). Audiovisual translation in the foreign language classroom: applications in the teaching of English and other foreign languages. In *Audiovisual translation in the foreign language classroom: applications in the teaching of English and other foreign languages*. Research-publishing.net. <https://doi.org/10.14705/rpnet.2019.27.9782490057252>
- Leung, C. (2022). Action-oriented Plurilingual Mediation: A Search for Fluid Foundations. In B. North, E. Piccardo, T. Goodier, D. Fasoglio, R. Margonis-Pasinetti, & B. Rüschoff (Eds.), *Reflecting on the Common European Framework of Reference for Languages and its Companion Volume*. (pp. 78-92). Council of Europe.
- Muñoz-Basols, J. (2019). Going beyond the comfort zone: multilingualism, translation and mediation to foster plurilingual competence. *Language, Culture and Curriculum*, 32(3), 299-321. <https://doi.org/10.1080/07908318.2019.1661687>
- Nikolić, K. (2018). Reception studies in audiovisual translation – interlingual subtitling. In E. Di Giovanni & Y. Gambier (Eds.), *Reception Studies and Audiovisual Translation* (pp. 179-197). John Benjamins. <https://doi.org/10.1075/btl.141.10nik>
- North, B. (2022). The CEFR Companion Volume Project: What Has Been Achieved. In D. Little & N. Figueras (Eds.), *Reflecting on the Common European Framework of Reference for Languages and its Companion Volume*. (pp. 34-46). Multilingual Matters.
- North, B. & Docherty, C. (2016). Validating a set of CEFR illustrative descriptors for mediation. *Research Notes*, 63, 24-29.
- North, B., Piccardo, E., Goodier, T., Fasoglio, D., Margonis-Pasinetti, R., & Rüschoff, B. (2022). *Enriching 21st-century Language Education: the CEFR Companion volume in practice*. Council of Europe Publishing.
- Ogando, I. (2018). Subtitulación en ámbito PLE: Amara Subtitling para o desenvolvimento da multialfabetização. In *A fenda dixital: TIC, NEAE, Inclusão e Equidade // A Fenda digital: TIC, NEE, Inclusão e Equidade* (pp. 353–362). Escola Superior de Educação Paola Frassinetti.
- Orrego-Carmona, D. (2013). Avance de la traducción audiovisual: desde los inicios hasta la era digital. *Mutatis Mutandis*, 6(2), 297–320.
- Piccardo, E. (2012). Médiation et apprentissage des langues: Pourquoi est-il temps de réfléchir à cette notion? *Etudes de Linguistique Appliquée (ELA)*, 167, 285-294. <https://doi.org/10.3917/ela.167.0285>
- Piccardo, E., North, B., & Goodier, T. (2019). Broadening the scope of language education: Mediation, plurilingualism, and collaborative learning: The CEFR companion volume. *Journal of E-Learning and Knowledge Society*, 15(1), 17-36. <https://doi.org/10.20368/1971-8829/1612>
- Piccardo, E., & North, B. (2022). Enriching the Scope of Language Education: the CEFR- Companion volume. In B. North, E. Piccardo, T. Goodier, D. Fasoglio, R. Margonis-Pasinetti, & B. Rüschoff (Eds.), *Enriching 21st-century Language Education: the CEFR Companion volume in practice*. (pp. 27-48). Council of Europe.
- Ragni, V. (2020). Didactic subtitling in the Foreign Language (FL) classroom. Improving language skills through task-based practice and Form-Focused Instruction (FFI). In L. I. McLoughlin, J. Lertola, & N. Talaván (Eds.), *Audiovisual translation in applied linguistics. Educational perspectives* (pp. 9–29). John Benjamins Publishing Company.
- Redecker, C. (2018). *European Framework for the Digital Competence of Educators: DigCompEdu* (Y. Punie, Ed.). Publications Office of the European Union. <https://doi.org/10.2760/159770>
- Sokoli, S. (2006). *Learning via Subtitling (LvS): A tool for the creation of foreign language learning activities based on film subtitling*. In *EU-High-Level Scientific Conference Series. MuTra 2006 – Audiovisual Translation Scenarios: Conference Proceedings*, (pp. 1-8). http://www.euroconferences.info/proceedings/2006_Proceedings/2006_Sokoli_Stravoula.pdf
- Talaván, N. (2010). Subtitling as a task and subtitles as support: pedagogical applications. In J. Díaz-Cintas, A. Matamala, & J. Neves (Eds.), *New Insights into Audiovisual Translation and Media Accessibility: Media for All 2* (pp. 285-299). Rodopi.

- 116 Talaván, N., Ibáñez, A., & Bárcena, E. (2016). Exploring collaborative reverse subtitling for the enhancement of written production activities in English as a second language. *ReCALL*, 29(1), 39-58.
- Talaván, N., & Lertola, J. (2022). Audiovisual Translation as a Didactic Resource in Foreign Language Education. A methodological proposal. *Encuentro. Revista Del Departamento de Filología Moderna*, 30, 23-39.
- Talaván Zanón, N. (2012). Justificación teórico-práctica del uso de los subtítulos en la enseñanza-aprendizaje de lenguas extranjeras. *Trans. Revista de Traductología*, 16, 23-37.
- Talaván Zanón, N. (2019a). La traducción audiovisual como recurso didáctico para mejorar la comprensión audiovisual en lengua extranjera. *Doblele. Revista de Lengua y Literatura*, 5, 85-97. <https://doi.org/10.5565/rev/doblele.59>
- Talaván Zanón, N. (2019b). Using subtitles for the deaf and hard of hearing as an innovative pedagogical tool in the language class. *International Journal of English Studies*, 19(1), 21-40. <https://doi.org/10.6018/IJES.338671>
- Vanderplank, R. (1988). The value of teletext sub-titles in language learning. *ELT Journal*, 42(4), 272-281.
- Vanderplank, R. (2016). Captioned Media in Foreign Language Learning and Teaching. In *Captioned Media in Foreign Language Learning and Teaching*. <https://doi.org/10.1057/978-1-137-50045-8>
- Vuorikari, R., Kluzer, S., & Punie, Y. (2022). *DigComp 2.2: The Digital Competence Framework for Citizens*. Publications Office of the European Union. https://publications.jrc.ec.europa.eu/repository/bitstream/JRC128415/JRC128415_01.pdf
- Azores. *Seguro por naturaleza* (2022). <https://amara.org/videos/IRXTIp6C0aeL/info/azores-seguro-por-naturaleza-30-visitazores-azoresseguro-pornaturaleza/>
- É tempo de alcançar (2022). <https://amara.org/videos/7YQS6LypHEek/info/tempo-de-alcancar/>
- É tempo de inspirar (2022). <https://amara.org/videos/EZ3emdrS65Uu/info/tempo-de-inspirar/>
- É tempo de saborear (2022). <https://amara.org/videos/P27ykVeGdSzP/info/tempo-de-saborear/>
- É tempo de surfar (2022). <https://amara.org/videos/yEJL2xGNkRGq/info/tempo-de-surfar/>
- Legendar os Açores. *Seguro por natureza* (2022). <https://drive.google.com/file/d/1rhxKBPOrQL-QHDM-pEnY05pUE-4EwiWQn/view?usp=sharing>
- Legendar Portugal “ficha orientadora da atividade” (2022). https://drive.google.com/file/d/1EBtkJ_vO_s6c_poq2XSJf9O0rFmeE_nb/view?usp=sharing
- Visit Portugal – É tempo de ser (2021) - <https://www.visitportugal.com/ptpt/content/tempo-de-ser>
- Visit Portugal - <https://www.visitportugal.com/pt-pt>

APPENDIX

This appendix contains a selection of worksheets of the activities (figure 1 and 2) developed around linguistic mediation, framing the subtitling exercises described in this paper. As it may be interesting to explore every detail of them (from the mediating competences trained to the bibliography or other supporting resources), and as in this paper I deal only with the activity's structure, I have made the complete sheets available in a Google Drive folder, so they are easily accessible for consultation (see *Legendar Portugal* (2022) in the Webgraphy).

Figures 3 to 7 present screenshots of the students' presentations related to their comments about the difficulties and profits of an active subtitling activity.

WEBGRAPHY

Azores. *Seguro por naturaleza* (2022). <https://amara.org/videos/IRXTIp6C0aeL/info/azores-seguro-por-naturaleza-30-visitazores-azoresseguro-pornaturaleza/>

LEOENDAR PORTUGAL... É TEMPO			
OBJETIVO	Realizar uma atividade de mediação plurilingue através da legendagem intralinguística e interlinguística (em espanhol e outra língua estrangeira) de vídeos da campanha <i>É tempo de ser / Time to be</i> , lançada em junho de 2021 por "Turismo de Portugal", a missão de apoio ao investimento no setor do turismo do governo português.		
ESTRUTURA DA ATIVIDADE			
DIA 1 1 de fevereiro (2 horas)	Pré-visionamento 1.- Apresentação de "Turismo de Portugal", a página Visit Portugal e características da campanha 2.- Apresentação de recursos úteis para conhecer melhor a campanha 3.- Preparação linguística: Trabalho com o léxico Pós-visionamento dos vídeos 4.- Resolução de dúvidas 5.- Seleção de vídeos para legendagem 6.- Apresentação da ferramenta Amara 7.- Primeira tentativa de legendagem -----		
DIA 2 8 de fevereiro (2 horas)	1.- Resolução de dúvidas (em processo) 2.- Trabalho com a língua: a.- Revisão de traços fonológicos vistos durante o primeiro semestre b.- Visão geral das características fonológicas do vocalismo português em posição tónica -----		
TRABALHO AUTÓNOMO 1-14 de fevereiro (3 horas)	1.- Legendagem intralinguística individual 2.- Legendagem interlinguística (tradução das legendas) em espanhol do vídeo de um/a colega 3.- Legendagem interlinguística (na L2 trabalhada no curso) de outro/a colega 4.- Entrega no campus virtual do endereço do vídeo legendado -----		
DIA 3 15 de fevereiro (2 horas)	1.- Apresentação dos vídeos e das legendagens 2.- Apresentação de 3 exemplos de pronúncia do vocalismo tónico 3.- Reflexão sobre o processo de trabalho: aprendizagens, dificuldades		
NÍVEL LÍNGUA	B1		DOMÍNIOS Educativo – público
ATIVIDADES LINGÜÍSTICAS	RECEÇÃO	Compreensão do oral (geral) Compreender como membro de um auditório Compreensão de audiovisual Compreensão da leitura (geral) Leitura à procura de informação e argumentos	
	ESTRATÉGIAS DE RECEÇÃO	Identificar indícios e fazer inferências	
	PRODUÇÃO	Expressão oral (geral) Monólogo sostido (descrever experiências) Falar em público Produção da escrita (geral)	
	ESTRATÉGIAS DE PRODUÇÃO	Planear Compensar Monitorizar e remediar	
	INTERAÇÃO	Cooperação orientada a um fim Utilização de canais de telecomunicação Interação escrita (geral) Interação online Transações e cooperação online com uma finalidade	

AGRUPAMENTO	Trabalho individual e trabalho em grupo
TEMPO	3 horas trabalho presencial + 3 horas de trabalho autónomo
DATAS	1-15 de fevereiro de 2022
DOCUMENTOS ORIENTADORES	Conselho da Europa (2001). <i>Quadro Europeu Comum de Referência para as Línguas</i>. Lisboa: Edições Asa. – Disponível em: https://www.dge.mec.pt/sites/default/files/Basico/Documentos/quadro_europeu_comum_referencia.pdf Council of Europe (2020). <i>Common European Framework of Reference for Languages: Learning, teaching, assessment - Companion volume</i>. Council of Europe Publishing, Strasbourg. – Disponível em: www.coe.int/lang-cefr Direção de Serviços de Língua e Cultura (2017). <i>Referencial Camões PLE</i>. Camões, Instituto da Cooperação e da Língua I.P. Disponível em: https://www.instituto-camoes.pt/activity/centro-virtual/referencial-camoes-ple INTEF (2017). <i>Marco Común de Competencia Digital Docente</i> – Setembro 2017. Disponível em - http://aprende.intef.es/mccdd Lucas, Margarida & Moreira, António (2018). <i>DigCompEdu: quadro europeu de competência digital para educadores</i>. Aveiro: UA. Disponível em: https://erte.dge.mec.pt/noticias/digcompedu-quadro-europeu-de-competencia-digital-para-educadores <i>Quadro Europeu de Competência Digital para Cidadãos: com oito níveis de proficiência e exemplos de uso</i> (DigComp 2.1). Tradução de Margarida Lucas e António Moreira. Universidade de Aveiro (2018). https://www.erte.dge.mec.pt/sites/default/files/Recursos/Estudos/digcomp2.1_0.pdf

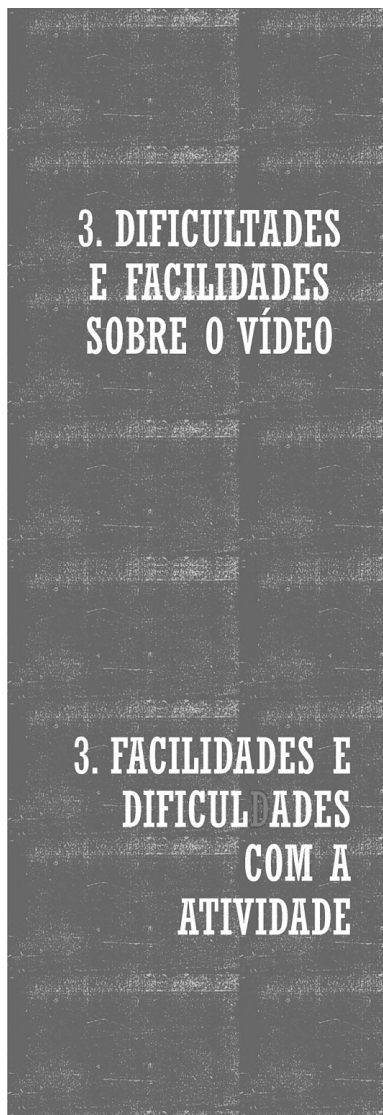
PRÉ-VISIONAMENTO: LÉXICO EM FOCO

é tempo de	sair de pista
matar a sede	apanhar a luz verde
abandar os tempos	para lá de longe
à nossa maneira	a alvorada
batimento	a bússola
descolar	desliza
pairar	chutar o chão
ser cru	mil sins
cravar assinatura	brindar às massas
desbravar	voltar ao topo
embalar	reacender
largar	mergulhar
esticar o legado	a maré
o nosso mundo afora	torcer por
ser inteiro	eis a questão
aguçar o espírito	ser a onda
mexer	surfear
espalhar	
brotar	

FIGURE 1. Guidelines including presentation, structure, and vocabulary selection trained in activity “*Legendar Portugal: é tempo*”

ESTRUTURA DA ATIVIDADE	
DIA 1 3 de maio (1 hora)	Pré-visionamento 1.- Apresentação da campanha e as suas características 2.- Apresentação de recursos úteis para conhecer melhor a campanha Pós-visionamento dos vídeos 3.- Resolução de dúvidas 4.- Organização do trabalho em grupo 5.- Início da legendagem em português -----
TRABALHO AUTÓNOMO 5-10 de maio (3 horas)	1.- Legendagem interlinguística (do espanhol para português) dos vídeos de 30" e de 1'01" -----
DIA 2 10 de maio (1/2 hora)	1.- Entrega dos vídeos no campus virtual 2.- Correção a partir do vídeo original 3.- Reflexão sobre o processo de trabalho: aprendizagens, dificuldades no processo de tradução 4.- Trabalho com o vocalismo tónico
RECURSOS TIC E VÍDEOS	Vídeos na internet: Açores, seguro por natureza (30") - https://www.youtube.com/watch?v=Kz1-7HPTvSI Açores, seguro por natureza (1'01") - https://www.youtube.com/watch?v=pL4VOyouxKY Amara.org (ligação à internet) - https://amara.org/pt/ Hardware (computador, projetor, colunas e headphones/earphones...)
WEBGRAFIA data última consulta: 03/05/2022	European Best Destinations – Coronavirus. Safest destinations to visit in 2022 - https://www.europeanbestdestinations.com/best-of-europe/coronavirus-safest-holiday-destinations/ Fugas (suplemento de O público) e Agência Lusa (23/04/2021) – “Açores, seguro por Natureza”: Turismo lança nova campanha para promover região - https://www.publico.pt/2021/04/23/fugas/noticia/acores-seguro-natureza-turismo-lanca-nova-campanha-promover-regiao-1959758 Imagens de marca (29/10/21) – Campanha “Açores, seguro por natureza” premiada em Espanha - https://www.imagensdemarca.pt/artigo/campanha-acores-seguro-por-natureza-premiada-em-espanha/ Salvador, Susana (23/04/2021) – “Seguro por natureza”. Açores lançam campanha para atrair turistas. <i>Diário de Notícias</i> - https://www.dn.pt/sociedade/seguro-por-natureza-acores-lancam-campanha-para-atrair-turistas-13605804.html Sapo Viagens (26/04/2021) – “Açores – seguro por natureza. O vídeo que o vai convencer a marcar viagem para o arquipélago” - https://viagens.sapo.pt/viajar/noticias-viajar/artigos/acores-seguro-por-natureza-o-video-que-o-vai-convencer-a-marcar-viagem-para-o-arquipelago Visit Azores - https://www.visitazores.com Visit Azores (safe to) - https://safe-to.visitazores.com Visit Portugal - https://www.visitportugal.com/pt-pt

FIGURE 2. Guidelines including presentation, structure, and references of activity “Legendar Os Acores... Seguro por natureza”



▪ DIFICULDADES:

- A maior dificuldade que eu encontrei foi na hora de traduzir para o italiano, já que é uma nova língua e não tenho apenas fluência
- Outra dificuldade que encontrei foi traduzir certas palavras para o espanhol porque não as conhecia e não sabia como se escreviam.
- Em geral, houve mais facilidades do que dificuldades, porque tudo resultou fácil de fazer.

▪ FACILIDADES:

- Trabalhar com o programa da Amara tem sido uma nova experiência para mim. Não foi difícil gerir o programa, porque os passos eram muito claros.
- Na hora de Escutar e traduzir as legendas ao Português, não a-foi difícil, já que se podia perceber com clareza tudo o que se dizia no vídeo.
- Fazer esta atividade tem sido muito bom porque tem sido trabalhado/trabalhei a compreensão oral, a compreensão escrita e reforcei a capacidade de lidar com esta nova ferramenta

FIGURE 3 & 4. Reflections on the difficulties of the activity – student 1

APRENDIZAGENS E DIFICULDADES



DIFICULDADES:

- ☐ A ortografia de algumas palavras.
- ☐ Enquadrar as legendas no momento exato.
- ☐ Na língua 2, pesquisar algumas palavras que desconhecia.



APRENDIZAGENS:

- ☐ Saber utilizar uma ferramenta que no futuro pode ser muito interessante e motivadora na educação.
- ☐ O descobrimento de novas palavras em português e em italiano.

3

FIGURE 5. Reflections on the difficulties of the activity – student 2.

Reflexão sobre o processo de trabalho

• Aprendizagens

- Vocabulário (PT, ES, IT)
- Melhorar a compreensão auditiva
- Uso da aplicação “Amara”
- Companheirismo
- Atividade motivadora para a aprendizagem de uma língua

• Dificuldades

- Vocabulário (IT)
- Tradução de expressões
- Delimitar o tempo das legendas do vídeo
- Pesquisa dos fonemas tónicos

FIGURE 6. Reflections on the difficulties of the activity – student 3

Dificuldades e aprendizagens

Dificuldades:

- Compreender a voz do homem.
- Pesquisar as palavras desconhecidas.
- Repetir muitas vezes o vídeo para fazer a legendagem.



Aprendizagens:

- A legendagem é uma ferramenta fundamental para a aprendizagem das línguas: é possível vermos os vídeos e o filmes nas outras línguas e podermos ler a legendagem.
- Inclusão para as pessoas surdas ou com outro problema de audição.
- Atividade divertida



FIGURE 7. *Reflections on the difficulties of the activity – student 4*

Este estudio investiga las medidas de accesibilidad que ofrecen los teatros de Valencia para las personas con discapacidad sensorial durante la temporada 2023-2024. Para ello, se exploraron 26 teatros de la ciudad con el objetivo de describir si ofrecen representaciones accesibles y mediante qué servicios propios de la traducción audiovisual y la accesibilidad (subtitulación, audiodescripción o interpretación en lengua de signos). Igualmente, comprobamos si disponen de otras medidas de accesibilidad, por ejemplo, en relación con la reserva de butacas, la movilidad por el edificio, los programas adaptados, etc., y si sus webs recogen su posible oferta accesible con claridad. Para recabar los datos, se hizo un análisis de las webs y se consultó con los teatros. Los resultados apuntan a una oferta accesible limitada en lo referido a la adaptación de contenidos y prácticamente inexistente de otros servicios de accesibilidad relacionados con la experiencia de ir al teatro.

PALABRAS CLAVE: teatro, oferta accesible, discapacidad sensorial, Valencia, temporada 2023-2024.

Traducción y accesibilidad en el teatro: la oferta para espectadores con discapacidad sensorial en Valencia

BEATRIZ REVERTER-OLIVER

Universitat de València

ORCID: 0000-0003-1089-3757

Translation and Accessibility in Theaters: Offer for Audiences with Sensory Disabilities in Valencia

This study examines the accessibility measures offered by the theaters of Valencia for people with sensory disabilities during the 2023-2024 season. To this end, 26 theaters in the city were studied to determine whether they offer accessible performances for this group and through which services related to audiovisual translation and accessibility (subtitling, audio description, or sign language interpretation). Additionally, we assessed whether they have other accessibility measures, such as seat reservations, mobility within the building, adapted programs, etc., and whether their websites clearly state their accessible offer. Data collection involved analyzing the websites and consulting with theaters. The results indicate limited accessible offer in terms of content adaptation, and virtually nonexistent other accessibility elements or services related to the theater-going experience.

KEY WORDS: theatre, accessible offer, sensory disability, Valencia, season 2023-2024.

124 **1. INTRODUCCIÓN**

Las sociedades del siglo **xxi** parecen estar tomando conciencia paulatinamente de la necesidad de eliminar las desigualdades que aún experimentan los colectivos con discapacidad. Estas personas pueden entenderse como “aquellas que tengan deficiencias físicas, mentales, intelectuales o sensoriales a largo plazo que, al interactuar con diversas barreras, puedan impedir su participación plena y efectiva en la sociedad, en igualdad de condiciones con las demás” (Convención sobre los derechos de las personas con discapacidad, 2006, p. 4). Por ello, una sociedad inclusiva implica la eliminación de dichas barreras y la promoción de la accesibilidad universal, entendida como:

la condición que deben cumplir los entornos, procesos, bienes, productos y servicios, así como los objetos o instrumentos, herramientas y dispositivos, para ser comprensibles, utilizables y practicables por todas las personas en condiciones de seguridad y comodidad y de la forma más autónoma y natural posible. (Liondau, 2003, p. 43189)

En el acuerdo contraído en la Convención sobre los derechos de las personas con discapacidad, ratificado por 186 países —entre ellos, España (ONU, 2023)—, los Estados parte se comprometieron a adoptar medidas para garantizar la plena participación de las personas con discapacidad en los distintos ámbitos de la vida colectiva. En este artículo nos centramos en el de la cultura.

Las manifestaciones culturales han estado presentes a lo largo de la historia de la humanidad y permiten no solo que los individuos creen su propia identidad, sino también que se integren e identifiquen con la sociedad (Sánchez Vizcaíno-Flys, 2013, p. 31). Por ello, huelga decir que es necesario que la cultura sea accesible para todas las personas, un derecho recogido ya en el artículo 27

de la Declaración Universal de los Derechos Humanos (1948) y reforzado en el artículo 30 de la citada Convención, mediante la que los Estados parte se comprometen a actuar para que se ofrezca material cultural (televisión, cine, teatro...) y actividades culturales y lugares de representaciones o servicios culturales (teatros, museos, cines, bibliotecas...) accesibles. Del mismo modo, debemos destacar en nuestro país el reciente Real Decreto 193/2023, por el que se regulan las condiciones básicas de accesibilidad y no discriminación de las personas con discapacidad para el acceso y la utilización de los bienes y servicios a disposición del público, que entrará en vigor en 2025.

En esta investigación nos centramos en la accesibilidad para las personas con discapacidad sensorial en el ámbito del teatro. Para lograr que el acceso a las representaciones teatrales sea más accesible, primero debemos analizar en qué estado nos encontramos en la actualidad para poder identificar carencias y reflexionar sobre futuras mejoras. Por ello, nuestro principal objetivo de investigación en este estudio es explorar y describir qué medidas de accesibilidad destinadas a las personas con discapacidad sensorial adoptan los teatros de Valencia durante la temporada 2023-2024. Este se divide, más concretamente, en los siguientes objetivos específicos: (1) explorar y describir qué teatros y salas¹ de Valencia ofrecen representaciones accesibles para este colectivo y mediante qué servicio —por ejemplo, subtítulo para sordos (SPS), audio-descripción (AD) o interpretación en lengua de signos (ILS)— en la citada temporada, así como si ofrecieron en el pasado o prevén hacerlo en el futuro. (2) Identificar la existencia de medidas de accesibilidad relacionadas con otros elementos o servicios del teatro (reserva y compra de entra-

¹ En adelante, al utilizar teatros, nos referiremos tanto a teatros como salas donde se representen artes escénicas en la ciudad de Valencia.

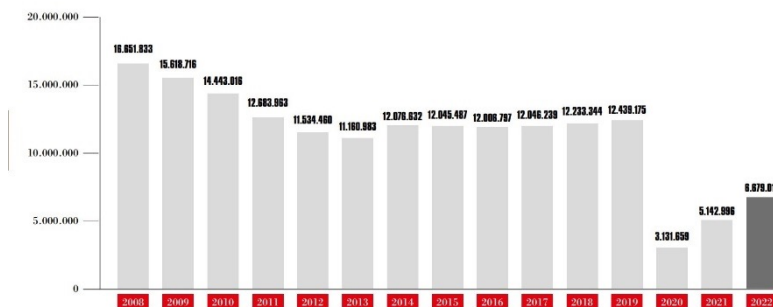


GRÁFICO 1. Citas anuales de espectadores en los teatros españoles (SGAE, 2023, p. 11)

das, audioguías, descuentos, programas adaptados a braille, etc.) para ser utilizables por personas con discapacidad sensorial. (3) Describir si las acciones que emprenden los teatros para hacer sus contenidos e instalaciones accesibles se recogen en sus webs de forma accesible, de modo que esta información sea fácil de encontrar por los usuarios que la necesiten y que, además, dé visibilidad a las necesidades de estos colectivos.

2. ACCESIBILIDAD EN EL TEATRO EN ESPAÑA Y EN VALENCIA

Antes de nada, nos permitiremos diferenciar entre *teatro accesible* y *teatro inclusivo*, dos términos que no consideramos sinónimos. Siguiendo a autores como Romero-Fresco (2019), Font-Bisier (2021) o Di Giovanni (2022), por *teatro accesible* entendemos la posterior adaptación de una obra que se concibe y crea sin pensar en las necesidades de las personas con discapacidad. En cambio, en el *teatro inclusivo*, la incorporación de las medidas necesarias para satisfacer las necesidades de estos colectivos comienza desde la concepción de la obra. Este segundo enfoque es más reciente y ha recibido menos atención hasta la fecha, por lo que nos centraremos en analizar la oferta tea-

tral accesible y reservaremos el estudio de la situación del teatro inclusivo para el futuro.

2.1. Teatro accesible en España

Los datos del Ministerio de Cultura y Deporte (2023a, p. 379) y de la SGAE (2023, p. 11) apuntan a que, en 2022 (los más recientes disponibles hasta la fecha), se representaron en España 40 906 obras de teatro, que contaron con cerca de 6 679 000 espectadores. En el Gráfico 1 pueden observarse las cifras relativas a otros años.

Sin embargo, no resulta sencillo encontrar datos sobre el número de espectadores con discapacidad sensorial que acude al teatro en España. Disponer de estas cifras sería relevante, ya que podrían guardar relación con el grado de accesibilidad de los espectáculos, servicios e instalaciones de los teatros. De hecho, Marcos (2023, en línea) recoge las palabras de Catalina Martín, responsable de comunicación de Teatro Accesible², quien asegura que “[l]a asistencia de personas con discapacidad al teatro es muy baja porque hay muy poca oferta de cultura accesible”. En este sentido, son llamativos los datos del

² Se trata de un proyecto cuya función es integrar medidas de accesibilidad en los teatros españoles (Teatro Accesible, s.f.).

126 Ministerio de Cultura y Deporte (2023b), que, aunque recogen la falta de accesibilidad física como uno de los motivos de los espectadores para no ir al teatro, no aportan información sobre qué barreras encuentran otros colectivos. Es más, no señalan si la falta de accesibilidad audiovisual es uno de los motivos por el que las personas con discapacidad sensorial no asisten al teatro; sí existen estudios sobre ello en otros países, como el de Meyer et al. (2022) en Estados Unidos.

Aun así, conseguir cierto grado de accesibilidad en el teatro español ha supuesto aunar muchos esfuerzos hasta la fecha. Lamentablemente, esta cuestión no parece haber sido investigada en gran medida, razón por la que no disponemos de una amplia literatura al respecto, a excepción de algunas obras, como el monográfico de López-Rodríguez (2024). También debemos destacar el trabajo de Ruiz et al. (2013), quienes recogen algunos de los avances más relevantes a lo largo de las décadas.

La accesibilidad teatral en España comenzó en los noventa gracias al sistema Audesc de la ONCE (véanse Navarrete Moreno, 1997a y 1997b; Hernández Bartolomé y Mendiluce-Cabrera, 2004), que permitía a las personas ciegas disponer de un sistema de ad tanto para obras cinematográficas como teatrales. Igualmente, el Centro Estatal del Subtitulado y la Audiodescripción (CESyA) ha sido un actor clave en la accesibilidad en el teatro nacional. Por ejemplo, en 2008, durante la Feria de Teatro de Castilla y León, probó el subtitulado con colores partiendo de un guion y lanzado mediante un *software* desarrollado por la Universidad Carlos III. Este gozó de buena aceptación y continuó utilizándose durante años. Posteriormente, el CESyA ha llevado a cabo numerosas acciones de sensibilización, formación y adaptación de funciones con la colaboración de diversas compañías y festivales teatrales (Ruiz et al., 2013, pp. 28-30).

Ya en la segunda década del siglo xxi, en 2011, se fundó Teatro Accesible, que, en 12 temporadas, ha adaptado más de 2000 obras, de las cuales se han beneficiado más de 16 000 personas mayores y con discapacidad sensorial o cognitiva (Servimedia, 2023; Teatro Accesible, s.f.). Asimismo, la publicación del documento *Estrategia integral de la cultura para todos* (Ministerio de Cultura y Ministerio de Sanidad, Política Social e Igualdad, 2011) ese mismo año supuso la definición de objetivos y líneas de actuación para implantar la accesibilidad en la cultura de nuestro país. Igualmente, en 2013 se constituyó el Foro de Cultura Inclusiva para velar por el cumplimiento del anterior documento. Entre sus actuaciones figuraba garantizar que, a partir de la temporada 2012-2013, al menos un 10 % de las producciones y representaciones de los teatros dependientes del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música fueran accesibles. También la Universidad Carlos III participó con la creación de las herramientas UC3MTitling y Whatscine, que permiten visualizar el SPS en distintos eventos mediante una tableta o *smartphone* (Ruiz et al., 2013, pp. 27-33).

Pese a estos esfuerzos, la oferta teatral accesible en España sigue siendo insuficiente, según Catalina Martín, quien asegura que, para proyectos como Teatro Accesible, es difícil llegar a todos los teatros del país, especialmente cuando se trata de privados, debido a los costes que conlleva la accesibilidad. Sin embargo, también aclara que los teatros públicos tienen “otra misión, el deber de ser espacios democráticos que ofrezcan contenido para todas las personas” (citado según Marcos, 2023, en línea). Sobre esto, cabe preguntarse por la existencia de subvenciones para garantizar un derecho recogido por ley. Sin ir más lejos, el artículo 23 del Real Decreto 193/2023 que citábamos anteriormente aclara que los teatros

públicos deberán contar con SPS, AD, equipos de frecuencia modulada (FM), bucles magnéticos, etc. (véase Aptent, 2025, para más información sobre estos equipos). En cambio, “[e]n el caso de los espacios escénicos de titularidad privada se promoverá la progresiva incorporación de estos recursos” (Real Decreto 193, 2023, p. 42718). Sin embargo, si los teatros, ya sean públicos o privados, no disponen de la capacidad económica para ofrecer estos servicios, lo anterior parece un objetivo difícil de alcanzar.

Una vez revisados los principales avances en el teatro accesible en España, procederemos a recoger la situación en Valencia, dado que es la ciudad en la que nos centramos en nuestro estudio.

2.2. Teatro accesible en Valencia

La accesibilidad en los teatros de esta ciudad es un fenómeno relativamente reciente. A pesar de que algunos comienzan a tener en cuenta la posible presencia de espectadores con discapacidad física (o movilidad reducida), para lo que fueron necesarias reivindicaciones de este colectivo en el pasado (véase COCEMFE, 2015), aún queda trabajo por hacer en lo que respecta a la accesibilidad sensorial. En este sentido, la labor de Teatro Accesible ha sido de gran valor, pues ha adaptado obras durante varias temporadas, como puede consultarse en su sitio web. Para la temporada 2023-2024, Teatro Accesible (s.f.) recogía en Valencia las obras *Pan y toros* y *Rusalka*, representadas en el Palacio de las Artes Reina Sofía (Les Arts, de ahora en adelante). Estas contaban con subtítulo, auriculares para amplificar el sonido, bucle magnético y AD.

Pero no es la primera vez que Teatro Accesible hace adaptaciones en Valencia, pese a que encontrar información sobre ello no es sencillo. Por ejemplo, la prensa recoge que, en las temporadas 2012-2013 y 2013-2014, en el Teatro Rialto se re-

presentaron las funciones accesibles *Rey Lear*, *Los cuernos de Don Friolera*, *Temporada baja* o *Don Juan*. También en 2013, el Teatro Principal ofreció dos funciones accesibles de *La bella y la bestia*, con una acogida positiva que provocó que la Generalitat Valenciana, mediante CulturArts Teatre, renovara su compromiso con Teatro Accesible (Servicio de información sobre discapacidad, 2012; El Péndulo de VLC noticias, 2013; Servicio de información sobre discapacidad, 2014; Levante-emv.com, 2014). Igualmente, en 2016, Teatro Accesible adaptó *El alcalde de Zalamea*, representada también en el Teatro Principal (Servimedia, 2016).

Por su lado, en 2017, el Teatre Micalet, en colaboración con la Conselleria de Servicios Sociales, anunció que adaptaría de forma “progresiva y experimental” parte de sus obras para las personas con discapacidad sensorial mediante SPS, AD, ILS, visitas táctiles, bucle magnético y asistencia personal. En consecuencia, aquella temporada se adaptaron dos obras: *Hamlet Canalla* y *El verí del teatre* (Europa Press, 2017). Como apreciamos, la accesibilidad en los teatros valencianos surgía hace poco más de diez años.

Ahora bien, cabe preguntarse qué medidas de accesibilidad pueden ofrecer los teatros, cuestión de la que nos ocupamos en los siguientes epígrafes.

3. MEDIDAS DE ACCESIBILIDAD PARA LOS ESPECTADORES CON DISCAPACIDAD SENSORIAL

3.1. Accesibilidad de contenidos

Kowzan (1992, pp. 168-187) hablaba de trece sistemas de signos que intervienen en una representación teatral: palabra, tono, mímica, gesto, movimiento, maquillaje, peinado, vestuario, accesorios, decorado, iluminación, música y efectos sonoros. Como vemos, algunos pueden percibirse

128 por el canal visual y otros, por el auditivo. En consecuencia, son necesarias distintas herramientas para hacerlos accesibles a los espectadores con discapacidad sensorial. Para ello, existen principalmente tres modalidades de las que se ocupa la traducción audiovisual: la AD, el SPS y la ILS.

La primera consiste en una narración, insertada en los huecos de información, que explica de forma sonora un mensaje visual (AENOR, 2005, p. 4). A grandes rasgos, debe describir la trama, los ambientes, los datos plásticos (escenografía, iluminación, vestuario, etc.) y el cuándo, dónde, quién, qué y cómo de cada escena. Además, debe retransmitir una lectura del programa³. Esta locución debe facilitarse de forma clara, ya sea en directo, a través de un auricular monoaural que permita escuchar también el sonido de la sala o mediante pistas grabadas que se lanzan conforme avanza la obra. Para ello, se necesitará un determinado equipo técnico, como una cabina insonorizada que posibilite al audiodescriptor ver y escuchar lo que sucede en sala (o a través de monitores) y desde emisores de radiofrecuencia hasta sistemas como Whatscine, que permiten a los usuarios acceder a la AD desde sus propios dispositivos (AENOR, 2005, p. 10; Ruiz et al., 2013, pp. 72-74).

Por su lado, el SPS da cuenta de los diálogos, identifica a los personajes y explicita la información contextual, los sonidos y la música (AENOR, 2012⁴, pp. 10-16). Ruiz et al. (2013, p. 43) detallan que, además, en teatro es necesario subtítular “las locuciones de las salas previas y posteriores a la función, así como otros elementos informativos que lleguen al público a través del audio”. También destacan la importancia de subtítular la información contextual para entender la trama,

especialmente cuando no hay planos concretos hacia los que dirigir la mirada, como ocurre en el teatro, y los sonidos, sean o no deducibles mediante la imagen⁵. Igualmente, la música y los silencios son elementos de gran relevancia en las artes escénicas, por lo que deben subtitularse o, en su caso, dejar la pantalla vacía para marcar los silencios y las pautas dramáticas. Para proyectar el SPS existen dos alternativas: subtítulos abiertos que visionará todo el público, los cuales implican la necesidad de disponer de pantallas negras o led donde lanzarlos, o subtítulos cerrados, que visionarán únicamente los usuarios que lo necesiten gracias a tecnologías como UC3MTitling, gafas de subtitulado y sistemas como el rehablado para lanzar subtítulos en directo o equipos de FM (Ruiz et al., 2013, pp. 42-44, 57-72).

Para algunas personas con discapacidad auditiva puede ser necesaria la ILS, que consiste en interpretar de la lengua oral a la signada y viceversa. Para facilitarla, debe colocarse al intérprete en un lugar iluminado, donde se le pueda ver claramente, o retransmitir la interpretación en pequeñas pantallas, y contar con intérpretes que cada 20 o 30 minutos puedan relevarse (Ruiz et al., 2013, p. 56).

No obstante, quisiéramos destacar la necesidad de hacer accesibles no solo los contenidos de una obra, sino también toda la experiencia de ir al teatro. Por ello, seguidamente detallamos qué otros elementos o servicios podrían ser accesibles.

3.2. Otros elementos o servicios en la accesibilidad teatral

Según Ruiz et al. (2013, pp. 40, 87-99), para que la experiencia de ir al teatro sea accesible por

³ La norma aconseja disponer también de programas en braille o con macrocaracteres (AENOR, 2005, p. 10).

⁴ La norma UNE 153010:2012 anula la anterior de 2003. Consúltese Cuéllar Lázaro (2018) para más información sobre los avances de la actual norma con respecto a la de 2003.

⁵ Para más información sobre la importancia de incluir la información contextual en el SPS, véase Cuéllar Lázaro (2024), concretamente, la página 55.

completo, conviene adaptar múltiples elementos. Por ejemplo, convendría que los teatros dispusieran de sitios web accesibles para consultar la oferta de funciones accesibles y poder reservar las butacas más apropiadas para las personas con discapacidad sensorial. Además, en la taquilla, podrían proporcionar información sobre las funciones accesibles y los servicios ofrecidos (SPS, AD, ILS, etc.), tener programas en braille o facilitar folletos que incluyan la relación entre el código de colores del subtítulo y los personajes. Igualmente, podrían ofrecer códigos QR con una AD que introduzca la obra, el programa, las instrucciones para utilizar las aplicaciones y dispositivos de accesibilidad, etc. También sería conveniente tener empleados que guiaran a las personas con discapacidad a su asiento y que les indicaran, de ser necesario, dónde recoger los dispositivos para acceder al SPS o AD (o si deben descargarlos de alguna aplicación).

En sala, según estos mismos autores, convendría reservar y señalar claramente las butacas con mejor visión a la pantalla, al escenario, al intérprete de ILS, equipadas con bucle magnético o donde no se den interferencias con el equipo de radiofrecuencia de la AD, entre otras medidas. Igualmente, debería permitirse la entrada de perros guía. Además, convendría que las distintas estancias del teatro estuvieran debidamente etiquetadas en braille o que se contara con una audioguía que describiera el edificio y que permitiera desplazarse fácilmente por él —o, añadimos, conocer detalles sobre la arquitectura, escultura, pintura del teatro, etc.—. Por último, resultaría interesante que se ofrecieran promociones o descuentos a grupos de personas con discapacidad para incentivar su asistencia al teatro y se les realizaran encuestas de satisfacción.

Como apreciamos, las medidas de accesibilidad que pueden adoptar los teatros son muy variadas. Basándonos en esta revisión, en este

estudio hemos recopilado cuáles se adoptan en los teatros valencianos.

4. METODOLOGÍA

4.1. Paradigma del estudio

Siguiendo la terminología de Hernández Sampieri et al. (2014), este es un estudio mixto de alcance exploratorio y descriptivo. En cuanto al diseño, es exploratorio secuencial con una finalidad comparativa, en el que la recogida de datos se dividió en dos fases. En la primera, se extrajo información cualitativa como una primera toma de contacto mediante la creación de una base de datos que agrupaba las medidas de accesibilidad que, de acuerdo con la información de sus webs, ofrecen los teatros. En la segunda fase, se recogieron datos cuantitativos mediante la consulta al personal (principalmente, directores/as de los teatros o responsables de las cuestiones relacionadas con la accesibilidad) que nos facilitaron los propios teatros. Estos últimos datos se compararon e integraron con los primeros en la fase de interpretación de resultados y extracción de conclusiones, lo cual nos permitió comprobar en qué medida la información que nos facilitaron los encuestados de los teatros coincide o difiere con la que recogen en sus webs.

4.2. Objeto de estudio

El objeto de estudio son los teatros destinados a la representación de artes escénicas de Valencia. Debemos señalar que actualmente no existen investigaciones que permitan dibujar un mapa sobre la accesibilidad que presentan los teatros de las ciudades de nuestro país. Sin embargo, dado el volumen de datos que supone analizar esta cuestión por una sola persona, aquí nos centramos únicamente en esta ciudad. Esta

130 elección se fundamenta en su condición de ser una de las principales capitales de España y en el hecho de que constituye el lugar de residencia de la investigadora, lo que facilita el acceso a fuentes y recursos. Para recopilar los teatros, consultamos un conjunto de sitios web y artículos periodísticos que ofrecían un listado: Visit València (s.f.), Tourist Guide Valencia (s.f.), Cultura es vida (s.f.), Love Valencia (s.f.) o Llagunes (2023).

En total, incluimos 26 teatros (véase Tabla 1). Somos conscientes de que podrían existir otros de menor envergadura que no aparezcan en las referencias consultadas; no obstante, juzgamos suficientes los recopilados para los objetivos de este estudio exploratorio. Asimismo, dada nuestra intención de obtener datos del mayor número de teatros para poder ofrecer una fotografía lo más detallada posible, no se acotó una muestra probabilística *a priori*.

4.3. Recogida y análisis de los datos

Para la recogida de datos se emplearon dos instrumentos. Por una parte, se analizaron los sitios web de cada teatro para comprobar si en ellos se ofrece información sobre medidas de atención a las personas con discapacidad sensorial. Para ello, se elaboró un informe compuesto por un conjunto de preguntas agrupadas en ítems relacionados con (1) la accesibilidad del contenido de la web, (2) la visibilidad de los colectivos de personas con discapacidad y (3) la información sobre la oferta accesible del teatro. El diseño del informe puede consultarse en la Tabla 2 (en pág. sig.).

Los datos se almacenaron y analizaron mediante Microsoft Excel. Esta fase se llevó a cabo entre octubre de 2023 y enero y junio de 2024, dado que la información sobre la programación teatral puede variar en apenas meses, por lo que decidimos revisarla cada cierto tiempo en busca de información que pudiera haberse modificado.

Tabla 1. Teatros que componen el objeto de estudio

Teatro Talia
Teatro El Principal
Teatro Olympia
Teatro Rialto
Palacio de las Artes Reina Sofía
Teatro Flumen
Teatre Micalet
Carne Teatre
Teatro la Rambleta
Teatro Círculo Benimaclet
Teatre El Musical del Cabanyal
Teatro La Estrella - Petxina
Teatro La Estrella - Cabanyal
El Marionetari - Teatre Buffo
Escalante Centre Teatral
Artea Teatro
Teatro Carolina
La Màquina-Teatro
Sala Espacio Inestable
Sala Ultramar
Sala Russafa
Sala Mutant
Sala Off
Sala L'Horta
Sala Palmireno
Sala Matilde Salvador

Considerábamos, con todo, que existía la posibilidad de que los teatros emprendieran ciertas acciones para garantizar la accesibilidad de sus instalaciones y contenidos que no se recogieran en su web. En consecuencia, juzgamos necesario consultar estas cuestiones con los propios teatros para obtener información de primera mano y poder compararla con los datos de la fase anterior. Así, se diseñó un cuestionario (véase Anexo I) con Google Forms, que, previo consentimiento, se les hizo llegar por correo electrónico. Este incluía una descripción de los objetivos del estudio, las obligaciones y derechos de los participantes, y el uso ulterior que se haría de los datos obtenidos. Antes de completarlo, se les solicitó que declararan su voluntad explícita de participar

Tabla 2. Diseño del informe para el análisis de las páginas web

Accesibilidad del sitio web	- ¿Existe alguna declaración o aviso legal sobre la accesibilidad del sitio web? En caso afirmativo, ¿qué información incluye? - ¿Se indica con claridad si se reservan butacas para las personas con discapacidad y cuáles son? - ¿La web ofrece SPS, AD o ILS para adaptar los materiales auditivos, visuales y audiovisuales? - ¿La web ofrece una versión en lectura fácil?
Visibilidad de los colectivos con discapacidad en la web	- ¿Aparecen en algún caso los términos <i>discapacidad</i>, <i>inclusión</i>, <i>inclusivo</i>, <i>accesibilidad</i>, <i>diversidad funcional</i>, etc. en la web? De aparecer, ¿en qué contexto se encuentran y con qué información se relacionan? - ¿Se encuentra esta información con facilidad? Por ejemplo, ¿son necesarios menos de tres clics hasta llegar a ella (véanse López-Gil et al. 2010 o Grávalos 2013)?
Información sobre la oferta accesible	- ¿Existen descuentos para personas con discapacidad? - ¿Existe alguna sección en la web que recoja la oferta de obras accesibles en el teatro o sala? - ¿Hay información sobre si se ofrecen servicios de SPS, AD o ILS? - ¿Hay información sobre si disponen de equipos FM/bucles magnéticos? - ¿Hay información sobre si existe una audioguía del edificio? - ¿Hay información sobre si disponen de programas adaptados a macrocaracteres o braille? - ¿Hay información sobre si las salas e instalaciones están debidamente etiquetadas en braille? - ¿Hay información sobre si ofrecen un servicio de acompañamiento por un empleado del teatro que guíe a la persona con discapacidad durante su visita? - ¿Hay carteles de promoción accesibles en la web o que indiquen los servicios de accesibilidad? - ¿Hay información sobre si se ofrecen visitas táctiles? - ¿Se recoge algún otro tipo de información no incluida en los ítems anteriores?

tras haber sido informados de estas cuestiones. Las preguntas, en su mayoría cerradas, se redactaron basándonos en las medidas de accesibilidad que recogíamos en los epígrafes anteriores. Igualmente, estas preguntaban directamente por cuestiones que habíamos consultado en las webs de los teatros, lo cual nos permitía comprobar en qué medida la información coincidía con la que nos aportaban los encuestados. Los resultados, obtenidos entre noviembre de 2023 y febrero de 2024, se analizaron gracias al recuento que genera el propio programa y se interpretaron y compararon con los recogidos en la fase anterior.

5. RESULTADOS

5.1. Sitios web

5.1.1. Accesibilidad

En primer lugar, en cuanto a las preguntas sobre la accesibilidad de las webs, encontramos que, de las 26 consultadas, solamente 6 contenían una declaración sobre las pautas seguidas para que la web sea accesible: Les Arts, Escalante Centro Teatral (Escalante, a partir de ahora), Teatro Principal, Teatro Rialto y las salas Palmireno y Matilde Salvador de la Universitat de València (UV). En cualquier caso, debemos destacar

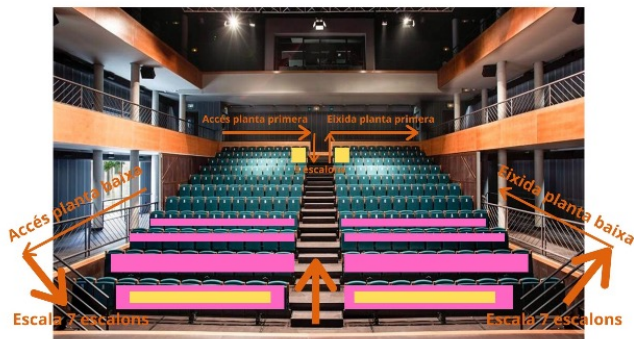


IMAGEN 2: Butacas recomendadas para movilidad reducida (AMARILLO) y butacas recomendadas para visión y oído reducido (ROSA)

FIGURA 1. Captura tomada de la web de La Mutant, donde se aprecia que se recomiendan determinadas butacas a las personas con discapacidad sensorial

que estas declaraciones de accesibilidad no siempre implican que las pautas que se recogen en ellas se estén cumpliendo.

Tanto en el primer como en el segundo teatro, la información se encontraba fácilmente en un menú llamado *Accesibilitat* al entrar a las webs. Les Arts informaba de que su sitio web respeta las pautas WAI (del inglés *Web Accessibility Initiative*), pertenecientes al W3C⁶. El Escalante recogía un documento donde se declaraba cumplir con la legislación española en materia de accesibilidad web y se advertía de qué contenidos no se habían podido hacer accesibles. Es llamativo, con todo, que las webs del Teatro Principal o el Rialto, dependientes del Institut Valencià de Cultura (IVC), no ofrezcan un mensaje claramente visible sobre esta cuestión. Sin embargo, al seleccionar *Sede electrònica*, se redirige al usuario a la web del IVC, donde pudimos encon-

trar un aviso, dentro de *Usabilitat*, en el que se reconocía haber diseñado el sitio siguiendo las directrices WAI. Por su lado, las webs de las salas pertenecientes a la UV contenían una declaración de accesibilidad que aparece por defecto en todas las webs vinculadas a la universidad, en la que se explicitaba la normativa seguida para hacerlas accesibles.

En cuanto a si se ofrece información en las webs sobre la existencia de butacas reservadas para personas con discapacidad sensorial, solamente podemos destacar la web de la Sala La Mutant (La Mutant, de ahora en adelante), como vemos en la Imagen 1.

Con todo, es llamativo que hasta en 10 casos (Teatro Principal, Teatro Flumen, Teatro Círculo Benimaclet, Carme Teatre, Les Arts, Sala Russafa, Sala Espacio Inestable, Sala L'Horta, Sala Off y Teatro Carolina) se indicaran las butacas reservadas para personas con discapacidad física únicamente; además de La Mutant, que también indicaba cuáles se recomiendan para este colectivo.

⁶ Se trata de un consorcio que elabora normas de directrices para la elaboración de webs basadas en los principios de accesibilidad, internacionalización, privacidad y seguridad. Para más información, véase W3C (s.f.).

Igualmente, debemos destacar que ninguna web contaba con SPS, AD o ILS para hacer accesible el material visual, auditivo o audiovisual que ofrecen (la mayoría de los vídeos disponibles en las webs estaban alojados en YouTube, por lo que algunos contaban con subtítulo automático). Además, en ningún caso se apreciaba una versión de lectura fácil, una medida destinada mayoritariamente a personas con discapacidad cognitiva, aunque puede beneficiar a todos los usuarios (para más información, véase Plena inclusión, s.f.).

5.1.2. Visibilidad

En lo que respecta a la visibilidad de los colectivos con discapacidad en las webs, solamente 8 de las 26 incluían las palabras clave analizadas. En el Teatro Olympia encontrábamos una pregunta, al seleccionar en *El teatro y Preguntas frecuentes*⁷, sobre la existencia de descuentos para las personas con movilidad reducida (la respuesta es no), pero no se mencionaban otros tipos de discapacidad. En el Teatre Micalet, en *El teatre y Compromís social*, se informaba de que se realizan funciones adaptadas para personas con discapacidad auditiva, en colaboración con la Federación de personas sordas de la Comunitat Valenciana, Fesord. Además, la entrada para los acompañantes es gratuita para incentivar que las personas sordas vayan al teatro. También en la web de la Sala Russafa, al seleccionar en *La sala*, se explicitaba que 3 butacas están reservadas para personas con diversidad funcional (refiriéndose únicamente a personas con discapacidad física). El Escalante, por su lado, incluía información, en *Escuela y Teatro inclusivo*, relacionada con un proyecto de formación en su escuela teatral dirigido a alumnado con ne-

cesidades especiales, entre ellas, por razones de discapacidad. También La Rambleta, en *Programación y Condiciones de venta*, recogía que existen localidades con promoción expresamente ofertadas para personas con discapacidad, pese a que no se indique qué butacas son al tratar de adquirir las entradas en línea.

Les Arts, en cambio, recogía varias menciones a estos colectivos. Por una parte, se indicaba, en *Programación y entradas y Condiciones generales*, que los asientos con promoción para personas con discapacidad deben ser utilizados por sus legítimos beneficiarios. Es decir, estas localidades se benefician de descuentos económicos, que podían consultarse en *Visita Les Arts y Un espacio para todos*. También esta web describía la accesibilidad física del edificio y el aforo para personas con discapacidad física. Además, se señalaba que los asientos destinados a las personas con discapacidad no salen a la venta ni se reservan en la web, sino que se adquieren en la taquilla o por teléfono (tanto para la persona con discapacidad como para un posible acompañante), todo ello se podía consultar en *Visita Les Arts y Cómo llegar*, y en *Visita Les Arts y Servicios*. Asimismo, se especificaba que el teatro pone a disposición de estos colectivos personal de atención de sala que acompaña desde la entrada hasta la butaca, pero debe solicitarse de antemano.

También es llamativo el caso de La Màquina Teatro (La Màquina, de ahora en adelante), pues, pese a que en mayo de 2024 incluía información sobre la obra *Ab extra* y la anunciaba en su interfaz principal como teatro inclusivo, en realidad, no daba información sobre las medidas que ofrecía, a saber, SPS, AD, ILS, etc.

Por último, es particularmente destacable el caso de La Mutant, donde encontrábamos una pestaña llamada *Accesibilidad* al acceder a su interfaz principal. Al seleccionarla, se desplegaba la información sobre las medidas de accesibilidad

⁷ Téngase en cuenta que la ubicación de la información en las webs puede variar con el tiempo.

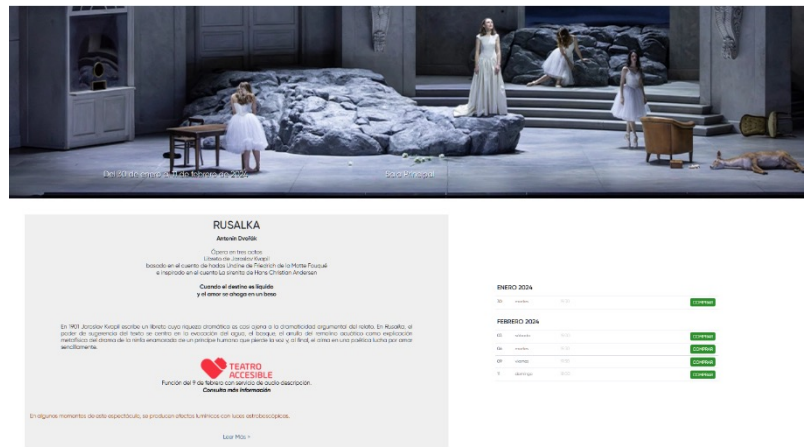


FIGURA 2. Web de Les Arts, donde se indicaba que la obra *Rusalka* estaba adaptada en colaboración con Teatro Accesible (imagen tomada en enero de 2024)

del teatro, relacionada, principalmente, con la accesibilidad física, si bien se explicitaba que aceptan perros guía y se recomendaban los mejores asientos para las personas con discapacidad sensorial.

En ninguno de estos casos fue particularmente complejo acceder a la información. Por lo tanto, creemos que se le ha dado cierta visibilidad y que cualquier persona interesada en consultarla, puede hacerlo con relativa facilidad.

5.1.3. Información sobre la oferta accesible

En cuanto a la información sobre la oferta accesible, solo la web de La Màquina y la de Les Arts recogían la existencia de obras adaptadas. En el segundo teatro, se publicitó *Rusalka*, como puede verse en la Imagen 2, aunque no ocurrió lo mismo con *Pan y toros*.

Tampoco constatamos la existencia de carteles de promoción que indicaran las medidas de accesibilidad de los teatros.

Pese a que ciertas webs recogían el equipo técnico del teatro, en ninguna se hablaba de bucles

magnéticos o equipos de FM, aunque, según Teatro Accesible (s.f.), el Teatre Micalet cuenta con este equipamiento. Además, ninguna web ofrecía información sobre si disponen de programas adaptados a macrocaracteres o braille, o de instalaciones señalizadas en braille, de una audioguía, de visitas táctiles, etc.

En resumen, salvo en contadas excepciones, la información sobre la oferta accesible que recogían las webs era prácticamente inexistente, bien porque no hay medidas de accesibilidad, bien porque, de haberlas, no se visibilizan. En este sentido, resulta de mayor utilidad consultar directamente la web de Teatro Accesible para disponer de cierta información. No obstante, pueden existir adaptaciones al margen de este proyecto, por lo que nos parece fundamental publicitarlas en las respectivas webs de los teatros.

5.2. Cuestionario

Obtuvimos un total de 11 respuestas en el cuestionario: Les Arts, Flumen, Carme Teatre, Espacio Inestable, Sala L’Horta, Teatro La Estrella,

Escalante, Artea Teatro, La Màquina, Teatro Rialto y Teatro Olympia⁸. Conviene señalar que el Teatro La Estrella (Petxina y Cabanyal) solo lo respondió una vez. Además, El Marionetari no tiene actividad desde hace más de dos años, por lo que decidieron no participar en el estudio. Asimismo, la Sala Ultramar cierra tras 12 años de actividad (Jorques, 2023), por lo que tampoco participó. En consecuencia, de 26 teatros, solo podíamos obtener resultados de 23. Por su parte, el Teatro Círculo Benimaclet manifestó su deseo de no completar el cuestionario, si bien adjuntó unos comentarios para participar en el estudio, que recogemos igualmente.

Somos conscientes de que el porcentaje de población que respondió al cuestionario es limitado, aunque, tras nuestros intentos, no conseguimos mayor índice de participación. Por ello, debemos interpretar estos datos con cierta cautela, si bien creemos que siguen siendo de gran valor, primero por el carácter exploratorio del estudio, pues permiten un primer acercamiento al fenómeno, y segundo porque entre nuestros encuestados se encuentran algunos de los teatros más importantes de Valencia.

Lo primero que preguntamos fue si tienen constancia del número aproximado de espectadores con discapacidad sensorial que puede asistir a lo largo de una temporada. A esta pregunta, 7 desconocían la respuesta, frente a 2 que sí conocían estos datos: el Artea Teatro, que habló de unas 5 personas aproximadamente, y el Teatro La Estrella, que mencionó menos de 10. Por su lado, el Carme Teatre explicó que asisten grupos concertados de entre 20 a 30 personas y el Escalante señaló que conocía el número de alumnos con discapacidad en general (recordemos que disponen de una escuela en la que se hace teatro inclusivo), aunque no podía pro-

porcionar datos específicos de espectadores con discapacidad sensorial.

Igualmente, preguntamos si tenían en su programación obras accesibles para las personas con discapacidad sensorial durante la temporada 2023-2024. A esto 8 respondieron que no y solamente 3, que sí: el Rialto, la Sala Espacio Inestable y La Màquina.

5.2.1. Teatros con programación accesible en la temporada 2023-2024

Aquellos encuestados que afirmaron tener programación accesible respondieron una batería de preguntas concretas. El responsable del Rialto no precisó qué obras accesibles ofrecen en concreto, y tampoco aparecían en la web. La Sala Espacio Inestable mencionó una propuesta con ILS para septiembre de 2024 (que, en realidad, podría entenderse dentro de la temporada 2024-2025), de la compañía Patricia Pardo, aunque aún no estaba confirmada. La Màquina habló de *Ab extra*, representada en mayo de 2024. Solo en la web de este teatro aparecía publicitada esta oferta y se hablaba de diversidad y de teatro inclusivo, aunque, paradójicamente, no se explicitaba ninguna de las medidas que ofrecía a las personas con discapacidad sensorial.

Además, se les preguntó por la oferta de obras accesibles en el pasado, a lo que los tres teatros respondieron que sí habían tenido. El representante del Rialto no recordaba con exactitud de qué obras se trataba; el del Espacio Inestable mencionó *SLIT* (temporada 2020-2021) y *La vaca que riu*, de la compañía Patricia Pardo (temporada 2018-2019), y el de La Màquina, *Schubert en el bosque* y *Desde dentro* (temporada 2022-2023). Mientras que los dos primeros teatros se mostraron de acuerdo en que estas obras tuvieron éxito entre los espectadores con discapacidad sensorial, el responsable de La Màquina declaró que no. Igualmente, los dos primeros no

⁸ Reiteramos nuestro agradecimiento a los participantes.

136 podían prever si se representarán obras accesibles en las próximas temporadas; en cambio, el tercero afirmó que sí.

Sobre los responsables de dichas adaptaciones, el Rialto indicó que se subcontrató o colaboró con una empresa experta en accesibilidad, aunque no recordaba de quién se trataba (creemos poder afirmar que fue Teatro Accesible, como recogíamos en el epígrafe 2). Por su parte, el Espacio Inestable mencionó que las adaptaciones las realizó la compañía Patricia Pardo. El de La Màquina afirmó que se realizaron por el teatro o la compañía que ofertaba la obra. Además, el del Rialto aseguró que dichas obras no eran inclusivas, sino que se adaptaron con posterioridad. En cambio, el del Espacio Inestable explicó que lo desconocía, pero que, al tratarse de una compañía con años de experiencia trabajando con espectáculos teatrales para personas con discapacidad auditiva, quizá sus obras se crean pensando en las necesidades de este colectivo. La Màquina, en cambio, aseguró que las obras se conciben para ser inclusivas.

Por otro lado, sobre si reciben subvenciones económicas para cubrir los costes que supone hacer accesibles estas obras u otros servicios, el representante del Rialto respondió que lo desconocía, mientras que el del Espacio Inestable y el de La Màquina aseguraron que no.

Seguidamente, cuando se les preguntó por los servicios con los que contaban las obras accesibles en la citada temporada, el Rialto y La Màquina señalaron el SPS, y el Espacio Inestable, la ILS. No obstante, no se habló en ningún caso de adaptaciones para los colectivos de personas con discapacidad visual. Con todo, gracias a nuestro análisis de las webs, sabíamos que, aunque el encuestado no lo indicó, Teatro Accesible adaptó dos obras que contaban con ad en Les Arts.

En lo referido a otras medidas relacionadas con la experiencia de ir al teatro, preguntamos por la

existencia de descuentos para las personas con discapacidad. A esto, el Rialto declaró que existen descuentos en todas sus obras (una información que no encontramos en la web); La Màquina lo desconocía y el Espacio Inestable confirmó que no. También preguntamos si cuentan con carteles de promoción de sus obras que indiquen claramente las medidas de accesibilidad que ofrecen. A esto los tres respondieron que sí, en sus webs, pese a que, cuando hicimos nuestra consulta, no los encontramos. En cambio, reconocieron que ninguno dispone de programas en braille o adaptados a macrocaracteres, tampoco las instalaciones están señalizadas con etiquetas braille, no tienen una audioguía del edificio ni ofrecen visitas táctiles. En cuanto a la reserva de butacas, el Espacio Inestable y La Màquina precisaron que se reservan aquellas que tienen mejor visibilidad al intérprete de lengua de signos. En lo referido a si existen empleados que acompañen a las personas con discapacidad sensorial, solamente el Rialto respondió afirmativamente; el responsable del Espacio Inestable lo desconocía, y el de La Màquina declaró que no.

En cuanto a sus webs, los encuestados del Rialto y de La Màquina explicaron que se indica claramente la oferta de obras accesibles, mientras que el Espacio Inestable reconoció que no. Además, al preguntar si se explicita en la web cuáles son las butacas más apropiadas para las personas con discapacidad sensorial, el Rialto y La Màquina reconocieron que no, mientras que el Espacio Inestable explicó que, en los proyectos con ILS, sí se indica (cuando lo consultamos, no hallamos dicha información). Por su lado, se preguntó sobre la accesibilidad de los contenidos de la web, a lo que solamente el Rialto respondió que cuentan con lectura fácil, aunque tampoco pudimos constatar dicho servicio.

Cuando preguntamos si se tiene prevista alguna fecha para incorporar los equipos técni-

cos que recoge el Real Decreto 193/2023, la respuesta unánime fue que no. Además, sobre si se hacen encuestas de satisfacción al público con discapacidad sensorial, el Rialto respondió que lo desconocía y el Espacio Inestable y La Màquina, que no.

Preguntamos también a estos teatros cuáles son, basándose en su experiencia, las mayores dificultades a las que se enfrentan para hacer accesibles las obras para personas con discapacidad sensorial. El responsable del Espacio Inestable respondió lo siguiente: “Falta de tiempo del equipo (y, por tanto, de recursos económicos para poder ampliar el equipo) para poder plantear el inicio de un proyecto de accesibilidad del espacio”. El de La Màquina reconocía que:

somos una empresa privada y un teatro con poco aforo. Cuando hemos querido potenciar la oferta para colectivos, no hemos contado con el apoyo necesario de las asociaciones para difundir las propuestas. Cuando hicimos las obras con lengua de signos no acudía la población que la pudiera necesitar por problemas de difusión. Nosotros trabajamos con una compañía residente DTI Entrela-

zados, que es quien nos ayuda a comunicar en los colectivos con algún tipo de discapacidad. Todo esto lo hacemos sin ningún tipo de respaldo de la financiación pública porque no la encontramos.

Esta misma idea la plasmaba el responsable del Teatro Círculo Benimaclet, quien explicó que están concienciados con la integración de la cultura para todos, aunque los equipos necesarios para ofrecer medidas de adaptación les resultan costosos. Es más, tras informarse de los precios para comprar o alquilar dicho material, concluyeron que no pueden asumírselos. Esto les resulta frustrante, ya que, además, en el pasado, solicitaron ayudas económicas para ello. El responsable comentaba que: “la tecnología de estos sistemas no está al alcance de todos, todavía”.

5.2.2. Teatros sin programación accesible en la temporada 2023-2024

De los 11 teatros que participaron en el estudio, 8 respondieron no tener programación accesible. Las razones para ello y número de respuestas pueden observarse en el Gráfico 2:

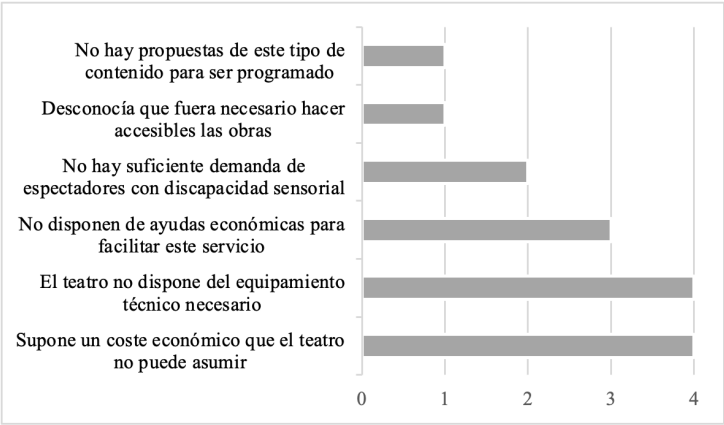


GRÁFICO 2. Razones alegadas por los encuestados a por qué no ofrecen programación accesible

Al preguntar si habían tenido obras accesibles en el pasado, 5 respondieron que no; 2, que sí y 1 lo desconocía. En los dos casos afirmativos, el Carme Teatre y Sala L'Horta, las obras adaptadas fueron *14 dies* (temporada 2022-2023) y *El silenci d'Hamelin* (temporada 2018-2019), respectivamente. Ambos encuestados se mostraron de acuerdo en que estas tuvieron éxito entre los espectadores con discapacidad sensorial. Resulta interesante, igualmente, que 3 de estos teatros tengan previstas obras accesibles para las próximas temporadas, frente a 1 que no y 4 que no lo saben.

Aunque se trata de teatros que no disponen de obras adaptadas en la temporada 2023-2024, preguntamos por otras posibles medidas de accesibilidad. A esto los 8 respondieron que no tienen programas adaptados al braille ni a macrocaracteres y que las instalaciones no están señalizadas con etiquetas braille. Además, 7 declararon no disponer de una audioguía del teatro y 1, desconocer esta información. Igualmente, 7 confirmaron no ofrecer visitas táctiles y 1, el Escalante, aclaró que no tienen su propio teatro (véase Garsán, 2023).

En cuanto a los descuentos para los espectadores con discapacidad sensorial, 4 reconocieron que no existen; 3, que sí, para todas las obras (en el epígrafe anterior veíamos que solo las webs de Les Arts y La Rambleta, que no respondió el cuestionario, recogían esta información) y 1 lo desconocía. Sobre la posibilidad de reservar butacas específicas para las personas con discapacidad, 3 respondieron que no se ofrece este servicio. En cambio, 2 explicaron que se reservan aquellas desde las que se ve mejor el escenario y se escucha la ad (Sala L'Horta y Artea Teatro); 1 respondió que se reservan aquellas con mejor visibilidad a la pantalla de SPS y a la ILS (Carme Teatre), y 1, aquellas con mejor visibilidad sin mayor especificación (Teatro La

Estrella). Por su lado, 6 declararon disponer de personal que acompaña a las personas con discapacidad sensorial a sus butacas, frente a 2, que reconocían que no.

Sobre la información que incluyen en sus webs, 7 declararon que no se informa sobre cuáles son las butacas más apropiadas para los espectadores con discapacidad sensorial, frente a 1 que sí (Carme Teatre), aunque de nuestro análisis se desprende que solo se indican aquellas reservadas para personas con discapacidad física. Igualmente, un teatro reconoció contar con vídeos con subtitulación automática de YouTube (el Escalante), otro, con lectura fácil únicamente (Carme Teatre) y otro, con lectura fácil y vídeos subtítulos por YouTube (Sala L'Horta), lo que no constatamos en nuestro análisis de las webs.

Finalmente, las respuestas son dispares en cuanto a establecer una posible fecha para incorporar los sistemas necesarios para garantizar la accesibilidad audiovisual recogidos en la ley. Así, 5 respondieron no tener una fecha prevista, 1 respondió que en 2024, 1 explicó estar actuando en espacios escénicos no propios y 1 comentó que “en caso de que se sigan manteniendo las líneas de ayudas para infraestructuras de la Generalitat es una de las próximas actuaciones que tenemos previstas”.

6. CONCLUSIONES, LIMITACIONES Y FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

El acceso a la cultura no solamente es un derecho recogido por ley, sino que, además, es necesario, pues forma parte del modo en que los individuos crean su identidad y se identifican con una sociedad. En este estudio hemos revisado cómo los mayores esfuerzos por hacer el teatro accesible en Valencia comenzaron en la última década aproximadamente con la representación de obras puntuales. Nuestro objetivo en este

artículo era explorar y describir qué medidas de accesibilidad adoptan los teatros de la ciudad de Valencia durante la temporada 2023-2024 para las personas con discapacidad sensorial.

Por un lado, de nuestro análisis de las webs podemos concluir que, salvo contadas excepciones, la mayoría de los teatros valencianos todavía no tiene en cuenta la accesibilidad al diseñar sus webs ni publicitar su oferta de obras accesibles u otras medidas de accesibilidad. De hecho, cuando se incluye información sobre estas cuestiones, esta suele guardar relación con la existencia de descuentos y con la posibilidad de reservar asientos (especialmente, para personas con discapacidad física). Es destacable también que ninguna web incluye SPS, AD, ILS o lectura fácil para hacer accesibles sus contenidos, aunque algunos encuestados aseguraran que sí disponen de algunos de estos servicios. Todo esto podría impedir que la persona con discapacidad sensorial viera recogidas sus necesidades en las webs o pudiera acceder sin barreras a la información que ofrecen, algo que podría suponer un primer obstáculo si deseara asistir al teatro. Además, aunque parece percibirse mayor sensibilidad hacia las necesidades de los espectadores con discapacidad física, apreciamos un menor grado de concienciación por procurar la eliminación de las barreras que dificultan a las personas con discapacidad sensorial ir al teatro en Valencia.

Por otro lado, según los encuestados, solo el Espacio Inestable, el Rialto y La Màquina ofrecían programación accesible para las personas con discapacidad sensorial en la temporada 2023-2024 —en un caso, no estaba confirmado y podría ubicarse en la temporada siguiente—. En concreto, las obras eran accesibles mediante SPS o ILS. Además, aunque no lo señaló el responsable de Les Arts, las obras *Pan y toros* y *Rusalka* también contaban con SPS, AD, bucle

magnético y sonido amplificado con auriculares (Teatro Accesible, s.f.).

Igualmente, hasta 5 teatros ofrecieron obras adaptadas en temporadas anteriores, que, en general, gozaron de buena aceptación por parte del público con discapacidad sensorial, y 4 declararon tener previstas obras accesibles en el futuro. Cuando sí existían adaptaciones, estas solían darse por una compañía teatral, por una empresa externa al teatro o, en casos excepcionales, por el propio teatro, como en La Màquina. De cualquier manera, declararon no recibir ninguna subvención para ofrecer estas obras accesibles. Por lo tanto, la oferta teatral accesible para personas con discapacidad sensorial en Valencia durante la temporada 2023-2024 queda limitada, en el mejor de los casos, a 5 obras. Tampoco parece existir una tendencia a aumentar, comparadas con las obras del pasado o las previstas para el futuro.

Quienes no ofrecían obras accesibles alegaban entre las razones más frecuentes que este servicio supone un coste que el teatro no puede asumir, que no se tiene el equipo técnico necesario para ello, que no hay suficiente demanda —aunque no parece conocerse la cifra de espectadores con discapacidad en muchos casos— y que no se reciben ayudas económicas para poder asumir estos gastos. Igualmente, tampoco preveían una fecha concreta para incorporar el equipo necesario para ofrecer las medidas de accesibilidad; solo el Teatro Olympia declaró disponer ya de bucle magnético y amplificadores de sonido. Tampoco parecen realizar encuestas de satisfacción sobre la accesibilidad del teatro.

En la mayoría de los casos, esta oferta accesible no se publicita en las webs. Asimismo, la mayoría de los teatros tampoco disponen de otros elementos adaptados, como programas en braille o macrocaracteres, audioguías, salas etiquetadas en braille o visitas táctiles. En este

140 sentido, y dado que, *a priori*, es una medida relativamente sencilla, no es de extrañar que lo más común sea ofrecer personal que acompañe a los espectadores con discapacidad.

Además, debemos destacar que la información que nos facilitan los responsables de los teatros a menudo no aparece en las webs; es más, incluso cuando aseguran que disponen de ciertas obras accesibles publicitadas claramente en ellas, no pudimos constatarlo. Esto nos lleva a reflexionar sobre la importancia de avanzar no solo hacia una mayor accesibilidad, sino también de conocerla con claridad y promocionarla en la web, tanto para que las personas con discapacidad como sin ella puedan consultar la información y siga evolucionando esa conciencia sobre eliminar las desigualdades de la que hablábamos al inicio de este artículo.

Antes de terminar, quisiéramos plantear futuras líneas de investigación y reconocer ciertas limitaciones del estudio. Aunque estas no invalidan nuestros datos, sí creemos honesto mencionar que la programación de los teatros cambia de forma mensual, por lo que los resultados que aquí recogemos plasman el estado de la cuestión en un momento temporal determinado. Por ello, son necesarios nuevos estudios que investiguen si la situación va evolucionando con el paso del tiempo. Asimismo, no olvidemos que hemos recogido el *punto de vista* de los teatros, a través de sus representantes y mediante el análisis de sus contenidos web, por lo que creemos de gran valor un estudio futuro que analice el proceso y equipo con el que se cuenta para ofrecer adaptaciones en estos teatros, la calidad de dichas adaptaciones o el grado de satisfacción de los espectadores con discapacidad sensorial que asisten a estas representaciones⁹. Esto permiti-

ría dibujar una fotografía mucho más completa de las necesidades, la oferta y la demanda de escenarios accesibles para las personas con discapacidad sensorial en la ciudad.

Pese a ello, esperamos que este estudio contribuya a evidenciar la necesidad de trabajar en mayor medida por la accesibilidad en el ámbito de la cultura, donde la traducción audiovisual juega un papel fundamental, pues creemos poder afirmar que la accesibilidad en los teatros de Valencia todavía tiene muchos retos futuros que afrontar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aptent (2025, 20 de febrero). El bucle magnético para el teatro. *Aptent. Tecnología y accesibilidad*. <https://aptent.es/ayudas-auditivas-el-bucle-magnetico-y-el-sistema-de-FM/>
- Asociación Española de Normalización y Certificación (AENOR) (2005). *UNE 153020:2005. Audiodescripción para personas con discapacidad visual. Requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguías*.
- Asociación Española de Normalización y Certificación (AENOR) (2003). *UNE 153010:2003. Subtitulado para personas sordas y personas con discapacidad auditiva. Subtitulado a través del teletexto*.
- Asociación Española de Normalización y Certificación (AENOR) (2012). *UNE 153010:2012. Subtitulado para personas sordas y personas con discapacidad auditiva*.
- Centro Estatal del Subtitulado y la Audiodescripción (CESyA) (2015). *Seguimiento del subtitulado y la audiodescripción en la TDT 2014*. <http://www.CESyA.es/sites/default/files/documentos/InfoInformeAccesibilidad2014.pdf>
- COCEMFE (2015, 31 de mayo). COCEMFE Valencia reclama accesibilidad plena en el Día Mundial del Teatro. COCEMFE. <https://www.cocemfe.es/informate/noticias/cocemfe-valencia-reclama-accesibilidad-plena-en-el-dia-mundial-del-teatro/>

⁹ Para más información sobre la importancia de la calidad en accesibilidad y su relación con la formación espe-

cializada, consúltese Cuéllar Lázaro (2016), en concreto, la página 159, y Cuéllar Lázaro (2020, pp. 147-149).

- Convención sobre los derechos de las personas con discapacidad, 13 de diciembre de 2006. Nueva York. <https://www.un.org/esa/socdev/enable/documents/tccconvs.pdf>
- Cuéllar Lázaro, Carmen (2016). El subtitulado para sordos en España y Alemania: estudio comparado de los marcos normativos y la formación universitaria. *Revista Española de Discapacidad*, 4 (2): 143-162. <https://doi.org/10.5569/2340-5104.04.02.08>
- Cuéllar Lázaro Carmen (2018). Traducción accesible: avances de la norma española de subtitulado para sordos UNE 153010:2012. *Ibero-Americana Pragensia* XLVI, 1: 51-65. <https://doi.org/10.14712/24647063.2018.22>
- Cuéllar Lázaro, Carmen (2020). *Untertitel für Gehörlose* vs. subtitulado para sordos: el reto de hacer visible lo inaudible. *MonTI* 12, pp. 144-179.
- Cuéllar Lázaro, Carmen (2024). La accesibilidad en el cine de animación infantil y juvenil. Retos lingüísticos y traductológicos (español-alemán). En Lucía Navarro-Brotons, Analía Cuadrado Rey, e Iván Martínez-Blasco (Eds.), *Accesibilidad, traducción y nuevas tecnologías* (pp. 43-70). John Benjamins.
- Cultura es vida (s.f.). (2023, octubre) *Buscador de accesibilidad de centros culturales*. <https://culturaesvida.org/>
- Declaración Universal de los Derechos Humanos, 10 de diciembre de 1948. <https://www.un.org/es/universal-declaration-human-rights/>
- Di Giovanni, Elena (2022). Inclusive theatre-making: Participation, empowerment and well-being. *In-TRAlinea*. <https://www.intralinea.org/specials/article/2609>
- El Píndulo de VLC noticias (2013, 13 de octubre). *CulturArts colabora con el proyecto Teatro Accesible*. *Valencia noticias*. <https://valencianoticias.com/culturarts-colabora-con-el-proyecto-teatro-accesible/>
- Europa Press (2017, 15 de noviembre). El Teatre El Micalet de Valencia adaptará algunas de sus obras para las personas sordas y ciegas. *Europa Press*. <https://www.europapress.es/epsocial/responsables/noticia-teatre-micalet-valencia-adaptara-algunas-obras-personas-sordas-ciegas-20171115171213.html>
- Font-Bisier, M. A. (2021). Cine inclusivo. Nuevas miradas en accesibilidad audiovisual. *Fòrum de Recerca*, 26, 69.
- Garsán, Carlos (2023, 21 de abril). Escalante se hace esperar. *Culturplaza*. <https://valenciaplaza.com/la-nueva-sede-del-escalante-se-hace-esperar?amp=1>
- Hernández Bartolomé, Ana I. y Mendiluce-Cabrera, Gustavo (2004). Audesc: Translating Images into Words for Spanish Visually Impaired People. *Meta: Journal des traducteurs*, 49(2), 221-458. <https://doi.org/10.7202/009350ar>
- Hernández Sampieri, Roberto, Fernández Collado, Carlos y Baptista Lucio, Pilar (2014). *Metodología de la investigación* (6.ª ed.). McGraw-Hill.
- Instituto Nacional de Estadística (INE) (2008). *Encuesta sobre discapacidades, autonomía personal y situaciones de dependencia*. http://www.ine.es/dyngs/INEbase/es/operacion.htm?c=Estadistica_C&cid=1254736176782&menu=resultados&secc=1254736194716&idp=1254735573175
- Jorques, Begoña (2023, 13 de noviembre). Adiós a la Sala Ultramar: Cierra tras 12 años de vida. *El Levante*. <https://www.levante-emv.com/cultura/2023/11/13/adios-sala-ultramar-cierra-12-94557078.html>
- Kowzan, Tadeusz (1992). *Literatura y espectáculo*. Taurus.
- Levante-emv.com (2014, 30 de octubre). El Rialto propone un “Don Juan” accesible para discapacitados. *El Levante*. <https://www.levante-emv.com/cultura/2014/10/30/rialto-propone-don-juan-accesible-12683579.html>
- Ley 51/2003, de 2 de diciembre, de igualdad de oportunidades, no discriminación y accesibilidad universal de las personas con discapacidad (LIONDAU). (BOE núm. 289, de 03 de diciembre de 2003). <https://www.boe.es/buscar/pdf/2003/BOE-A-2003-22066-consolidado.pdf>
- Llagunes, Álvaro (2023, 2 de marzo). Los mejores teatros de Valencia: programación y espectáculos. *Valencia secreta*. <https://valenciasecreta.com/teatros-valencia/>
- López-Gil, Juan Miguel, Navarro-Molina, Carolina, García, Roberto y Aleixandre-Benavent, Rafael

- (2010). Análisis de la arquitectura de webs mediante tests de estrés de navegación, de usabilidad y eye tracking. *El Profesional de la Información*, 19(4), 359-367. <https://doi.org/10.3145/epi.2010.jul.04>
- López-Rodríguez, Clara Inés (2024). *Traducción accesible para el teatro. Emociones y multimodalidad*. Universidad de Granada.
- Love Valencia (s.f.). *Visita los teatros de Valencia*. <https://www.lovevalencia.com/cultura-valencia/visita-los-teatros-de-valencia>
- Marcos, Patricia (2023, 27 de marzo). Teatro Accesible, una apuesta inclusiva: “Las personas con discapacidad también tienen derecho a acceder a la cultura”. *20 minutos*. <https://www.20minutos.es/noticia/5112934/0/teatro-accesible-una-apuesta-inclusiva-las-personas-con-discapacidad-tambien-tienen-derecho-a-acceder-a-la-cultura/>
- Meyer, Susanna E.; Worthley, Joanne Gallagher y Larrievé, Linda (2022). User Perspectives of Accessibility and Usability of a Performing Arts Theatre. *Journal of Accessibility and Design for All*, 12(1), 61-75. <https://doi.org/10.17411/jaccess.v12i1.347>
- Ministerio de Cultura y Deporte (2023a). *Estadística 2023. Anuario de Estadísticas Culturales*. <https://www.cultura.gob.es/dam/jcr:6b664e57-39bf-4cd6-84c4-b6e44865114b/anuario-de-estadisticas-culturales-2023.pdf>
- Ministerio de Cultura y Deporte (2023b). *Motivos principales por los que no van, o no van más veces al teatro por sexo. 2021-2022*. <https://www.cultura.gob.es/dam/jcr:3d761ede-87f6-4b8a-bbd7-e9c9a2b5964b/motivos-principales-por-los-que-no-van-o-no-van-mas-veces-al-teatro.pdf>
- Ministerio de Cultura y Ministerio de Sanidad, Política Social e Igualdad (2011). *Estrategia integral española de cultura para todos*. https://www.msssi.gob.es/ssi/discapacidad/docs/estrategia_cultura_para_todos.pdf
- Navarrete Moreno, F. J. (1997a). Sistema AUDESC: el arte de hablar en imágenes. *Integración. Revista sobre Ceguera y Deficiencia Visual*, 23, 70-75.
- Navarrete Moreno, F. J. (1997b). Aplicación al teatro del sistema AUDESC. *Integración. Revista sobre Ceguera y Deficiencia Visual*, 24, 26-29.
- Organización de las Naciones Unidas (ONU) (2023). *Status of ratification Interactive Dashboard*. <https://indicators.ohchr.org/>
- Plena inclusión (s.f.). *Lectura fácil*. <https://www.plena-inclusion.org/discapacidad-intelectual/recursos/lectura-facil/>
- Real Decreto 193/2023, de 21 de marzo, por el que se regulan las condiciones básicas de accesibilidad y no discriminación de las personas con discapacidad para el acceso y utilización de los bienes y servicios a disposición del público. (BOE núm. 69, de 22 de marzo de 2023). <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2023-7417>
- Romero-Fresco, Pablo (2019). *Accessible Filmmaking. Integrating translation and accessibility into the filmmaking process*. Routledge.
- Ruiz, Belén, Quintana, Iratxe, García Crespo, Ángel, de Castro, Mercedes, Souto, Mónica, González, Israel, López, José Luis, Heredia, Javier y Sánchez, José Manuel (2013). *Guía de accesibilidad al teatro a través del subtítulo y la audiodescripción*. Real Patronato sobre Discapacidad y Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad.
- Sánchez Vizcaíno-Fly, Elena (2013). *Comunicación y discapacidad sensorial. Elaboración y análisis de una propuesta teatral accesible a todos*. [Tesis doctoral. Universidad de Alcalá]. <https://portalcientifico.uah.es/documentos/60c40d9adcf94f20295fd6b9>
- Servicio de Información sobre Discapacidad (2012). *Madrid, Barcelona y Valencia participan en el proyecto “Teatro accesible”*. <https://sid-inico.usal.es/noticias/madrid-barcelona-y-valencia-participan-en-el-proyecto-teatro-accesible/>
- Servicio de Información sobre Discapacidad (2014). *El Rialto acerca a las personas con discapacidad auditiva y visual a su escenario accesible con “Rey Lear”*. <https://sid-inico.usal.es/noticias/el-rialto-acerca-a-las-personas-con-discapacidad-auditiva-y-visual-a-su-escenario-accesible-con-rey-lear/>
- Servimedia (2016, 7 de abril). Discapacidad. Teatro Accesible se despide de Valencia con “El alcalde de Zalamea”. *Discamedia*. <https://www.servimedia.es/noticias/575572>
- Servimedia (2023, 27 de marzo). El “Proyecto Teatro Accesible” reclama “más contenido accesible”

- ble” sobre los escenarios españoles. *Discamedia*. <https://www.servimedia.es/noticias/proyecto-teatro-accesible-suma-mas-2000-representaciones-adaptadas-personas-discapacidad-sensorial/3649221>
- Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) (2023). *Anuario SGAE de las artes escénicas, visuales y audiovisuales*. <https://anuariosgae.com/anuario2023/home.html>
- Teatro Accesible (s.f.). <https://teatroaccesible.com/>
- Tourist guide Valencia (s.f.). *Teatros en Valencia: listado de teatros en Valencia, España*. <https://www.valencia-tourist-guide.com/es/musica/teatros-en-valencia.html>
- Visit València (s.f.). *Teatros*. <https://www.visitvalencia.com/que-hacer-valencia/cultura-valenciana/teatros-en-valencia>
- W3C (s.f.). *Making the web work*. <https://www.w3.org/>

144 ANEXO I. Diseño de cuestionario

Tabla 3. Preguntas que componen el cuestionario

0. He sido informado de las características del estudio "Oferta de programación accesible en los teatros de la ciudad de Valencia durante la temporada 2023-2024" y acepto participar en el mismo voluntariamente. 1. ¿A qué teatro representa usted? 2. ¿Tiene constancia del número aproximado de espectadores con discapacidad sensorial (discapacidad visual o auditiva) que puede acudir a su teatro a lo largo de una temporada? 3. En caso afirmativo, indique una cifra aproximada de personas con discapacidad sensorial que asisten a su teatro. En caso negativo, pase a la siguiente pregunta. 4. ¿Tienen en su programación para la temporada 2023-2024 obras accesibles para las personas con discapacidad sensorial?	
Disponemos de programación accesible en la temporada 2023-2024	No disponemos de programación accesible en la temporada 2023-2024
5. ¿Qué obra(s) accesible(s) ofrecen en su teatro durante la temporada 2023-2024? Por favor, indique el nombre y, si fuera posible, la fecha en que se representará(n). 6. ¿Han tenido obras accesibles para personas con discapacidad sensorial en el pasado? 7. En caso afirmativo, indique cuáles y en qué temporada o año, por favor. En caso negativo, pase a la pregunta 9. 8. En caso afirmativo, ¿diría que esta(s) obra(s) tuvo/tuvieron éxito entre los espectadores con discapacidad sensorial? En caso negativo, pase a la pregunta siguiente. 9. ¿Se prevé ofrecer alguna obra accesible en las próximas temporadas? 10. ¿Quiénes se ocupan de hacer accesibles las obras para las personas con discapacidad sensorial en su teatro? (Puede marcar más de una opción). 11. En caso de colaborar o subcontratar a una empresa o asociación, ¿podría indicar cuál(es)? 12. ¿Reciben algún tipo de subvención económica para cubrir los costes que supone hacer accesible la(s) obra(s) u otros servicios del teatro? 13. En caso afirmativo, ¿podría indicar el nombre de dicha subvención y el organismo o institución que la ofrece? En caso negativo, pase a la siguiente pregunta. 14. ¿La obra accesible que se representa en su teatro en la temporada 2023-2024 se creó desde el principio teniendo presentes las necesidades de las personas con discapacidad sensorial? (En caso de haber más de una obra, puede marcar más de una opción). 15. Señale las medidas de accesibilidad con las que cuenta(n) la(s) obra(s) accesible(s) en la temporada 2023-2024. (Puede marcar más de una opción). 16. ¿Los carteles de promoción de la(s) obra(s) accesible(s) indican las medidas de accesibilidad que ofrecen (subtitulación, audiodescripción...)? (Puede marcar más de una opción). 17. ¿Existe algún descuento o promoción para las personas con discapacidad sensorial? 18. ¿Dispone el teatro de programas adaptados al braille? 19. ¿Dispone el teatro de programas adaptados a macro caracteres (caracteres con el tamaño aumentado)? 20. ¿Están las salas e instalaciones del teatro debidamente señaladas con etiquetas en braille? 21. ¿Dispone el teatro de una audioguía para que las personas ciegas puedan moverse de forma autónoma por el edificio? 22. ¿Se reservan butacas con una ubicación específica para las personas con discapacidad sensorial? (Puede marcar más de una opción). 23. ¿Disponen de un servicio de personal que acompañe a las personas con discapacidad sensorial a sus butacas, a recoger los dispositivos que puedan necesitar para acceder a la subtitulación o audiodescripción, etc.?	5. ¿Conoce las razones por las que no ofrecen obras accesibles en su teatro? 6. ¿Han tenido obras accesibles para personas con discapacidad sensorial en el pasado? 7. En caso afirmativo, indique cuáles y en qué temporada o año, por favor. En caso negativo, pase a la pregunta 9. 8. En caso afirmativo, ¿diría que esta(s) obra(s) tuvo/tuvieron éxito entre los espectadores con discapacidad sensorial? En caso negativo, pase a la pregunta siguiente. 9. ¿Se prevé ofrecer alguna obra accesible en las próximas temporadas? 10. ¿Existe algún descuento o promoción para las personas con discapacidad sensorial? 11. ¿Dispone el teatro de programas adaptados al braille? 12. ¿Dispone el teatro de programas adaptados a macro caracteres (caracteres con el tamaño aumentado)? 13. ¿Están las salas e instalaciones del teatro debidamente señaladas con etiquetas en braille? 14. ¿Dispone el teatro de una audioguía para que las personas ciegas puedan moverse de forma autónoma por el edificio? 15. ¿Se reservan butacas con una ubicación específica para las personas con discapacidad sensorial? (Puede marcar más de una opción). 16. ¿Disponen de un servicio de personal que acompañe a las personas con discapacidad sensorial a sus butacas, a recoger los dispositivos que puedan necesitar para acceder a la subtitulación o audiodescripción, etc.? 17. ¿Ofrece el teatro visitas táctiles para las personas con discapacidad visual? 18. ¿Se indica en la web del teatro cuáles son las butacas más apropiadas para las personas con discapacidad sensorial? 19. ¿Los contenidos de la web del teatro cuentan con algunos de estos servicios? En caso afirmativo, indique cuál(es). (Puede marcar más de una opción). De acuerdo con el Artículo 23 del Real Decreto 193/2023 que regula las condiciones básicas de accesibilidad y no discriminación de las personas con discapacidad para el acceso y utilización de los bienes y servicios a disposición del público, "los espacios escénicos, de titularidad pública instalarán en sus salas sistemas de inducción magnética y pantallas de subtitulado y audiodescripción para que las personas con discapacidad sensorial puedan acceder a los contenidos de las obras objeto de exhibición. En el caso de los espacios escénicos de titularidad privada se promoverá la progresiva incorporación de estos recursos". ¿Tienen prevista alguna fecha para incorporar, en caso de que no los tengan ya, estos sistemas? 20.

24. ¿Ofrece el teatro visitas táctiles para las personas con discapacidad visual? 25. ¿La web del teatro indica claramente la oferta de obras accesibles? 26. ¿Se indica en la web del teatro cuáles son las butacas más apropiadas para las personas con discapacidad sensorial? 27. ¿Los contenidos de la web del teatro cuentan con algunos de estos servicios? En caso afirmativo, indique cuál(es). (Puede marcar más de una opción). 28. De acuerdo con el Artículo 23 del Real Decreto 193/2023 que regula las condiciones básicas de accesibilidad y no discriminación de las personas con discapacidad para el acceso y utilización de los bienes y servicios a disposición del público, "los espacios escénicos, de titularidad pública instalarán en sus salas sistemas de inducción magnética y pantallas de subtítulo y audiodescripción para que las personas con discapacidad sensorial puedan acceder a los contenidos de las obras objeto de exhibición. En el caso de los espacios escénicos de titularidad privada se promoverá la progresiva incorporación de estos recursos". ¿Tienen prevista alguna fecha para incorporar, en caso de que no los tengan ya, estos sistemas? 29. ¿Hacen ustedes encuestas de satisfacción entre los espectadores con discapacidad sensorial? 30. Basándose en su experiencia, ¿cuáles diría que son las mayores dificultades a las que se enfrenta el teatro para hacer accesible una obra para las personas con discapacidad sensorial?	
---	--

The Pillow Book by Sei Shōnagon is a classical Japanese text that has been published in Spain in four different translations, three into Spanish and one into Catalan. The paratexts display considerable differences in the presentation of the Other. This paper, therefore, aims to shed light on the images shaped by the translators and publishers. In addition, the factors that may be related to a domesticating or exoticizing image in the corpus of notes are examined. The results show that time and the translator's degree of expertise and cultural knowledge, as well as their visibility are all factors related to the type of image that is offered.

KEY WORDS: Translation, Japanese literature, cultural images, paratexts, *Makura no sōshi*.

The Role of Translation Paratexts in the Representation of the Other: Annotation and Iconographic Aspects in the Spanish Editions of *The Pillow Book* by Sei Shōnagon*

ALBA SERRA-VILELLA

Universitat Autònoma de Barcelona

ORCID: 0000-0002-0705-308X

MARÍA TERESA RODRÍGUEZ NAVARRO

Universidad de Granada

ORCID: 0000-0002-2417-7826

El papel de los paratextos de las traducciones en la representación del Otro: Notas e iconografía en El libro de la almohada de Sei Shōnagon en España

El libro de la almohada de Sei Shōnagon es un texto clásico japonés que ha sido publicado en España en cuatro traducciones diferentes, tres al español y una al catalán. En los paratextos se observan grandes diferencias en la presentación del Otro, por lo que este estudio pretende mostrar las imágenes que los traductores y editores conforman. Además, se investigan los factores que pueden tener relación con una presentación domesticante o exotizante en un corpus de notas. Los resultados confirman que el paso del tiempo, el nivel de conocimientos culturales y experiencia del traductor y su visibilidad son factores relacionados con la imagen que se ofrece.

PALABRAS CLAVE: traducción, literatura japonesa, imágenes culturales, paratextos, *Makura no sōshi*.

* This research was conducted with the support of the research group “GREGAL: Circulación cultural Japón-Corea-Cataluña” (2021 SGR 00558) and the project “El boom cultural japonés y surcoreano en España: aspectos culturales, políticos y socioeconómicos” (PID2021-122897NB-I00, financiado por MCIN/AEI /10.13039/501100011033/FEDER).

148 **1. INTRODUCTION**

The study of paratexts provides a lot of information about the translation process, and also on the text and its presentation by the different agents (publisher, translator, cover designer...) and their implicit discourses. For this reason, a relatively new field of study has emerged, and a new term has even been coined. “Paratranslation” highlights the importance of paratexts in the process of translation, both those of the source text (ST) and of the Translated Text (TT) (Yuste Frías, 2011).

There were several reasons for our choice of the *Makura no sōshi* (The Pillow Book) by Sei Shōnagon for our analysis; the fact that it is a book written by a woman, for example, with a large time interval between the ST and TT, and that has several translations and editions for the purposes of comparison. In Spain, four different translations have been published.

The main aim of this paper is to analyse the image of the Japanese Other offered in the paratexts, and the factors related to it, such as time, the translator’s expertise in the Japanese language and culture, and the agents involved (translator, publisher...). The second aim is to analyse the visibility of the translators in the paratexts and to check whether this degree of visibility can be related to some orientation in the presentation of the Other. The third aim is to compare the different paratexts (visual, textual) and verify whether there is harmony or disharmony between them in how they present the Other (Torres-Simón, 2013).

The aim of this paper is not to value which translation or which approach is better, but to analyse and shed light on the subtle mechanisms that define the representation of the Other.

Our hypotheses are related to the aforementioned aims. We consider that newer transla-

tions represent the Other in a more meaningful way, avoiding exoticisation, while older ones tend towards excessive domestication or exoticisation, in accordance with the Retranslation Hypothesis (Chesterman, 2011). Hence, the newer translations will show more harmony between the different paratexts and the book content and context. We think that a translator with a deep knowledge of the source culture is more prone to taking a familiarising approach, narrowing the gap between both cultures. Thirdly, we think that a translator whose translation conforms with the TT culture represents the Other as “the same” (erasing the differences) or as extremely different (exotic), and therefore tends to be more visible, while a translator that aims to emphasise the ST culture and therefore make it accessible to the reader tends to be more invisible.

This paper is organised in three main sections. After the theoretical and methodological framework there is a section about the ST, the author, the translated texts and the translators. The next section analyses translator visibility, and the third one delves into paratexts, with three subsections: visual paratexts, textual paratexts and notes.

2. THEORETICAL AND METHODOLOGICAL FRAMEWORK

Paratexts are the elements that accompany the main text in a book, such as the title, the cover, prefaces, notes, illustrations... They are “an ‘undefined zone’ between the inside and the outside” of a book (Genette, 1997, p. 2). Paratexts offer a large amount of information on the *skopos* (Reiss & Vermeer, 1996) of a translation, and may reveal harmony or disharmony with the content of the book (Torres-Simón, 2013), due to

the (sometimes unconscious) ideologies of the different agents involved. The main agents are the publisher, who, among other elements, usually decides on the cover design, and the translator, who is the author of the prologues and notes in the corpus of this study. We therefore also consider it relevant to delve into the visibility of the translator (Venuti, 1995).

This essay is mainly focused on paratexts, more precisely the peritexts, those that are attached to the book itself. For the analysis of the image of the Other, we classified peritexts in three categories: visual paratexts, textual paratexts (prologues, backcovers, annexes...) and notes (footnotes or endnotes). Although notes are also textual elements, we deemed it relevant to analyse them separately due to their close relationship with the translated text.

Japanese culture has long been considered distant and exotic, and stereotypes abound in the presentation of the Japanese Other, with many overlaps with the ideas of Orientalism (Said, 1978), as previously mentioned in other studies (Rodríguez Navarro & Beeby, 2010; Rosen, 2000; Serra-Vilella, 2022).

Lawrence Venuti (1998) establishes a difference between an ethics of sameness or ethics of difference, while Carbonell establishes a more detailed proposal, taking into account relations of power and Orientalism. The foreignisation method that Venuti defends aims to visibilise the differences in order to allow a more authentic approach to the Other, avoiding domestication, which would erase the difference. Nevertheless, Ovidi Carbonell (2003, p. 153) does not recommend the foreignisation method for cultures “that fall within the ‘exotic’ category and whose translation tradition has made of foreignisation a basic tool of appropriation and exotic categorisation”. Thus, the contribution of Venuti is valuable in the context of a dominant

culture such as English, but it cannot be applied to all cultures.

We used four categories to classify the possibilities of representation of the Other, and its relation with the target culture combining the theories by Venuti (1998) and Carbonell (2004). The latter establishes four possibilities by combining the concepts of “same” and “other”, which were used as our conceptual framework. To analyse the cultural Otherness presented in the notes, we use the following terms:

- Domestication: presenting the Other as “same”, hence erasing the differences.
- Familiarisation (or hybridisation): the Other is presented as different but not so much as to be impossible to understand (also categorised as “not-other” by Carbonell).
- Exoticisation: the Other is shown as strange or exotic (also categorised as “not-same” by Carbonell).
- Emic concept: the Other is completely different and impossible to understand.

We use these categories to analyse the image of the Other in the paratexts, although the emic concept is barely mentioned, as we believe that even a word left in Japanese with no explanation and which the reader cannot understand will have an effect of encountering something “strange and exotic”. Carbonell’s approach was designed for the analysis of translations, and, although we deal mainly with paratexts, we found his categories useful for analysing the image of the Other, since the Japanese culture is one that has often been subject to exoticisation.

Regarding the content of the notes, we used Salvador Peña and María José Hernández’s classification (1994, pp. 37-38):

- a. Setting notes: references to places or time
- b. Ethnographic notes: aspects of everyday life of the source community

- c. Encyclopaedic notes: references to data about the world
- d. Institutional notes: about conventions and institutions of the source community
- e. Metalinguistic notes: about wordplays or other uses of the code
- f. Intertextual notes: references to other texts
- g. Textological notes: in classical texts, references to different editions of the source text

We chose one note of each type and compared how it is presented in each of the translations (although not all texts include all note types). We noted that ethnographic and intertextual notes are the most common, and among those, the former tend to be longer and contain more subjective statements (depending on the version). For this reason, we compared five more ethnographic notes to analyse how they present the Japanese Other.

Lastly, given that the original work under analysis has undergone multiple translations, it is pertinent to briefly define the term “retranslation” and examine the motivations underlying this practice. As Yves Gambier (1994, p. 413) notes, the term has been employed with different meanings. Some scholars, for instance, use it to refer to translations based on a previous translation—more commonly referred to as “indirect translation”. However, the first definition offered by Gambier describes retranslation as the translation of a text that has already been rendered into the same language. This definition aligns with the concept used by several scholars, including Sharon Deane-Cox (2014) and Andrew Chesterman (2011), among others.

Since retranslation may appear to be a redundant activity, it is worth exploring the motivations that lead to new translations of the same text. It is remarkable in this field the Retranslation Hypothesis, which posits that “later transla-

tions of a given text into a given target language tend to be closer to the original” (Chesterman, 2011, p. 69). Although this hypothesis has been contested by numerous authors, as we can see in several case studies included in Enrico Monti and Peter Schneider (2011), this study seeks to assess its applicability to the case at hand.

Susanne Cadera (2017, p. 9) highlights the role of ideology and the cultural values of both the source and target cultures in the retranslation process, beyond purely linguistic considerations. Similarly, Gambier points to the historical dimension inherent in the emergence of new translations: “the times changed” (1994, p. 414). It may be the case that initial translations tended to reduce the “otherness” (and were therefore domesticating) whereas subsequent versions attempt to return to the source text (1994, p. 414).

An additional aspect worth considering is the rationale behind the selection of particular texts for retranslation. As noted by Cadera and Walsh (2017), one such reason may lie in the high literary value attributed to the authors that form part of the generally accepted literary canon. While this may not apply in every case, it appears relevant in the present study, as Sei Shōnagon is widely regarded as one of the most prominent writers of the “golden age” of classical Japanese literature.

3. SOURCE TEXT, AUTHOR AND CONTEXT

Makura no sōshi (枕草子) is one of the most outstanding works of classical Japanese literature, written by Sei Shōnagon in the 10th century (Heian period). This book is an important source of information on court life during the Heian period, and it is a text of great literary beauty, full of lively anecdotes, intertextuality and comments. It was Sei Shōnagon’s chief work. It seems to be her

personal diary, as it was customary to keep such writings under a wooden pillow. This is one of the interpretations on the title of the book, which has been widely translated as “The Pillow Book”.

The work was written in *hiragana*, a Japanese syllabary, except for names and places, since women were expected to learn only this writing system, while Chinese characters were studied by men (Sei Shōnagon, 2014, pp. 10-11). The most outstanding aspect of her diary is her wise and ironic opinions and comments on many facts and events of life in the Heian court. The original manuscript seems to have disappeared before the end of the Heian period, and there are many successive versions by different scholars (Rubio, 2007; 2021).

Sei Shōnagon is among the greatest writers of prose in the history of Japanese literature. She was the daughter of the poet Kiyohara no Motosuke. Thanks to her father’s high rank in court she entered the Imperial Palace as one of the ladies-in-waiting of Empress Fujiwara no Sadako. When the Empress died, she remained in the court for some years, and therefore became a Buddhist nun (Kato & Sanderson, 1997).

The Heian period (794-1185) began when the Imperial court moved from Nara to Heian-kyo, which means the town of Peace and Calm (modern Kyoto). In those days, life in the court was all about joy, luxury and refinement for the pleasure of aristocrats and emperors. It was also a time of the Chinese culture’s “japanisation”, having entered Japan, along with the Chinese writing system, from the 4th century (Shirane, 2012; Shirane et al., 2016).

4. TARGET TEXTS

The first translation into English, by Arthur Waley in 1928, was titled *The Pillow Book of Sei Shōnagon*, but it was just a selection of frag-

ments from the original text. In 1934, it was translated into French by André Beaujard, and the first complete translation into English was by Ivan Morris in 1967. In this study we analyse the four translations published in Spain in book format, presented in Table 1 (see next page).

Apart from these translations published in Spain, we have knowledge of a direct translation of the entire text published in Peru (Sei Shōnagon, 2002), carried out by Iván Pinto Román and Osvaldo Gavidia Cannon, with the collaboration of Izumi Shimono. There are also two partial translations, one by Jessica Freudenthal, in Bolivia (Sei Shōnagon, 2006), and another by Kazuya Sakai (Sei Shōnagon, 1969), and also two translations that only include certain passages in anthologies of Japanese literature (Henitiuk, 2012), by Mercè Comes (Revon, 2000) and Javier Sologuren (1993).

Regarding the source languages of the translations, the edition by Borges and Kodama does not explicitly reference the ST, but mentions Morris and Waley’s translations into English. Kodama also mentions Borges’ complaints about not knowing the Japanese language (Sei Shōnagon, 2004, p. 18). It is, therefore, clearly an indirect translation. The translation into Catalan by Roca-Ferrer was based on French and English sources (by Beaujard and Morris), and he mentions that he also took into consideration a German translation by Mamoru Watanabe. In the version by Sato there is a preliminary note by the publisher that asserts that Morris’ English version and the intralingual translation into modern Japanese by Satoshi Matsuo and Kazuko Nagai were both used. It therefore seems to fall somewhere between a direct and indirect translation. However, it is our belief that the English version was the main source, due to her assertion that she always needs help to translate from Japanese because she cannot use the

Table 1. Summary of basic information of the translations published in Spain

Title	<i>El libro de la almohada</i>	<i>Quadern de capçalera</i>	<i>El libro de la almohada</i>	<i>El libro de la almohada</i>
Translator	Jorge Luis Borges and María Kodama	Xavier Roca-Ferrer	Amalia Sato	Jesús Carlos Álvarez Crespo
Publication date	2004	2007	2009 (previously in Argentina, in 2001)	2021
Publisher	Alianza	RBA	Adriana Hidalgo	Satori
Country	Spain	Spain	Spain	Spain
Language of publication	Spanish	Catalan	Spanish	Spanish
Intermediary language (if any)	English	French and English	English	Direct from Japanese
Authorship of the notes	Not specified*	Xavier Roca-Ferrer	Amalia Sato	Jesús Carlos Álvarez Crespo
Authorship of the prefaces	María Kodama	Xavier Roca-Ferrer	Amalia Sato	Jesús Carlos Álvarez Crespo
Reeditions	2005, 2015		2014, 2022	

*Although the authorship of the notes is not explicitly stated, after comparing them with the mediation translation, we think that they were made by the Spanish translators based on the information contained in the English translation by Morris (Sei Shōnagon, 1971).

Japanese language by herself (Vives, 2006). The only direct translation from Japanese published in Spain is that of Álvarez Crespo, which was based on the edition by Matsuo and Nagai (Sei Shōnagon, 2021, p. 20).

Álvarez Crespo’s translation constitutes a paradigmatic case of retranslation, as its motivations align with the Retranslation Hypothesis, as outlined in the Theoretical Framework. In his preface, the translator demonstrates an awareness of earlier versions and expresses his aim to offer a more complete and authentic rendering of the original, given that previous Spanish editions were mediated through English.

However, regarding Borges and Kodama and Sato translations, it is difficult to determine which one was produced earlier. The first one published in Spain was that by Borges and Kodama (2004), but Sato’s one appeared previously in Argentina, in 2001. However, considering that Borges passed away in 1986, his translation must have been completed well before Sato’s one.

On the other hand, Roca-Ferrer’s translation would not be classified as a retranslation, as it represents the first rendering of the text into the Catalan language.

Of the four translations, the only complete ones are those of Álvarez Crespo and Roca-Ferrer,

followed by Sato's translation, which claims to be complete, but doesn't include some of the lists (like Morris). The Borges and Kodama translation is a selection of fragments, as stated in the preface (Sei Shōnagon, 2004, p. 18).

The following section contains short presentations of the editions, along with their translators and paratexts, in chronological order based on the year they were first published in Spain.

4.1. Translation by Borges and Kodama

Borges, the Argentinian writer, enjoyed literary translation and had deep interest in Japan. In the 1930s, he reviewed Waley's version of *The Tale of Genji*, by Murasaki Shikibu.

Kodama, born in Buenos Aires to Japanese-German parents, was Borges's student and subsequently became her personal secretary. They married in 1986. They translated together several works, including Anglo-Saxon and Icelandic literature, and these selected texts from *The Pillow Book* by Sei Shōnagon. She was also a university professor and photographer.

The Spanish translations are entitled "El libro de la almohada" (literally "The Pillow Book"), following the English title.

Apart from the cover, this edition's main paratexts are the introduction and the endnotes (171 in total). Kodama's introduction refers to the Japanese author's "internal freedom" and states that Borges was an ideal communicator of Sei Shōnagon's literature due to his own magnificent poetic prose (Sei Shōnagon, 2004, p. 12).

4.2. Translation into Catalan by Roca-Ferrer

Xavier Roca-Ferrer has a PhD in Classical Philology. He neither speaks Japanese nor is a Japanese specialist, but he has experience trans-

lating classical works from Latin, English and German, and also other Japanese Heian literature. He translated *Genji Monogatari* into Spanish and Catalan (Murasaki Shikibu, 2005; Murasaki Shikibu, 2006) and *Diaries of Heian-court Ladies* (Murasaki Shikibu et al., 2007).

The Catalan title is not a literal translation of the Spanish or English, but is based on the French edition *Notes de chevet* and also on a book written by a prominent Catalan author (*Quadern gris* by Josep Pla), as part of a strategy of intertextuality (Sei Shōnagon, 2007, p. 20).

In the Catalan edition there are a lot of peritexts: a note about the author in the flap, an introduction, "about the translation", "dramatis personae", an appendix with six sections (the Heian civilisation, Heian spirituality, Women and marriage, *Dolce vita*, Women's literature, the Heian calendar), a one-page note about the translator and also footnotes (295 in total).

4.3. Translation by Sato

Amalia Sato is a professor of Literature at the University of Buenos Aires. She was editor of the literary journal *Tokonoma*. Traducción y Literatura from 1999-2006. As a translator, she collaborates in journals such as "Suplemento Cultura" in *Clarín* (Argentina), *Japónica* (Mexico), etc.

In 2022 a new edition of Sato's translation was published by A. Hache (a new name of the publisher Adriana Hidalgo) in Buenos Aires, the same publishing house of the first 2001 edition. While the visual paratexts of the latest edition (2022) are quite different to the previous ones, the textual elements are the same: a prologue by the translator, a publisher's note, the flaps and the footnotes (205 in total). Although epitexts (paratexts outside of the book) are not the object of this study, Sato has her own website which contains interviews and information about her

154 work, including a conference on Heian period literature (Sato, 2020).

4.4. Translation by Álvarez Crespo

Jesús Carlos Álvarez Crespo studied Japanese in Barcelona and has been living in Japan since 1992, working for NHK and the Keio and Seisen universities (Satori, n.d.). He has translated 14 books from Japanese and has edited a Japanese-Spanish dictionary.

His translation was published by Satori (a relatively new publishing house specialised in Japan) and contains a high number of peritexts. There is a prologue which includes eight subsections (biography of Sei Shōnagon, social background of the Heian period, versions of the original text, interpretations on the title, ST for this edition, translations into Spanish, *Makura no sōshi emaki*, translation guidelines), and a dedication. After the main text, 10 annexes are included (which occupy more than 70 pages and include several illustrations), on the following topics: animals, positions and classes, carriages, colours and attire, time and directions, court ranks, characters, plants, provinces and “vocabulary”. There is also a bionote on the author, an index and a list of other classical literature in the same collection. There are a total of 949 footnotes.

5. TRANSLATOR’S VISIBILITY

On the front covers, the name of the translator appears in Borges and Kodama and Roca-Ferrer’s translations, and in Sato’s 2022 edition. It is not present, however, in the previous editions of Sato’s translation or in the one by Álvarez Crespo. It is worth noting that the two translations closest to the original (one direct and one indirect, but checked alongside the Japanese version) invisibilised the translators, although, in

Sato’s case, this changed with time. Translating a classical text directly from Japanese requires a high degree of expertise, and therefore a higher level of acknowledgement would be expected. In the translation by Borges and Kodama, the fame of the former must certainly have influenced the decision to include his name on the cover.

Roca-Ferrer’s edition offers a one-page bionote on the translator inside the book, while the other translations contain no such text. In Borges’ translation, he has no presentation, but the author of the prologue, Kodama, mentions him many times, while she remains invisible and does not explain her role in the translation process.

In the prologues and notes, different degrees of visibility are found. The translator may be visible through commentaries about the translation process, subjective opinions and on the selection of information, among other aspects.

In Borges and Kodama’s translation, the author of the prologue, Kodama, mentions Borges many times (almost in every paragraph), including his motivations for doing this translation. On the other hand, there is no information about Kodama. The fact that the book is a selection of fragments made by the translators, as Kodama explains in the prologue, is a clear sign of their visibility. Translation notes are in the end of the book, while in the other translations footnotes are used. This gives less visibility to the translator and the fact that the text is a translation. This connects with Borges’ idea on translation, which he sees as the creation of a new text, and, according to Sergio Waisman (Fiera, 2005), the value of a translation is to produce a creative work rather than being loyal to the ST.

In Roca-Ferrer’s prologue, he talks about the author and the context of the ST, and, though he mentions the process of translation only once,

many opinions and subjective commentaries¹ can be found, along with some colloquial expressions², thereby giving him strong visibility. He is also highly visible in his translation, in which he is not actually mentioned as translator, but rather as the “author of the version”. The use of the word “version” instead of “translation” could be indicative of the concept of the “impossibility of translation”, which can be also seen in some of his footnotes³. There is also a footnote that talks about the translators of the source texts (see the textological note in the Appendix). This direct allusion to “the translators” is somewhat unexpected, transporting the reader from the literary text to the work of the translator. There are also commentaries about translation strategies, as in the example of the encyclopaedic note in the appendix, and personal opinions of the translator which are very subjective⁴.

In the prologue by Sato, the translator is scarcely visible. She accurately explains the literary context in Japan since the 7th century and especially the writing system changes in the Heian period, life in the court and its values and court ladies that dedicated their lives to literature. Sato also offers a short bionote of the author and some paragraphs on the reception of this book in Japan and worldwide. However, surprisingly she gives no explanation about the

translation process, while the “Editor’s note” (Sei Shōnagon, 2014, p. 7) provides information about the ST and the mediation translations.

The prologue, as well as the notes and annexes, by Álvarez Crespo are fairly neutral and objective, including mostly facts rather than personal opinions. The one-page section on “translation guidelines”, focuses on conventions, such as romanisation style, name-surname order, etc., rather than the task of translation⁵. Thus, although the translator is visible, the comments regarding his task are somewhat shallow. Overall, his visibility in the paratexts is very limited. Álvarez Crespo remains neutral even in passages of a highly surprising nature, such as in section 294 (Sei Shōnagon, 2021, pp. 309-310), in which a peasant desperately explains that his house has been burnt down, and the court ladies just joke and laugh at him. Here, Roca-Ferrer includes a footnote remarking that “contemporary readers could only be astonished at the total lack of social sensibility that this story reveals. The court ladies of Marie Antoinette would have shown more compassion [...]” [tr. by the authors] (Sei Shōnagon, 2007, p. 280).

To sum up, Borges and Kodama, especially the first, are highly visible on the cover and prologue, but not in the notes. Roca-Ferrer is highly visible in all the paratexts, while Álvarez Crespo and Sato are the opposite, being largely invisible, except for their name in the colophon, and on the cover of the newest edition (2022) and certain commentary on linguistic choices in the former’s section on the translation. Their invisibility may be related to a goal of being objective and perhaps to the idea that a good translation should not appear as a translated text.

¹ E.g.: “És possible que, tractada, Sei Shonagon fos tan insuportable com diu Murasaki” [Possibly, if you met her, Sei Shonagon would have been as unbearable as Murasaki claims] (Sei Shōnagon, 2007, p. 28).

² E.g.: “qui de debò remenava les cireres” [who really called the shots] (p. 16).

³ “La gràcia del poema recolza en un joc de paraules in-traduiblle” [The poem’s wittiness relies on an untranslatable wordplay] (p. 173).

⁴ “Aquest capítol mostra com n’eren, de rudimentaris, els coneixements de medicina dels japonesos Heian” [This brief chapter reveals the rudimentary nature of the Heian Japanese people’s medical knowledge] (p. 283).

⁵ There is only one mention of the difficulty of translating ancient texts in the first sentence of the section (Sei Shōnagon, 2021, p. 23).

156 **6. ANALYSIS OF THE IMAGE OF THE OTHER**

In the next subsections we explore the images of the Other that are presented or implied in the paratexts, beginning with visual paratexts, then textual paratexts and finally notes.

6.1. Visual paratexts

The cover for Borges and Kodama's first edition (Figure 1) was designed by the publishing house. It reproduces a woodblock print from the Edo period by Chōbusai Eishi and is part of the collection entitled "six immortal poets". It shows an elegant woman dressed in Edo style, holding a brush. There is a notebook on the table. It is interesting to stress that while the image of the cover depicts a woman writer, there is nothing about it that represents the Heian period. There is a new edition published in 2015 that depicts a woman lying on a sort of pillow, which may partly represent the content of the book. However, again, this woman is from the Edo period, and not the Heian period. Therefore, both covers display a partial disharmony between the cover and the content of the book.

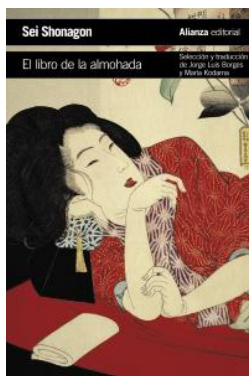
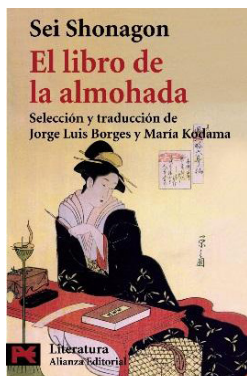


FIGURE 1. Covers of the translation by Borges and Kodama (Sei Shōnagon, 2004; 2015)

The cover image of Roca-Ferrer's translation is a *shin-hanga*⁶ by Hashiguchi Goyō: *Combining the hair* (1920). In the colophon, the creator of this image is not mentioned, only the name of the designer. The image shows a Japanese woman combing her hair. Although there is not a strong association with a time in history, the clothing clearly does not correspond to the time when the book was written. This timeless and idealised image of the Japanese woman could be considered to be an Orientalist presentation and represents a disharmony with the book's content. What is most interesting is that the same image has been used for the cover of two other Spanish translations of Japanese literature (Figure 2, in next page): *Some Prefer Nettles* (Tanizaki, 2004) and *House of the Sleeping Beauties* (Kawabata, 2013). The use of the same image in two works of modern literature and one classical work reinforces the idea of its atemporality.

The cover of the first edition (2001) of Sato's translation, published in Argentina but presumably also distributed in Spain, was designed by Eduardo Stoía and Pablo Hernández and has a fragment of a famous *shunga* or erotic painting from the Edo period, which shows a couple kissing (Figure 3, in next page). The woman is wearing a kimono and is showing the back of her head, her black hair worn up in the style of the Edo period, and the back of her whitened nude neck, a part of a woman's body considered to be extremely erotic in Japanese culture. It is interesting to notice that this illustration does not represent the Heian period, but rather the Edo period. Furthermore, it is an erotic painting and the theme of this book is not particularly erotic (disharmony with the content). This may be due to the fact that Edo period paintings were more

⁶ New style based on the classical *ukiyo-e*, woodblock prints.

popular in the target community than those from the Heian period, and that the representation of Japanese women as erotic was more appealing to readers than one that portrays them as intellectual. This is an Orientalist image that aligns more closely with the imaginary that, even today, the target community envisages for Japan. It is also interesting to draw a reflection on the difference in the role of the author (Sei

Shōnagon), who was an intellectual, and the role of the woman on the cover of this edition.

The same image is used in three other books (Figure 3), two works by Mishima (*Music*, 1993, and *The sound of Waves*, 2008), and the Catalan translation *House of the Sleeping Beauties* by Kawabata (2007). These are contemporary works of literature, so there is a time gap of several centuries with the publication of Sei Shōnagon's ST.



FIGURE 2. Cover of the Catalan translation by Roca-Ferrer (Sei Shōnagon, 2007) and other covers with the same illustration (Tanizaki, 2004; Kawabata, 2013)

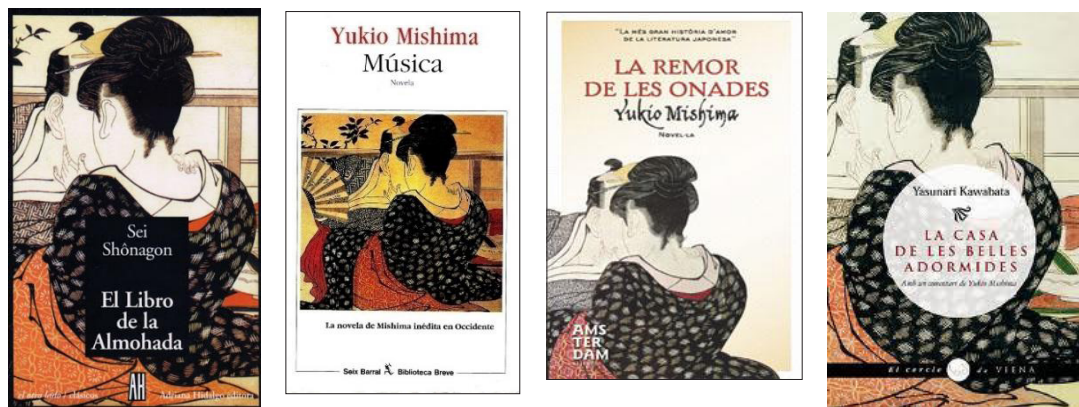


FIGURE 3. Cover of the first edition of the translation by Sato (Sei Shōnagon, 2001), and other books that use the same illustration (Mishima, 1993; 2008; Kawabata, 2007)

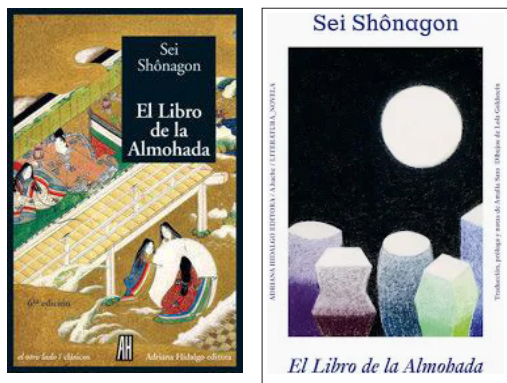


FIGURE 4. Cover of the 2009/2014 and 2022 editions of the translation by Sato (Sei Shōnagon, 2014; 2022)

On the cover of the 7th edition in Argentina and 1st and 2nd editions in Spain (2009, reprinted in 2014), we observe a remarkable change (Figure 4). The former has been designed by Gabriela di Giuseppe and represents a print from the Heian period. Here, we can, therefore, attest to a harmony with the book's content. The cover of the 2022 edition is again quite different to the previous ones. The drawings by Lola Goldstein represent a nighttime landscape, with a bright full moon against a black background, and figures with geometric forms in the bottom section, illuminated by the moon. We can observe that the editor, translator and artist are all very visible, mentioned on the cover, and that they are all women. This edition also includes 20 drawings by Goldstein in between the text, which seem to have more of an artistic than informative function, seemingly reflecting the artist's free interpretation of the text. In addition, there is a portrait of the author by Gabriel Altamirano on the flaps, along with her biography.

The cover of Álvarez Crespo's translation (Figure 5) includes an illustration by the Japanese artist Uemura Shōen (1875-1949), the first woman to join the Imperial Art Academy. Her

drawings portrayed women in the *bijin-ga* style. Thus, the illustration is modern, but it represents the content of the book, since it portrays the author in Heian period clothes and a *sudare* (privacy curtain). Therefore, this cover shows a harmony with the content of the book and it empowers the author of the ST.

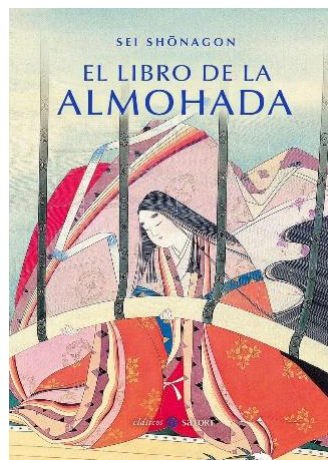


FIGURE 5. Cover of the translation by Álvarez Crespo (Sei Shōnagon, 2021)

Inside the book there are also some visual paratexts. The endsheets are decorated with full-page paintings of Heian period court scenes, in magenta monochrome. The delicate paintings seem to be made by the same Uemura Shōen, although this is not explicitly stated. There are two grayscale reproductions of ancient paintings, one in the prologue, a part of the *Makura no sōshi emaki* (Sei Shōnagon, 2021, p. 19), and the other, opposite the author's bionote, depicting her. The other pictures (29 in total) are included in the annexes. They are black and white drawings by Juan Hernaz, intended to aid a better understanding of the explanations. To sum up, all the visual paratexts included in

the inside of the book are relevant, and show a total harmony with its content. Thus, they are not considered to be exoticising, but rather familiarising.

It is interesting to note that most of the cover images were done by male artists, while women were responsible for the images in the newer editions (Satori 2021 and Adriana Hidalgo 2022).

6.2. Textual paratexts

In the prologue of Borges and Kodama's edition, written by the latter, she compares the book with the *Libro de Buen Amor* from Spanish literature and with Homer's catalogues. This approach conveys a point of view based on the TT culture. Besides, Borges' name appears ten times, while the name of the author, Sei Shōnagon, appears nine times. This paratext, we conclude, is clearly focused on Borges, with several paragraphs that describe the writer's interest in and appreciation of Japanese literature. This therefore leads us to consider this translation as a domestication.

In Roca-Ferrer's textual paratexts we can see some familiarisation, but also some exoticising elements. Firstly, there are two mentions of the *Kama-Sutra*⁷. Although he does not establish a direct similarity between the two texts, his reasons for mentioning it are also unclear. Since the only common ground between the two are the fact they are both in the Oriental category, we consider these allusions to be an exoticising element. Another example of exoticisation is the

Japan vs West dichotomy, found four times in the prologue⁸.

The back cover of Sato's 2001 translation includes a short introduction of Japanese literature, which highlights the prominent role that women played in cultural life during the Heian period, and in particular, the role of Sei Shōnagon as a pioneer of a Japanese literary genre called *zuihitsu*.

In the translator's preface, Sato briefly outlines the historical and geographic context of the ST, which was a golden era for classical Japanese literature, and presents Heian-kyo, with its urban system and aesthetic ideals borrowed from China's Tang dynasty. She states that by the year 996, the phonetic writing system hiragana had been developed, and consequently, "the center of gravity in literature moved from men to women" (Sei Shōnagon, 2014, p. 11). It is thanks to this development that women came to be the protagonists of the literary world at the time. The translator, therefore, makes a short reference to Sei Shōnagon's biography and comments on her pride and high intellectual capacity and culture. She is portrayed as a witty woman who enjoyed showing off her intellectual superiority over her peers. Sato comments on the different interpretations of the title "Makura no sōshi". However, she does not make comments on the translation process and strategies, although she does stress Shōnagon's outstanding intellectual capacity, highlighting her image as an empowered woman of her time. She draws reflections on the literary context of the ST, while presenting a familiarising image of the Other, trying to narrow

⁷ "These kinds of lists are very common in Oriental literature, such as the *Kama-Sutra*" (Sei Shōnagon, 2007, p. 33, our translation); "even today in Japan, *Makura no soshi* is seen as an erotic counselling manual for inexperienced brides [...] although it is not at all the Japanese equivalent to the *Kama-Sutra* [...], and it talks about love but also about many other things" (pp. 23-24).

⁸ "Probably, the educated Western man's curiosity about his own past is the main difference with the ancient Japanese people" (p. 17); "the total absence of an intellectual background makes ancient Japanese people very different from us" (p. 17); "the fundamental difference between the Japanese and Westerners..." (p. 18); "We [...] while they [...]" (p. 19).

160 the distance between the ST and the target community, but at the same time acknowledging the differences with the remote culture of the ST.

Álvarez Crespo's prologue, as well as the annexes and notes, can be seen as a familiarisation, i.e., they seem to serve the purpose of bringing the ST culture closer to the reader, often including Japanese words and an explanation of their meaning. One case of domestication was found⁹, as well as some examples of parts that lacked the explanations needed for a full understanding, which can be considered as exoticisation, since the referent remains obscure to the reader. For example, there is an image that illustrates Japanese time-telling (Sei Shōnagon, 2021, p. 346) which contains many kanji (Japanese characters) without a translation. This may not be clearly understood and simply appear exotic to the general reader.

Another remarkable point is the fact that in the footnotes and annexes, the translator uses definitions taken from the first Japanese-Spanish dictionary published in 1620 (Sei Shōnagon, 2021, p. 321), marking it with the initials VdJ (*"Vocabulario de Japón"*). This is certainly an interesting document from a historical standpoint, but when we look at the definitions, their usefulness becomes questionable, leading us to consider whether this is the most suitable source to use today. For example, in Annex 1, the following explanation is offered about the Mandarin duck: *"Oshi, oshidori (鴛鴦). Aix galericulata. VdJ: 'Ave del mar como pato' [Seabird resembling a duck]"* (p. 323). As can be seen, VdJ does not offer a lot of information, only indicating it is a type of duck,

which is also understood from the headword. It even contains a mistake, stating that it is a sea-bird, when actually it lives on rivers and lakes. In addition, this definition omits information that enables a fuller understanding of the deep significance of this bird, which was held in high esteem partly thanks to the male's beautiful colouring, but, most importantly, due to the fact that it chooses a partner for life, and is therefore a symbol of conjugal happiness. To our mind, a definition that is not helpful and even contains a mistake, but which comes from a prestigious ancient source, is an example of exoticism, where the "distant flavour" prevails over accurate information. Most of the definitions from VdJ seem to be unhelpful and redundant, since the information is contained in the headword or explanation¹⁰. To sum up, we would like to highlight that Álvarez Crespo's textual paratexts are, as a general rule, familiarising, although there are some elements of exoticisation.

6.3. Notes

As explained in the theoretical and methodological framework, we did not analyse all the notes but rather a selection, with the aim of undertaking a qualitative approach. The total number of notes in the four translations amounts to 1,620, which is too many for the magnitude of our study. To observe a representative sampling, we chose one note from each category as per the classification by Peña and Hernández (1994) from each of the four translations, and we added five more

⁹ We see a clear allusion to tofu in "requesón de soja" [soy cottage cheese] (Sei Shōnagon, 2021, p. 121). Considering the recent international popularity of Japanese food, this word is surely known by most readers. Thus, substituting it by a different referent from the target culture could be considered as domestication.

¹⁰ To cite some examples: "Saltamontes gigante [...] VdJ: 'Una especie de animalejo o gusanillo'" [Giant grasshopper [...] VdJ: 'A kind of animal or little bug'] (p. 326); "*Shitone* (褥). Colchón o cojín [...] para sentarse o dormir sin futon. VdJ: 'Cama de dormir, colchón o colcha'" [*Shitone* (褥). Mattress or cushion [...] to sit or sleep without a futon. VdJ: "Bed for sleeping in, mattress or bedspread"] (p. 386)

ethnographic notes, as we saw that this category tended to carry a heavier cultural load. We analysed a total of 45 notes, 10-13 from each translation (taking into account that some of the translations lack notes from one of the categories).

Since a detailed explanation and listing of all the notes would be too long, in this section, we have summarised the results found. In the appendix, the complete text of the selected notes can be found, with their English translation and our detailed explanation on each of them in relation to the representation of the Other. All the translations include notes that can be considered examples of domestication, familiarisation and exoticisation. We also found one case that can be considered “emic”¹¹.

Firstly, we will present an example of each kind of presentation of the Other for a better understanding of the criteria followed. There is a passage where Narimasa talks about a kind of special jacket for page girls, and the court ladies laugh at him. In Borges and Kodama’s edition, there is a note for the word “atuendo” [attire] (Sei Shōnagon, 2004, p. 23) which explains: “He uses the word ‘attire’ because he does not know the name of the garment” (p. 168)¹². While other translations include the Japanese word for a specific item of clothing, be it in the text or in the note, this translation uses a generalisation avoiding the original term and its nuances, which we consider to be a domestication. The approach is similar in Sato’s translation, where the word “accesorios” [accessories] (Sei Shōnagon, 2014, p. 29) is used, and there is no note. The version by Roca-Ferrer uses the expression “*xan-cletes xineses*” [Chinese sandals] (Sei Shōnagon,

2007, p. 47) in the text, and the note explains in detail the translator’s choice in the context: “Narimasa gets the wrong word. In search of an equivalent, we have him say *sandals* instead of *jackets*, although this is an approximate solution. These jackets were called *kara-ginu* and were worn over all other clothes”. We consider his approach as familiarising, because he informs the reader about the source culture, enabling them to fully understand the text. On the other hand, the translation by Álvarez Crespo offers the Japanese word “*akome*”¹³ (Sei Shōnagon, 2021, p. 37), and the footnote explains its meaning: “*Akome* (襦). Jacket, outer garment worn by the page girls”. While this concise note offers all the needed information to grasp the word’s meaning, it lacks the context needed to understand why the court ladies laugh at him. Hence, we consider it exoticising, because the Other is presented from the standpoint of the ST, but the explanation is not enough for a reader to fully understand the situation and a certain amount of mystery remains.

For the “emic” category, we found only one example, in Roca-Ferrer’s translation. The text contains the Japanese word “*ushi-hasame*” (Sei Shōnagon, 2007, p. 194) without a translation, and a footnote explains that “The translators cannot reach an agreement as to what this may be”¹⁴. Although we generally consider Japanese terms without a clear explanation as exoticising, this is an exception because the translator himself recognises he does not know the meaning of the word, hence he has no other choice but to leave it untranslated and impossible to understand.

¹¹ See the theoretical framework on the use of this concept in our study.

¹² To be concise, only the English translation of the notes is included here, as well as in the following examples. The original Spanish or Catalan text can be found in the Appendix.

¹³ We observed the discrepancy between the Japanese term presented by Roca-Ferrer (*kara-ginu*) and that used by Álvarez Crespo (*akome*), but, since this falls outside of the scope of this paper, we won’t examine this in greater detail.

¹⁴ He is referring to the translators of the ST he used, since he did not translate directly from Japanese.

Table 2. Strategies for presenting the Other in the selected notes

Version*	Domestication	Familiarisation	Exoticisation	Emic	Total
Borges & Kodama (2004)	3	4	3		10
Roca-Ferrer (2007)	2	6	3	1	12
Sato (2009)	2	7	1		10
Álvarez Crespo (2021)	1	8	4		13
Total					45

* We indicate here the year of first publication in Spain.

Next, we will explain the number of times each approach is found in the selected corpus (Table 2). As explained in the Theoretical Framework, the classification of the strategies for presenting the Other in the notes was established combining the approaches by Venuti (1998) and Carbonell (2004). Even though this cannot be considered a quantitative study due to the limited sample, we considered a table useful to summarise the findings and present an overall view.

As we can see in Table 2, all the editions show a prevalence of familiarisation over other approaches, hence we can say that all the translators have a strong desire to bring the Other closer to the reader. However, their presentation of the cultural referents is not uniform, and different approaches are found across the translations.

If we look at the familiarising notes (Table 2), we can see that the number increases alongside the degree of expertise of the translator in the Japanese language and culture (the first translators in the table have less knowledge of this field, and the last translator in the list is the most experienced). In short, Borges’ knowledge came from reading translations of Japanese literature, while Roca-Ferrer himself translated other Heian period literature (although not from Japanese). Sato supposedly used a Japanese source alongside an English one, although she

recognises her Japanese level is not high enough to translate from this language, as explained previously in the section about the target texts. Álvarez Crespo translated directly from Japanese and has the highest number of familiarising notes.

Looking at the domesticating notes, an inverse relationship can be observed between these and the level of expertise, Borges and Kodama’s edition being the one that includes most, while Álvarez Crespo has only one.

Surprisingly, there is not the same correlation for the exoticising notes, which are similar in number in all editions except for that of Sato, where there is only one. We can link this to her ideology¹⁵, suggesting that exoticisation does not relate to the level of knowledge, but rather to ideology.

If we look at each version, we can see that in Borges and Kodama there is almost the same number of domesticating, familiarising and exoticising notes. In Roca-Ferrer and Álvarez Crespo, there are twice as many familiarising notes as exoticising ones, but the difference is that Roca-Ferrer includes two domesticating notes while Álvarez Crespo only one. In Sato’s version

¹⁵ According to a lecture she gave (Sato, 2020), she believes that Orientalism is an outdated concept that is related to exoticism, a romantic representation of the Orient.

familiarisation prevails, with only two cases of domestication and one of exoticisation.

The findings show a harmony with the trends seen in the other paratexts, although a more in-depth study of the notes would be interesting, as well as, ideally, a larger selection of notes, or all of them.

7. CONCLUSIONS

This study confirmed our first hypothesis, that in accordance with the ideas of the Retranslation Hypothesis, a chronological evolution in the presentation of the Other can be seen, especially in the covers (visual or iconographic paratexts). The oldest editions, those translated by Borges and Kodama (2004, 2005, 2015), Roca-Ferrer (2007), and the first edition of Sato's translation in Argentina (2001), show a higher degree of exoticisation. The covers depict women from different periods, from centuries after the book's creation. This disharmony reminds us of the concept of atemporality, where the Other is placed out of historical development. The use of sensuality in some of them is also reminiscent of Orientalism. On the other hand, the 2009 edition of Sato's translation shows a scene from the Heian period, and the last edition (2022) offers modern illustrations that represent elements from that period. Thus, the newer covers show a harmony with the content, and the latter a special inclination towards familiarisation, showing an obvious intention to approach the reality of the book to today's readers. This is also the case of the most recent translation, by Álvarez Crespo, which also depicts a lady from the Heian period.

Borges and Kodama's textual paratexts are domesticating, particularly focused on Borges' interest in and opinions of Japanese literature. Roca-Ferrer's prologue is partly domesticating, due to his subjective opinions, and partly exoticising

due to the recurrent references to the East-West dichotomy and the mention of the *Kama-Sutra*. In Borges and Kodama, the notes are almost equally familiarising, domesticating and exoticising, and in Roca-Ferrer, familiarisation prevails but half of the notes show other approaches. The most recent translation, by Álvarez Crespo, however, mainly shows a familiarising approach, with only one relevant exoticising element (references to an ancient dictionary). The only exception to this chronological evolution are Sato's textual paratexts, since her prologue and notes, which are the same in all the editions, are mostly familiarising, even in the first 2001 edition in Argentina, which predates Borges and Kodama's edition in Spain. This can be explained in relation with our second hypothesis, which stated that a higher degree in expertise would lead to a familiarising approach. Borges and Kodama and Roca-Ferrer were not specialists in Japanese language and culture, and their paratexts show more domesticating and exoticising elements (Roca-Ferrer seems to have some knowledge on the Heian period and his notes have a higher proportion of familiarisation compared to the former). On the other hand, Sato seems to have a deep interest in the Japanese culture and some personal links with its people, and Álvarez Crespo knows the language and is living and working in Japan. This confirms that a higher level of knowledge of the culture is related to an approach based on familiarisation and greater harmony with the content of the book, while a lack of first-hand knowledge is linked with domestication and exoticisation.

As for translator visibility, we saw a difference between the paratexts prepared by the publisher and those written by the translators themselves. Some publishers give visibility to the translator, including their name on the covers and some information about them, while others do not. We did not observe a correlation between this and

164 variables such as time or the image of the Other. Paradoxically, the least visible translator is Álvarez Crespo, who is the translator with the greatest level of expertise of the studied corpus. The visibility of the translators in the paratexts created by themselves presents a different case. There we did observe a correlation between greater visibility (Borges and Roca-Ferrer), comparatively shallower knowledge of the source culture, and a presentation of the Other that swings between domestication and exoticisation. We conclude that as a result of their limited knowledge of the culture, they sometimes tend towards trying to erase differences and fall into stereotypes, although their use of familiarising strategies does also reveal their intention to bring the Other closer to the reader. Translators with a deeper knowledge and more familiarizing approach had lower visibility. This could be interpreted as a sign of the translator's intention to emphasise the ST culture.

These findings are somewhat contradictory to the theories put forward by Venuti (1995, 1998), who links a greater visibility of the translator and the ST with a more authentic approach. Our findings align more closely with Carbonell's theory for cultures "that fall within the 'exotic' category" (2003, p. 153).

We are aware that our findings may not apply to all translations and translators, but our aim is to contribute to a better understanding of the mechanisms for creating cultural images that are inherent in the translation activity.

The analysis of notes, albeit a narrow selection, reflects a close alignment with the translator's other paratexts. Furthermore, the comparison of notes of the same passages in different translations has shed light on several discrepancies in the content of the translated texts, as can be seen in the Appendix. A deeper study of the notes would therefore be an interesting topic for future study.

8. REFERENCES

- Cadera, S. & Walsh, A. S. (Eds.) (2017). *Literary Re-translation in Context*. Peter Lang.
- Carbonell i Cortés, O. (2003). Semiotic alteration in translation: Othering, stereotyping and hybridization in contemporary translations from Arabic into Spanish and Catalan. *Linguística antverpiensia*, 2, 145-159.
- Carbonell i Cortés, O. (2004). Vislumbres de la otredad. Hacia un marco general de la construcción semiótica del Otro en traducción. *Vasos Comunicantes*, 28, 59-71.
- Chesterman, A. (2011). The Significance of Hypotheses. *TTR*, 24(2), 65-86.
- Deane-Cox, S. (2014). *Retranslation: Translation, Literature and Reinterpretation*. Bloomsbury.
- Friera, S. (2005, July 18). La traducción es un acto de resistencia periférica. *Página 12*. <http://www.pagina12.com.ar/diario/cultura/7-53842-2005-07-18.html>
- Gambier, Y. (1994). La retraduction, retour et détournement. *Méta/Translation Journal*, 39(3), 413-417.
- Genette, G. (1997). *Paratexts; Thresholds of interpretation* (J. E. Lewin, Trans.). Cambridge University Press.
- Henitiuk, V. (2012). *Worlding Sei Shōnagon: The Pillow Book in Translation*. University of Ottawa Press. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt5vkfcf>.
- Kato, S & Sanderson, D. (1997). *A History of Japanese Literature*. Routledge.
- Kawabata, Y. (2007). *La casa de las bellas adormidas* (A. Mas-Griera; S. Ruiz Morilla, Trans.). Viena.
- Kawabata, Y. (2013). *La casa de las bellas durmientes* (M. C., Trans.). Emecé.
- Mishima, Y. (1993). *Música* (S. Isisu, Trans.). Seix Barral.
- Mishima, Y. (2008). *La remora de las onades* (J. Pijoan & K. Tazawa, Trans.). Ara Llibres.
- Monti, E. & Schneider, P. (Eds.) (2011). *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires et européennes*. Orizons.
- Murasaki Shikibu (2005). *La novela de Genji: Esplendor* (X. Roca-Ferrer, Trans.). Destino.
- Murasaki Shikibu (2006). *La novel·la de Genji: el príncep resplendent* (X. Roca-Ferrer, Trans.). Destino.

- Murasaki, Shikibu, Izumi Shikibu & Dama Sarashina. (2007). *Diarios de damas de la corte Heian: Izumi Shikibu, Murasaki Shikibu, Diario de Sarashina* (X. Roca-Ferrer, Trans.). Destino.
- Peña, S. & Hernández, M. J. (1994). *Traductología*. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Málaga.
- Reiss, K. & Vermeer, H. (1996). *Fundamentos para una teoría funcional de la Traducción* (C. Martín de León & S. García Reina, Trans.). Akal.
- Revon, M. (Ed.). (2000). *Antología de la literatura japonesa: desde los orígenes hasta el siglo XX* (M. Comes, Trans.). Círculo de Lectores.
- Rodríguez Navarro, M. T., & Beeby, A. (2010). Self-censorship and censorship in Nitobe Inazo, *Bushido: The soul of Japan*, and four translations of the work. *TTR*, 23(2), 53-88. <https://doi.org/10.7202/1009160ar>
- Rosen, S. L. (2000). Japan as Other: Orientalism and Cultural Conflict. *Journal of Intercultural Communication*, 2(2), 1-05. <https://doi.org/10.36923/jicc.v2i2.378>
- Rubio, C. (2007). *Claves y textos de la literatura japonesa: Una introducción*. Cátedra.
- Rubio, C. (2021). *Mil años de literatura femenina en Japón*. Satori.
- Said, E. (1978). *Orientalism*. Penguin.
- Sato, A. (2020). Literatura Cortesana del período Heian. *Sitio oficial de Amalia Sato*. <https://amaliasato.com/literatura-cortesana-del-periodo-heian/>
- Satori. (n.d.). Autores Sakura. *Satori*. <https://satoriediciones.com/escritor/autores-sakura/>
- Sei Shōnagon. (1969). *El Libro de Almohada (Makura no sōshi)* [K. Sakai, Trans.]. *Estudios Orientales*, 4(1), 49-69. <http://www.jstor.org/stable/40313860>
- Sei Shōnagon. (1971). *The Pillow book of Sei Shōnagon* (I. Morris, Trans.). Penguin Classics.
- Sei Shōnagon. (2001). *El libro de la almohada* (A. Sato, Trans.). Adriana Hidalgo.
- Sei Shōnagon. (2002). *El libro de la almohada de la dama Sei Shōnagon* (I. A. Pinto Román & O. Gavidia Cannon, Trans.). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Sei Shōnagon. (2004). *El libro de la almohada* (J. L. Borges & M. Kodama, Trans.). Alianza Editorial.
- Sei Shōnagon. (2006). *El libro de la almohada* (J. Freudenthal, Trans.). Supplement to *La mariposa mundial*, 15.
- Sei Shōnagon. (2007). *Quadern de capçalera* (X. Roca-Ferrer, Trans.). La Magrana.
- Sei Shōnagon. (2014). *El libro de la almohada* (A. Sato, Trans.) (2nd ed. in Spain). Adriana Hidalgo.
- Sei Shōnagon. (2015). *El libro de la almohada* (J. L. Borges & M. Kodama, Trans.) (2nd ed.). Alianza Editorial.
- Sei Shōnagon. (2021). *El libro de la almohada* (J. C. Álvarez Crespo, Trans.). Satori.
- Sei Shōnagon. (2022). *El libro de la almohada* (A. Sato, Trans.). A. Hache.
- Serra-Vilella, A. 2022. No podía ser más nipón: imagen del otro en las traducciones de Confesiones de una máscara de Mishima. *TRANS. Revista de Traductología*, 26, 141-159. <https://doi.org/10.24310/TRANS.2022.v26i1.14068>
- Shirane, H. (2012). *Traditional Japanese Literature. An Anthology, Beginnings to 1600*. Columbia University Press
- Shirane, H., Suzuki, T., & Lurie, D. (2016). *The Cambridge history of Japanese literature*. Cambridge University Press.
- Sologuren, J. (Sel.) (1993). *El rumor del origen: antología general de la literatura japonesa*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Tanizaki, J. (2004). *Hay quien prefiere las ortigas* (M. L. Borràs, Trans.). Seix Barral.
- Torres-Simón, E. (2013). *Translation and Post-Bellum Image Building: Korean translation into the US after the Korean War* [Doctoral dissertation, Rovira i Virgili University]. <http://hdl.handle.net/10803/145864>
- Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Routledge.
- Venuti, L. (1998). *The Scandals of Translation: Towards an ethics of difference*. Routledge.
- Vives, B. (2006). Japón en situación de lectura: entrevista a Amalia Sato. *Sitio oficial de Amalia Sato*. <https://amaliasato.com/japon-en-situacion-de-lectura-entrevista-a-amalia-sato/>
- Yuste Frías, J. (2011). Leer e interpretar la imagen para traducir. *Trabalhos em Linguística Aplicada*, 50(2), 257-280.

166 APPENDIX: CORPUS OF NOTES

This appendix includes, firstly, one note of each type, following Peña and Hernández’s classification (1994, pp. 37-38). It then includes five more ethnographic notes. The first column in the table indicates the version, with abbreviations of the translators’ surnames (B&K for Borges and Kodama, R-F. for Roca-Ferrer and A. C. for Álvarez Crespo), with the exception of Sato. The complete references to these editions can be found in the reference list. The next column includes the referent in the text and the page. Most of the editions use footnotes, so the page number is omitted after the note, except in the

case of the translation by Borges and Kodama, which uses endnotes, and some notes by Álvarez Crespo that are included in the appendixes. Following the referents and the notes, the English translation is offered by the authors of this paper. For each note we indicate in the last column whether they approach the representation of the Other with strategies of domestication, familiarisation or exoticisation (or emic, which is only in one case). In some cases we considered that one note combines two approaches. It must be noted that our criteria are based upon the translation-note dyad, and further comments about each case can be found in the last row of the tables.

A. Setting note

Version	Referent in the text	Note	Type of representation
B&K	“el último cuarto de la hora del Buey” [the last quarter of the Ox hour] (p. 153)	“Las tres y media de la madrugada” [half past three a.m.] (p. 175)	Familiarisation
R-F.	“el darrer quart de l’hora del Bou” [the last quarter of the Ox hour] (p. 277)	“Dos quarts de quatre de la matinada” [half past three a.m.]	Familiarisation
Sato	“El Buey, cuarta parte” [The Ox, fourth part] (p. 301)	There is no note.	Exoticisation
A. C.	“el cuarto cuarto [sic] de la hora del buey” [the fourth quarter of the Ox hour] (p. 308)	“Sobre las dos y media de la madrugada” [about half past two a.m.]	Familiarisation

Comments:

The choice by B&K, R-F. and A. C. is considered familiarising because they bring the old time referent closer to the reader. We consider Sato’s choice not to include an explanation as exoticising, because this will give the reader an imprecise and mysterious nuance. Apart from this, a slight difference is seen in the information conveyed in the notes by B&K and R-F. on the one hand and by A. C. on the other. It seems that the correct one is the latter, and that the other two may be based on Morris’ translation into English, which conveys the same information.

B. Ethnographic note

Version	Referent in the text	Note	Type of representation
B&K	“la gente arranca la hierba joven que ha nacido bajo la nieve” [people pull up the fresh grass that has sprouted under the snow] (p.14)	There is no note.	Exoticisation
R-F.	“els ‘brots tendres” [the fresh sprouts] (p.40)	“Aquests ‘brots tendres’ (<i>wakana</i>) passaven per tenir especials virtuts medicinals” [These sprouts were thought to have special medicinal properties].	Familiarisation
Sato	“la gente arranca las primeras hierbas que han germinado bajo la nieve” [People pull up the first shoots of grass that have sprouted under the snow] (p. 20)	“[...] siete hierbas [...] ingeridas con el fin de proteger la salud durante el año [...]” [Seven herbs consumed to preserve health during the year].	Familiarisation
A. C.	“las verduras” [the vegetables] (p. 30)	“Ese día, y también en la actualidad, se tomaban unas gachas con siete tipos de verduras (<i>nanakusa gayu</i>) para evitar enfermedades y asentar el cuerpo tras días de excesos, según una costumbre procedente de China. Las siete hierbas que se utilizan son las siguientes: <i>nazuna</i> (<i>penpengusa</i>), la bolsa de pastor; <i>seri</i> , el enante o perejil; <i>hakobera</i> (<i>hakobe</i>), la pampolina o álsine; <i>gogyō</i> (<i>hahakogusa</i>), <i>Gnaphalium affine</i> ; <i>suzushiro</i> (<i>daikon</i>), el nabo japonés; <i>hotokenoza</i> (<i>tabirako</i>), <i>Lapsana apogonoides</i> , Maxim; y <i>suzuna</i> (<i>kabu</i>), el rábano.” [Back then, and still today, they ate a porridge made from seven types of vegetables (<i>nanakusa gayu</i>) in order to avoid illness and let the body rest after several days of excesses, following a tradition that came from China. The seven herbs are: <i>nazuna</i> (<i>penpengusa</i>), shepherd’s purse; <i>seri</i> , Japanese parsley; <i>hakobera</i> (<i>hakobe</i>), chickweed; <i>gogyō</i> (<i>hahakogusa</i>), cudweed; <i>Gnaphalium affine</i> ; <i>suzushiro</i> (<i>daikon</i>), radish; <i>hotokenoza</i> (<i>tabirako</i>), <i>Lapsana apogonoides</i> , Maxim, nipplewort; and <i>suzuna</i> (<i>kabu</i>), turnip.]	Domestication/ Familiarisation

Comments:

In this ethnographic note, we consider B&K’s approach to be exoticising because they do not offer any information, leaving the reader with just an exotic flavor, unable to really understand the referent. R-F. and Sato’s examples are familiarising, because they offer a brief explanation. A. C.’s detailed explanation is a good way to bring Japanese tradition closer to the reader, and can therefore be considered familiarizing. Nevertheless, this translation is also domesticating, because someone who does not read the note will have a partial idea of what is described, and perhaps misleading, since most translations render this referent as “seven herbs”, not “vegetables”, and even this translator uses the term “herbs” later in his explanation.

C. Encyclopedic note

Version	Referent in the text	Note	Type of representation
B&K	“hototoguisu” (p.17)	“Hototoguisu: onomatopeya de su nombre. Es el cucillo.” [Hototogisu: onomatopeya of his name. It is the cuckoo.] (p. 167)	Domestication
R-F.	“cucut” [cuckoo] (p. 43)	“El hototogisu. Se sol traduir per ‘cucut’, però no és exactament el mateix ocell” [The hototogisu. It is usually translated as ‘cuckoo’, but it is not exactly the same bird.]	Familiarisation
Sato	“hototogisu” (p. 24)	“(Ornit.) Cuculus poliocephalus, usualmente traducido como cucillo” (p. 24) [Cuculus poliocephalus, usually translated as cuckoo.]	Familiarisation
A. C.	“cuco chico” [lesser cuckoo] (p. 33)	There is not a footnote, but an explanation is included in the annex: “Cuco chico. Hototogisu (郭公、杜鵑). Cuculus poliocephalus. Su gorjeo se asocia con el principio del verano, y con el amor” [Lesser cuckoo. Hototogisu (郭公、杜鵑). Cuculus poliocephalus. Its chirping is associated to the beginning of the summer, and love] (p. 324)	Familiarisation

Comments:

B&K’s approach is domesticating because of their atypical romanization, which does not follow the standards, by adding a “u” between the “gi” syllable to help Spanish readers pronounce the word correctly, and especially by their explanation, that offers a name of a bird of the same ornithological family as if it were the same bird. The other translators offer a familiarising approach by using a translation, but also explaining that it is not exactly the same bird.

D. Institutional note

Version	Referent in the text	Note	Type of representation
B&K	Fragment not included	-	-
R-F.	“servir la gran vestal de Kamo, encara que comporti fer grans pecats” [to serve the great vestal of Kamo, even if it entails great sins] (p. 238)	“Per una devota budista, servir en un santuari xintoista comportava pecar continuament contra la seva autèntica religió [...]. Paradoxes de la vida religiosa japonesa!” [For a Buddhist devotee, to serve a Shinto shrine meant continually sinning against their true religion [...]. Paradoxes of Japanese religious life!]	Exoticisation
Sato	Fragment not included	-	-
A. C.	“la corte de la alta sacerdotisa de Kamo, aunque supone una ofensa para el budismo” [the court of the high priestess of Kamo, even though it is an offence to Buddhism] (p. 317)	“La alta sacerdotisa de Kamo tenía prohibido participar en cualquier asunto relacionado con el budismo, evidenciando la separación de esta religión con la fe sintoísta” [The high priestess of Kamo was banned from participating in any matter related to Buddhism, demonstrating the division between this religion and the Shinto faith.]	Familiarisation

Comments:

Institutional notes are scarce. We found an example about religious institutions in R-F. and A. C., but the same passage is not included in the translations by B&K and Sato, which are not based on the full ST. In the case of R-F., we consider it to be an exoticisation due to the last sentence of the note, which is a subjective comment of the translator, which adds no relevant information and instead distances the reader from the Other, presenting the latter as “paradoxical”, in other words, difficult for us to understand. The version by A. C. includes only objective information, thus it is considered to be familiarising.

E. Metalinguistic note

Version	Referent in the text	Note	Type of representation
B&K	“atuendo” [attire] (p.23)	“Usa la palabra atuendo porque no sabe el nombre de la prenda” [He uses the word “attire” because he does not know the name of the garment] (p.168)	Domestication
R-F.	<i>xancletes</i> xineses [Chinese sandals] (p. 47)	“Narimasa erra la paraula correcta. Cercant un equivalent, li fem dir <i>xancletes</i> per <i>jaquetes</i> , però és una solució aproximada. Aquestes jaquetes es deien <i>kara-ginu</i> i es portaven a sobre de tot.” [Narimasa gets the wrong word. In search of an equivalent, we have him say <i>sandals</i> instead of <i>jackets</i> , although this is an approximate solution. These jackets were called <i>kara-ginu</i> and were worn over all other clothes]	Familiarisation
Sato	“accesorios” [accessories] (p. 29)	There is no note.	Domestication
A. C.	“ <i>akome</i> ” (p. 37)	“ <i>Akome</i> (袈). Chaqueta, prenda exterior que llevaban las muchachas pajes.” [<i>Akome</i> (袈). Jacket, outer garment worn by the page girls]	Exoticisation

Comments:

In this passage, Narimasa talks about a kind of special jacket worn by the page girls, and the court ladies laugh at him. In B&K’s edition, we have the generic word “atuendo” [attire] (p.23) and the note is metalinguistic, because it explains the reason why the court ladies laugh. This translation uses a generalisation, avoiding the original term and its nuances, which we consider to be domesticating. The approach is similar in Sato’s translation, where the word “accesorios” [accessories] is used, without a note. The version by R-F. uses the word “*xancletes* xineses” [Chinese sandals] (p. 47) in the text, and the note explains in detail the choice of the translator regarding the context of the story. We consider his approach as familiarising, because he informs readers regarding the source culture to aid their full understanding of the text. On the other hand, the translation by A. C. offers the Japanese word “*akome*”, and the footnote explains its meaning, but it lacks the context needed to understand why the court ladies laugh at him. Hence, we consider it exoticising, because, although the Other is presented from its own point of view, the explanation is not sufficient to fully understand the situation, which remains a mystery.

We observed the discrepancy between the Japanese term presented by R-F. (*kara-ginu*) and the one used by A. C. (*akome*), but the scope of this paper does not allow us to enter into this in greater detail.

F. Intertextual note

Version	Referent in the text	Note	Type of representation
B&K	Yû Ting-kuo (p. 21)	“Narimasa confunde el nombre de Ting-kuo, el hijo, con el padre, Yû Kung. El padre prevé para su hijo un porvenir brillante y manda construir un gran portón en la casa, a través del cual pasaría la gran escolta de su hijo” [Narimasa mixes up the name of Ting-kuo, the son, with that of his father, Yû Kung. The father foresees a brilliant future for his son and orders a great gate to be built in the house, through which his son’s great escort would pass] (p. 168)	Familiarisation
R-F	Yu Ting-Kuo (p. 46)	“Personatge proverbial dins la cultura xinesa. Va ‘viure’ en temps dels Han. En néixer, un endeví va profetitzar al seu pare que el seu fill seria molt afortunat, i el pare va fer bastir una porta grandiosa a casa seva perquè hi pogués passar la immensa fortuna que, segons els astres, guanyaria el seu fill. Ve a ser l’equivalent de la ‘lletera’ a la nostra taula” [Proverbial personality in the Chinese culture. He “lived” during the Han dynasty. When he was born, a fortune-teller predicted to his father that the son would be very fortunate, and the father built a huge gate for their house, to make way for the great fortune that the stars predicted he would earn. It is a kind of equivalent to our “Milkmaid and Her Pail story”]	Domestication
Sato	Yû Ting-kuo (p. 27)	“Debía referirse a Yû Ting-kuo. Se trata de una historia de la dinastía Han sobre un padre, que orgulloso de su hijo construye una entrada alta para los séquitos que acompañen a este” [She must have been referring to to Yû Ting-kuo. This is a story from the Han dynasty about a father who, proud of his son, builds a high gate for the entourage that would accompany him]	Familiarisation
A. C.	Yu Dingguo (p. 35)	“Uteikoku (宇定国) en japonés. Episodio de un clásico chino según el cual un hombre de la dinastía Han, Yu Gong, encargó que construyeran en su casa una verja excepcionalmente grande para el séquito que creía que algún día tendría su hijo, Yu Dingguo. Y así fue, ya que este consiguió grandes logros. En realidad, pues, la escritora se refiere al padre y no al hijo” [Uteikoku (宇定国) in Japanese. A chapter from a Chinese classical text which talks about a man from the Han dynasty, Yu Gong, who had an exceptionally big fence built for the entourage that he thought his son Yu Dingguo would have some day. And, indeed, his son did achieve great things. The writer, then, is actually alluding to the father, not the son.]	Familiarisation

Comments:

In this case, most of the notes are familiarising, offering more or less detailed information about the mentioned personality. The exception is R-F, who adds a comparison with the Western tale about the Milkmaid. A comparison with the reader’s culture could aid their understanding, but, in this case, the example is misleading. The character here presented seems to have been successful, while the Milkmaid in the tale was unsuccessful. Hence, the example leads the reader to misunderstand the referent by comparing it to a different referent of their own culture. For this reason, we considered it to be domesticating.

The diversity in the story’s interpretations should also be noted. Since this is not within the scope of this study, we shall not enter into this in greater detail, but we will briefly mention the differences. Sato suggests that the gate was built after the son’s success, while in the other three versions, it was built in anticipation of it. R-F. suggests that the son wasn’t successful, by comparing it to the Milkmaid’s tale, while A. C. states that he did indeed achieve success.

G. Textological note (in this case the notes of the different versions are from different passages, since we could not find notes from the same passages in the different versions)

Version	Referent in the text	Note	Type of representation
B&K	Not found	-	-
R-F.	“L’ <i>ushi-hasame</i> ” (p. 194)	“Els traductors no es posen d’acord sobre què pot ser” [The translators cannot reach an agreement as to what this may be]	Emic
Sato	Not found	-	-
A. C.	“Cosas incómodas y embarazosas” [Uncomfortable and embarrassing things] (p. 166)	“Tras la enumeración de cosas embarazosas, se narra el regreso de la procesión imperial [...]. Algunos expertos creen que este episodio podría haber constituido una sección independiente” [After the list of embarrassing things, the return of the imperial procession is narrated [...]. Some experts believe that this story may have been an independent section.]	-

Comments:

In these examples, we consider that the notes do not represent the Other in one way or another, since they refer to the source text, not to cultural referents. However, the version by R-F. contains a Japanese word without a translation, and the footnote just explains that “The translators are unable to agree on what this may be” (he refers to the translators of the source texts he used, since he did not translate directly from Japanese). Although we generally consider Japanese terms without a clear explanation as exoticising, this is an exception because the translator himself recognizes he does not know the meaning of the word, hence he has no other choice but to leave it untranslated, and he explicitly states the fact that this word has been impossible for him to understand.

OTHER NOTES

Ethnographic note – example 2

Version	Referent in the text	Note	Type of representation
B&K	“festival de Tanabata” (p. 28)	“Se trata del Festival de Tanabata (Festival de la Tejedora). [...] De acuerdo con una leyenda china, Tejedora y Pastor, es decir, las estrellas Vega y Altair, eran amantes [...]” [Tanabata Festival (the Weaver Festival) [...]. According to a Chinese legend, the Weaver and the Herdsman, that is to say the stars Vega and Altair, were lovers)] (p.168-169)	Familiarisation
R-F.	“els estels” [the stars] (p.52)	“[...] se celebra la festa dels estels, dedicada a Tanabata (la Teixidora) i el Bover. [...] És una festa molt popular entre els japonesos” [the Festival of the Stars is celebrated, dedicated to Tanabata (the Weaver) and the Herdsman. It is a very popular festival for the Japanese.]	Familiarisation
Sato	“El Séptimo día del Séptimo mes [...]” [The seventh day of the Seventh month] (p.34)	There is no note.	Domestication
A. C.	“El séptimo día de la séptima luna” [The seventh day of the seventh moon] (p. 41)	There is no note.	Exoticisation

Comments:

In this example, B&K and R-F.’s versions are considered to be familiarising since they explain the referent, while Sato and A. C. do not include a note. The former is considered domesticating because the reference is lost: readers unfamiliar with the Japanese culture would not know why the seventh day of the seventh month is a special day. On the other hand, A. C.’s approach is very similar, but we considered it to be exoticising due to the choice of the word “moon” to refer to the month. This is historically and linguistically accurate, since in ancient Japan the months were based on the moon cycles and the character for “month” is the same as the one for “moon”. However, without further explanation, it simply comes across as an exotic tradition.

Ethnographic note – example 3

Version	Referent in text	Note	Type of representation
B&K	“bolas de hierba” [balls of herbs] (p. 39)	“Para protección de enfermedades y males se colgaban bolsas de algodón o seda en el Festival del Iris y del Crisantemo” [For protection against illness and evils, they hung cotton or silken bags on the Iris and Chrysanthemum Festival] (p. 170)	Familiarisation
R-F.	“una ‘bola d’herbes’ o ‘bastonets de llebre’ [a “herbal ball” or “hare sticks”] (p. 64)	“Galindaines que es regalaven per la festa dels Iris del cinquè mes i per l’Any Nou, i que duïen bona sort i espantaven els mals esperits” [Trinkets that were given as presents during the Iris Festival in the fifth month and during the New Year. They would bring good luck and ward away bad spirits.]	Familiarisation
Sato	“pelotitas de hierbas” [small balls of herbs] (p. 47)	“durante el festival del Lirio en el Quinto mes, varios tipos de hierbas eran atados en forma de pelotitas y metidas en bolsas de algodón o de seda decoradas con flores y cuerdas [...]” [during the Lily Festival in the fifth month, several types of herbs were tied in the form of a little ball and put into bags of cotton or silk, which are decorated with flowers and strings]	Familiarisation
A. C.	“bolas herbales o un martillo de la Liebre de Año Nuevo” [herbal balls or a New Year’s Hare hammer] (p. 54)	“ <i>Kusudama</i> y <i>uzuchi</i> , respectivamente” [“ <i>Kusudama</i> and <i>uzuchi</i> , respectively”] *If we look for those words in the appendix, we find a detailed explanation and a picture (p. 380, p. 390)	Familiarisation

Comments:

In this case, all the translations bring the source culture closer to the reader, hence we consider it to be familiarisation.

Ethnographic note – example 4

Version	Referent in text	Note	Type of representation
B&K	“me pidió que untara la piedra con un poco de tinta” [he asked me to spread a bit of ink on the stone] (p. 42)	There is no note.	Exoticisation
R-F.	“em va demanar que preparés una mica de tinta” [She asked me to prepare some ink] (p.55-56)	There is no note.	Domestication
Sato	“Suzuri” (p. 36)	“vasija de pizarra para preparar la tinta” [slate vessel to prepare the ink]	Familiarisation
A. C.	“me pidió que moliera un poco de tinta” [she asked me to grind some ink] (p.47)	There is no note.	Exoticisation

Comments:

In the case of this word, only Sato’s version includes a note, which is considered to be familiarising. R-F.’s version is considered to be domesticating because his sentence allows the reader to understand what is happening, but he omits the cultural reference. B&K and A. C. versions are seen as exoticising because they omit the reference to the specific object, but their choice of words seems confusing. A reader without any knowledge about Japanese/Chinese calligraphy would envisage a liquid for the “ink”, hence it would sound strange to “grind” it (A. C.), and without further explanation, why they would want to spread ink on a stone remains a mystery (B&K).

Ethnographic note – example 5

Version	Referent in the text	Note	Type of representation
B&K	“cítara de siete cuerdas” [seven-string zither] (p. 45)	There is no note.	Domestication
R-F.	“el <i>koto</i> de set cordes” [the seven-string <i>koto</i>] (p. 58)	“Es tracta del <i>koto sin</i> , una de les dues varietats del <i>koto</i> xinès (l’altre tenia tretze cordes), que es considerava especialment difícil. El <i>koto</i> japonès o <i>wagon</i> només tenia sis cordes.” [This refers to the <i>koto sin</i> , one of the two types of Chinese <i>koto</i> (the other one had thirteen strings), which was considered especially difficult to play. The Japanese <i>koto</i> or <i>wagon</i> had only six strings]	Familiarisation
Sato	“ <i>koto</i> ” (p. 39)	“Instrumento musical de cuerdas. Una especie de cítara que se ejecuta horizontalmente” [Stringed musical instrument. A type of zither that is played horizontally]	Familiarisation
A. C.	“el <i>kin</i> de siete cuerdas” [the seven-stringed <i>kin</i>] (p. 49)	There is no footnote, but an explanation is found in the appendix: “ <i>Kin</i> (琴). Instrumento (<i>koto</i>) de siete cuerdas y sin traste, procedente de China” [<i>Kin</i> (琴). Instrument (<i>koto</i>) with seven strings and no fret, which comes from China] (p. 377)	Familiarisation

Comments:

All the notes about this musical instrument are considered to be familiarising except for B&K’s version. They domesticate the referent by using the name of a different instrument, only adding that it has seven strings, and there is no note.

Ethnographic note – example 6

Version	Referent in the text	Note	Type of representation
B&K	“go” (p. 45)	“Juego muy complicado traído de la China en el S. VIII. Se juega con piedras blancas y negras y un tablero semejante al de ajedrez” [A very complicated game brought from China in the 8th century. It is played with black and white stones and has a board similar to a chess board]	Exoticisation
R-F.	“go” (p. 59)	“El <i>go</i> era un joc molt complicat d’origen xinès, introduït al Japó al segle VIII. Es jugava mitjançant fitxes (anomenades “pedres”) damunt un tauler de 361 interseccions [...]” [<i>Go</i> was a very complicated game of Chinese origin, which was brought to Japan in the 8th century. It was played with pieces (called “stones”) on a board with 361 intersections]	Exoticisation
Sato	“go” (p. 40)	“Juego introducido en el s. VIII de China que emplea fichas negras y blancas sobre un tablero con 361 intersecciones” [Game introduced in the 8th century in China which has black and white pieces on a board with 361 intersections]	Familiarisation
A. C.	“go” (p. 50)	There is no footnote, but an explanation is found in the appendix: “ <i>Go, igo</i> (碁). Juego de mesa en el cual fichas o ‘piedras’ blancas y negras se sitúan, alternativamente, en las intersecciones de las líneas de un tablero [...]. Vdj: ‘cierto juego de muchas piedrecillas’” [<i>Go, igo</i> (碁). Board game in which the black and white pieces or “stones” are placed, alternately, on the intersections of the lines of the board [...]. Vdj: “a kind of game with a lot of little stones”] (p. 373)	Familiarisation/ Exoticisation

Comments:

All the translations offer a thorough explanation about the basic characteristics of the game, but B&K and R-F.’s editions exoticise it by adding a subjective impression (“a very complicated game”). The overlap in their descriptions may be due to the fact that they may have drawn this opinion from their source text (Morris [Sei Shōnagon, 1971] includes the adjective “complicated” in his explanation of this game). The explanations by Sato and A. C. are familiarising, but A. C. also adds an exoticising element by citing the definition of an ancient dictionary, which has a childish sound to it (“a kind of game with a lot of little stones”).

ENTREVISTAS

En esta entrevista, la investigadora Hong Zhang de la Yangzhou University conversa con el traductor literario Blas Piñero Martínez sobre la experiencia de traducir a Mo Yan, premio Nobel de literatura 2012. A partir de la experiencia de la traducción literaria del chino al español, en la entrevista, Piñero Martínez reflexiona sobre su autor favorito de china, su obra preferida, las estrategias para superar las barreras lingüísticas y culturales durante el proceso de traducción, y el motivo por el cual decidió traducir las obras de Mo Yan y su estilo lingüístico. Durante la conversación, se exploran temas como la fidelidad al texto original, la adaptación cultural y las técnicas de traducción que permiten transmitir la esencia de las historias de Mo Yan, así como el impacto que su obra ha tenido en el ámbito literario internacional.

PALABRAS CLAVE: traducción literaria, Mo Yan, chino, español.

La experiencia de traducir a Mo Yan, premio Nobel chino: entrevista con Blas Piñero Martínez, traductor y sinólogo

HONG ZHANG

Universidad de Yangzhou

Depto. de estudios internacionales

ORCID: 0000-0003-1302-3917

BLAS PIÑERO MARTÍNEZ

Traductor

The Experience of Translating Mo Yan, Chinese Nobel Prize Winner: An Interview with Blas Piñero Martínez, Translator and Sinologist

In this interview, researcher Hong Zhang from Yangzhou University talks with literary translator Blas Piñero Martínez about his experience of translating Mo Yan, the 2012 Nobel Prize winner in Literature. Drawing from his experience in literary translation from Chinese into Spanish, Blas Piñero Martínez reflects on his favorite Chinese author, his preferred work, strategies for overcoming linguistic and cultural barriers during the translation process, his reasons for choosing to translate Mo Yan's works, and his linguistic style. The conversation also explores topics such as fidelity to the original text, cultural adaptation, and translation techniques that help convey the essence of Mo Yan's stories, as well as the impact his work has had on the international literary field.

KEY WORDS: literary translation, Mo Yan, Chinese, Spanish.

Blas Piñero Martínez es el traductor de chino al español que ha traducido más obras del escritor chino Premio Nobel de Literatura Mo Yan. Es, además, un traductor prolífico. Ha traducido 25 obras de literatura china moderna, de las cuales 13 pertenecen a Mo Yan. Entre ellas están *El suplicio del aroma de sándalo* (2014), *El clan de los herbívoros* (2018), *El clan del sorgo rojo* (2016), *El manglar* (2016), *Júbilo* (2020) y *Los bueyes* (2021), entre otras. También ha traducido obras de otros escritores tales como *Ciudad difunta* de Jia Pingwa, *El camello Xiangzi* de Lao She y *La mala hierba* de Lu Xun (2013).

Honz Zhang, profesora e investigadora de la Universidad de Yangzhou, ha analizado las traducciones al español de las obras de Mo Yan y conoce muy bien el estilo de este autor. Por este motivo tenía mucho interés y curiosidad en conversar con un traductor tan experimentado como Blas Piñero Martínez.

He observado que hasta ahora usted ha traducido directamente del chino al español un total de 25 obras de literatura china moderna, de las cuales 13 pertenecen a Mo Yan. También ha traducido otros autores tales como Jia Pingwa, Lao She y Lu Xun. Entre los escritores chinos que ha traducido, ¿cuál es su autor favorito y cuál es su obra preferida? ¿Podría argumentar por qué?

Uno de mis autores preferidos es Lao She. No sé si fue porque fue mi primera traducción, pero tengo una verdadera pasión por este autor y en el futuro me gustaría dedicarme a traducir exclusivamente su obra. Es una lástima que sea tan poco conocido en el mundo de lengua hispana.

En la traducción entre el chino y el español hay que tener en cuenta numerosos factores, tales como la

estructura lingüística, el pensamiento lógico o los aspectos culturales. El chino y el español pertenecen a familias lingüísticas diferentes, el sino-tibetano y el indoeuropeo, lo que hace que la traducción entre ambas lenguas sea extremadamente difícil. ¿Cómo supera las barreras lingüísticas y culturales durante el proceso de traducción?

Quizá te va a sorprender mi respuesta, pero tu pregunta obedece a un mito. No hay tantas barreras como se puede pensar. Toda lengua tiene sus escollos culturales y la lengua china también los tiene, pero tu pregunta presupone que hay una equivalencia entre cultura y lengua, lo que es absolutamente falso en el caso de la lengua china. Los elementos culturales implícitos en la lengua de Mo Yan no se encuentran en Lao She y su jerga pekinesa y norteaña no se leen en Jia Pingwa o Chen Zhongshi, que son autores de Shaanxi. Otro aspecto que obvias en tu pregunta es la evolución de la lengua del *xiaoshuo* (novela, 小说) con la adopción del *baihuawen* (chino mandarín, 白话文) a principios del siglo xx como lengua literaria. La oralidad de la lengua china y su occidentalización (pienso en Hu Shi o en los autores del 4 de mayo de 1919) entran de lleno en la lengua china. Creo cada vez más en la literalidad de la traducción. Un texto debe parecerse en una primera fase lo más posible al texto fuente (el texto original). Al final hay un proceso de corrección de la traducción en el que esa literalidad se adapta casi de forma natural e inevitable al receptor de la obra, y es ahí entonces cuando se produce un distanciamiento que a veces se confunde con un error de traducción, pero que no lo es. Este distanciamiento es inevitable y necesario para que la obra de autor llegue a su lector en otra lengua, en mi caso en español; es algo que se produce en todas las lenguas y el chino no es una excepción.

Mo Yan atrajo una gran atención tras recibir el Premio Nobel de Literatura. ¿Fue este el motivo por el cual decidió traducir sus obras?

En realidad, no. Yo me estaba especializando en la literatura clásica china, más concretamente, en la novela (*xiaoshuo*) y su evolución. Había hecho trabajos sobre *El sueño del pabellón rojo* (*Hongloumeng*) y mi tesis versó sobre *El romance de los Tres Reinos* (*Sanguoyanyi*). La editorial Kailas me propuso traducir *El suplicio del aroma de sándalo* (*Tanxiangxing*) y acepté el reto. Mi traducción tuvo éxito y de esta manera empezó mi colaboración con las obras de Mo Yan. Debo confesar que me apasiona la obra de Mo Yan. Tras haber traducido varias de sus novelas, todavía sigue fascinándome su uso de la lengua y su visión de la literatura. Para mí es un honor que Mo Yan y sus representantes valoren mi trabajo y confíen en mí para seguir introduciendo su obra en el mundo hispano.

Las novelas de Mo Yan tienen un fuerte componente crítico y en China es un autor controvertido. ¿Cuál es su opinión sobre Mo Yan y sus obras?

Creo que desgraciadamente las nuevas generaciones de lectores en China no están preparadas para leer y apreciar este monumento literario que es la obra de Mo Yan. El lector actual medio en China no tiene ni la paciencia ni el conocimiento de la lengua china (la lengua de Mo Yan es extremadamente rica) ni conocimientos sobre el contexto social y cultural en el que se despliega la obra de Mo Yan para poder apreciarlo. Gran parte del interés de la obra de Mo Yan en China se debe paradójicamente al Nobel o a su éxito en el extranjero. Una paradoja que siempre me ha costado comprender. El aspecto transgresor de la obra de Mo Yan pasa desapercibido a muchos lectores chinos y es tachado de vulgar, etc.

Mo Yan es un autor que habla del mundo rural, pero nadie en el mundo rural es capaz de comprenderlo y nadie le va a leer. Mo Yan es actualmente en China como un monstruo sagrado al que se admira de lejos, pero al que nadie se acerca.

Las novelas de Mo Yan están artísticamente influenciadas por el realismo mágico latinoamericano, así como por Cervantes. Sus novelas tienen características nacionales evidentes, pero también factores universales claros. ¿Cree que Mo Yan es un autor de influencia universal?

Mo Yan ha confesado en ensayos y entrevistas su influencia por el realismo mágico y por García Márquez. Mi opinión es que el realismo mágico ha sido algo así como una panacea para que la obra de autores chinos y de otros países asiáticos (pienso en la India o Indonesia) pudiese pasar (es decir, venderse) en Europa o en los Estados Unidos. El realismo mágico y el éxito de un autor como el Nobel García Márquez era una excusa de *marketing* para introducir a un autor chino y a Mo Yan en particular. Me ha costado siempre encontrar elementos de realismo mágico en la obra de Mo Yan, que me parece muy enraizada en la tradición de la novela y el cuento chinos. En los Estados Unidos, para introducir la figura y la obra de Mo Yan se dijo que tenía una gran influencia de William Faulkner. El traductor americano de Mo Yan, Howard Goldblatt, intentó adaptar el inglés de Faulkner al traducir la obra de Mo Yan, que era demasiado chino, e incluso el traductor refinó el lenguaje de Mo Yan, considerado demasiado vulgar y crudo para el lector americano. La traducción tiene esas cosas y a veces hay que comprenderlas. Otro autor que se cita como influencia de Mo Yan es Kafka. He leído mucho a Kafka y sinceramente estos dos autores no tienen nada que ver. Soy muy escéptico respecto a estas

184 influencias atribuidas. A un autor como Mo Yan hay que leerlo desde la tradición china.

Como traductor, ¿compara inconscientemente a Mo Yan con novelistas españoles durante el proceso de traducción? ¿Qué aspectos únicos considera que tiene la literatura de Mo Yan?

No exactamente. Lo que se reactiva de forma consciente o inconsciente en una traducción es la lengua que vas a utilizar. A mí personalmente me ha ayudado la lectura de varios autores afines a mi medio cultural, como por ejemplo, Eduardo Mendoza, con sus diferentes registros. Mendoza es un maestro en el arte del uso de los registros lingüísticos de la lengua española contemporánea.

Sobre los aspectos verdaderamente únicos en la literatura de Mo Yan diría que no hay ninguno. Lo que hace especial y fascinante la obra de Mo Yan es su vertiente carnavalesca que, dicho sea de paso, existe en la literatura china desde que empezó a emplearse el *baihuawen* (china mandarín, 白话文) y que tiene su mejor ejemplo tal vez en el *Shuihu zhuan* (A la orilla del agua, 水浒传). La obra de Mo Yan debe mucho a esta obra clásica y la cultura del *jianghu* (todas clases sociales mezcladas en un mismo texto narrativo).

En las obras traducidas, por ejemplo, El suplicio del aroma de sándalo y El clan del sorgo rojo, he notado que añadió una Nota sobre la traducción. Estas notas incluyen una introducción sobre la publicación y comentarios sobre los epílogos, así como aspectos lingüísticos y dificultades y estrategias de traducción de la obra original de la novela. También se añadieron expresiones en pinyin y explicaciones de términos clave como La ('novela larga') (长篇小说, changpian xiaoshuo), El suplicio del aroma de sándalo (檀香刑, Tan xiang xing) y 'novela histórica china' (中国历史背景小说, Zhongguo lishi Beijing

xiaoshuo). Para aquellos términos que no tienen equivalentes en español, se han proporcionado notas relacionadas, incluyendo explicaciones directas de los términos en la traducción. Por ejemplo, en El clan del sorgo rojo, la nota sobre la traducción tiene cuatro páginas y las anotaciones adicionales ocupan 36 páginas, colocadas al final para no interrumpir la lectura. Un ejemplo es la traducción de 长袍马褂 (larga bata al estilo de los mandarines y chaquetilla de mangas anchas). En estas notas su objetivo es sin duda ayudar a los lectores españoles a comprender mejor a Mo Yan y su obra. Sin embargo, usted mismo, como traductor y también como lector extranjero, debido a las diferencias culturales y lingüísticas, seguramente se enfrenta a algunos problemas muy complicados al traducir las obras de Mo Yan y busca maneras de resolverlos. ¿Podría hablar de esto con más detalle?

Como he dicho previamente, busco acercarme al texto de origen al máximo. Hay que buscar una verdad en el texto de origen. Se conseguirá o se fracasará (una traducción es siempre e inevitablemente un resultado de ambas), pero lo que tienes que hacer es mostrar al lector que lo has intentado. El objetivo del traductor es pasar un texto de un lado a otro, transmitirlo. Hay algo de utópico en toda traducción, pero tampoco es una tarea imposible. Otros harán otras versiones que no serán ni mejores ni peores, pero que se adaptarán mejor a sus tiempos. La traducción es un ejercicio de transmisión al lector y a otros traductores. He dicho en varias ocasiones que la gran dificultad de traducir a Mo Yan está en el uso que hace de las voces. Hay una riqueza de registros, una polifonía influenciada sin duda por el teatro chino (Mo Yan es un gran apasionado de teatro y recientemente ha estado en el Reino Unido en la Universidad de Oxford y quiso ir a ver donde vivió Shakespeare). Un campesino no habla igual que un funcionario, y ello hay que saber transmitirlo en español.

Hablando desde una perspectiva traductológica, he notado que usted utiliza una combinación de las estrategias de domesticación y extranjerización, como en el caso de 杀人 不眨眼 (no le tiembla la mano cuando debe cumplir con sus obligaciones). Esto se debe a que, en español, la expresión 不眨眼 no tiene el mismo significado que en chino. Sin embargo, también hemos observado que, en ocasiones, hay omisiones y errores de traducción. Por ejemplo, en el primer párrafo de El suplicio del aroma de sándalo, se omite el nombre de 高密县. Además, en el capítulo 1, la frase 在炕上 翻来覆去烙大饼 se traduce como “me levanté del Kang y me fui a la cocina para prepararme una torta”, (en este caso, 翻来覆去 significa dar vueltas, no implica levantarse). ¿Esta omisión y este error de traducción fueron intencionados, teniendo en cuenta los hábitos de vida y de lectura de los españoles?

Bueno, confieso que puede haber errores de traducción y que aquí mi interpretación es equivocada. En un mundo ideal haría mil revisiones y si tuviera más tiempo y dinero, las haría. Esta no es la realidad del mercado editorial. Tampoco hay que idealizar nunca una traducción. La traducción de la obra de Mo Yan nació prácticamente del vacío. También hay un proceso de aprendizaje por parte del traductor que va creciendo con su autor. Incluso los traductores más experimentados del chino que conozco cometen ese tipo de errores y se encuentran con escollos que les obliga a tomar decisiones más o menos afortunadas. Recuerda también lo que dije a propósito de ese distanciamiento inevitable entre el texto de origen y el lector que debe leerlo. Una traducción es siempre un ejercicio de transmisión, nunca está acabada ni existe una traducción definitiva.

Debido a las grandes diferencias culturales y lingüísticas, a veces es difícil encontrar términos equivalentes para traducir, lo que inevitablemente puede llevar a interpretaciones libres, omisiones y errores.

Esto se puede considerar un problema global. ¿Cómo lo resuelve usted?

Creo mucho en la nota a pie de página, pero también considero que toda buena literatura es universal y nos está hablando de la condición humana. Al final este mensaje pasa tanto en Guerra y Paz de Tolstoi como en El clan del sorgo rojo de Mo Yan.

Las obras de Mo Yan son numerosas y hay que hacer una selección de lo que se desea traducir. ¿Cuál es el criterio que utiliza para elegir qué obras traducir?

Con la editorial el enfoque fue sacar toda su obra y mantener el criterio de consistencia, de modo que un solo traductor se encargase de las traducciones. Empezamos con las novelas largas y luego las cortas (todavía estamos en ello) y algunos cuentos, pero el problema de los cuentos es que un género que no se vende muy bien en España. También creo que donde sobresale Mo Yan es en sus novelas.

Al tratar la estructura de las oraciones, hemos observado que, mientras busca la coherencia entre el contenido y el estilo del texto original y su traducción, también se esfuerza por transmitir la trama de la historia y reflejar la realidad social de China. ¿Qué estrategias y métodos de traducción utilizó para lograr esto?

Sabemos que el lenguaje en las obras de Mo Yan tiene una fuerte característica rural y local, utilizando una gran cantidad de modismos y dialectos, lo que proporciona una sensación de frescura. Esto se refleja en la elección y uso del vocabulario y la gramática, donde el escritor muestra una inclinación anti-mandarín. Una gran cantidad de palabras y construcciones del lenguaje rural, vulgar y dialectal entraron en sus

186 obras. Su intención es recuperar las ramas, la carne y los olores de su lengua, eliminados por la cultura y la educación predominantes. E incluso el uso del dialecto de Shandong. Por ejemplo en las frases siguientes:

好像还鼓搭鼓搭喘气-有一条大长虫在她身边盘着---还有她弟弟安子。(Parece que está jadeando—hay un insecto largo colgando a su alrededor y también está su hermano Anzi).

¿Cómo resolvió la traducción de estos términos, expresiones y el dialecto de Shandong?

Al lector español le gusta descubrir ese tipo de expresiones. Siempre puedes aclararla en una nota y aceptar una traducción más literal. Puede sonar raro, pero al fin y al cabo también es raro para el lector chino que sabe cuál es el significado detrás de la expresión y los chinos se expresan así con este tipo de expresiones de estilo indirecto y rimbombantes. El lector en español tiene derecho a saberlo.

Me gustaría preguntarle sobre los retos en la traducción de modismos, locuciones y expresiones populares. Los modismos contienen referencias culturales e históricas que pueden ser difíciles de comprender para traductores cuya lengua materna no es el chino y representan un desafío considerable para los lectores extranjeros que no conocen la cultura china. Esto incluye nombres propios (antropónimos, topónimos, nombres de objetos y otros términos) y expresiones como modismos, proverbios, frases hechas y refranes. Por ejemplo, en El clan del sorgo rojo, hay una nota sobre el protagonista, Yu Zhan'ao. Usted añadió la siguiente nota "Uno de los bandidos más célebres de Dongbei en Gaomi fue Guo Guizi, y fue el único que escapó a la ejecución de varios bandidos por parte de las autoridades locales en Gaomi". El personaje novelesco de Yu Zhan'ao se inspira en

este bandido y en Cao Keming. Sin embargo, el nombre proviene del modismo 独占鳌头, que significa ser el primero u ocupar el primer lugar, y esto no se incluyó en la nota. Como traductor, ¿cree que el problema más difícil de superar en la actividad de traducción es la diferencia cultural o la diferencia lingüística?

No sabría decir cuál, pero me decantaría por la lingüística. He traducido recientemente a Can Xue y su lenguaje, en apariencia sencillo a esos dos niveles, no lo es en absoluto.

Como traductor de las novelas de Mo Yan y crítico literario extranjero, ¿hay algo en las novelas de Mo Yan que no le haya satisfecho? ¿Hay algo que le gustaría decir a los escritores chinos contemporáneos, como Mo Yan, en cuanto a sugerencias o críticas?

No, mi única sugerencia es que se lea de verdad. Hay muy pocos escritores chinos que estén a su altura. Yan Lianke imita mal y sin talento a Mo Yan, pero escribe para los lectores occidentales. Yan Lianke busca el lector occidental, no el chino. Mo Yan, no, es fiel a sí mismo y a su concepción de la literatura. La autenticidad de la obra de Mo Yan debería ser mejor valorada en China.

En cuanto a la traducción al chino de su nombre y apellidos, Blas Piñero Martínez, como “布拉斯·皮涅罗·马丁内斯”, ¿qué le parece? ¿Tal vez ya tiene otro nombre en chino?

Esta traducción me parece bien.

Anteriormente usted mencionó que el problema más difícil al traducir las obras de Mo Yan es el uso de voces. ¿Podría ampliar esta cuestión?

Me refiero más bien a la voz hablada: la voz hablada es una voz exclusiva de los personajes y solo

se daría cuando se reproduce de forma literal en el texto las palabras que tal o cual personaje han dicho. El narrador se echa a un lado para que sea el propio personaje (o los personajes) el que hable (o hablen). Escuchar una voz u otra tiene mucha importancia ya que los personajes crean lo que Bakhtin llama polifonía. En la literatura, la polifonía (en ruso: полифония) es una característica de la narrativa, que incluye una diversidad de puntos de vista y voces simultáneos. Una postura del autor descentrada que otorga validez a todas las voces. El concepto fue introducido en efecto por Mikhail Bakhtin, utilizando una metáfora basada en el término musical “polifonía”. En la novela polifónica, las voces están separadas: no pueden estar contenidas dentro de una sola conciencia, como en el monologismo. Más bien, su separación es esencial para el diálogo: incluso cuando están de acuerdo, lo hacen desde diferentes perspectivas y diferentes sentidos del mundo. El portador de la verdad no es la afirmación, sino más bien el punto de vista integral, la posición integral de la personalidad. La idea no tiene existencia sustantiva separada de la personalidad de un personaje: hay una fusión artística de personalidad e idea que produce una orientación espiritual irreductible única para ese personaje, permitiéndoles significar directamente. La idea, pues, vive en el mundo: en Mo Yan no hay ningún pensamiento o idea incorpóreo (“de nadie”). Bakhtin utiliza el término voz-idea para designar esta unidad de idea y personalidad. En el proceso creativo de Mo Yan, la estructura compositiva de la novela se forma espontáneamente en torno a las interacciones de esta multiplicidad de ideas de voz. De esto no puede surgir ningún sistema monológico abstracto, sólo un evento concreto compuesto de orientaciones y voces humanas organizadas. Sin este aspecto subrayado por Bakhtin.

¿Qué opina de las voces en la obra El suplicio del aroma de sándalo?

Soy de los que piensa que *El suplicio del aroma de sándalo* es una obra maestra de la novela universal precisamente por el uso de las voces (son en realidad las voces de la agonía) según la polifonía de Bakhtin.

En las novelas de Mo Yan hay muchas descripciones de torturas, por ejemplo, 剥人皮 (bo ren pi, desollar a alguien) en El clan del sorgo rojo y 檀香刑 (tan xiang xing, el suplicio del aroma de sándalo) en El suplicio del aroma de sándalo. Algunas personas dicen que Mo Yan es un novelista cruel e insensible. ¿Cuál es su opinión sobre las descripciones de tortura en las obras de Mo Yan?

Creo que explico en una de las notas a esta novela que hablar de la tortura ha sido siempre un tabú en cualquier tipo de texto escrito en China desde la antigüedad debido al confucionismo. Mo Yan se muestra como transgresor a esa regla y las describe con lujo de detalles. El estilo transgresor de Mo Yan puede resultar sin lugar a dudas chocante, pero le da un valor al discurso histórico del que carecía la literatura china. Mo Yan humaniza en toda su obra la Historia (con mayúsculas).

Estoy completamente de acuerdo con su afirmación sobre la estrecha relación entre la novela de Mo Yan y el teatro. Las novelas de Mo Yan realmente valoran la teatralidad, pero una búsqueda excesiva de la teatralidad a menudo puede debilitar la profundidad del pensamiento en la novela y causar redundancias en la trama. ¿Cuál es su opinión sobre este tema?

El teatro llegó muy tarde a China debido a que el discurso confuciano impedía una individualización del personaje dramático. Ese proceso se pro-

188 dujo en Occidente mucho antes, pero en China llegó tarde. El teatro y la novela en *baihua* (*xiaoshuo*) en China están estrechamente ligados. Ambos géneros crean con sus personajes un subjetivismo (o individualización) que se va a extender durante siglos, pero que ya aparece en novelas como el *Sanguo yanyi* (*El romance de los tres reinos*). Cuando vemos el personaje novelesco de Liu Bei ya vemos rasgos de una subjetividad trágica: la oposición entre *chengyi* (诚意 *sinceridad*) y *tianyi* (天意, *voluntad divina o voluntad del Cielo*) etc. Mo Yan va a retomar esa individualización del personaje en otro contexto, pero va a seguir en la misma tradición del teatro y la novela chinos.

Desde un punto de vista lingüístico ha mencionado antes que lo que hace especial y fascinante la obra de Mo Yan es su vertiente carnalesca. Usted cree que esto está fuertemente influenciado por la novela tradicional china Shuihu Zhuan. Sin embargo, muchos lectores chinos creen que la vertiente carnalesca es un término utilizado por 巴金 (Ba Jin) al evaluar La vie de Gargantua et de Pantagruel de François Rabelais, por lo que tienden a pensar que Mo Yan está influenciado por François Rabelais. ¿Qué opina sobre esta cuestión?

Creo, y me resulta fascinante, que la obra de Mo Yan tiene muchos más paralelismos con la obra de François Rabelais que con otros autores de la tradición europea o americana. La noción de carnaval de Bakhtin está relacionada con la de lo grotesco. En el carnaval, las jerarquías y propiedades sociales habituales cambian radicalmente. Se pone énfasis en el cuerpo en su dimensión abierta, en su conexión con la vida de la comunidad como sucede en la obra de Mo Yan. Este énfasis en la dimensión material que une a los humanos, más que fijarse en las diferencias y separaciones entre ellos, permite la conciencia de la continuidad de la vida humana en su con-

junto: por cada muerte, hay un nacimiento, una renovación del espíritu humano. Este proceso permite avanzar. Debido a su inscripción en el tiempo y su énfasis en los cambios corporales (a través de la alimentación, la evacuación y el sexo, todo ello aparece abundantemente en la obra de Mo Yan). Lo grotesco ha sido interpretado por algunos críticos como una dimensión del cuerpo que permite la percepción de la historicidad del hombre: en esta lectura es utilizado como dispositivo de medición.

Por supuesto, usted como lector extranjero, debe ser muy sensible a los factores de culturas heterogéneas. Quizá por eso su perspectiva sea más objetiva. La relación entre las novelas de Mo Yan y la cultura tradicional china realmente merece una investigación más profunda. Usted también ha traducido obras de autores modernos chinos como Lu Xun y Lao She. ¿Cree que hay una continuidad espiritual o artística entre Mo Yan, Lu Xun y Lao She u otros autores modernos?

Muchísimo. Lu Xun resucitó en sus ensayos la novela (*xiaoshuo*) en el siglo xx cuando la novela era un género menor y poco prestigioso e introdujo la novela como crítica social. Mo Yan a su vez devolvió con su obra el prestigio de la novela. Lao She le dio dignidad a la lengua hablada y a los personajes humildes y modestos de la vida de todos los días, como Mo Yan lo hace con su obra. Tanto Lao She como Mo Yan dan voz a aquellos que no tienen voz, y les dan una voz literaria. Este es un tema muy largo y complejo que merecería más tiempo y espacio, pero Mo Yan es en gran medida el heredero de estos dos autores.

Las novelas de Mo Yan tienen un carácter misterioso. Muchos lectores chinos consideran que este misterio está relacionado con la influencia de Liaozhai Zhiyi de Pu Songling y han escrito artículos al respecto. ¿Qué opina sobre esta cuestión?

He traducido recientemente *El reencuentro de los compañeros de armas* (*Zhanyou chongfeng*) y efectivamente me he topado con un Mo Yan fuertemente influenciado por el cuento de carácter fantástico. Lo he visto también en otras obras donde aparece el tema de la venganza, y sobre todo el tema de la venganza de una mujer que ha sufrido una injusticia. Pu Songling y Mo Yan son los dos de Shandong, una tierra muy particular repleta de leyendas.

La mayoría de las novelas de Mo Yan están ambientadas en Gaomi, Shandong, que es la tierra natal de Mo Yan. ¿Está usted familiarizado con Gaomi? ¿Alguna vez se ha puesto en contacto con Mo Yan para consultar problemas de traducción relacionados con sus obras?

No me gusta ponerme en contacto con los autores para aclaraciones sobre problemas de traducción. Mo Yan me dejó claro que confiaba en mis decisiones y en mis ojos para llevar su texto al español y que las respetaría. En muchas ocasiones, el autor carece de una mirada exterior. Una traducción es trabajo del traductor y sus decisiones, no del autor.

¿Cree que es necesario el diálogo entre el traductor y el autor? Desde la perspectiva de la comunicación intercultural, ¿es significativa la intervención excesiva del autor original para el traductor? ¿O se considera una «invasión» cultural?

No, no creo que sea necesario en absoluto. El traductor es un intérprete de la obra del autor y el autor tiene que respetarlo. Los casos que conozco en los que el autor ha intentado influir en la traducción han sido desastrosos. El autor no conoce al lector al que va dirigida su obra traducida, el buen traductor sí. La labor del traductor es que la obra de su autor llegue al lector de la

lengua a la que traduce: es un ejercicio de transmisión. Pasar de un lado a otro; eso es todo.

Una última pregunta. Actualmente, una dificultad que encuentro es cómo recopilar datos sobre la recepción de las traducciones de Mo Yan en español en España. ¿Qué vías existen para recopilar dichos datos? Además de las valoraciones de los lectores comunes, ¿cómo se pueden obtener las críticas de los académicos y expertos después de que hayan leído su traducción al español? ¿Ha recibido cartas de los lectores? ¿Ha recibido comentarios de sinólogos españoles u otros expertos y académicos sobre su trabajo? ¿Podría proporcionar datos relevantes?

Esta es una labor muy difícil, casi imposible, y no sabría cómo responderte. Lo único que puedo decirte es que a Mo Yan se le lee (y se le conoce) bastante en España y América Latina. Los libros de Mo Yan tienen éxito. Se le sigue traduciendo, pero todavía no estamos a la altura de otros autores europeos o anglosajones que son más conocidos y leídos. En general, el lector lee aquello que es capaz de reconocer en el texto. Hay un ejercicio inconsciente en la recepción de un autor por parte del lector: uno busca aquello que sabe que va a encontrar. Con los autores chinos en Occidente hay unas expectativas que están cambiando, pero que siguen muy vigentes desgraciadamente. Al autor chino se le exige que sea crítico con el régimen político, que hable de injusticias, que sea censurado, etc. Yan Lianke ha estado recientemente en España y ha respondido a las preguntas de los periodistas siguiendo exactamente esos criterios. Mo Yan no se presta a ese juego y resulta más difícil de encajar, de ser aceptado y comprendido por el lector de lengua española. Una nota positiva para acabar es que creo que poco a poco se va introduciendo y aceptando más, pero todavía queda un largo recorrido por hacer.

190 **REFERENCIAS**

Bakhtin, M. M. (2010). *The dialogic imagination: Four essays*. University of Texas Press.

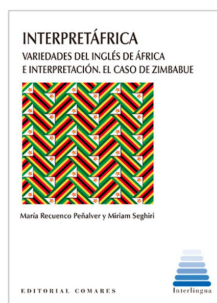
Rabelais, F. (1854). *Oeuvres de François Rabelais*. Libraire-Éditeur.

RESEÑAS

Interpretáfrica. Variedades del inglés de África e interpretación. El caso de Zimbabwe

MARÍA RECUENCO PEÑALVER Y MIRIAM SEGHIRI
Granada, Editorial Comares, 2024, 108 págs.

Adriana M. Godoy-Lorenzatto
Universidad de Málaga
ORCID: 0009-0001-8419-7191



La editorial Comares ha publicado un nuevo título dentro de su colección Interlingua, *Interpretáfrica. Variedades del inglés de África e interpretación. El caso de Zimbabwe*, firmado por las investigadoras de la Universidad de Málaga, María Recuenco Peñalver y Miriam Seghiri.

Se trata de un manual de interpretación con ejercicios prácticos, que viene a paliar un notable vacío en el panorama de los materiales didácticos para la formación de intérpretes en el par idiomático español-inglés, en lo que concierne a las variedades africanas. Sin embargo, por sus características, el libro ofrece mucho más y para un público más amplio.

La interpretación de conferencias es una herramienta indispensable para el intercambio entre países, en terrenos clave para toda sociedad moderna; desde el desarrollo comercial, educativo y cultural, hasta la diplomacia y la cooperación humanitaria. La importancia del inglés como lengua franca y la del español como uno de los idiomas más hablados del mundo requiere potenciar el entrenamiento de intérpretes en esta combinación de idiomas.

Sin embargo, a pesar de la demanda de intérpretes cualificados, estudiantes y docentes a menudo se enfrentan con una sorprendente escasez

de materiales didácticos. La mayor parte de los recursos disponibles se centra en aspectos teóricos o estrategias generales de interpretación en tanto que los ejercicios prácticos son muy limitados. Con frecuencia es necesario recurrir a conferencias reales, que no han sido diseñadas para el aprendizaje y no resultan adecuadas para el estudiantado en formación. La escasez de materiales es todavía más evidente para las lenguas y variedades idiomáticas distintas de las mayoritarias. En España, apenas existen ejemplos de materiales para intérpretes que incluyan idiomas oriundos de África (cf. Torres Díaz, 2025). En el caso del inglés, gran parte del material disponible se centra en las variantes británica y estadounidense, con alguna representación de la australiana, mientras que el inglés del Caribe, Asia o África está muy infrarrepresentado. La falta de exposición a estas variantes lingüísticas durante el aprendizaje supone que los nuevos intérpretes estén muy poco preparados para afrontar encuentros en el mundo real, con hablantes de esas regiones. El libro de Recuenco Peñalver y Seghiri intenta reducir ese vacío desde la vertiente del inglés africano, más concretamente, del inglés de Zimbabwe. Se trata de una obra pionera, ya que no se han publicado otros manuales dedicados a la interpretación entre esta variedad idiomática y el español.

El prólogo de Juan Miguel Zarandona retrata, con pinceladas breves y brillantes, la preponderancia de la interpretación en la vida de África, desde los tiempos de las antiguas rutas comerciales entre el Mediterráneo, los imperios del Nilo y las costas del Índico, a través de toda la historia colonial y hasta nuestros días. Resume el panorama lingüístico del continente en la actualidad, con especial atención a las múltiples variedades del inglés, y presenta el caso del que llama el “pequeño-gran” país de Zimbabwe. El manual propiamente dicho comienza

con una breve introducción teórica, en la que se recorren, de forma sucinta y clara, varios puntos fundamentales. En primer lugar, se enfatiza el papel de este tipo de interpretación en el ámbito internacional y su importancia como puente entre culturas. A continuación, se describen brevemente las características y los métodos de trabajo de las dos modalidades interpretativas utilizadas en las conferencias, la interpretación consecutiva y la simultánea, sin olvidar el aporte, cada vez mayor, de los medios tecnológicos. Las autoras señalan la importancia de las variedades africanas, no solo dentro de los países de origen, sino también fuera de ellos, donde el fenómeno de la inmigración requiere cada vez más intérpretes capacitados. Sigue una lista de los países africanos que tienen al inglés como lengua oficial o cooficial en la actualidad, que son nada menos que veintidós, para después presentar la realidad de Zimbabue, que será el hilo conductor del libro. La introducción termina con una breve caracterización de las variedades idiomáticas involucradas, el inglés de Zimbabue y el español de España.

El cuerpo principal de la obra lo componen una serie de doce ejercicios, cada uno de unas dos páginas de extensión. Cada ejercicio consta de una conferencia, a cargo de un orador nativo de Zimbabue, sobre un tema concreto de la realidad de ese país, con introducción y despedida de una presentadora española. Los temas abarcan, desde la historia y geografía humana, hasta la política y la figura de Robert Mugabe, pasando por las lenguas locales, la cocina, la música y los deportes. Al final de cada discurso, hay una lista de equivalencias propuestas por las autoras, que pueden ayudar al estudiante a solventar los puntos más difíciles. Las conferencias van precedidas por una portada ilustrada y un código QR, que remite al archivo de audio del discurso correspondiente. En las conclusiones, se enfatizan dos

aspectos principales del abordaje que hace este manual de los desafíos que supone la interpretación del inglés de Zimbabue. Por un lado, se potencia la contextualización cultural como herramienta de ayuda a la interpretación y, por otro, se incluyen vocabulario y recursos específicos de la realidad africana y zimbabuense, que pueden aparecer con cierta frecuencia en la práctica de la interpretación en ese país. La obra se cierra con una breve biografía de cada una de las autoras.

A lo largo de todo el manual, destaca la claridad y concisión con las que se explican conceptos completos, tanto en lo que concierne a la base teórica de la interpretación de conferencias, como en lo referente a la realidad de Zimbabue. El uso de códigos QR para acceder a los audios proporciona una manera directa de conectar el material escrito con el discurso hablado, de forma que el contenido total de la obra adquiere un carácter multimodal. Sin embargo, como cualquier otro recurso tecnológico, está sujeto a posibles fallos y el lector deberá comprobar su funcionamiento antes de comenzar a trabajar con el libro. Las listas de equivalencias sugeridas al final de cada conferencia sirven a un doble propósito didáctico: por un lado, proporcionan información concreta sobre puntos difíciles, como las unidades de medida, los nombres de algunas instituciones, etcétera; por otro, entrenan al estudiante a identificar el tipo de elementos que presentarán mayores dificultades en la práctica real y, por lo tanto, requieren más preparación. Si bien es cierto que, como todo manual, esta es una obra eminentemente práctica, el componente de variedad, tanto idiomática como cultural, es muy relevante. Este enfoque despierta el interés del lector por saber algo más sobre los participantes de las conferencias. Si se busca la información en el libro, se puede ver que una de las autoras, Recuenco Peñalver, es también la presentadora de algunos discursos. De la otra

presentadora, Lorena Arce Romeral, no hay más datos, pero hay un trabajo suyo citado en la bibliografía, que puede darnos una pista sobre su bagaje educativo y ocupacional. Sin embargo, de Johannes Siziwa, el conferenciante zimbabuense, no se encuentra más información que el nombre y el país. Unas breves frases biográficas podrían completar la obra en este aspecto, con algo de información sobre su campo de acción, su educación, o su grupo etario.

Sin duda, este manual cumple ampliamente con el objetivo de paliar la escasez de materiales para entrenar a los futuros intérpretes, en general, y la falta de materiales en variedades no estándar del inglés, en particular. Más allá de este propósito, el libro tiene el mérito no solo de visibilizar la falta de atención hacia las variedades minoritarias en los estudios de interpretación, sino también de ponerse manos a la obra y hacer algo al respecto. Sería deseable que este esfuerzo pionero inspirara a otros autores a adentrarse por el mismo camino. Llegados a este punto, corresponde señalar una de las características más notables de la obra, que trasciende con creces su propósito original, la cuidadosa y acertada selección de los temas. Las conferencias recorren la realidad histórica y actual de Zimbabwe con una lectura asequible y amena (aunque bilingüe), producto de su carácter didáctico, que nos acerca sin esfuerzo a este “pequeño-gran” país africano, relativamente desconocido en nuestro ámbito. Inadvertidamente o no, las autoras nos ofrecen, además de un manual recomendable para intérpretes en formación, un libro enriquecedor en sí mismo y recomendable para todo el mundo.

REFERENCIAS

- Arce Romeral, Lorena y Seghiri, Miriam (2018). Booth-friendly term extraction methodology based on parallel corpora for training medical

interpreters. *Current Trends in Translation Teaching and Learning E*, 5, 1-46. http://www.cttl.org/uploads/5/2/4/3/5243866/cttl_e_2018_1.pdf

Torres Díaz, M. G. (Coord.). (2005). *Guía de conversación básica para personal sanitario y pacientes en 19 lenguas* (2ª ed.). Servicio de Publicaciones y Divulgación Científica de la Universidad de Málaga.

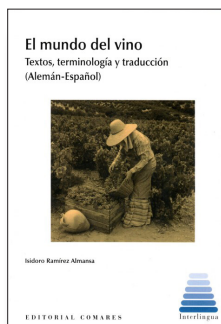
Zarandona, Juan Miguel (2024). Prólogo. En M. Recuenco Peñalver y M. Seghiri, *Interpretáfrica: Variedades del inglés de África e interpretación. El caso de Zimbabwe* (pp. xi-xii). Comares.

El mundo del vino. Textos, terminología y traducción (Alemán-Español)

ISIDORO RAMÍREZ ALMANSA

Granada, Comares, 2021, 147 págs.

Fabiola Jurado Muñoz
GIRTraduvino, Universidad de Valladolid
ORCID: 0000-0001-7044-0579



El sector vitivinícola destaca por ser una de las actividades económicas de mayor prominencia en España. Asimismo, su producción viene determinada por una serie de rasgos que no solo afectan a cuestiones técnicas, sino también a matices léxicos. Muestra de ello

reside en la ingente cantidad de estudios y publicaciones que existen en torno al vino desde disciplinas tan heterogéneas como la química, la biología, el derecho, la botánica o la medicina. Dentro del ámbito humanístico también localizamos obras que versan sobre este caldo en ramas como la literatura, la arqueología, la historia, la lingüística y, por supuesto, la traducción. Es este último campo de estudio donde se enmar-

196 ca el presente volumen reseñado que se titula *El mundo del vino. Textos, terminología y traducción (Alemán-Español)*. En él, Isidoro Ramírez Almanza nos invita a adentrarnos en la vitivinicultura desde una perspectiva lingüístico-traductológica. Para ello, traza una visión general de ciertas cuestiones relacionadas con el texto vitivinícola, la terminología contrastiva y la traducción en el par de lenguas alemán-español desgranando de forma gradual el entramado que esconde la lengua de la vid y el vino.

Tras el prólogo de la catedrática de la Universidad de Córdoba María del Carmen Balbuena Torezano, un apartado dedicado a las abreviaturas, siglas y acrónimos empleados a lo largo de las páginas de este trabajo y una breve introducción, la monografía se compone de cuatro capítulos claramente diferenciados. Todos ellos están integrados por varios apartados y subapartados. En el capítulo 1, titulado “El lenguaje del vino (*Weinsprache*)” (pp.1-26), el autor se centra en el análisis del lenguaje de la vitivinicultura para corroborar que se trata de un lenguaje de especialidad al reunir gran parte de las características que se le presupone a este tipo de lenguajes como la temática, la situación comunicativa o el tipo de emisor y receptor que participa en dicho acto.

En aras de profundizar en el análisis de forma exhaustiva y pormenorizada, argumenta que el lenguaje del vino se caracteriza por presentar variaciones diatópicas y diacrónicas. En lo que respecta al primer tipo de variación, comenta que es frecuente encontrar diferencias en el uso de la terminología según la región en la que nos encontremos debido a las distintas zonas productoras de vino. Por su parte, la variedad diacrónica se hace evidente en el tratamiento que se les ha dado a ciertos conceptos a lo largo de los años o cómo hay términos que no existían en algunas épocas y en otras sí. También, subraya

que el léxico del vino es valorativo al emplearse figuras retóricas como las metáforas y las metonimias para expresar y evaluar lo que se está percibiendo o consumiendo en cada ocasión. A este respecto, Ramírez Almanza establece la siguiente taxonomía de los tipos de metáforas que podemos localizar en el lenguaje del vino, la cual acompaña con varios ejemplos en español y su equivalente en lengua alemana: metáforas que hacen referencia a las partes del cuerpo o a sentimientos (*yema-Auge*); aquellas en las que el concepto se identifica con objetos (*nudo-Knoten*); metáforas relacionadas con las relaciones familiares o las personas en general (*nieto-Nebe-nauge*); aquellas relativas a la vestimenta o a los complementos (*zarcillo-Ranke*) y, por último, las que aluden a diversos procesos (lloro de la vid-no tiene equivalente en alemán).

Otro rasgo importante que representa a este lenguaje de especialidad es el uso de abreviaturas, siglas y acrónimos, motivado mayoritariamente por compartir características con el lenguaje científico-técnico, así como por abogar por la tan conocida economía lingüística. En este sentido, conviene resaltar también que una buena parte de los términos que configuran el lenguaje del vino proceden de la lengua general, aunque en este contexto adquieren cierto valor especializado. Tanto estos conceptos de la lengua común como aquellos generados en un grado de abstracción mayor deben ser trasvasados a la lengua meta cuando se requiere su traducción. Empero, no siempre existen equivalentes en dicha lengua receptora debido a la carga cultural y etnográfica que posee parte de todo el caudal léxico que engloba un ámbito como este. Ante esta situación y si ponemos el foco de atención en la lengua alemana, resulta innegable que un alto porcentaje de la terminología vitivinícola se produce a través de la formación de palabras, dando lugar a unidades de significado complejas

formadas a partir de otras unidades ya existentes. Este fenómeno, llamado en alemán *Wortbildung*, responde a la necesidad de introducir neologismos en la lengua y cultura de llegada, lo que genera nuevas entradas léxicas y supone tener en cuenta realidades hasta ahora desconocidas. Como este proceso interfiere con otros campos de la gramática como la sintaxis o la morfología, es fundamental que el traductor tenga amplios conocimientos no solo sobre lo concerniente al mundo de la vid y el vino, sino también sobre los diversos mecanismos que existen para la formación de palabras.

Por ello, el autor explica en las últimas páginas del capítulo 1 dos de los procesos más frecuentes a la hora de generar nuevos términos en alemán. En primer lugar, aborda los fundamentos que sustentan la derivación (“unión de un morfema fundamental o libre, o bien una serie de morfemas de este tipo junto a un morfema ligado de formación”, p. 15) y cómo esta se puede clasificar en derivaciones implícitas y explícitas. Además de este primer nivel de categorización, afirma que podemos detectar derivaciones verbales, nominales y adjetivales. En segundo lugar, nos habla de la composición (“un proceso de formación de palabras que se produce uniendo dos morfemas fundamentales o libres”, p. 25), de las formas que hay en lengua alemana y de los tipos que existen, entre los que predominan la composición copulativa y la composición determinativa. Todo ello lo ilustra con varios ejemplos tanto del lenguaje general como del lenguaje vitivinícola, lo que facilita sobremanera la comprensión del contenido por parte del lector.

El capítulo 2, “Géneros y tipos textuales relacionados con la vid y el vino” (pp. 27-96), lo destina a agrupar todos los tipos de textos vitivinícolas junto con ejemplos de fuentes fiables y reales tanto en español como en alemán. Para ello, propone una taxonomía propia y de-

cide aunar cada género y tipo textual en siete categorías principalmente: textos de carácter humanístico, de carácter científico-técnico, de carácter administrativo y financiero, de carácter jurídico, de carácter biosanitario, textos turísticos y, en última instancia, textos híbridos. Dentro del primer grupo, engloba todos aquellos documentos que, de un modo u otro, han tendido un puente entre culturas para dar a conocer la existencia y producción del vino. Llegados a este punto, conviene enfatizar que divide esta primera categoría en textos periodísticos (dentro de estos, incluye como géneros la crítica enológica, el reportaje enológico, la noticia enológica y el reportaje de turismo enológico), tratados, textos literarios y otros tipos de textos relacionados con la filosofía, la historia o la arqueología. Para el segundo grupo, es decir, los textos de carácter científico-técnico, alega que está compuesto por documentos como el informe técnico, el método de análisis, la descripción de variedades, las prácticas enológicas, el boletín informativo, documentos sobre productos fitosanitarios y enológicos, el etiquetado, la ficha de cata, el artículo científico, y la nota de cata, entre otros.

En el tercer grupo tenemos los textos de carácter administrativo y financiero, donde las relaciones comerciales nacionales e internacionales sobre el cultivo de la vid y la producción de vino suscitan la creación y posterior traducción de documentos como la factura de exportación, el *packing list* o *Packliste* en alemán y el documento de transporte, además de una serie de certificados como el certificado de seguro de transporte, de origen, EUR1, de libre venta, de registro sanitario, de análisis sanitario, de denominación de origen, de exportación o de registro de viñedos. Para el cuarto grupo, esto es, los textos de carácter jurídico, el autor advierte que cada país productor posee una normativa específica para

198 la elaboración del vino, el etiquetado, el transporte y otras cuestiones que interfieren en la compra y venta de un producto tan señero como este en el acervo histórico-cultural de cada zona geográfica. Por este motivo, el profesor Ramírez Almansa subdivide este epígrafe en varios apartados y subapartados con el único fin de aclarar que, aunque existen leyes europeas comunes a todos los países miembros, es necesario que, como traductores, conozcamos de primera mano la legislación de la combinación lingüística con la que trabajemos normalmente. En consecuencia, recopila documentos normativos sobre la legislación española (sea estatal o autonómica), alemana, austríaca y suiza. Otros documentos que integran contenido jurídico en sus hojas son los siguientes: los pliegos de condiciones de Consejo Reguladores, los estatutos y reglamentos, el registro vitivinícola o las normas de etiquetado. En el quinto y último grupo, al que le dedica unas líneas, están los textos que versan sobre el vino y se insertan en el sector turístico, entre los que se encuentran la guía y el folleto enoturísticos.

Una vez categorizados los distintos géneros y tipos textuales vitivinícolas, llegamos al capítulo 3, “Terminología vitivinícola” (pp. 97-112), en el que el autor, basándose en el Modelo Lexemático Funcional creado en 1984 por Leocadio Martín Mingorance y en las investigaciones de Ibáñez Rodríguez (2010) y Balbuena Torezano (2015), clasifica el léxico vitivinícola en dominios y subdominios según las relaciones conceptuales que se establecen desde determinadas esferas. Con esta propuesta pionera y única precisa que existen 7 dominios principales relativos al cultivo, la producción, la comercialización, la regulación, la producción, el enoturismo y la cultura. Finalmente, en el capítulo 4, “Recursos para la traducción de textos vitivinícolas” (pp. 113-118), reúne un conjunto de herramientas

de diversa índole, tanto monolingües en español y alemán como bilingües y multilingües, con la finalidad de que el traductor tenga a su alcance un vasto número de recursos que le faciliten su labor de documentación y posterior traducción, fases esenciales para garantizar la calidad de su ejercicio profesional. A continuación, aparecen las referencias bibliográficas utilizadas a lo largo de la obra por Ramírez Almansa y nos regala en las últimas páginas un amplio glosario terminológico alemán-español con la estructura y jerarquización que él mismo ha diseñado para esta investigación convertida en monografía.

Cada vez son más los investigadores y las investigadoras que se interesan por la lengua de la vid y el vino desde un enfoque humanístico-traductológico. Sin embargo, se acusa una ausencia de bibliografía que aborde la combinación lingüística alemán-español, motivo de peso por el que esta obra se consolida como un recurso necesario para la enseñanza y el aprendizaje de lenguas en contextos especializados, así como para la traducción DE-ES de textos vitivinícolas. Al igual que sucede con el lenguaje de este ámbito, que presenta un carácter multidisciplinar al nutrirse de distintas ramas de conocimiento para completar su objeto de estudio, esta monografía va dirigida a traductores, intérpretes, terminólogos, filólogos y demás usuarios potenciales que encuentren en ella un aliado perfecto para adquirir las habilidades, destrezas y competencias indispensables que les permitan comprender, asimilar y gestionar la terminología específica propia de esta parcela del saber. En definitiva, estamos ante un ejemplar que podría considerarse uno de los primeros manuales que vela por la adquisición de conocimiento experto sobre vitivinicultura al mismo tiempo que sienta las bases como fuente documental para aprender a traducir textos vitivinícolas en alemán y español.

REFERENCIAS

- Balbuena Torezano, María del Carmen (2015). Aproximaciones a la terminología vitivinícola en el par de lenguas alemán-español. En María del Carmen Balbuena Torezano y Manuela Álvarez Jurado (Eds.), *Lenguajes especializados y traducción: Vitivinicultura* (pp. 19-34). Don Folio.
- Ibáñez Rodríguez, Miguel Ángel (2010). El dominio vitivinícola: de la cepa a la copa. En Miguel Ángel Ibáñez Rodríguez, María Teresa Sánchez Nieto, Susana Gómez e Isabel Comas Martínez (Eds.), *Vino, lengua y traducción* (pp. 227-258). Universidad de Valladolid.

Las variedades del español en la traducción editorial y audiovisual. Políticas, tendencias y retos

MARÍA JOSÉ HERNÁNDEZ GUERRERO, DAVID MARÍN HERNÁNDEZ Y MARCOS RODRÍGUEZ-ESPINOSA (EDS.)

Granada, Editorial Comares, 2024, 468 pp.

Beatriz Priego Recio
Universidad de Málaga
ORCID: 0009-0002-2112-4451



El presente volumen, derivado del Proyecto de Investigación «Políticas editoriales en torno al español como lengua de traducción en España y América» (P20_00201) —financiado por la Consejería de Transformación Económica, Industria, Conocimiento y Universidades de la

Junta de Andalucía—, cuyo investigador principal fue el catedrático de la UMA Juan Jesús Zaro, abarca las aportaciones de investigadores de distintas universidades andaluzas e hispanoa-

mericanas. La obra se agrupa en cinco secciones, diferenciadas por bloques temáticos, con un total de veintisiete capítulos. La primera sección «Traductores y traductores», que incluye los capítulos 1 a 3, muestra relevantes materiales autobiográficos de los traductores implicados en los artículos posteriormente mencionados. En el primer capítulo, «Reinventar la tradición: la labor traductora de Contemporáneos», Casado Gallegos y Calvillo R. exponen que, mediante la traducción, algunos autores modernos tales como Ortiz de Montellano, Gorostiza, Villaurrutia, Cuesta, Owen y Novo contribuyeron al crecimiento de la poesía mexicana moderna. En el segundo, «Traductores y editores españoles e hispanoamericanos en la obra memorialística de Rafael Cansinos Assens», Marcos Rodríguez-Espinosa estudia la complicada relación del escritor sevillano con traductores y editores a través del estudio de la obra memorialística del prolífico escritor sevillano Cansinos Assens. La sección concluye con «Memorias y traducciones de Silvina Bullrich y Victoria Ocampo», de Carmen Rengel, donde se presenta a dos traductoras argentinas y se profundiza en el vínculo que se establece entre la escritora Silvina Bullrich y la feminista Simone de Beauvoir, de la cual tradujo algunas de sus novelas.

La segunda sección del volumen, «Historias editoriales», abarca los capítulos 4 a 10, y se focaliza en el análisis de diferentes sellos editoriales a ambos lados del Atlántico. En el cuarto capítulo, «Políticas editoriales en la traducción de poesía en el mercado editorial español: ediciones Hiperión y Visor Libro», Mercedes Enríquez-Aranda sostiene que las editoriales no son las únicas entidades responsables de las traducciones literarias que se imprimen en el mercado, sino que convergen con otros agentes y factores fundamentales en el proceso editorial. Alejandrina Falcón, por su parte, en el capítulo 5, «Redes del exilio argentino en Editorial

200 Bruguera: funciones y prácticas de traducción en tres colecciones de literatura universal», expone el destacado papel del exilio latinoamericano en la Editorial Bruguera de Barcelona en la importación, la traducción y la edición de literatura mundial a través de las colecciones Libro Amigo, Narradores de Hoy y CLUB Bruguera. María José Hernández Guerrero, en el sexto capítulo, «La Fuente Escondida: colección peruana de literatura traducida», estudia la colección liderada por Ricardo Silva-Santisteban desde 2012, que incluye traducciones literarias de todos los géneros y cuenta con treinta y ocho números publicados. En el séptimo capítulo, «Tres orillas y un idioma», Juan Gabriel López Guix reflexiona sobre el papel del traductor, la percepción pública de su labor y la utilidad de algunas nociones teóricas. María Recuenco Peñalvez, en el capítulo 8, «Sobre la colección Letras Africanas de Casa África. Política editorial y recepción de literatura africana a uno y otro lado del océano», pretende mostrar al lector el trabajo llevado a cabo por la institución Casa África y, más en concreto, su colección llamada Letras Africanas. Del mismo modo, señala la importancia de la figura del traductor experto en literatura africana para conseguir una mayor calidad en los textos traducidos. Santiago Venturini, por su parte, en el noveno capítulo, «Para una historia de la traducción editorial en Argentina: *Las flores del mal* de Charles Baudelaire en los años 40», analiza cuatro traducciones de la obra maestra del poeta francés, publicadas durante la denominada edad de oro del libro argentino. El último capítulo de esta sección, «Sobre las traducciones españolas de *The Descent of Man*, de Charles Darwin, de editoriales divulgadoras de clásicos del pensamiento anarquista (1909-c.1932)», corre a cargo de Carmen Acuña-Partal, que aborda los diferentes sellos y editoriales implicados en la difusión de la obra que analiza en su capítulo tales como Editorial Atlante, Centro Editorial Presa,

Editorial Vértice, entre otros, así como los vínculos políticos y económicos que existían entre dichas empresas editoriales.

La tercera sección de la obra aquí reseñada, «Análisis y comparación de traducciones: poesía, teatro y ensayo», comprende desde el capítulo 11 hasta el 17. Inaugura el apartado «Las traducciones al español de *A Room of One's Own* (1929) de Virginia Woolf: *Un cuarto para ella sola* (2022) de Enrique Girón y Andrés Arenas», de Patricia Álvarez Sánchez, que analiza si la traducción de 2022 de Girón y Arenas adopta un punto feminista con el fin de respetar la voluntad de Woolf. En el capítulo 12, «Estudio comparativo de tres traducciones chilenas de discursos del Fool o bufón en *El rey Lear* de William Shakespeare», Paula Baldwin Lind compara las traducciones de una selección de alocuciones del Fool o bufón en tres versiones chilenas de *El rey Lear*. Braulio Fernández Biggs, en un trabajo también dedicado al dramaturgo inglés, focaliza su estudio, «Dos convenciones dramáticas en Shakespeare (a veces omitidas en traducciones al español)», en la aparición de dos aspectos fundamentales que aparecen en las obras de Shakespeare, como el registro del lenguaje y el uso de pronombres formales o informales, que no siempre se trasvasan al texto traducido en español. María López Villalba, en el capítulo titulado «Hay tantas palabras que sueñan con tu voz. Apuntes sobre la poesía de Kikí Dimulá traducida al español por Nina Anghelidis y Carlos Spinedi», se centra en el estudio de las cinco antologías de versiones castellanas de la poesía de Dimulá en Chile, Cuba y Argentina. Lucas Margarit, en este sentido, en «Reflexión y traducción en algunas versiones al castellano de la poesía de Ezra Pound: el caso de "The Tomb at Akır Çaar"», analiza las traducciones de textos de Pound realizadas por Carlos Viola Soto (1963), José Coronel Urtecho y Ernesto Cardenal (1967), Rolando Costa Picazo (2014) y Armando Roa Vial (2015). Por su parte,

Mario Murgia, en un ensayo titulado «Los Paraísos mexicanos de John Milton», ofrece un análisis crítico sobre las traducciones mexicanas de los dos poemas más relevantes de Milton. Por último, Juan Ramírez-Arlandi, en «La traducción de relatos de viajes en Hispanoamérica y España: el caso de *Life in Mexico* (1843) de Madame Calderón de la Barca», analiza las tres traducciones completas de la obra de Madame Calderón, la de Enrique Martínez Sobral (1920), la de Felipe Teixidor (1959) y la de Raquel Brezmes (2007).

La cuarta sección, «Análisis y comparación de traducciones: relato, novela», contiene cinco colaboraciones que van desde el capítulo 18 hasta el 22. En el primero, «En torno a la recepción de la obra de Christopher Isherwood en España e Hispanoamérica a través de sus traducciones», David Alcaráz Millán se acerca a la recepción de Isherwood en lengua española a ambos lados del Atlántico. Miguel Ángel Cascales Serrano, en «Retraducir más de cincuenta años después: las traducciones mexicana y española de *Under the Volcano* de Malcolm Lowry», analiza, por su parte, las traducciones de Raúl Ortiz y Ortiz (1964) y Carlos Manzano (2022) de la obra clásica *Bajo el volcán*; y, Alicia García-Ferreras, en el capítulo «Recepción de la obra fantástica y académica de J. R. R. Tolkien en España e Hispanoamérica» traza la recepción en español de la obra del padre de la literatura moderna fantástica. El antepenúltimo capítulo, «La revisión de traducciones estadounidenses en España. Un enfoque dialectal al caso de *American Dirt*, de Jeanine Cummins», corre a cargo de Gabriel López Sánchez, que compara la traducción de María Laura Paz Abasolo publicada por Vintage Books con la de Ediciones B, que utiliza el mismo texto traducido pero cambiando sus marcadores diatópicos. Cierra la cuarta sección el trabajo de Inma Mendoza García con «La práctica editorial en la traducción cultural de la literatura para la infancia: el caso de *Judy Moody* en España

y Latinoamérica», en el que evalúa la repercusión que puede tener en el traductor la proximidad geográfica entre el país donde se vende la traducción y el país donde se publica la obra original.

La quinta y última sección del volumen, «Variedades del español en la traducción audiovisual», está dedicada al análisis de las diferentes variedades del español utilizadas en la traducción de obras audiovisuales, y abarca desde el capítulo 23 hasta el 27. La sección comienza con el capítulo de Belén Cruz-Durán, «La traducción del musical *Querido Evan Hansen*: análisis comparativo del doblaje en sus versiones al español como lengua de traducción en España y América», que tendrá como base los estudios más recientes sobre la traducción de películas con temática musical destinadas a un público joven. Adrián Fuentes-Luque en el capítulo 24, «Traducción audiovisual y español en el mundo hispano: origen, presencia y evolución», profundiza en la historia de la TAV en Hispanoamérica y en España, ya que apenas hay estudios sobre este tipo de traducción al otro lado del Atlántico. Francisca García Luque propone un trabajo titulado «La variación en traducción audiovisual. Análisis de la película francesa *Entre les murs* y sus traducciones para el doblaje al español», en el que García plantea las soluciones de traducción que se han adoptado en las dos versiones al español de la película. En el siguiente capítulo, «Reimaginar *Persuasion*: una adaptación audiovisual actual (2022) y sus traducciones para España y Latinoamérica», Nieves Jiménez Carra examina el lenguaje empleado en diálogos y voz en *off* de una versión reciente con el de la novela de Austen y la época. Cierra el volumen «El doblaje interlectal: la persistencia de las lealtades lingüísticas nacionales ante el español neutro», de David Marín Hernández, que centra su trabajo en el denominado doblaje interlectal, usado en algunas ocasiones para doblar una película a

202 una variedad del español distinta de aquella en la que ha sido rodada.

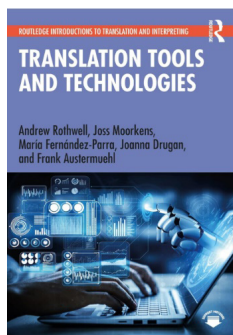
En definitiva, podemos afirmar que estamos ante una antología de estudios sobre el uso del español como lengua de traducción en sus diversas variedades geográficas, elaborada por un grupo de destacados investigadores españoles e hispanoamericanos, que viene a llenar un vacío investigador en el ámbito de la traducción editorial y la traducción audiovisual desde una perspectiva plural e integradora en sus distintas orientaciones teóricas y metodológicas, que ha conseguido prestar atención a las diversas sensibilidades lingüísticas y culturales de una comunidad de cientos de millones de hablantes y que, sin duda, va a resultar de interés para investigadores de los Estudios de la Traducción, la Historia de la Traducción y disciplinas afines, traductores profesionales y estudiosos de la literatura, en general.

Translation Tools and Technologies

ANDREW ROTHWELL, JOSS MOORKENS, MARÍA FERNÁNDEZ-PARRA, JOANNA DRUGAN, FRANK AUSTERMUEHL

Routledge, Londres, 2023, 270 pp.

Felicia Stevlik
Universidad de Málaga
ORCID: 0009-0007-1621-6139



El desarrollo vertiginoso de las tecnologías de la traducción y la inteligencia artificial generativa da la impresión de que escribir una monografía sobre las herramientas de traducción actuales entraña, a primera vista, un ejercicio arriesgado.

«Lo actual» es sumamente efímero en un ámbito tan cambiante y productivo como la tecnología. Así pues, lo más viable sea solo teorizar sobre lo práctico (y actual) con fines formativos y académicos si el resultado adopta una perspectiva con voluntad generalizadora, es decir, si se centra en los principales aspectos generales o universales que las herramientas y las tecnologías tengan en común. De esta manera, por un lado, los docentes que impartan formación a los futuros profesionales de las industrias de la lengua podrán utilizarlas por un periodo de tiempo más largo y, por el otro, estos últimos podrán aprovechar los conocimientos y las competencias aprendidas incluso a la hora de manejar herramientas nuevas que se basen en una tecnología concreta. En esto consiste el objetivo de *Translation Tools and Technologies*, de los autores Joanna Drugan, Joss Moorkens, María Fernández-Parra, Andrew Rothwell y Frank Austermuehl.

La obra está compuesta por doce capítulos, que dan cuenta, conjuntamente, de las distintas facetas tecnológicas de las industrias de la lengua. Con el fin de facilitar la comprensión al lector, se ofrece una lista con las abreviaciones empleadas a lo largo del libro, así como un glosario con conceptos indispensables con los que los traductores se topan a diario durante su labor. Además, cabe destacar que la redacción se caracteriza por emplear un discurso muy comprensible. El libro es adecuado tanto para el alumnado que esté haciendo sus primeros pinitos en el ámbito de la traducción como para los traductores profesionales que quieran profundizar en determinados aspectos tecnológicos. Igualmente, otro punto positivo es que los autores hayan elegido herramientas de fácil acceso, pues, o bien son completamente gratuitas (como OmegaT y Aegisub), o bien disponen de un periodo de prueba gratuito (por ejemplo, Trados Studio, memoQ y Phrase). Asimismo, se proporcionan capturas de pantalla

sobre cómo se usan y cuáles son las funciones y prestaciones que ofrecen.

Con respecto a la estructura de los capítulos, cada uno comienza con una serie de preguntas que pretenden servir de repaso antes y después de la lectura. Luego se desarrolla el contenido con ejemplos prácticos, así como observaciones acerca de la eficacia de las herramientas comentadas en función de las lenguas de trabajo. Excepto en el primer capítulo, se proporciona, además, una tarea para poner en la práctica todo lo aprendido a lo largo de esas páginas. Para realizarla, en la mayoría de las ocasiones es necesario haber completado las de los capítulos anteriores, ya que se suelen basar las unas en las otras. Al final figura una bibliografía recomendada, por si se quiere indagar más en un tema determinado.

Como comentario general, cabe destacar que, como los autores han tenido en cuenta incluso las dudas y preguntas que le puedan surgir al alumnado, *Translation Tools and Technologies* es, sin duda, un manual muy completo y con gran nivel de detalle. He aquí algunos ejemplos que lo prueban: se incluye la distinción entre *palabra* y *término*, se ofrecen una serie de recomendaciones para la elaboración de bases de datos terminológicas para el usuario y se comentan los diferentes tipos de subtítulos. A continuación, se resume el contenido de cada capítulo.

El primero es de naturaleza introductoria. En él, por una parte, se presenta la evolución de la tecnología en el ámbito de la traducción y, por otra, se explican la metodología del manual y sus objetivos.

El segundo versa sobre los principios de la traducción asistida por ordenador. Se detallan el uso y las funciones de las herramientas TAO, así como la importancia de estas últimas en la organización de los proyectos de traducción y en la traducción como proceso. Se explica —paso a paso y de manera general— qué implica la crea-

ción de un proyecto, lo cual constituye una guía que se puede aplicar en cualquier herramienta TAO, dado que su funcionamiento suele seguir la misma lógica. Por último, se hace hincapié en la arquitectura de *software* de las herramientas indagadas y en los problemas más frecuentes que pueden ocurrir a la hora de utilizarlas.

En el tercero se entra en materia, ya que se abordan con mayor detalle nociones esenciales de las herramientas TAO. Tras resaltar el uso de las memorias de traducción, se dedica un apartado a las distintas categorías de coincidencias, a la alineación de textos y a los formatos de archivo utilizados.

El capítulo cuatro se ocupa exclusivamente de las funciones terminológicas —en concreto, de la creación de una base de datos terminológica y su uso durante el proceso de traducción y la fase final de este—.

El quinto gira en torno a los *corpora* textuales. Primero se brinda una definición, luego se enumeran los distintos tipos y, finalmente, se habla sobre aquellos tipos de programas informáticos —junto con sus funciones principales— que se recomiendan para el análisis. Igualmente, se describen diferentes estrategias de búsqueda de información si se desea bien compilar un corpus a partir de los documentos disponibles en línea, bien convertir un sitio *web* en un corpus y el buscador en una herramienta de análisis.

En el sexto se describe el panorama de la traducción automática, desde la basada en reglas hasta la neuronal. En esta última se profundiza más, ya que es la más reciente. Por último, se aborda la cuestión de la evaluación de la calidad y la posesición de los textos que pasan por procesos de traducción automática.

El séptimo trata sobre el uso avanzado del método de trabajo denominado *leveraging*, que estriba en la reutilización de proyectos de traducción ya terminados a la hora de llevar a cabo uno

204 nuevo. Como bien apuntan los autores, una de las mayores dificultades a las que se enfrentan los traductores es el hecho de que casi ninguna herramienta TAO es capaz de identificar la coincidencia semántica entre segmentos. Esto quiere decir que, si hay dos segmentos —el que está por traducir y otro que ya está traducido y recogido en la memoria— que significan lo mismo o casi lo mismo, pero se estructuran de manera diferente, la herramienta no detecta ninguna coincidencia y, por lo tanto, no propone ninguna solución. Aunque, según se explica en el manual, Déjà Vu X3 integra una tercera base de datos (Lexicon) que podría resolver dicha dificultad, el problema radica en que su uso requiere mucho tiempo y trabajo por parte del traductor. La excepción es la herramienta, quizás menos conocida, Star Transit NXT, cuya función para tal objetivo se da a conocer junto con la tercera solución, esto es, la integración de la traducción automática en las herramientas TAO.

El octavo capítulo introduce al lector en la gestión de proyectos de traducción. El proceso entero se ejemplifica a partir de los sistemas de gestión Wordfast Anywhere 6 y Phrase TMS, que operan en la nube y cuyas facetas se describen en detalle.

En el noveno se ponen de relieve los editores de subtítulos. En primera instancia se examinan los fundamentos de la subtitulación, y luego se proporciona una guía para el uso de dos programas muy conocidos en traducción audiovisual: Aegisub y Matesub.

El décimo tiene como objetivo revelar los entresijos de la traducción y adaptación de programas informáticos, páginas web y videojuegos. En él se habla también de la noción de GILT (*Globalisation, Internationalisation, Localisation, Translation*), los *localization kits* y la parte técnica, cultural y de mercadotecnia de la industria.

Asimismo, se describe muy brevemente la herramienta Lokalise.

En el penúltimo se abarcan algunas cuestiones sobre el control, el aseguramiento y la evaluación de la calidad de los textos traducidos con herramientas TAO y se hace hincapié en cómo afecta el uso de las herramientas a la traducción. Igualmente, se mencionan algunos programas informáticos dedicados a la revisión de la calidad de las traducciones (por ejemplo, QA Distiller de Yamagata).

El último capítulo atiende a la interacción entre el ser humano y la tecnología, en este caso, en la disciplina estudiada. En concreto, se presenta la traducción como actividad humana desde el punto de vista de la ergonomía y la accesibilidad. En el epílogo se reflexiona sobre el futuro del sector, la traducción automática, las herramientas TAO y la traducción como profesión.

A la luz de todo lo anteriormente expuesto, es posible concluir que los docentes podrían tomar en consideración el libro reseñado en las aulas con el fin de facilitarle al alumnado una guía comprensible que pudiera consultarse progresivamente a lo largo de la formación recibida. El práctico formato de libro electrónico da aún más juego para el aprendizaje por su carácter interactivo. Además, la monografía podría combinarse con el volumen más teórico titulado *The Routledge Handbook of Translation and Technology* (2023), dirigido por Minako O'Hagan, en el que distintos autores ofrecen una perspectiva más amplia, a la vez que resaltan la creciente tecnologización de la traducción a todas las escalas.

En definitiva, *Translation Tools and Technologies* constituye una excelente opción tanto para los estudiantes de traducción como para aquellos traductores que tengan poca experiencia con herramientas y quieran ampliar sus hori-

zontes acerca de ellas sin tener que cursar una formación especializada en la universidad durante varios años. No debe olvidarse, sin embargo, que como el volumen se ocupa de un ámbito en constante evolución, es harto probable que pierda actualidad o se quede obsoleto más pron-

to que tarde. Mientras tanto, merece la pena aprovechar su potencial si se desea mejorar las competencias tecnológicas y de uso de las herramientas TAO para desenvolverse con soltura en el apasionante y siempre cambiante sector de las industrias de la lengua.