

# ***Hablo, luego existo.*** **La traducción del lenguaje marcado en «The Artful Touch», de Charles Dickens<sup>1</sup>**

*(I speak, therefore I am.*  
**The Translation of Marked Language in  
“The Artful Touch,” by Charles Dickens)**

*Francisco Vargas Gómez<sup>2</sup>*

Universidad Nacional, Costa Rica

---

## **RESUMEN**

En este artículo se aborda la traducción del lenguaje marcado en los textos literarios, a partir de tres premisas: 1. el lenguaje de narradores y personajes es significativo tanto para su caracterización como para la construcción del contexto en que transcurre la acción; 2. no hay una única manera de traducir el lenguaje marcado; 3. las diferentes formas de hacerlo responden a las circunstancias en que se produce la traducción. Se desarrollan tres enfoques —neutralización, homologación y compensación (social)— mediante los cuales se aborda la traducción del lenguaje marcado en el microrrelato «The Artful Touch», de Charles Dickens. Sendas traducciones resultan adecuadas según la situación.

---

1 Recibido: 23 de enero de 2019; aceptado: 25 de abril de 2019. Este artículo es resultado del proyecto «La traducción al español del microrrelato en inglés de finales del siglo xix y principios del xx: una antología bilingüe», código SIA 0373-15, proyecto auspiciado por la Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje (Universidad Nacional) y adscrito durante su ejecución al *Programa de Traducción e Interpretación (ProgTI)* de la misma institución.

2 Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje; *Programa de Traducción e Interpretación (ProgTI)*. Correo electrónico: [vargasgomezfrancisco@gmail.com](mailto:vargasgomezfrancisco@gmail.com)

**ABSTRACT**

This article addresses the translation of dialect in literary texts. It is based on three premises: 1. The language of narrators and characters is relevant both for their characterization and for the construction of the context in which the action takes place; 2. there is no unique way to translate dialect; and 3. the different ways of doing it depend on the circumstances in which the translation is generated. The translation of marked language in “The Artful Touch,” a flash-fiction story by Charles Dickens, is addressed from three different approaches: neutralization, homologation and (social) compensation. The resulting translations may be deemed appropriate depending on the situation.

**Palabras clave:** traducción literaria, estrategias traductológicas, lenguaje marcado, Charles Dickens

**Keywords:** literary translation, translation strategies, marked language, Charles Dickens

**Introducción**

En este ensayo se procura abordar un asunto de interés para la disciplina: la traducción del lenguaje marcado en los textos literarios. Se parte de la premisa de que las distintas maneras en que se expresan los narradores y los personajes en una obra literaria son significativas tanto para su caracterización como para la construcción misma del contexto en que transcurre la acción. Un segundo presupuesto en que se sustentan las ideas que se plantean es la ya muy difundida noción de que no hay una única manera de abordar el problema; las diversas formas de traducir un texto en concreto responderán a las circunstancias en que se genera la iniciativa misma. Las diferentes traducciones resultan adecuadas en mayor o menor medida según la situación o situaciones en que se inscriban. El objetivo de estas páginas es presentar alternativas con las que traducir el lenguaje marcado en un texto literario. Para ello se recurre al caso de «The Artful Touch».

«The Artful Touch» puede catalogarse como microrrelato. Obra de Charles Dickens, este breve relato fue publicado en 1850 en el volumen 1, número 25 de la revista londinense *Household Words*, cuyo

editor era el propio Dickens. Con aproximadamente 800 palabras, «The Artful Touch» forma parte de un conjunto de tres historias tituladas «Three “Detective” Anecdotes» y relata un episodio en que dos policías (el inspector Wield y el sargento Witchems) arrestan a un carterista en Epsom, al suroeste de Londres, durante un día de derbi. El relato, que en principio podría resultar simple en cuanto al hecho narrado, muestra en su lenguaje el gusto de su autor por utilizar diferentes variedades diatópicas y diastráticas en el habla de sus personajes y la manera en que por medio de ellas, en combinación con un lenguaje más formal, ofrecía a sus lectores una aguda reflexión sobre la sociedad de su tiempo. Es, entonces, el lenguaje marcado en «The Artful Touch» el asunto alrededor del cual giran los siguientes párrafos.

### **El microrrelato: características esenciales**

En términos históricos, las formas narrativas breves no son una manifestación novedosa. Mariví Alonso Ceballos señala que desde los sumerios y los egipcios hay textos breves narrativos a manera de relatos intercalados, que entre los griegos evolucionan hasta tomar la forma de digresiones<sup>3</sup>. Sin embargo —sigue Alonso Ceballos— es hasta la Edad Media cuando surgen formas dotadas de autonomía, derivadas de la tradición oral<sup>4</sup>. Entre los antecedentes históricos y formas relacionadas con el microrrelato se encontrarían el haiku, el epigrama, el aforismo, la fábula, el chiste, la poesía, la novela fragmentada, la alegoría, el apólogo, la parábola, las adivinanzas y los relatos míticos, entre otras<sup>5</sup>.

Dado el tema de estas páginas, conviene caracterizar esta modalidad narrativa, también denominada, entre muchas otras formas,

3 Mariví Alonso Ceballos, *El microrrelato argentino: intertextualidad y metaliteratura* [memoria para optar por el grado de doctor] (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2014).

4 Alonso Ceballos, 43.

5 Alonso Ceballos, 43.

*cuento en miniatura, minicuento, microcuento, o minificción*<sup>6</sup>. Tal caracterización lleva a considerar no solo la importancia del uso de ciertos tipos de lenguaje en los microrrelatos, sino también sus implicaciones para la traducción. En los últimos decenios la crítica<sup>7</sup> ha identificado un conjunto de rasgos genéricos básicos propios del microrrelato, que dan cuenta de sus manifestaciones tanto en lengua inglesa como en español. En un esfuerzo que por el momento no puede ser exhaustivo, se resumen a continuación aquellos que parecen ser los más comunes entre las fuentes consultadas:

1. La concisión narrativa manifiesta no solo en la brevedad de los escritos (cuya extensión aproximada puede ir de una o dos mil palabras, de una línea a dos páginas) sino también en la comprensión o síntesis a la que se ajusta el hecho narrado, y las acciones, la escasez de personajes y escenarios, la escasa caracterización de los personajes y la condensación temporal, procurando siempre seguir el orden cronológico y evitando la intemporalidad.
2. La precisión y la densidad en el lenguaje, que implica la utilización de un vocabulario preciso, la ausencia de elementos prescindibles, la atención a los detalles descriptivos (por ser escasos) y la densidad sémica.

6 David Lagmanovich, «Hacia una teoría del microrrelato hispánico», *Revista Interamericana de Bibliografía* XLVI, 1-4 (1996): s. pág.

7 Francisco Álamo Felices, «El microrrelato. Análisis, conformación y función de sus categorías narrativas», *Sigma* 19 (2010): 161-180; Mariví Alonso Ceballos, *El microrrelato argentino: intertextualidad y metaliteratura* [memoria para optar por el grado de doctor] (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2014); Leticia Bustamante Valbuena, *Una aproximación al microrrelato hispánico: antologías publicadas en España (1990-2011)* [Tesis doctoral] (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2012); Marianela Camacho Alfaro, «Prefacio», *Antología de microrrelatos* (San José: Editorial Costa Rica, 2012); David Lagmanovich, «Hacia una teoría del microrrelato hispánico», *Revista Interamericana de Bibliografía* XLVI, 1-4 (1996): s. pág.; David Roas, «El microrrelato y la teoría de los géneros», *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico* (Palencia: Menoscuarto ediciones, 2008) 47-76; Violeta Rojo, «El minicuento, ese (des)generado», *Revista Interamericana de Bibliografía* XLVI, 1-4 (1996): s. pág.; Robert Shapart, «The Remarkable Reinvention of Very Short Fiction», *World Literature Today* 86, 5 (2012): 46-49. DOI: <https://doi.org/10.7588/worllite-toda.86.5.0046>; Lauro Zavala, «El cuento ultracorto bajo el microscopio», *Revista de Literatura* 64, 128 (2002): 539-553. DOI: <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2002.v64.i128.183>.

3. Una ruptura con lo rutinario y con las expectativas tradicionales del lector, visible en la polifuncionalidad de los títulos —que incluso pueden ser parte esencial del texto—, en que no siempre se sigue el esquema narrativo tradicional (eliminándose en ocasiones el desarrollo, para iniciar *in media res* y sustentar todo el cuento en el clímax), y en los finales sorprendivos, enigmáticos y abruptos, que producen asombro o sorpresa y que suelen quedar abiertos.
4. La indeterminación, genérica, narrativa y semántica, provocada por los continuos vacíos, la narración sugerida y elíptica, los significados apenas esbozados, la ambigüedad semántica, los títulos enigmáticos, y por su carácter proteico.
5. La tendencia a la ironía, a la parodia y al humorismo.
6. Su índole obligatoriamente narrativa, que lo distingue de los microtextos.
7. La exigencia de un lector activo, cuya participación es taxativa para completar la historia.
8. La marcada tendencia hacia la intertextualidad, de tipo literario o no literario.
9. La intensidad.
10. La unidad, preeminencia y concreción del hecho narrado, pues se narra una única acción, evento o incidente muy visual, que eclipsa a los personajes, evita ser una generalización, presenta un vínculo obligatorio con la naturaleza humana.

El uso del lenguaje en un microrrelato es fundamental para suplir las limitaciones impuestas por la concisión, la comprensión, la síntesis y la precisión que caracterizan a esta modalidad narrativa. Acudir a determinadas variedades lingüísticas típicas de usos o usuarios específicos contribuiría a la generación de contextos y caracterizaciones

concretas en la mente del lector, sin tener que incluir descripciones o comentarios extensos. La utilización de tales formas, sin embargo, convierte la traducción literaria en un ejercicio de particular complejidad.

### El lenguaje marcado

El uso en la literatura de variedades particulares de lengua produce lo que se denomina «literatura marcada». Según Miguel Ángel Vega Cernuda, es «aquella expresión poética en la que el colorido local, bien sea lingüístico, bien sea cultural, hace de la obra literaria una expresión muy caracterizada de la colectividad en la que surge»<sup>8</sup>. Tal caracterización se haría «a través de la jerga, el sociolecto, el dialecto o el idiolecto, etc.»<sup>9</sup>; esto es, utilizando un lenguaje marcado. Se entiende entonces por lenguaje marcado el que presenta ciertos rasgos o formas que pueden asociarse con hablantes o situaciones específicas. Las marcas pueden denotar especificidad geográfica, temporal, social o funcional frente a otros hablantes o situaciones, y pueden manifestarse en términos morfosintácticos, léxicos, terminológicos, fraseológicos o fonológicos.

Las marcas de tipo geográfico o diatópico ubican al hablante en el eje espacial. Así, el uso de los vocablos «aguas» y «escalón» junto con el uso de la segunda persona del singular en la frase *¡Aguas con el escalón: no te vayas a tropezar!* remiten, dentro del espacio hispanoamericano, al hablante del español mexicano. Por otro lado, el uso de las formas compuestas y de la segunda persona del plural en *Os he dicho que no me ha pasado nada* podrían indicar que se trata de un hablante originario de España. Las marcas de tipo temporal o diacrónico posibilitan la ubicación de un hablante en el eje temporal. El uso de la forma verbal «hath» en *O foolish Galatians, who hath bewitched you* permite asociar al hablante con una época

8 Miguel Ángel Vega Cernuda, «Recepción y traducción en alemán de *Mamita Yunai*, de Carlos Luis Fallas», *Letras* 1, 43 (2008): 145.

9 Vega Cernuda, 144.

no contemporánea, o bien con una variante regional cuyos hablantes, posiblemente por un cierto aislamiento geográfico o lingüístico, han conservado aquella forma del verbo «have» ya considerada arcaica en otras regiones. El lenguaje marcado en términos sociales o diastráticos supone la asociación del hablante con estratos o grupos particulares dentro de una sociedad. Acudir a la doble negación en la frase *He don't know nothing* (por *He doesn't know anything*) o al participio pasado en *I done it yesterday* (por *I did it yesterday*) son formas propias de determinados colectivos dentro de las diferentes sociedades de habla inglesa. Finalmente, frases como *Muy estimadas señoras y señores* o *¿Qué hay de nuevo?* marcan el lenguaje en términos funcionales o diafásicos, ya que denotan la mayor o menor formalidad de la situación en que convencionalmente se utilizan<sup>10</sup>.

### El lenguaje marcado en «The Artful Touch»

Entre los autores que acuden al lenguaje marcado como recurso literario se destaca Charles Dickens. Como afirma Adolfo Luis Soto Vázquez, «[e]l novelista británico, mediante una convención muy bien calculada, incorpora el legado más rico [del Cockney] y, a diferencia de Bernard Shaw, tanto en la reproducción literaria del Cockney como en la de los demás dialectos y del subestándar en general, evita el uso de rasgos fonológicos que puedan agobiar al creciente

10 Al respecto de la variación lingüística véase: Roger Bell, «5.3 Discourse Parameters», *Translation and Translating* (Nueva York: Longman, 1991) 184-195; Centro Virtual Cervantes, «Variación lingüística», *Diccionario de términos clave de ELE* (Instituto Cervantes, 1997-2018), < [https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/diccio\\_ele/](https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/)>; Isabel García Izquierdo, «5.1.3. Los tipos de dialecto», *Análisis textual aplicado a la traducción* (Valencia: Tirant LoBlanch, 2000) 181-185; Luis González Nieto, «Unidad 1.2: Ciencias del lenguaje y didáctica de la lengua», María Estrella García Gutiérrez (coord.), *La educación lingüística y literaria en secundaria* (Vol. I) (Murcia: Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia, y Dirección General de Formación Profesional e Innovación Educativa, 2006) 39-61; José Ignacio Hualde, Antxon Olarrea, Anna María Escobar, «6. Variación Lingüística», *Introducción a la Lingüística Hispánica* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001) 329-365; Amparo Hurtado Albir, «2.5.1. La dimensión comunicativa», *Traducción y traductología* (Madrid: Cátedra, 2001) 543-546.

público-lector»<sup>11</sup>. En la obra de Dickens no es extraño que coexistan el lenguaje formal y el informal, ya que en su obra resulta común el uso de distintas variedades diastráticas y diatópicas del inglés que redundan en distorsiones léxicas, fonológicas y morfosintácticas, la presencia de formas fraseológicas, argot y disfemismo, y el intercambio de registros. Tales rasgos conforman el estilo característico del autor. Entre otras funciones, la presencia de estas marcas produce un efecto jocoso y caracteriza a los personajes como adscritos a colectivos y entornos específicos, pero a la vez buscaría la crítica social (ya que refleja diferencias sociales) y la denuncia de prácticas presumiblemente reprobables (el uso de un lenguaje artificial por parte de las clases altas o la imitación de dicho lenguaje por parte de las clases bajas con el fin de aparentar ser lo que no se es)<sup>12</sup>.

Pese a su brevedad, «The Artful Touch» muestra una amplia variedad de las marcas. Hagamos entonces un recuento de las mismas al tiempo que se comentan algunos ejemplos.

### ***Lenguaje formal e informal***

La combinación de lenguaje formal con uno informal se presenta en el microrrelato de Dickens de dos maneras. La primera es de carácter local, e implica la inserción de frases o léxico formal en segmentos específicos que exhiben un tono más bien informal. Nótese el contraste entre la forma verbal «he's got» y la frase «for the occasion» en la oración *Mr. Tatt he's got up quite regardless of expense, for the occasion*. Lo mismo ocurre en la oración *That, however, ain't the point*, esta vez entre el uso que se hace del adverbio «however» y la forma verbal «ain't». La segunda apunta a lo estructural; tiene

11 Adolfo Luis Soto Vázquez, «El Cockney de Charles Dickens ¿Una traducción utópica?», *Lenguaje y textos* 4 (1993a): 95.

12 Al respecto véase: Adolfo Luis Soto Vázquez, «Didáctica de las traducciones de Charles Dickens al español», Alfredo Rodríguez López-Vázquez (ed.), *Actas del simposio Didáctica de lenguas y culturas. III Simposio Internacional de la Sociedad Española de Didáctica de la Lengua y la Literatura* (A Coruña, 1993b); Adolfo Luis Soto Vázquez, «La jerga marginal de *Oliver Twist* en las traducciones al español», *Livius* 4 (1993c): 231-241; Adolfo Luis Soto Vázquez, «Charles Dickens Makes Fun of Idiolects in Martin Chuzzlewit», *Revista Alicantina de Estudios Ingleses* 18 (2005): 261-273.



que ver con la transición el uso del lenguaje a lo largo del relato de manera paulatina: al inicio del cuento se utiliza un lenguaje tendente a lo formal, que gradualmente es sustituido por uno más informal. Este rasgo es notorio sobre todo en el tránsito del primer al segundo párrafo: la propiedad, formalidad y hasta sofisticación lingüística que demuestran la elaboración sintáctica y las escogencias léxicas (*perhaps, dexterity, ingenuity*) de las primeras líneas contrastan con la informalidad de ciertas formas presentes en el párrafo siguiente (*Witchem and me, there's races, we send 'em back, for 'em, ain't*).

### **Formas verbales**

La utilización de formas verbales «incorrectas» es otra manera como se marca el lenguaje en «The Artful Touch». En ciertos pasajes es notorio en la conformación de la construcción verbal, como en *He was took* o *who have been took*, en donde se ha utilizado la forma en pasado «took» en vez del participio «taken». En otras ocasiones lo marcado del lenguaje se relaciona con la elección del tiempo verbal; así, se utiliza *perhaps you never see such a scene* y no «have never seen» o «never saw». También se notan marcas relacionadas con la concordancia. Las oraciones *When there's races* (por «there are races») o *As the Swell Mob come down* (por «comes down») dan muestra de ello.

### **Pronombres**

También se acude a los pronombres para marcar el lenguaje. Una vez más, la marcación se efectúa según dos formas. La primera hace uso de la inversión del orden usual en inglés S + V (*says he*, por ejemplo), aunada en algunas ocasiones a la falta de concordancia entre verbo y sujeto (*says I*) o simplemente por medio de la elección del pronombre incorrecto («me» por «I» en *Witchem and me* o en *says me*). Con la segunda, las marcas corresponden a situaciones de omisión del pronombre o de iteración. Así, en la oración *There's a [...] prop, cost him fifteen*, se ha omitido el pronombre «it» delante del

verbo «cost»; situación similar es la del segmento *he thought it was his pal; and gave it to me*, en el cual tampoco se utiliza el pronombre «he» delante del verbo en pasado «gave», pese a haber utilizado punto y coma y la conjunción «and» para separar ambas oraciones. En la oración *Mr. Tatt he's got up* tenemos un ejemplo de iteración, ya que aparecen ambos: el sujeto «Mr. Tatt», que constituye el referente, y el pronombre «he», que sustituye al referente.

### ***Unidades fraseológicas***

Otro rasgo palpable son las unidades fraseológicas<sup>13</sup>. Su uso se materializa también de dos formas. En primera instancia, aparecen los verbos frasales, constituidas por un verbo y una partícula, entre ellos *come along, come by, come down, come in, come up, carry off, cut off, cut out, get up, go off, knock about, lock up, look out* y *pass away*. Además de la naturalidad que confieren al discurso, estas elecciones denotan un hablante con ciertas características, sobre todo si se contrastan tales formas con el lenguaje utilizado al inicio del relato. En segundo término están las expresiones idiomáticas; como en el caso de los verbos frasales, expresiones tales como *right and left, the old move, stand fast, heads and heels, pretty state of heat, to be blowed, before their faces* y la interjección *why* también remiten no solo a un tipo de hablante en particular, sino también a determinadas situaciones o contextos.

### ***Contracciones***

Para todo propósito práctico, se entiende que una contracción implica, por una parte, la combinación de dos palabras y, por otra parte, la elisión de al menos un fonema al inicio de la segunda palabra. Una contracción se utiliza en vez de la forma completa de ambas palabras. Las contracciones en el lenguaje oral no necesariamente son indicativas de informalidad, ni tendrían por qué asociarse a hablantes específicos

13 A propósito de las unidades fraseológicas véase: Gloria Corpas Pastor, *Manual de fraseología española* (Madrid: Gredos, 1997).

del inglés. En este caso, sin embargo, debe tenerse en cuenta que no se habla de las contracciones que podrían denominarse como estándar, sino que estas quedan acompañadas de manifestaciones menos «aceptadas». Así, aparecen en el relato formas tales como *there's, I'm, can't, he's* e *it's*, pero también son frecuentes las contracciones que sí aluden al uso informal, del tipo *send 'em, carry 'em, cuts 'em, for 'em, of 'em, upon 'em* y *good 'un*.

### **Construcciones «invertidas»**

En vista de que en inglés la estructura oracional más común es sujeto + verbo + objeto directo o complemento<sup>14</sup> (S+V+O o C), consideraremos que una construcción invertida es aquella en la que al sujeto le antecede el verbo (V+O), el objeto directo (O+S+V) o el complemento (C+S+V), subvirtiendo el orden usual y llamando la atención sobre el componente «fuera de lugar». Lejos de marcar el lenguaje de manera tal que se asocie con un colectivo en particular, las construcciones de este tipo parecen utilizarse en el relato precisamente porque resultan artificiales en boca del personaje que las expresa, lo cual refuerza tanto el efecto humorístico como el mensaje crítico en el relato. Sería con tal intención que se introducen expresiones rebuscadas como *a pretty state of heat we are in by that time, in the palm of his hand there it was* o *in the tree he was took*, en las cuales no se ha seguido el orden habitual (S+V+O o C) ya que se antepone el complemento (en negrita). También en la oración *says he* se habría invertido el orden usual, al anteponer el verbo al sujeto.

El uso de estas marcas en boca de los personajes de «The Artful Touch» constituirían en su conjunto un comentario crítico de la sociedad a la cual se hace referencia. Así, el lenguaje formal, propio de las clases altas de la época, se presenta como artificial, reflejo entonces de aquel colectivo. La naturalidad del lenguaje informal aludiría a la espontaneidad propia de los estratos sociales que lo utilizan. Así pues

14 Diana Hacker y Nancy Sommers, *Rules for Writers* (Boston y Nueva York: Bedford/St. Martin's, 2012) 381.

y de manera somera, se puede proponer que la mezcla de lenguajes en un mismo personaje sugeriría un intento por parte de uno de los dos grupos de asimilar rasgos del otro.

### **Posibilidades de traducción**

Las dificultades que ofrece el lenguaje marcado para su traducción han sido ampliamente estudiadas. Solo en la base de datos bibliográfica BITRA<sup>15</sup> hay referencias a 455 estudios sobre el tema «dialecto», palabra clave que se utiliza como un término genérico dentro de la nomenclatura de BITRA y que alude a lo que aquí se ha denominado «lenguaje marcado». Desde luego, las soluciones propuestas a tales problemas a lo largo de los siglos también han sido muchas y variadas. No obstante, y acudiendo a una mera generalización, parece que al menos en épocas recientes son dos los enfoques que gozan de más aceptación: el primero, que tiende a neutralizar las marcas, esto es, a utilizar un lenguaje meta «neutro» y formal; el segundo, que intenta utilizar marcas homólogas en la lengua meta, en otras palabras, una variedad particular propia de la cultura meta. El estudio de Soto Vázquez sobre la traducción del Cockney en la obra de Dickens pone de manifiesto esta tendencia, en lo referente al que fuera su objeto de estudio. Tras analizar nueve versiones al español de *The Pickwick Papers*, publicadas en Argentina y España entre 1909 y 1989, de indudable éxito editorial, Soto Vázquez observa que «[l]os traductores analizados optan por dos caminos claramente diferenciados: sus respuestas oscilan entre la versión a un español formal y elaborado, o bien una variedad más o menos geolectal o sociolectal»<sup>16</sup>. Junto a estas dos opciones, el autor plantea una tercera alternativa: «El traductor deberá acudir a una variedad del español [...] “salpicado” de marcas

---

15 Javier Franco Aixelá, *BITRA (Bibliografía de Interpretación y Traducción)* (Alicante: Universidad de Alicante, 2001-2019). BITRA es la base de datos sobre traducción e interpretación más robusta de la que se tiene conocimiento. Actualmente contiene más de 76000 referencias bibliográficas. Se puede consultar de forma gratuita en: < <http://dti.ua.es/es/bitra/introduccion.html> >.

16 Soto Vázquez (1993a), 98.

que transmitan el sabor popular y la sensación de clase social baja» pero sin acudir a variedades concretas. Mediante tal procedimiento será posible conferirles a los personajes en la traducción «rasgos que revel[e]n la pertenencia a un estrato social bajo e inconfundible»<sup>17</sup>, sin vincularlos a colectivos específicos. Este último procedimiento vendría a compensar las connotaciones asociadas a las marcas en el texto original.

A manera de recapitulación, delimitemos lo que ha de entenderse por cada uno de aquellos tres enfoques siempre que se apliquen a la traducción del lenguaje marcado.

1. *La neutralización.* Implica la eliminación de las marcas del texto original y la utilización en la traducción de una variedad formal «neutra» o «estándar» de la lengua meta. La adopción de este enfoque da como resultado que se agilice la comprensión del contenido por parte del lector meta, pero conlleva la pérdida de connotaciones y efectos presentes en el original que se materializan por medio de la forma que adopta el lenguaje<sup>18</sup>.
2. *La homologación.* Implica la sustitución de la variedad utilizada en el texto original por una variedad específica de la lengua meta. Este método lleva a un efecto homólogo sobre el lector gracias a lo familiar que le resulta la forma que adopta el lenguaje, pero conduce a una inevitable recaracterización de los personajes y a la necesaria recontextualización del universo textual<sup>19</sup>.

---

17 Soto Vázquez (1993a), 99.

18 Se corresponde con el método literal de Hurtado Albir (252), ya que se centra en transmitir el significado del texto original, esto es, en volver comprensible para el lector meta lo que expresa el original (Hurtado Albir, 252).

19 Se corresponde con la traducción homóloga de Nord (230), ya que su principal preocupación, si no la única, con respecto al lenguaje marcado del texto original es provocar el mismo efecto en el lector meta.

3. *La compensación (social)*. Comprende la adopción de procedimientos y formas que, si bien pueden considerarse «incorrectas» desde el punto de vista normativo, resultan ser incorrecciones naturales y propias en las que podrían incurrir los hablantes de la lengua meta en general. Su puesta en práctica provoca la pérdida de lo regional en el texto de origen, pero posiciona a los personajes (hablantes) dentro de las mismas coordenadas sociales sin vincularlos con colectivos específicos<sup>20</sup>.

Si se acogen las tesis traductológicas actuales planteadas principalmente por las escuelas funcionalistas, la adopción de cualquiera de los tres enfoques recién expuestos, para afrontar una traducción, dependerá de las exigencias de la situación en que se genere dicha tarea. Cada enfoque ofrece diversas posibilidades, que llevan a diferentes resultados y responden a distintas necesidades. No obstante y si se analiza la situación de manera apropiada, en todos los casos la puesta en práctica de uno u otro debería conducir a una versión adecuada al encargo de traducción, cuyos rasgos particulares respondan a una situación concreta.

Tanto la neutralización como la homologación y la compensación (social) son opciones a disposición del traductor, quien deberá sopesar la situación, seleccionar un enfoque, delimitar las posibilidades que ofrece y apegarse al mismo durante la fase de ejecución. Para ilustrar los posibles resultados en cada caso, se ofrecen a continuación tres traducciones del segundo párrafo de «The Artful Touch». Antes y para que sea posible apreciar los resultados de cada opción, se incluye el fragmento original:

---

20 En cuanto a la traducción del lenguaje marcado, se corresponde con el método interpretativo-comunicativo de Hurtado Albir (252) y con los tipos de traducción equifuncional y homóloga de Nord (230), en tanto su objetivo es conservar las funciones —expresiva y apelativa— del texto original, al tiempo que busca generar el mismo efecto en el lector meta. Véase: Chistine Nord, «El funcionalismo en la enseñanza de traducción», *Mutatis Mutandis* 2, 2 (2009): 209-243.

“Witchem and me were down at Epsom one Derby Day, waiting at the station for the Swell Mob. As I mentioned, when we were talking about these things before, we are ready at the station when there’s races, or an Agricultural Show, or a Chancellor sworn in for an university, or Jenny Lind, or anything of that sort; and as the Swell Mob come down, we send ’em back again by the next train. But some of the Swell Mob, on the occasion of this Derby that I refer to, so far kidded us as to hire a horse and shay; start away from London by Whitechapel, and miles round; come into Epsom from the opposite direction; and go to work, right and left, on the course, while we were waiting for ’em at the Rail. That, however, ain’t the point of what I’m going to tell you<sup>21</sup>.

### ***La neutralización***

El siguiente fragmento, traducción de Catalina Martínez Muñoz, procede del volumen *Cuentos de detectives victorianos*, publicado en 2014 por Editorial Alba, de Barcelona. Se le puede considerar como ejemplo de neutralización, ya que el lenguaje marcado del texto en inglés ha sido sustituido por un lenguaje de carácter *neutro* tendente a lo formal.

—Witchem y yo estábamos en Epsom, un día de derbi, vigilando a los carteristas en la estación. Como ya les había comentado antes, siempre vamos a la estación cuando hay carreras o una feria agrícola, o cuando se celebra la juramentación de un rector en la universidad o se espera la llegada de Jenny Lind o asuntos por el estilo y, cuando aparecen los carteristas, los detenemos y nos los llevamos en el siguiente tren. En la ocasión del derbi al que me refiero, unos carteristas nos engañaron, y para ello alquilaron un caballo y una silla de posta. Fueron de Londres a Whitechapel y dieron un rodeo de varias millas para entrar en Epsom desde la dirección contraria, y de inmediato se pusieron a trabajar, aquí y allá, mientras nosotros

21 El fragmento se tomó de: Charles Dickens, «The Artful Touch», *Reprinted Pieces* (S. 1.: Chapman and Hall, 1905), Project Gutenberg, 19 de julio de 2015, < <https://www.gutenberg.org/files/872/872-h/872-h.htm#page422> >.

los esperábamos en la estación. De todos modos, no es eso lo que quiero contarles.

Además de lo comentado sobre el lenguaje utilizado en esta traducción, vale la pena detenerse en un par de aspectos más. El primero, la explicitación que antecede al nombre propio Jenny Lind: se ha añadido la frase «la soprano» en un evidente intento por subsanar cualquier posible vacío de conocimiento en el lector, quien podría no estar familiarizado con el personaje histórico y la actividad a la que se dedicaba. El segundo, la sustitución del también nombre propio «Swell Mob» por el genérico «carteristas» y de «miles», unidad de medida propia del sistema anglosajón, por el más reconocible «kilómetros».

Cabría pensar que en este caso tanto el uso de una variedad más «estándar» del español, como las explicitaciones y sustituciones concuerdan con un encargo de traducción que demandaba un texto meta de fácil comprensión para un lector general interesado en los hechos narrados, no tanto en la manera como se narran. Así, para ser adecuada a la situación, la traducción debería centrarse principalmente en la secuencia de acciones y no tanto en los detalles del contexto en que transcurren ni en los matices del habla de los personajes. Habría sido por esa razón por la que se optó por eliminar los obstáculos e inconvenientes que habrían supuesto para el lector la localización del lenguaje de los personajes o la conservación de determinados elementos poco familiares, propios de la realidad histórica o ficticia en que transcurre el relato.

### ***La homologación***

La homologación supone acudir a una variedad lingüística familiar para el lector meta, de manera que la traducción ofrezca un efecto análogo al del lector del texto original. El ejemplo que se ofrece a continuación se ha elaborado según tal enfoque y orientado a un lector costarricense.



—*Vilchez* y yo estábamos en *Cartago* un día que **habían** carreras, esperando en la estación del tren a una pandilla de ladrones. Como ya les había **conta'o**, cuando les decía estas cosas, vigilamos la estación siempre que **haiga** carreras o algún *turno grande* o la juramentación di un *alcalde de la municipalidad* o *romería* o otras **carajadas d'esas**; y **apenitas** los ladrones se **bajan di** un tren, los mandamos de vuelta en el que sigue. Pero el día de la carrera **de que** les estoy contando, algunos **d'ellos** nos **vacilaron** y alquilaron caballos y *carretas*; salieron de *San José* hacia *Desamparados* y dieron un **vuelción** de *kilómetros*; **llegando** después a *Tejar* por el otro **la'o** y se pusieron a **bretear por to'o la'o**, por **to'o** el hipódromo, mientras nosotros los **aguantábamos** en la estación. Pero eso no es exactamente **de** lo que les quería contar.

En términos generales, la homologación se ejecuta mediante dos procedimientos: el uso de formas utilizadas por hablantes locales análogos (destacadas en negrita en el ejemplo) y la sustitución de elementos ajenos por otros que resulten familiares (en cursiva). Entre las marcas lingüísticas con variedad local, se destacan la supresión de sonidos (*conta'o*, *d'esas*, *to'o*, *la'o*), el uso de voces coloquiales conocidas (*carajadas*, *vacilaron*, *vuelción*, *bretear*, *aguantábamos*) y el uso impropio del verbo «haber» (*habían carreras*, *haiga carreras*). Todos estos rasgos resultan muy familiares al lector meta costarricense.

Las sustituciones y las razones que las justifican son muy evidentes, por lo que me detendré a comentar la que se relaciona con la ubicación geográfica: se ha localizado el relato en la ciudad costarricense de *Cartago*, donde se encontraba el antiguo —y único— hipódromo nacional, por lo que dicha ubicación parecía idónea en este caso, dado que la acción relatada no solo hace referencia a un establecimiento similar, sino a que además sucede en el pasado. Tal cambio obligó a hacer referencia a otros lugares propios de la nueva realidad histórica en que se ha ubicado el relato: *San José*, *Desamparados* y *Tejar*.

Los cambios realizados han redundado en la recontextualización de la acción, que ahora toma lugar en una localidad costarricense, y

en la recaracterización de los personajes, reimaginados por el lector como parte de un colectivo local. Este tipo de traducción respondería a un intento por acercar el texto original al lector meta, haciéndose eco de la traducción *domesticante* de Venuti<sup>22</sup> o *naturalizante* según Schleiermacher<sup>23</sup>.

### ***La compensación (social)***

Con la compensación se busca elaborar un discurso que permita al lector meta ubicar a los personajes de la traducción en coordenadas sociales lo más cercanas posibles a las de los personajes del texto original, sin vincularlos con colectivos específicos ni alterar la situación en que tienen lugar los hechos narrados. Veamos el ejemplo:

—Yo y Witchem nos hallábamos allá en Epsom durante un derbi, esperando en la estación a la Pandilla Swell. Tal y como les había **decido**, mientras *conferenciábamos* sobre estas *vicisitudes*, nosotros vigilamos la estación siempre que **haigan** carreras *épicas* o alguna feria agrícola o la juramentación del *reitor* de alguna universidad o Jenny Lind o otras cosas por ese estilo; y tan de pronto como la Pandilla Swell se **bajan** del tren, los enviamos de vuelta en el siguiente. Pero uno que otro miembro de la Pandilla Swell, con motivo de aquel derbi al que' hora hago *ilusión*, nos madrugaron con un carruaje ligero que alquilaron con to' o y caballo; **partiendo** después de Londres con dirección a Whitechapel y dieron un rodeo de millas, **llegando** a Epsom desde la dirección *reversa* y **poniéndose** a trabajar, por aquí y por allá, por to' o el hipodromo, mientras nosotros los esperábamos en la estación. Eso, debo decir, no era esaitamente de lo que quería *relatarles*.

Para conferirle al personaje rasgos sociales concretos, se ha acudido en este caso a varios procedimientos. En primer lugar, se utilizó

22 Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility: A History of Translation* (Londres y Nueva York: Routledge, 1995).

23 Friedrich Schleiermacher, «Sobre los diferentes métodos de traducir», *Textos clásicos de teoría de la traducción* (Madrid: Cátedra, 1994) 224-235.

una suerte de inexactitudes léxicas (en cursiva) que involucran el uso equivocado de ciertas palabras. Ello denota un intento del personaje por utilizar formas refinadas, cuyo uso desconoce o confunde. Así, se utilizó «épicas» por «hípicas», «ilusión» por «alusión» y «reversa» por «contraria» u «opuesta». También se han incorporado en el discurso del personaje otras formas que, si bien se utilizan de manera correcta, resultan un tanto exageradas y no del todo naturales para su manera de hablar: «conferenciábamos», «vicisitudes» y «relatarles». Por otro lado, se han insertado incorrecciones gramaticales (en negrita) relacionadas sobre todo con el uso de las formas verbales: *había decido, hagan carreras, la Pandilla Swell se bajan, partiendo después de Londres, llegando a Epsom y poniéndose a trabajar*. Finalmente, se ha acudido a errores de estilo y fonológicos (subrayados). Así, el hablante se antepone a sí mismo en la construcción *Yo y Witchem*; de seguido se crea un efecto cacofónico con *hallábamos allá*, a lo que le sigue el choque vocálico en *o otras*, luego se yerra al usar el adjetivo demostrativo «ese» en vez del artículo «el» en la expresión *por ese estilo*, así como al incluir la preposición «de» en la frase *tan de pronto como*. La misma preposición se vuelve a utilizar de manera incorrecta en *no era [...]de lo que quería relatarles*. En la misma línea, se introdujeron problemas de pronunciación (también subrayados), tales como «direición», «hipodromo» (que carece del acento esdrújulo), «dicir» y «esaitamente», así como la elisión de sonidos en las formas «que' hora» y «to'o».

Lo que se ha intentado es emular un español con una suerte de incorrecciones que pueden denominarse universales, esto es, incorrecciones en las que podría incurrir cualquier hablante de la lengua. Ello conferiría al personaje características propias de un hablante de estratos bajos, que no podría asociarse *a priori* a un colectivo específico. Lo que se habría buscado es compensar las condiciones que ofrece el texto original en cuanto a la «pertenencia [de los personajes] a un estrato social bajo», sin dislocar el universo textual en el cual

se encuentran inmersos. A este aspecto, la compensación tiende a la traducción extranjerizante según Venuti<sup>24</sup> o Schleiermacher<sup>25</sup>.

## Epílogo

No es apropiado ni posible emitir conclusiones categóricas sobre la traducción del lenguaje marcado. En su lugar, conviene reiterar algunas de las ideas planteadas. En primera instancia, debe tenerse presente en todo momento que al enfrentar la traducción del lenguaje marcado, siempre habrá múltiples alternativas. Así, la búsqueda de *la solución* que pueda aplicarse a cada caso particular debe desecharse desde el principio. Al igual que en toda tarea de traducción, conviene adoptar un método o enfoque global, desde el cual el traductor afronte el texto como una unidad completa y tome decisiones de manera consciente.

Ello conduce a un segundo aserto: la elección de un enfoque depende de las expectativas de la situación de traducción y del contexto de recepción (tal y como han propuesto las escuelas funcionalistas en traducción desde hace ya varias décadas). Por tanto, el análisis previo de la situación por parte del traductor es un paso fundamental. Los resultados de la aplicación de uno u otro enfoque deberán juzgarse en función de las necesidades a las que responden.

Si los enfoques y sus resultados responden a las situaciones en que se generan, debe aceptarse la posibilidad de que múltiples versiones/traducciones de un mismo original puedan producirse y coexistir de manera exitosa en un contexto común, debido a que es factible que se generen diferentes encargos de traducción que aborden el mismo texto original de manera relativamente simultánea.

El último postulado dicta que al adoptar un determinado enfoque debe haber consciencia de las posibilidades que ofrece, pero también prever las limitaciones que impondrá. En cualquier caso con independencia de la alternativa que se elija, hay que considerar que

---

24 Venuti, 20-39.

25 Schleiermacher, 231-232.

todas implican la introducción de cambios con respecto al material original y que condicionan la configuración del producto final de maneras específicas.

