



COMILLAS
UNIVERSIDAD PONTIFICIA

ICAI

ICADE

CIHS

LA ORALIDAD EN *MAUS* Y SU REFLEJO EN LA TRADUCCIÓN

Autora: Marina Ramos Menéndez

Directora: Carmen Francí Ventosa

Madrid, junio de 2020

Facultad de Ciencias Humanas y Sociales

Departamento de Traducción e Interpretación y Comunicación Multilingüe

Grado en Traducción e Interpretación

ÍNDICE

LISTA DE TABLAS

1.	INTRODUCCIÓN: FINALIDAD Y MOTIVOS	5
2.	MAUS: PUNTO DE INFLEXIÓN DE LA NOVELA GRÁFICA	9
	2.1 Historia de la novela gráfica	9
	2.2 Autor de la obra: Art Spiegelman	10
	2.4 Personajes: representación y realismo	14
3.	METODOLOGÍA	17
4.	MARCO TEÓRICO	18
	4.1 Traducir la oralidad.....	18
	4.1.1 Traducir la oralidad en la novela gráfica.....	20
5.	TRADUCCIONES DE LA OBRA	24
	5.1 Estrategias de traducción.....	25
6.	ANÁLISIS CONTRASTIVO	27
	6.1 Traducción de errores gramaticales premeditados.....	27
	6.2 Traducción de onomatopeyas.....	34
7.	CONCLUSIONES	40
8.	REFERENCIAS	44

ANEXOS

1.	ANEXO	46
	1.2 Preguntas a Roberto Rodríguez sobre la traducción al español de Maus: relato de un superviviente (Maus: A Survivor's Tale)	46

FIGURAS

FIGURA 1.....	12
FIGURA 2.....	14
FIGURA 3.....	34
FIGURA 4.....	34
FIGURA 5.....	34

Agradecimientos

A mi familia, a mis compañeros de clase y a Carmen Francí.

1. INTRODUCCIÓN: FINALIDAD Y MOTIVOS

El presente Trabajo de Fin de Grado tiene como objetivo exponer algunos de los rasgos lingüísticos que presenta la novela *Maus, A Survivor's Tale* (en adelante, *Maus*), para así establecer una comparación entre dos de sus versiones traducidas.

Según Varillas (2009), la novela gráfica es «el vehículo artístico de naturaleza narrativa que comparte mecanismos discursivos con otros medios igualmente narrativos, como la novela o el cine, pero que exige un análisis individualizado de acuerdo con su doble naturaleza articuladora (icónica y textual)» (p. 42). Desde su nacimiento y debido a su doble naturaleza textual y visual, la novela gráfica siempre ha estado destinada a un público infantil, a historias fantásticas y, por lo tanto, ha tenido una falta de reconocimiento, de estudios y de investigaciones (Roa, 2012/2013).

Maus es una obra difícil de clasificar, pues tanto sus características lingüísticas como sus personajes, argumento o formato, hacen de ella una novela especial que cambia el paradigma del mundo del cómic. Su publicación supuso un antes y un después en el estilo del género, e incluso se convierte en un referente para historietistas de la época.

En 1992, un año después de su publicación, *Maus* gana el premio Pulitzer, un acontecimiento inédito que le otorgó al género un gran reconocimiento (de la Fuente Soler, 2011). Además, este hecho obtuvo un gran apoyo general como el de Robert S. Peterson (2010) que afirmó:

[i]n 1992, *Maus* was awarded a Pulitzer Prize in a special category because the Pulitzer board members had found the work ‘hard to classify.’ Just as *Maus* did not sit easily in any of the existing 21 categories for a Pulitzer Prize, it also was unclear where it belonged in bookstores and libraries, for it seemed out of place in history or even biography, and especially in the humor section, where the other comic titles were kept. The publisher, Pantheon, promoted the book as a ‘graphic novel.’ Yet, though Spiegelman acknowledged that *Maus* had novelistic qualities, he was ambivalent about describing all long-format comics as graphic novels because the term seemed more an effort to validate the form than to actually describe the contents of the work.¹ (p. 222)

¹ [La traducción es nuestra]: En 1992, *Maus* recibió el Premio Pulitzer en una categoría especial porque los miembros de la junta del Pulitzer la definieron como una obra «difícil de clasificar». *Maus* no se identificaba con ninguna de las 21 categorías de los Premios Pulitzer, tampoco estaba claro en qué sección de las librerías y bibliotecas había que colocarlo, parecía que estaba fuera de lugar en la sección de historia e incluso en la de biografías, más aún en la sección de humor donde solo solían verse cómics. Pantheon promocionó el libro como una «novela gráfica». Además, Spiegelman reconoció que *Maus* tenía rasgos novelísticos y fue ambivalente al describir los cómics extensos como novelas gráficas, porque el término parecía más un esfuerzo para validar la forma que para describir el contenido de la obra.

Este reconocimiento respaldado por una institución cultural ha supuesto una apertura a nuevas formas de expresión y ha implicado una pérdida de miedo en autores e historietistas a la hora de representar la memoria histórica en forma de relato autobiográfico (de la Fuente Soler, 2011).

Lo que nos ha motivado a elegir *Maus* como objeto de análisis es su carácter como obra literaria que utiliza el formato de un género que siempre se ha considerado menor como es el cómic para narrar una historia real, personal y sensible. La obra presenta características lingüísticas que ocasionan dificultades traslativas, pues trata de conversaciones que se mantienen entre el autor y su padre, que narra los horrores del Holocausto. Por ello, teniendo en cuenta estos aspectos y habiendo realizado una lectura paralela de la obra original con algunas de sus versiones, pudimos determinar que la oralidad es un aspecto imprescindible a la hora de analizar la obra. En palabras de Roberto Rodríguez², entrevistado con motivo de este trabajo (véase *Anexo*, p. 44):

“Maus” es precisamente de un ejercicio de historia oral en el cual participamos de varios relatos de modo casi simultáneo –la historia oral de Vladek explicando su viaje al infierno, la narración del autor ahondando en la relación con su padre o con la obra en ciernes, el relato directo de los personajes en el período de entreguerras y durante la guerra–. Como he comentado antes, el autor de “Maus” no se dedica a hacer un ejercicio de estilo literario personal y emplea la lengua estándar, tanto para narrar como para reflejar lo oral.

Como hemos mencionado en líneas anteriores, la obra trata, en su mayor parte, de conversaciones entre Art Spiegelman y su padre, por lo que nuestro objetivo se basa en descifrar algunos elementos orales y expresiones idiomáticas, y así realizar un estudio de la oralidad de la obra. En este sentido, el autor emplea elementos que dotan al discurso de verosimilitud y espontaneidad, lo que le aproxima al lector. Para el traductor supone un reto, pues no solo supone descodificar el texto en lengua meta, sino que también debe escribir otra obra que cumpla con el sentido y la esencia del discurso original. Por ello, expondremos las características y las soluciones de dos de sus traducciones al analizar la obra.

Para cumplir con los objetivos mencionados, hemos dividido el presente Trabajo en diversos apartados. En primer lugar, presentaremos al autor y su obra, desde el

² Para la investigación del presente Trabajo contamos con la ayuda de Roberto Rodríguez, a quien desde aquí damos las gracias por sus valiosos consejos y sugerencias.

argumento hasta sus personajes. También haremos un breve esbozo sobre la historia de la novela gráfica, que consideramos relevante a la hora de responder a las preguntas de por qué el autor decidió contar la historia de su padre y por qué lo hizo a través de la novela gráfica.

En nuestro marco teórico, desarrollaremos los conceptos que consideramos importantes para el análisis de la obra y sus traducciones. La oralidad es el obstáculo más visible en nuestra obra, por ello, nos hemos apoyado en Brumme o Cadera, entre otros, que nos permitirán entender por qué es un rasgo fundamental en *Maus* y merecedor del análisis que vendrá a continuación.

Además, consideramos relevante incluir un apartado en el que presentar la metodología de nuestro estudio contrastivo, donde explicaremos de qué fuentes nos hemos servido para realizar un estudio integral de la obra y los rasgos lingüísticos a estudiar.

A lo largo del tiempo, el papel del traductor ha quedado relegado a un segundo plano; sin embargo, su labor es fundamental y necesaria en el mundo editorial ya que permite ampliar los estudios de traducción, así como ofrecer un abanico más extenso de la literatura de otras culturas y países. Por ello, conocer más a fondo quienes fueron los traductores de *Maus* y qué estrategias emplearon nos parece relevante en nuestra investigación. Mencionaremos las cuatro traducciones existentes de la obra. En primer lugar a Eduardo Goligorsky quien tradujo la obra inacabada en 1989, a César Aira que tradujo los dos volúmenes de *Maus* en 1994, a Roberto Rodríguez, el primer traductor al castellano que incluyó los errores gramaticales en el habla del protagonista en 2001 y, por último, a Cruz Rodríguez, que tradujo la última edición de la novela en 2007.

A continuación, expondremos nuestro análisis contrastivo con las cuestiones y los aspectos que consideramos relevantes no solo en nuestra obra, sino también en los estudios de traducción. Compararemos los aspectos más llamativos relacionados con la oralidad de la obra en la traducción de la primera edición traducida por Eduardo Goligorsky en 1989, y la última, Cruz Rodríguez en 2007. Debido a que la primera edición solo recoge los seis primeros capítulos de la obra, son de los que nos serviremos en nuestro cotejo.

Finalmente, y una vez analizados los elementos lingüísticos, desarrollaremos una conclusión donde recogeremos los datos e ideas más relevantes de nuestra investigación

y determinaremos en qué medida se han transmitido los matices en cada traducción de las versiones analizadas.

2. MAUS: PUNTO DE INFLEXIÓN DE LA NOVELA GRÁFICA

2.1 Historia de la novela gráfica

A principios del siglo XX, algunos historietistas como Sterrett o Herriman (de la Fuente Soler, 2011) empiezan a relacionarse con los movimientos de vanguardia e introducen en sus viñetas características del cubismo o del surrealismo, pero esta orientación del cómic no llega a tener resultado por la aparición del cine, de los cómics dedicados a superhéroes o dirigidos a un público infantil.

En los años 50, el Senado norteamericano investiga sobre unos cómics del género fantástico y de terror y les hacen responsables del incremento de los delitos juveniles en Estados Unidos. Esta investigación lleva a la promulgación de un código de censura llamado *Comics Code* (Pérez Fernández, 2009) que limitaba a las editoriales los temas y contenidos de los cómics, y autorizaban o no su publicación. En esta época, el género tenía poca consideración como obra para narrar ideas o construir historias personales.

Sin embargo, en la década de 1960, surge el cómic *underground* y algunos autores lo utilizan para narrar sus historias personales en forma de relato autobiográfico. Como resultado, el cómic empieza a cuestionarse su lenguaje, su historia, sus formas narrativas y su relación con otras artes como el cine (de la Fuente Soler, 2011).

En 1970, Will Eisner, un historietista estadounidense, comienza a clasificar sus obras con un término nuevo, novela gráfica, para diferenciarla del típico *comic-book* dirigido a un público infantil y menos exigente. De hecho, como señala Eisner (2002) en una entrevista publicada en *El País*:

La novela gráfica fue mi tentativa de demostrar que el cómic es una forma válida de literatura capaz de dirigir su contenido más allá de las simples historias de entretenimiento. El cómic, dentro de las limitaciones de su lenguaje, puede aspirar al mismo nivel literario que cualquier novela.

En la década de 1970, Spiegelman se plantea dar a conocer la historia de su padre como superviviente al Holocausto y llega a la conclusión de que la forma más adecuada sería a través de la novela gráfica, puesto que lo siniestro siempre surge de lo cotidiano: detrás de una novela gráfica aparentemente lúdica puede esconderse una historia tan traumática como la de Vladek Spiegelman. Siguiendo esta línea, Art Spiegelman expresa lo terrible, el trauma vivido por su padre, el *Horresco Refrerens* (Gálvez Crisóstomo, 2016) que se convierte en el eje narrativo de su obra, en forma de novela gráfica.

2.2 Autor de la obra: Art Spiegelman

La información sobre la vida del autor que aparece en este apartado ha sido extraída de la obra *MetaMaus* (2011) de Art Spiegelman.

Art Spiegelman nace en Estocolmo, Suecia, pero a los tres años emigra a Nueva York con sus padres judíos polacos, Vladek y Anja. Es uno de los historietistas estadounidenses más reconocidos en el mundo de la novela gráfica, pues es el género que utiliza para narrar sus historietas: «El cómic es apropiado para lo que haga falta... Así que no he tenido ningún problema en usarlo para describir historias más o menos serias, trágicas o personales» (Pablo Pardo, *El Mundo*, 2015).

Cuando Spiegelman llega a Nueva York con sus padres, comienza a formarse como dibujante en la Universidad de Binghamton y empieza su carrera profesional bajo el pseudónimo de Skeer Grant. En esta época, trabaja para diferentes revistas y periódicos como *The New York Times*, *The Village Voice* y *Playboy*, entre otras, incluso ejerce como docente en la School of Visual Arts en Nueva York.

Más adelante y tras haber vivido momentos traumáticos que incluso le llevaron a la necesidad de ingresar en un psiquiátrico, Spiegelman empieza a producir historietas como *Bizarre Sex* o *Roxy Funnies*, entre otras. Feliz por haber encontrado una motivación y tras haberse casado con Françoise Mouly, ambos deciden fundar una revista de vanguardia conocida como *RAW*, en la que colaboraron numerosos historietistas de todo el mundo.

Es a principios de los años 80 cuando comienza a utilizar el cómic, un género *underground* y considerado menor, para narrar la historia personal de sus padres, quienes fueron perseguidos por los nazis y sobrevivieron al campo de concentración de Auschwitz. Como señalamos en líneas anteriores, en aquella época, emplear el cómic para narrar una historia personal y con una temática tan delicada como el Holocausto no era muy habitual ya que el género estaba dirigido a un público más infantil y era un medio de entretenimiento. Sin embargo, Art Spiegelman empieza a publicar una de las obras más destacadas del cómic contemporáneo y que cambian el carácter del género: *Maus*. Una novela que juega con la realidad y la ficción, ya que cuenta una historia personal sobre el Holocausto en forma de fábula, por la caracterización de sus personajes como animales, y emplea el formato del cómic.

De hecho, en un primer momento se edita por entregas en la revista *RAW* y se publica periódicamente, como los cómics de la época. Sin embargo, la editorial estadounidense Pantheon decide publicar los seis primeros tomos en 1989, una obra independiente que comprende una historia, lo que le otorga valor de novela.

Art Spiegelman ha afirmado en numerosas entrevistas que el objetivo de su obra no se trata simplemente de denunciar los horrores del Holocausto y la romper con el silencio, sino también expresar el dolor de no haber conocido a su hermano mayor Richieu, que no pudo sobrevivir a la guerra.

En definitiva, el relato de Spiegelman viene de la necesidad de contar (de la Fuente Soler, 2011) y, a pesar de emplear un formato generalmente utilizado como forma de ocio, tiene como objetivo evocar una reflexión, lo que le diferencia del cómic tradicional y lo convierte en un punto de inflexión del género.

En la actualidad, Spiegelman trabaja para la revista *New Yorker* como dibujante, colaborador y editor adjunto.

2.3 Argumento de la obra

Maus es la historia y biografía de un superviviente del Holocausto, Vladek Spiegelman, narrada por su hijo Art, quien reflexiona sobre la experiencia de su padre transcribiendo la historia que le narra en conversaciones.

Podemos hablar de *Maus* como una historia parcialmente autobiográfica, ya que según Philippe Lejeune (1994) una biografía es «un relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad».

En tanto que el cómic tradicional es ficción, *Maus* presenta una narrativa muy compleja basada en la historia, la biografía y la autobiografía y se muestran tres ejes narrativos.

El primer eje narrativo, es la autobiografía de Vladek Spiegelman, una «figura del héroe» totalmente innovadora, pues aparentemente Vladek es un héroe: es inteligente, capaz de sobrevivir en situaciones extraordinarias y cuida de su familia. Sin embargo, al mismo tiempo, su hijo Art Spiegelman lo representa como alguien avaro, egoísta y racista, y su supervivencia se debió a una situación fortuita, no a ninguna heroicidad por su parte. Cronológicamente, la narración transcurre entre la década de 1930 hasta el fin de la Guerra (1945) y, geográficamente, se sitúa en Polonia.

En este eje narrativo, Vladek Spiegelman nos relata su historia y la de su familia desde unos años antes del comienzo de la Segunda Guerra Mundial hasta el reencuentro con su esposa Anja después de haber vivido la guerra. Aparece su juventud, sus primeras aventuras amorosas y su relación y boda con Anja, que pertenece a una familia polaca bastante adinerada, e incluso nos habla del nacimiento de su primer hijo Richieu. Cuando estalla la guerra, le obligan a alistarse, cae prisionero y le capturan, pero consigue escapar y volver a casa. Tanto él como su familia sufren marginación y presiones sociales por su identidad judía, hasta que les recluyen en un gueto. Vladek relata cómo casi todos los miembros desaparecen o mueren en el gueto, también la muerte del pequeño Richieu, al que su tía envenena antes de que le pudieran enviar a Auschwitz. El protagonista huye del gueto e intenta escapar con su mujer a Hungría, pero son detenidos e internados en Auschwitz, donde les separan al llegar. En la última parte del relato, se narran las penalidades que tenían que sufrir los prisioneros y todos los ardides que idea para poder sobrevivir hasta su liberación y reencuentro final.

El segundo eje narrativo comienza cuando Art le pide a su padre que le hable de los recuerdos que tiene sobre su pasado, ya que quiere contarlos al mundo en forma de novela gráfica. Vladek se ha vuelto a casar con una mujer llamada Mala, que entra en la narración, y Art Spiegelman está casado con Françoise. En este eje narrativo, los recuerdos de Vladek que apuntábamos en líneas anteriores se mezclan con la vida de los cuatro en Nueva York entre finales de 1970 y principios de 1980.

El tercer eje narrativo lo podríamos denominar como metanarrativo, ya que se trata de reflexiones de Art Spiegelman sobre lo que ha sentido al escuchar a su padre, al crear su obra y la importancia y el impacto que quiere provocar en los lectores. En este eje narrativo, Spiegelman escribe una reflexión sobre el trauma, sobre lo que supone perder a una madre o a un hermano en el Holocausto, la pérdida parcial de humanidad en su padre y las consecuencias que conlleva.

La estrategia narrativa que emplea el autor con frecuencia son los *flashbacks* y los *flashforwards*, analepsis y prolepsis a través de los cuales se estructura cronológicamente la obra. Estas secuencias suelen aparecer combinadas en una misma página o en doble página y están formadas por diálogos, soliloquios e imágenes que tienen lugar al mismo tiempo, sin embargo, su lectura tiene que ser consecutiva. A pesar de que pueda ser un elemento que añade complejidad a la obra, Art Spiegelman, como ilustrador y autor, se

ayuda de elementos formales que representan las viñetas del presente ordenadas como en un cómic clásico; mientras que, las viñetas que representan las secuencias del pasado son irregulares y desordenadas al igual que los recuerdos que reproducen.

Un elemento muy característico de la novela es la forma en la que el autor representa emociones y sensaciones al mismo tiempo que une el pasado y el presente. Se trata de la estructura en ciertas viñetas de la obra que por separado reproducen momentos diferentes; sin embargo, si se observan en conjunto, adquieren otro significado. Así, se forma una conexión entre las analepsis y prolepsis que mencionábamos previamente.

El propio Spiegelman (2011) explica en la obra *MetaMaus* esta circunstancia en la siguiente viñeta:

Figura 1.



Fuente: Spiegelman, A. (2007) *Maus*, trad. Cruz Rodríguez, p. 229

Como las viñetas yuxtaponen pasado y presente, la de abajo a la derecha queda justo debajo de Art y Vladek charlando en la mesa y el humo del cigarrillo de Art sale de la chimenea [...] por otro lado, creo que este hábito autodestructivo de fumar guarda cierta relación con los recuerdos de segunda mano de otros humos de segunda mano (p. 215).

Así mismo, para reforzar el realismo de la historia, Spiegelman se vale de numerosos recursos gráficos y diagramas, incluso llega a dibujar lo que se considera la representación más realista de una cámara de gas. El autor explica de nuevo en *MetaMaus* (2011) cómo llegó a viajar a Polonia en un par de ocasiones para poder describir de manera realista la historia de su padre. En la novela se incluyen fotografías reales como una foto de su madre Anja que introduce un cómic de Spiegelman titulado *Prisionero en*

utilizando el mundo animal ya que, de haber empleado seres humanos podría haber sido una ofensa para los judíos supervivientes del Holocausto.

La obra en sí es una alegoría en la que el autor representa a los judíos como ratones, a los nazis como gatos, a los polacos como cerdos, a los estadounidenses como perros y a los franceses como ranas; a pesar de esta gran carga metafórica, no deja de contar una historia de forma realista tal y como lo hace George Orwell en *Rebelión en la granja* [*Animal Farm*, 1945].

Esta elección de animales no es ninguna casualidad, sino que responde a clichés: los polacos son cerdos porque como el propio Spiegelman (2011) explica: «en otros siglos, los polacos fueron la salvación de los judíos, de modo que no perseguía una imagen peyorativa, sino que buscaba un animal fuera de la cadena alimenticia del ratón y el gato» (p. 121), los estadounidenses son perros por su tendencia a la fidelidad y los franceses son ranas porque los americanos les llaman *frogs*.

Cabe señalar que, a pesar de la elección de animales de diferente tamaño como el gato y el ratón, Spiegelman no marca la diferencia de tamaño entre ellos, de hecho, como señala él mismo (2011) «me gustó trabajar con una metáfora que no funcionara bien, aunque, desde luego, no quería que avalara la ideología nazi ni que, implícitamente, suplicara compasión» (p. 118). En este sentido, Spiegelman está influido por el mundo de la historieta y del primer cine de animación en el que se utilizaban animales como Mickey Mouse o Tom y Jerry. Así mismo, en la obra aparecen ratones para representar a los judíos por la forma que tenían los nazis de referirse al pueblo judío como ratas y eso les permitía exterminarlos en lugar de matarlos. El objetivo principal del régimen nazi en los campos de concentración era anular la humanidad de los prisioneros, de que se sintieran como animales sin características personales ni individuales.

Siguiendo en esta línea, el periódico *Pomerania* publicó un artículo con las siguientes palabras y que aparecen citadas por Art Spiegelman en el prólogo de *Maus II: And Here my Trouble Began*:

Mickey Mouse es el ideal más lamentable que jamás haya visto la luz... Un sentimiento sano indica a cualquier joven independiente y a toda juventud honorable que esa alimaña sucia e inmundada, el mayor portador de bacterias del mundo animal, no puede ser el tipo

ideal de animal... ¡Fuera la animalización judía del pueblo! ¡Abajo con Mickey Mouse!
¡Lucid la cruz gamada! (p. 164).

El fin último del Art Spiegelman (2011) con esta representación es que el lector «[averigüe] lo que significa ser un humano en un mundo que deshumaniza» (p. 133). A través de la lectura del libro, como comentábamos al principio del punto, el lector empatiza con sus personajes gracias al realismo de la representación de las obras y a los rasgos orales que lo hacen todo *más real y más humano*; sin duda, uno de los elementos que contribuye al realismo que transmiten los personajes es el lenguaje que caracteriza a cada uno.

3. METODOLOGÍA

El presente Trabajo de Fin de Grado se ha elaborado gracias a la consulta de diversas fuentes que nos han ayudado a realizar un estudio profundo sobre la relevancia de la oralidad en la traducción. El objetivo es explicar el valor de la oralidad en la novela para, posteriormente, poder analizarlo en nuestra obra. Para ello, hemos consultado las investigaciones y estudios de diversos autores que nos han permitido recopilar la información más relevante para nuestro análisis.

En nuestra búsqueda de fuentes, nos hemos servido de autores como Mondini Borrás, Koch & Oesterreicher, Podeur o Bernard Duc. Sin embargo, queremos resaltar la importancia que han tenido Susanne Cadera y Jenny Brumme en nuestro Trabajo, pues sus teorías han sido muy valiosas como guía para elaborar nuestro marco teórico.

Por ello, la metodología del presente Trabajo se ha llevado a cabo de la siguiente forma. En primer lugar, presentamos un marco teórico que incluye varios conceptos de oralidad desde el punto de vista de diversos autores, destacando así su importancia para presentar las razones por las que consideramos que es objeto de estudio. Una vez definido el concepto en líneas generales, nos centramos en la oralidad en el género de nuestra obra, la novela gráfica. Para ello, los estudios de Jenny Brumme han sido cruciales, ya que nos han permitido localizar las construcciones idiomáticas que reflejan la oralidad en nuestra obra para poder introducir más adelante el análisis contrastivo entre la novela y dos de sus traducciones.

Tras varias lecturas analíticas de la versión original de la obra y las traducciones que decidimos cotejar, elaboramos el análisis contrastivo con las categorías que consideramos más recurrentes e interesantes en nuestra obra: la traducción de errores gramaticales premeditados y la traducción de onomatopeyas.

Este análisis nos ha ayudado a desarrollar conclusiones que expondremos en el último punto, donde evaluaremos en qué medida ambos traductores consiguen evocar la verosimilitud que Spiegelman plasma en su obra y que tanto la caracteriza y los conceptos que hemos desdibujado a lo largo de nuestra investigación.

4. MARCO TEÓRICO

4.1 Traducir la oralidad

La definición más precisa de oralidad es la transformación de lo oral en lo escrito, lo que se lee y es percibido por el oído del lector en sonido de voz humana. Los primeros estudios de traducción del siglo XX centraron su atención en la traducción escrita y, hasta la década de 1990 no se prestó atención a la traducción del habla escrita (Hurtado, 2001).

Ezequiel Akrobou (2007) expone que la oralidad, a pesar de ser un aspecto muy estudiado en lingüística, no lo es en los estudios de traducción, ya que se trata de un estudio complejo en el que se deben abordar dos formas literarias distintas: la oral y la escrita. No obstante, al tratarse de estructuras implícitas en ambas literaturas, se debe analizar la oralidad al comenzar un proceso de traducción (p. 5).

Teniendo en cuenta lo anterior, ¿por qué podría presentar problemas traducir textos orales? ¿cómo se hace? La literatura ha tratado de plasmar en las obras todos los elementos que la forman de manera verosímil: personajes, paisajes, hechos, etc. Sin embargo, en el caso del lenguaje no ha sido así. La literatura se caracterizaba por utilizar una expresión propia y muy convencional, lejos de lo hablado; no obstante, con el paso del tiempo se han adaptado elementos expresivos orales en las obras y hoy en día no nos resulta extraño encontrar rasgos orales en la literatura. Por tanto, respondiendo a las preguntas planteadas, la labor de los traductores para llevar a cabo una traducción de calidad exige que los elementos que marcan el habla escrita se traduzcan como tal y no como lenguaje estándar, aunque en ocasiones se hable de aspectos y expresiones intraducibles.

En este sentido, nos apoyamos en Brumme (2012), que utiliza el ejemplo de la traducción de la obra *The Catcher in the Rye* (1951) como una «renovación del sistema literario» (p. 47-48). En su obra, Brumme hace referencia a que la expresión literaria alemana tuvo que ampliarse para poder plasmar la expresión del protagonista Holden, cargada de elementos orales difícilmente transferibles al alemán por falta de similitud en el habla escrita entre ambas lenguas. Como afirma Brumme (2012), hay que saber diferenciar:

entre los recursos que son novedosos y, por tanto, transgreden las normas convenidas en la cultura de partida, y aquellos que son en mayor o menor medida convencionales. [...] En este sentido, se entiende que una primera traducción de una obra

innovadora pueda requerir, tras haberse aceptado en la cultura meta las innovaciones, una nueva versión más audaz que la que se presentó en un momento inicial. No hay que olvidar que el entramado entre las condiciones de creación y recepción se ajusta a las condiciones socio- culturales en cada época y el propio lenguaje literario experimenta transformaciones a lo largo del tiempo. Así pues, algunos de los recursos, si bien novedosos en un principio, pueden llegar a generalizarse (p. 229).

García del Toro (2004) explica que traducir la oralidad en la lengua de la cultura meta es uno de los retos más interesantes para un traductor, y esto se debe a dos razones: por los recursos que emplea el autor para plasmar la oralidad y el registro coloquial, y por los distintos tipos de aspectos, incluso del discurso oral, que existen entre las variedades de la traducción. Así, mediante los elementos propios del habla, el autor dota a sus textos de verosimilitud y aporta mayor subjetividad a la obra. Por lo tanto, si se ha llevado a cabo una praxis traductológica en cuanto a la oralidad correcta, el lector no se percatará de que está leyendo un discurso fingido o un coloquialismo forzado (p. 115-116).

Para cumplir con estos objetivos, Cadera (2011) habla del concepto de evocación. Evocar consiste en un proceso que se basa en la interpretación del lector a partir de lo que aparece en el texto, es decir, cómo influyen en el lector los recursos que el autor ha empleado para crear el texto y darle su propia esencia. Por lo tanto, el traductor tendrá que crear estas sensaciones en su lector y ser fiel a la esencia del original (p. 42).

Como señalábamos anteriormente, los estudios sobre oralidad siempre han estado relegados a un segundo plano; sin embargo, en las últimas décadas, ha pasado a ser un área más estudiada en disciplinas como la traducción o la lingüística. Esto se debe a la necesidad de los traductores literarios de idear recursos para cumplir con el objetivo de traducir un texto oral de forma satisfactoria, ya que las marcas de oralidad le dotan de autenticidad y subjetividad propia del autor, lo que hace que evoque en el lector imágenes, sensaciones y sentimientos (Cadera, 2011), por ello, el fin del traductor es hacer ver al lector en su texto el universo que el autor ha creado en su texto original. La traducción exacta y literal hará que se pierdan los matices que hacen única a la obra. La idea es que el traductor utilice herramientas que lleven al pensamiento del lector lo que quiso expresar el autor (p. 45-48).

Para llevar a cabo una traducción de calidad, (Mondini Borrás, 2015) el traductor debe conocer las dos vertientes que posee una obra literaria: la lingüística y la semiótica.

Así, antes de empezar a traducir, habrá que comprender el elemento gestual del discurso (p. 15). Por consiguiente, cuando traducimos una obra con marcas de oralidad tenemos que identificar el carácter del autor, qué reacción quiere provocar en el lector a través de su estilo, fundamental en cada obra.

Czennia (1992, en Cadera, 2012) afirma en su obra que los elementos que caracterizan a los personajes y dotan de riqueza al lenguaje hablado son elementos como los coloquialismos y expresiones idiomáticas. Además, les dotan de emociones, sentimientos y rasgos psicológicos que el lector reconoce a través del texto. Por ello, para que el traductor pueda reproducir la oralidad en su texto meta, tendrá que identificar cuáles son los elementos que dotan a la obra de este valor y, asimismo, reproducirlos en su texto meta. Por ello, se debe analizar la expresión de los personajes y encontrar un equivalente en la traducción (p. 44).

Una vez explicado el concepto de oralidad y sus rasgos más importantes a la hora de traducirla, el apartado siguiente nos ayudará a asimilar la importancia de este elemento en el género de la novela gráfica, imprescindible para desarrollar nuestro análisis contrastivo.

4.1.1 Traducir la oralidad en la novela gráfica

Koch & Oesterreicher (2007) explicaron que «lo realmente importante en un texto no es que sea escrito u oral, sino su concepción, que daría lugar a un contínuum en cuyos extremos estarían la inmediatez y la distancia comunicativas», en este sentido, las novelas gráficas se caracterizan por la inmediatez comunicativa establecida entre el narrador, los personajes y el público.

La novela gráfica presenta dificultades con las que el traductor tiene que lidiar, como la relación texto-imagen; sin embargo, al mismo tiempo, la existencia de una imagen puede facilitar el trabajo del traductor ya que ayudan a resolver ambigüedades en la interpretación textual. En este sentido, nos apoyamos en Podeur (2012) para reflejar que la novela gráfica es el campo apropiado para la experimentación, ya que, «les auteurs agissent en toute liberté pour un public adulte restreint désormais éduqué très tôt au verbo-icone; un public que sait donc lire les différents strates de chaque cadre-case, et se montre de plus en plus exigeant» (p. XI), es decir, los lectores de novela gráfica, para entender el relato en su totalidad, tienen que llevar a cabo una descodificación de todos

los aspectos de la obra, y el traductor debe cumplir con la voluntad del autor y hacer que el lector del texto perciba los rasgos de la traducción de la misma forma que los lectores del texto original.

A la hora de analizar una novela gráfica como la unión entre un código icónico y un código verbal, un punto de vista muy interesante es el que ofrece el dibujante francés Bernard Duc (1982):

Il y a bien des façons de définir une bande dessinée... Celui-ci vous dira que c'est un 'moyen de communication de masse', associant étroitement l'image et le langage, et c'est vrai. Un spécialiste des arts graphiques affirmera qu'il s'agit plutôt d'un genre de littérature dessinée, et c'est encore vrai. Mais un autre soutiendra que la bande dessinée est au fond plus proche du cinéma que de la littérature, et c'est une définition qui ne manque pas non plus de vérité. S'il est difficile de définir avec précision la bande dessinée, c'est qu'elle se situe précisément au carrefour de plusieurs moyens d'expression artistique: l'art graphique, l'art cinématographique et la littérature. Elle est tout à la fois dessin, cinéma, écriture, se conjuguant entre eux pour former un art nouveau, doté d'un ensemble de moyens d'expressions *extrêmement complet et varié* [...]. (p. 6)³

Por esta combinación de códigos, la novela gráfica presenta diálogos que para ser creíbles deben incorporar marcas de oralidad. De modo que, como afirma Lázaro Carreter (1979, en Cadera, 2011) se deben estudiar estrategias que difieran dependiendo del carácter de la narración. Por lo tanto, en la traducción de un texto relacionado con una imagen el autor realizará un estudio tanto lingüístico del texto como visual de la imagen para llevar a cabo una traducción de calidad (p. 39-42). A pesar de esta combinación de códigos, el diálogo tiene la mayor parte del peso de la obra. El autor cuida el lenguaje, lo adapta a los personajes y utiliza los recursos necesarios dependiendo de la obra que se trate.

La novela gráfica es un género oral, un diálogo representado que se lee. Por ello, es importante que el traductor descodifique los rasgos orales del texto a traducir. En este sentido nos volvemos a apoyar en Brumme (2008) que explica que las características del

³ [La traducción es nuestra]: Hay muchas formas de definir un cómic. El cómic dirá que es un «medio de comunicación de masas» que asocia el lenguaje y la imagen, y es cierto. Un especialista en artes gráficas dirá que se trata más bien de un género de literatura que incluye imágenes, que también es cierto. Otros dirán que los cómics son más parecidos al cine que a la literatura, que también es cierto. El hecho de que sea difícil traducir un cómic es precisamente porque está en la encrucijada de varios medios de expresión artística: las artes gráficas, el arte cinematográfico y la literatura. Es dibujo, cine y escritura combinados para formar una nueva forma de arte dotada de un conjunto variado de medios de expresión.

lenguaje oral dependen de cada lengua y sus normas establecen cómo se reflejan las marcas orales en los textos escritos (p. 21). Tras su traducción de *Der Kontrabass* al castellano, catalán, euskera y francés, Brumme realiza un estudio en el que expone varios elementos complejos en cuanto a la traducción de la oralidad que nos son útiles para el análisis de nuestra obra.

En primer lugar, los rasgos pragmático-textuales. Brumme habla de reformulaciones, interjecciones y uso meditado de errores gramaticales. Centrándonos en los errores gramaticales deliberados, nos interesa la técnica de compensación. Frederic Chaume Varela (2008) la define como «el proceso cognitivo que conduce a la sustitución de un efecto comunicativo por otro, en otro lugar del texto meta, que produzca una reacción similar en los destinatarios de la lengua meta» (p. 74). Hurtado Albir (2011) también estudia esta estrategia y la describe como «[incluir] en otro lugar del texto traducido un elemento de información o efecto estilístico que no se ha podido reflejar en el mismo lugar en que aparece situado en el texto original» (p. 270). Los textos reproducen rasgos y características propias de una cultura o lengua y la literalidad en estos casos no cumple con los objetivos que deben seguir los traductores de oralidad fingida. El mecanismo de compensación más empleado para la traducción de textos que cuentan con errores gramaticales deliberados es buscar los errores más recurrentes en estudiantes extranjeros de lengua meta. Esta estrategia es un acierto en la traducción de errores premeditados, ya que cada lengua cuenta con sus propias peculiaridades que necesitan en el caso de que se quiera cumplir el objetivo del autor del texto original, así conseguiremos evocar los mismos sentimientos y sensaciones que en los lectores del texto original.

En cuanto a los rasgos semánticos, Brumme habla de coloquialismos, repetición léxica, metáforas, variaciones lingüísticas dependiendo de la región y/o el estatus social. En esta categoría, también se incluye el énfasis. Es un elemento clave y recurrente en la novela gráfica, y peculiar por representarse de diversas maneras, bien a través del código visual con negrita o cursiva o bien a través del código textual mediante la repetición léxica o la exageración.

El tercer nivel que diferencia Brumme es el nivel fónico, el reflejo por escrito de elementos fónicos. Desde el punto de vista de la novela gráfica, resulta interesante mencionar las onomatopeyas en este nivel. Según el *Diccionario de la Real Academia*

Española una onomatopeya es una «palabra cuya forma fónica imita el sonido de aquello que designa».

Según Valero Garcés (2008) las onomatopeyas son palabras con características muy peculiares que condicionan su traducción, ya que aparecen fuera o dentro del bocadillo, en ocasiones pueden ser una invención del autor y pueden variar entre las lenguas (p. 237-238). Valero Garcés (2008) también explica que, las estrategias más recurrentes son la sustitución por una onomatopeya en lengua meta, la adaptación ortográfica y la omisión (p. 243).

Por ello, son un punto clave en el análisis del traductor de la novela gráfica debido a su importancia en la misma. Además suelen ser lo primero que identifica el lector cuando visualiza la viñeta debido a su tamaño. Según Gasca y Gubern (2008) hay que tener en cuenta los distintos tipos de onomatopeyas a la hora de traducirlas: pueden provenir de humanos, de animales, de la naturaleza, de la interacción de un ser vivo con un objeto, o simplemente de un objeto (p. 9). Como conclusión de nuestro marco teórico, hemos querido añadir las siguientes palabras de Cadera (2012):

Lo importante [para la verisimilitud del lenguaje literario] es que el lector meta evoque la misma imagen que evoca el original para poder imaginar las peculiaridades de los personajes, de los lugares y de la cultura representados en el texto (p.47).

Teniendo en cuenta todas estas consideraciones relacionadas con el objetivo principal del análisis contrastivo, estudiaremos en qué medida los traductores logran transmitir los rasgos mencionados. Sin embargo, nos gustaría presentar a los traductores de la obra ya su labor es imprescindible y conocerlos más a fondo es un punto fundamental en nuestro estudio.

5. TRADUCCIONES DE LA OBRA

En este punto del Trabajo, nos centraremos en las traducciones de la obra. A pesar de la poca importancia que ha recibido el papel del traductor a lo largo de los siglos, no debemos olvidar que su labor es fundamental y gracias a él tenemos acceso a obras, culturas e ideas de la literatura extranjera. La traducción y sus estudios abordan aspectos fundamentales de la historia y cultura de un país, y permiten ampliar conocimientos y desarrollar nuevas ideas. Todo esto lo permite la figura del traductor, por consiguiente, presentaremos a los traductores de nuestra obra ya que son sus traducciones las que nos han permitido hacer el análisis y ampliar los estudios en este ámbito.

La primera traducción de *Maus* (*Maus: El relato de un superviviente*) se corresponde con *Maus I*, es decir, recoge solo los 6 primeros capítulos porque hasta 1991 no se publica la obra completa. Editada en 1989 por Norma Editorial y traducida por Eduardo Goligorsky, escritor, traductor y ensayista argentino. Nace en Argentina, donde inicia su actividad profesional como traductor en prestigiosas editoriales como Poseidón o Compañía General Fabril Editora. Goligorsky abandona su país a la edad de 45 años y emigra a España, donde se nacionaliza y continúa su trabajo como traductor editorial en pequeñas editoriales como Versal, Pomaire o Martínez Roca; en España, también colabora con diarios como *La Vanguardia* o *Libertad Digital*. Goligorsky también escribió novela tanto en Argentina como en España, e incluso fue galardonado por varias obras que publicó bajo los pseudónimos de Jaimes Alistair o Ralph Fletcher.

En 1994, César Aira, escritor de vanguardia y traductor argentino, tradujo la segunda edición de la obra. En esta ocasión, la obra sí recoge los dos volúmenes y está editada por la editorial argentina Emecé Editores. César Aira posee una dilatada obra formada por relatos cortos, ensayos e incluso obras teatrales. Entre sus traducciones más notables se encuentran obras de autores como Stephen King o Antoine de Saint Exupéry.

La tercera edición (*Maus: Relato de un superviviente*) fue la primera edición traducida por un traductor español, Roberto Rodríguez (véase *Anexo*, p. 44), y fue publicada por la editorial Planeta DeAgostini en 2001. También se tradujeron las dos partes de la obra. Roberto Rodríguez se licenció en Geografía e Historia por la Universidad de Barcelona y se doctoró en Filología Hispánica por la Universidad de Atenas. Ha colaborado en materias de su especialidad con el Estudio Español (Grecia), la Universidad de Caen (Francia) y la Technological Educational Institution of Ionian

Islands (Grecia). Actualmente, colabora con la Hellenic Open University. Novela convencional y gráfica, ensayo y guion son los géneros que abarcan sus traducciones.

Cruz Rodríguez Juiz es la traductora de la última edición de *Maus* al castellano. La editorial Mondadori la editó en 2007. La última edición de esta colección se publicó en 2016, convirtiéndose en la cuarta edición de la obra. Cruz Rodríguez también tradujo *MetaMaus*, una obra en la que se incluyen diversos documentos, archivos bocetos, trabajos y fotos de los que se sirvió Art Spiegelman para escribir *Maus*, así como entrevistas donde explica la trayectoria de la redacción de la obra.

5.1 Estrategias de traducción

El punto de partida de este apartado es la existencia de cuatro traducciones de *Maus* al español, en 1989, 1994, 2001 y 2007; y las resoluciones de los traductores en sus versiones. No predomina ninguna estrategia en las diferentes traducciones, sino que en cada una aparecen diferentes métodos que se han empleado para solventar los elementos más complejos de la novela. Sin embargo, hay rasgos que sí comparten las cuatro versiones.

Por ello, apuntar las diferencias y similitudes entre las decisiones de cada traductor y observar cómo han resuelto los elementos más característicos de la novela nos permite ampliar la información de los traductores y la obra, y así formar una hipótesis sobre los motivos que han podido llevarlos a inclinarse por tomar una decisión u otra.

En la versión de Eduardo Goligorsky (1989), en la que profundizaremos más adelante en nuestro análisis, el traductor se mantiene alejado de determinados elementos de la obra original. Como apuntaremos en el análisis contrastivo, no aparece ningún error gramatical que se produce en el habla original de Vladek; sin embargo, el autor consigue evocar el realismo en el lector mediante el empleo de elementos orales y coloquiales como vulgarismos, titubeos o muletillas, entre otros.

En la traducción de César Aira (1994) también se recurre con frecuencia a la estrategia de compensación. Tampoco percibimos ningún error gramatical en la obra; sin embargo, a pesar de no trasladar los elementos orales de forma literal, al igual que en la versión precedente (1989), aparecen rasgos orales que permiten evocar la sensación que evoca el original.

La traducción de Roberto Rodríguez (2001) refleja de manera fiel y verosímil la intención de la obra original sirviéndose de coloquialismos y otras marcas orales que

también aparecen en traducciones anteriores. Sin embargo, nos interesa destacar especialmente que fue la primera versión en la que se incluyeron los errores gramaticales en el habla original de Vladek, una marca oral distintiva y característica de la obra. Como aparece en el *Anexo* (p. 44), Roberto Rodríguez justifica por qué decidió trasladar los errores y cómo lo hizo:

Como he señalado antes, no soy el autor de la obra, sino uno más de sus múltiples traductores, y como tal me puse a la tarea de hacer hablar “mal” al anciano Vladek. Opté por hacerle cometer una serie de errores estrictamente gramaticales que había observado resultaban recurrentes en estudiantes extranjeros de español, en particular los que tienen el inglés o el griego moderno como lengua materna o como lengua dominante: uso indiscriminado de los verbos ser y estar y de las preposiciones por y para, conjugación del infinitivo en perífrasis verbales de dicha categoría, y empleo del indicativo en las oraciones subordinadas que requieren subjuntivo.

Así mismo, Cruz Rodríguez (2007) sigue la estrategia que llevó a cabo Roberto Rodríguez y plasma en su traducción errores frecuentes en estudiantes extranjeros de español. Los errores de esta versión los desarrollaremos con más detenimiento en el siguiente apartado.

Cabe mencionar que, a pesar de que la codificación de una obra a otra lengua obliga a la pérdida de la oralidad de la obra original, consideramos que los cuatro traductores han conseguido situar su traducción en mayor o menor medida en la oralidad. Todas cuentan con este mismo objetivo y lo consiguen con estrategias diversas. En las dos primeras versiones, 1989 y 1994, se ha optado por compensar mediante la inclusión de características orales propias en el habla y en la obra, muletillas, onomatopeyas, titubeos y otras marcas que transmiten sensaciones en el lector a través de lo escrito.

En las dos últimas versiones, en 2001 y 2008, los traductores logran acercarse más a la finalidad de la obra, respetan y mantienen los rasgos lingüísticos que caracterizan al personaje principal y, además, trasladan uno de los elementos que aportan más riqueza a la obra.

6. ANÁLISIS CONTRASTIVO

El objetivo de este apartado consiste en analizar determinados rasgos orales y dificultades traslativas que presenta la obra *Maus* mediante el cotejo de las versiones de Eduardo Goligorsky (1989) y Cruz Rodríguez (2007). Valoraremos en qué medida logran cumplir con las funciones que hemos descrito y estudiado a lo largo del Trabajo.

Se estudiará la primera parte de la obra, es decir, los seis primeros capítulos, al ser los que recoge la traducción de Eduardo Goligorsky (1989). Esta elección viene motivada tanto por las diferencias como por las similitudes que se explicarán a continuación. En este sentido, la dificultad de plasmar las mismas emociones y pensamientos en el lector del texto meta respetando los rasgos culturales de la obra original es un trabajo interesante para el traductor que puede lograrlo siguiendo diferentes estrategias que se ejemplifican en ambas versiones.

La obra *Maus* de Spiegelman es un material útil para analizar los recursos de la oralidad, y son muchos los ejemplos y características que muestran este fenómeno. Sin embargo, en el presente Trabajo, hemos decidido ceñirnos a determinados rasgos que pensamos que son los más recurrentes en la obra y que dividiremos por apartados. En cada apartado, enumeraremos varios ejemplos que nos permitirán establecer en qué medida se cumplen con los objetivos del texto original.

6.1 Traducción de errores gramaticales premeditados

Es innegable que uno de los aspectos que más destacan en la obra son los errores lingüísticos que comete Vladek al hablar una lengua extranjera ya que, como bien se explica al comienzo del libro, cuando era joven aprendió inglés de forma autodidacta lo que tiene consecuencias lingüísticas que aparecen cuando conversa con su hijo Art y no en otras épocas de su vida. En este sentido, recurrimos a la idea que desarrollamos con Czennia (1992, en Cadera, 2012) en el marco teórico, pues Vladek muestra sus rasgos y su historia a través de su «mal inglés».

Siguiendo la clasificación de Brumme (2008) en el marco teórico, situaríamos los errores premeditados en el nivel pragmático-textual. Art Spiegelman reconoce que una de las características que hacen especial tanto a la obra como a su padre es su forma de hablar, por lo tanto, afecta a la pragmática del texto y es un elemento que forma parte de los sentimientos y sensaciones que el autor quiere evocar en el lector; sin embargo, es un rasgo que no se muestra en determinadas traducciones. Como apuntaremos a

continuación, en la traducción de Eduardo Goligorsky pasan desapercibidos; sin embargo, en las traducciones de Roberto Rodríguez y Cruz Rodríguez se empiezan a incluir estos rasgos. Como afirmó Roberto Rodríguez (véase *Anexo*, p. 44):

Como he señalado antes, no soy el autor de la obra, sino uno más de sus múltiples traductores, y como tal me puse a la tarea de hacer hablar “mal” al anciano Vladek. Opté por hacerle cometer una serie de errores estrictamente gramaticales que había observado resultaban recurrentes en estudiantes extranjeros de español, en particular los que tienen el inglés o el griego moderno como lengua materna o como lengua dominante: uso indiscriminado de los verbos ser y estar y de las preposiciones por y para, conjugación del infinitivo en perífrasis verbales de dicha categoría, y empleo del indicativo en las oraciones subordinadas que requieren subjuntivo. Aparentemente mi solución resultó problemática para una fracción del público lector y el editor optó por introducir una nota explicativa en mi traducción para sucesivas reimpresiones o ediciones de la obra.

Roberto Rodríguez explica que su versión causó un desconcierto entre los lectores de su traducción. El foro ABC.com, una comunidad de amantes del cómic, describe *Maus* como una obra ejemplar, no obstante, los miembros de la comunidad no comprenden por qué la persona que tradujo la obra no sabe escribir. En varios comentarios aseguran que hay que imaginarse la mitad de los diálogos, que el traductor no traduce el verbo *to be* bien ni una sola vez y que incluso estropea un libro casi perfecto. Como apuntábamos en el punto anterior, Vladek no comete errores en las traducciones precedentes a la de Roberto Rodríguez. La estrategia de los traductores de las versiones de 1989 y 1994 fueron diferentes a la de Roberto Rodríguez, pues ambos optan por no incluir los errores en su obra original.

En las líneas anteriores, Roberto Rodríguez explica que en el resto de las ediciones a partir de su versión se incluyó una nota del traductor con el fin de aclarar por qué Vladek formula oraciones con errores gramaticales, ya que tanto el traductor como el corrector conocen la diferencia entre los verbos ser y estar o el uso adecuado de determinadas preposiciones; sin embargo, el que no lo conoce es su personaje principal: Vladek Spiegelman. La nota aclara lo siguiente: «Vladek todavía comete errores al hablar inglés, sobre todo en los tiempos verbales y el uso de las preposiciones» (p. 13). Es decir, esta nota explicativa es consecuencia de la problemática que desencadenó en el público lector al encontrar fallos gramaticales. Solo en una de las traducciones que analizamos en nuestro estudio, la de Cruz Rodríguez, se «hace cometer errores» al protagonista.

Nos encontramos con diversos errores gramaticales en la obra original. Errores propios de personas que no cuentan con el inglés como lengua materna. Si estos errores se traducen literalmente al español, no tendrían el mismo impacto en los lectores, pues cada lengua cuenta con sus peculiaridades y dificultades y no resultaría realista que en la versión en español de la obra el protagonista cometiese errores frecuentes que se producen en los estudiantes de la lengua inglesa. Por ello, hay una diferencia evidente entre la tipología de errores que se refleja en el texto original y la traducción de Cruz Rodríguez. Esto se debe a la técnica de compensación, donde el valor pragmático obra es fundamental.

En el marco teórico, nos apoyábamos en Frederic Chaume Varela (2008) y Hurtado Albir (2011) para definir la técnica de compensación. En nuestra obra aparece bien reflejada esta estrategia, pues en lugar de trasladar los errores literalmente, se opta por hacerle cometer al protagonista ciertos errores recurrentes en estudiantes de español que tienen el inglés como lengua extranjera. En este sentido, los errores en la obra original no suponen un equivalente en la traducción, sino que los errores del texto original son diferentes a los del texto meta.

La importancia este rasgo en el discurso de Vladek y la diferencia de errores entre el texto original y el texto meta nos llevó a realizar una comparativa aproximada del número de fallos entre ambas versiones. Concluimos con que el número de errores en el texto meta es de 100, mientras que en la obra original hemos podido observar un total de 250 errores, es decir, en la obra original hay el doble de errores que en la traducción.

Asimismo, la tipología de errores que se cometen en la obra original es muy escueta: errores de concordancia, tanto en el caso de los sustantivos con sus correspondientes adjetivos, como en los de persona y verbo; Vladek también muestra dificultades a la hora de formar oraciones, ya que suele omitir los sujetos que en inglés son fundamentales, se expresa con hipérbatos involuntarios y tiene dificultad a la hora de construir oraciones subordinadas, sobre todo las condicionales.

A continuación, analizaremos varios fragmentos que hemos seleccionado para realizar nuestro análisis. Son muchos los ejemplos que se ofrecen en nuestra obra; sin embargo, hemos escogido los que consideramos más recurrentes y significativos.

Hemos elaborado varias categorías en función de la tipología de errores que comete el protagonista en la versión de Cruz Rodríguez. Incluiremos varios ejemplos,

analizaremos el texto original y las dos versiones y a continuación, concluiremos con un breve resumen donde enumeraremos los aspectos más relevantes de cada categoría.

<i>Maus</i> (1989)	Trad. Eduardo Goligorsky (1989)	Trad. Cruz Rodríguez (2007)
A wire hanger you give him! [...] We have plenty wooden hangers (p. 11.6).	¡Le das una percha de alambre! [...] Perchas de madera no nos faltan (p. 11.6).	¡Y le das una percha de alambre! [...] Tenemos perchas de madera a sobras (p. 13.6).
It would take many books, my life, and no one wants to hear such stories (p. 12.5)	Mi vida ocuparía muchos libros, y además nadie quiere oír esas cosas (p. 12.5).	Mi vida ocuparía muchos libros, y por todos modos esas historias no interesan a nadie (p. 14.5)
I visited a couple times to her (p. 17.1).	La visité un par de veces (p. 17.1).	La visité un par de veces (p. 19.1).
Anja's parents were anxious she should be married (p. 18.7)	Sus padres estaban ansiosos por casarla (p. 18.7).	Los padres de Anja estaban ansiosos para casarla (p. 20.7).
...like when they robbed us in Rego Park here, last year (p. 36.6)	...como cuando nos robaron aquí en Rego Park, el año pasado (p. 36.6)	Como cuando nos robaron el año pasado en aquí , en Rego Park (p. 38.6).

Si nos centramos en los errores deliberados del texto original, observaremos que uno de los que se repite con más frecuencia es la alteración del orden lógico de los complementos en la oración. El inglés es una lengua en la que el intercambio de la posición de los complementos supone un error en el habla. Por lo general, la lengua inglesa sigue el orden lógico en la oración de sujeto, verbo y complementos. Sin embargo, en la versión original, observamos como el protagonista invierte esta estructura, como en el ejemplo de la página 11.6 donde lo correcto sería *you give him a wire hanger!* o la página 12.5 que sería más exacto *my life would take many books and no one wants to hear such stories*. Es interesante el ejemplo de la página 17.1 donde no solo se produce una alteración en el orden lógico de la oración, sino que también se hace un uso preposicional inadecuado, donde la versión correcta sería *I visited her a couple of times*.

En la traducción de Eduardo Goligorsky, observamos como ninguno de estos errores se reproducen, sino que el traductor emplea una gramática correcta en su versión. Bien es cierto que el español, a diferencia del inglés, es un idioma muy flexible en el que la alteración del orden lógico de los complementos de la oración no se considera un error

gramatical evidente. Sin embargo, la traductora Cruz Rodríguez muestra en su versión como sí se puede compensar el error que aparece en el texto original y lo hace mediante el empleo de un error recurrente en estudiantes de español: la elección de una preposición incorrecta como se muestra en todos los ejemplos que aparecen en la tabla.

Cruz Rodríguez compensa parte de los errores gramaticales del texto original con una estrategia como es el empleo de una preposición incorrecta, mientras que Eduardo Goligorsky se aleja del efecto que provoca el texto original y no plasma los errores en su traducción.

<i>Maus</i> (1989)	Trad. Eduardo Goligorsky (1989)	Trad. Cruz Rodríguez (2007)
I was worried (p. 11.1).	Estaba inquieto (p. 11.1).	Era preocupado (p. 13.1).
But this isn't so proper, so respectful (p. 23.5).	Esto no es muy decoroso, respetuoso... (23.5).	Pero no es bien... (p. 25.5).
The factory was going (p. 30.1).	La fábrica marchaba... (p. 30.1).	La fábrica era en marcha (32.1).
Right away, we want. The sanitarium was inside Czechoslovakia... (p. 32.1)	Partimos enseguida. La clínica estaba en Checoslovaquia... (p. 32.1)	Partimos de inmediato. El sanatorio [...], era en Checoslovaquia.
It was many, many such stories (33.5).	Contaron muchas historias (p. 33.5).	Estaban muchísimas historias así (35.5).
...we were digged into trenches near a river. On the other side it was Germans (p. 44.5).	...nos atrincheramos todos cerca de un río. Al otro lado estaban los alemanes (p. 44.5).	... éramos en las trincheras, cerca de un río. Al otro lado esperaban los alemanes (p. 46.5).
It held up a hand to show it was hurt. To surrender (p. 48.6).	Alzó la mano. Estaba herido. Se rendía (p. 48.6).	Levantó una mano para avisar que era herido. Para rendirse (p. 50.6).
Where it was many war prisoners (p. 51.1).	Donde había muchos prisioneros (p. 51.1).	Donde eran muchos prisioneros de guerra (p. 53.1).

En la tabla superior, se repite la misma tipología de errores que comentábamos en líneas anteriores, la alteración del orden de los elementos en la oración. Sin embargo, también aparecen ejemplos como los de la página 48.6 donde se emplea el pronombre personal *it* para referirse a un ser humano, aunque este pronombre solo debe utilizarse para designar animales y objetos.

Otro aspecto que también nos interesa mencionar en algunos de los ejemplos que se muestran en la tabla superior es la modificación de la estructura lógica *there were/there was* en el texto original. Como se muestra en las páginas 33. 4, 44. 5 y 51. 1, se habla de *it was/it were*, lo que supone un error gramatical en el discurso.

En las traducciones, como muestran los ejemplos, Eduardo Goligorsky mantiene la estrategia de no trasladar los errores gramaticales en su versión. Algunos de los ejemplos reproducen el mensaje del texto original de manera exacta, como en los tres primeros ejemplos, donde no aparece ningún error deliberado en el texto original; sin embargo, en los ejemplos restantes, no encontramos ninguna compensación al error que se produce en el original.

En los ejemplos de la traducción de Cruz Rodríguez aparece el error deliberado que se repite con mayor frecuencia en su versión. Se trata del uso indiscriminado de los verbos «ser» y «estar» que, como señalábamos anteriormente, en inglés ambos verbos se corresponden con el verbo *to be*. Una de las problemáticas más frecuentes en el estudio del español como lengua extranjera es la diferencia entre los verbos «ser» y «estar»; por ello, la traductora se ha valido de este error recurrente en estudiantes de español con el fin de compensar determinados errores que reproduce Vladek en inglés.

Una vez más, los traductores han tomado estrategias muy diferentes en cuanto a la traducción de las peculiaridades en el habla de Vladek. Mientras la traductora trata de compensar los errores del discurso original empleando errores deliberados en el texto meta, Eduardo Goligorsky se aleja del texto original y reproduce el mensaje sin errores premeditados.

<i>Maus</i> (1989)	Trad. Eduardo Goligorsky (1989)	Trad. Cruz Rodríguez (2007)
She kept insisting me to show her my apartment [...] I didn't want to be more closer with her (p. 14.4-6).	Insistía en que le mostrara mi apartamento [...] no quería intimar con ella, pero no me dejaba en paz (p. 14.4-6).	No paraba de insistir que le enseñaría mi piso [...] yo no quería intimar con ella, pero no me dejaba en paz (p. 16.4-6).
Nut this what I just told you about Lucia and so—I don't want you should write this in your book (p. 23.1).	Pero todo esto que te conté, sobre Lucia y lo demás, no quiero que lo pongas en tu libro (p. 23.1).	Pero lo que acabo de contarte, lo de Lucia y eso, no quiero que lo pondrías en el libro (p. 25.1).
A little before the police came, she got from friends a telephone call ... (p. 28.1)	Antes de que llegara la policía, le habían telefonado sus amigos... (p. 28.1).	Poco antes de que llegaría la policía , unos amigos

		telefonaron a Anja... (p. 31.1).
...the next year father wanted I would again do the same thing (p. 47.1).	...al año siguiente mi padre quiso que hiciera lo mismo (p. 47.1).	...al año siguiente, mi padre quería que haría lo mismo (p. 49.1).
I wanted you would climb to the roof... (p. 73. 2)	Quería que subieses al tejado (p. 73.2).	Quería que subirías al tejado (p. 75.2).

En la tabla superior, aparecen errores de diversa índole. Sin embargo, uno de los más relevantes en la obra por ser uno de los que se repite con mayor frecuencia es el uso incorrecto de verbos auxiliares. Los ejemplos de las páginas 23. 1, 47. 1 o 73. 2 muestran cómo el protagonista emplea los verbos *should* y *would* de forma incorrecta. Además, Vladek hace un mal uso del comparativo en la página 14.4-6, el único error que hemos encontrado de este tipo; y sigue alterando el orden correcto de los complementos en la oración.

En la versión de Eduardo Goligorsky, se continúa con la estrategia de no reproducir los errores gramaticales deliberados.

En la traducción de Cruz Rodríguez, observamos cómo la literalidad ha funcionado en parte de los casos, ya que en los errores deliberados que aparecen en la tabla, también se produce un empleo incorrecto del modo condicional. Por ejemplo, en las páginas 47. 1 y 73. 2, Cruz Rodríguez traduce el error literalmente y funciona en castellano. Así, en el resto de los errores que se producen en la tabla, decide seguir la misma estrategia a pesar de que el error deliberado del texto original no sea de la misma tipología. Por ejemplo, utiliza un modo condicional de forma errónea compensando el error que mencionábamos en líneas anteriores, cuando el protagonista hace un mal uso del comparativo; y también emplea esta estrategia en algunos casos de alteración del orden de la oración.

Por ello, lo interesante de esta categoría es el empleo de la literalidad, que en ocasiones puede funcionar. Sin embargo, también se puede emplear de manera errónea un condicional para compensar un error deliberado diferente y reproducir el mismo efecto.

A lo largo del apartado, hemos observado las diferentes estrategias que se han empleado para trasladar los errores deliberados en el discurso del protagonista. Se han dado dos técnicas muy opuestas.

En una de las traducciones de la que nos hemos servido en nuestro cotejo, la de Cruz Rodríguez, los errores son de varios tipos: alteraciones en el uso de los verbos «ser» y «estar», que en inglés ambos se corresponden con el verbo *to be*; también muestra dificultades en la construcción de oraciones subordinadas e impersonales; y tiene una tendencia a una elección errónea de preposiciones.

Por el contrario, en la versión de Eduardo Goligorsky no hemos podido observar ningún error gramatical premeditado. Desconocemos las razones que le han llevado al traductor a tomar esta estrategia; sin embargo, la diferencia en las decisiones de ambas traducciones nos ha permitido elaborar un análisis y una conclusión mediante su cotejo.

A lo largo del punto, se muestra una diferencia evidente en la tipología de errores entre el texto original y la versión de Cruz Rodríguez, esto se debe a la técnica de compensación anteriormente mencionada, ya que en lugar de trasladar los errores literalmente, por lo general, se opta por hacer cometer al protagonista ciertos errores recurrentes en estudiantes de español. Por lo tanto, comprendemos de nuevo que la estrategia de la traductora no ha sido la literalidad ni la de plasmar cada uno de los errores lingüísticos de Vladek, sino hacer entender al lector mediante la obra en conjunto cuál es la historia del protagonista y por qué muestra dificultades expresivas.

Por lo tanto, este punto hemos comprendido cómo cada traductor ha descodificado la característica del lenguaje oral del protagonista y qué decisiones han tomado para plasmarlas en su versión.

6.2 Traducción de onomatopeyas

Como exponemos en el marco teórico, las onomatopeyas pertenecen al tercer nivel en la clasificación de los rasgos orales de Brumme: el nivel fónico. En las novelas gráficas, se hace uso de las onomatopeyas por su formato ya que, como hemos explicado en apartados anteriores, es una obra literaria con una doble naturaleza icónica y narrativa.

Es interesante analizar las onomatopeyas desde el punto de vista de la traducción, ya que supone un reto traducirlas. Podríamos pensar que, al imitar un sonido, su transcripción es igual en todas las lenguas; sin embargo, no es así. Cada lengua tiene sus reglas fonológicas. La dificultad técnica que supone transformar y modificar las viñetas para sustituir las onomatopeyas ha hecho que se normalice el uso de onomatopeyas extranjeras en nuestro idioma. Hablamos de préstamos del inglés cuando la onomatopeya aparece fuera de la viñeta, pues es la que aparece, por lo general, en el dibujo y no se

traduce. En nuestro cotejo entre la obra original y sus traducciones, hemos podido observar como solo se traducen las onomatopeyas que aparecen dentro de los bocadillos.

Figura 3.



Fuente: Spiegelman, A. *Maus* (1989), p. 119.9

Figura 4.



Fuente: *Maus* (1989), trad. Eduardo Goligorsky, p. 119.9

Figura 5.



Fuente: *Maus* (2007), trad. Cruz Rodríguez, p. 121.9

Podríamos pensar que, si se traducen los mismos sonidos a la misma lengua, deberían ser iguales en ambas traducciones; sin embargo, como explica Roberto Rodríguez (véase *Anexo*, p. 44):

Para traducir onomatopeyas hay en la actualidad muchos más recursos que hace veinte años; sin ir más lejos, ahí están los manuales de estilo de las empresas editoriales, que establecen sus criterios y preferencias, porque las fuentes de consulta existentes no siempre cubren todo el espectro de lo necesario o han quedado desfasadas –por ejemplo, ofreciendo onomatopeyas válidas para gente de otras generaciones, pero no para la generación actual...

Es decir, en la actualidad hay muchos más recursos que hace 20 años e incluso las editoriales pueden tener sus propias preferencias. Por ello, no es de extrañar que una onomatopeya del texto original se traduzca de diferente manera en cada versión.

En el marco teórico, mencionamos las estrategias que enumera Valero Garcés (2008) a la hora de traducir onomatopeyas. En este punto, veremos como se cumplen dichas estrategias. Para ello, hemos elaborado diferentes tablas en función de la técnica que han empleado los traductores.

<i>Maus</i> (1989)	Trad. Eduardo Goligorsky (1989)	Trad. Cruz Rodríguez (2007)
Ha, ha! (p. 4.3)	¡Ja! ¡Ja! (p. 4.3).	¡Ja, Ja! (p. 5.3)
Pfiu! (p. 29.6)	¡Puaj! (p. 29.6)	¡Bah! (p. 31.6)
Oops! (p. 30.8)	¡Epa! (p. 30.8)	¡Huy! (p. 32. 8)
Sob (p. 31.2)	Snif (p. 31.2)	Snif... (p. 33.2)
Yoo hoo! (p. 36.1)	¡Ijuu! (p. 36.1)	¡Yuju! (p. 38.1)
Oops (p. 52.6)	Uf (p. 52.6)	Huy (p. 54.6)

El caso de las onomatopeyas que aparecen en la obra original, encontramos la imitación de sonidos como la risa en la página 4. 3, la felicidad en la página 36. 1, el llanto en la página 31. 2 o el sobresalto en la página 30. 8. Es decir, todos refuerzan la representación de la realidad. Las onomatopeyas que se muestran en la tabla imitan un sonido producido por un ser humano y ninguna tiene carácter inventivo, es decir, no son onomatopeyas inventadas por el autor. En ocasiones, aparecen signos de puntuación para intensificar el sentido de la onomatopeya. El ejemplo de la página 4. 3, evoca una sensación de irregularidad y, al mismo tiempo, indica la repetición de un sonido.

En los ejemplos de la tabla superior, ambos traductores han buscado equivalentes en lengua meta. Como apuntábamos en el marco teórico, no es de extrañar que la traducción de una onomatopeya sea diferente en cada versión; pues cada editorial tiene sus preferencias y los recursos se han actualizado con el paso del tiempo.

También nos parece relevante apuntar que los traductores se valen de la misma estrategia que el autor y utilizan signos de puntuación para reforzar el sentido. En el primer ejemplo, Eduardo Goligorsky ha decidido transformar las comas en signos de exclamación; sin embargo, el sonido y la sensación es la misma. Además, los signos de exclamación intensifican igualmente el sonido.

En la misma línea, Cruz Rodríguez utiliza puntos suspensivos para darle fin a la oración en la página 33. 2. Este rasgo añade dramatismo y tragedia, ya que es una onomatopeya que imita el sonido del llanto.

Por lo tanto, nos hemos ceñido a los ejemplos que se muestran en la obra en los que los traductores han seguido la estrategia de sustituir la onomatopeya por su equivalente en lengua meta; sin embargo, en ocasiones se valen de signos de puntuación para reforzar el sentido.

<i>Maus</i> (1989)	Trad. Eduardo Goligorsky (1989)	Trad. Cruz Rodríguez (2007)
Uh huh (p. 34. 2).	Ajá (p. 34.2).	Ya, sí (p. 36.1).
Uh-huh. He wants me to go help him fix his roof or something (p. 97.1).	Sí. Quiere que le ayude a arreglar el tejado o algo así. (p. 97.1)	Ajá. Quiere que le ayude a reparar el tejado o no sé qué. (p. 99.1)

Por lo que respecta a las onomatopeyas de la tabla superior, es interesante observar como son prácticamente iguales; sin embargo, se diferencian en su función comunicativa.

En el ejemplo de la página 34. 2 prima la función fática, ya que se emplea para no interrumpir la comunicación; sin embargo, en el ejemplo de la página 97. 1 se muestra una función representativa ya que no expresa subjetividad por parte del emisor. Sin embargo, a pesar de ser iguales y representar funciones diferentes, se evoca el aspecto oral que el autor quiere transmitir en ambos casos.

Así mismo, también se diferencian por el empleo del guion. Cuando se incluye el guion entre ambos fonemas, el efecto es de un sonido más rápido y directo; por el

contrario, cuando se representa sin guion, se transmite una sensación más pausada e irregular.

Lo que tienen en común las traducciones es que, en ocasiones, se ha optado por emplear una palabra cuando no existe un equivalente onomatopéyico. Eduardo Goligorsky parece haber encontrado un equivalente en la página 34. 1 que reproduce el mismo sonido; sin embargo, Cruz Rodríguez ha compensado la información a través de palabras, con la expresión «ya, sí».

Ocurre lo contrario en el segundo ejemplo. Esta vez, Eduardo Goligorsky ha verbalizado la onomatopeya con un «sí», mientras que Cruz Rodríguez ha empleado el equivalente en español.

En ocasiones, puede resultar difícil plasmar el efecto y la onomatopeya en español a pesar de que exista un sonido equivalente en español. Por ello, en ocasiones, verbalizar y parafrasear es una opción para que el traductor pueda compensar el sonido y el efecto que provoca.

<i>Maus</i> (1989)	Trad. Eduardo Goligorsky (1989)	Trad. Cruz Rodríguez (2007)
Ach , Anja—you should know me better... (p. 22.6).	Ay , Ania, ya deberías conocerme (p. 22.6).	[omisión] Anja, ya deberías conocerme mejor... (p. 24.6)
Pssst —food coupons for reichsmarks? (p. 77.1).	[omisión] ¿Cupones para cambio de marcos? (p. 77.1)	Psss ... ¿Cupones por marcos? (p. 79.1).
Gee . I'm surprised that Vladek read this when he found it (p. 104.1).	[omisión] Me sorprende que Vladek leyera esto cuando lo encontró (p. 104.1).	Dios . Me sorprende que Vladek lo haya leído. (p. 106.1)

Entre los ejemplos del texto original, aparecen los ejemplos de las páginas 77. 1 o 104. 1, donde se repiten las letras, tanto vocales como consonantes, para enfatizar el sonido. La primera onomatopeya, representa el sonido de un suspiro, mientras que la segunda reproduce el sonido de un susurro. La última onomatopeya, es un sonido que proviene de la palabra *Jesus*, y se emplea para expresar asombro y sorpresa.

A pesar de no ser una estrategia demasiado frecuente en las traducciones de la obra, en ocasiones se han decidido omitir determinadas onomatopeyas. Normalmente, es el último recurso para un traductor; sin embargo, o bien por falta de espacio, o bien por no haber podido encontrar una opción válida o apropiada el traductor opta por la omisión.

En las versiones de Eduardo Goligorsky, hemos deducido que ha sido la falta de espacio lo que le ha impedido incluirlas, ya que en la traducción de 2007 se observa como Cruz Rodríguez opta por acotar las oraciones para poder incluir las onomatopeyas.

En la página 24. 6 de la traducción de Cruz Rodríguez desconocemos por qué la traductora ha optado por la omisión. Sin embargo, no desencadena demasiada problemática ya que la viñeta en la que aparece la onomatopeya ilustra el sentimiento que quiere expresar el personaje.

En este punto, hemos tratado de presentar los procedimientos que han seguido los traductores a la hora de traducir uno de los rasgos que más oralidad y verosimilitud aportan a la obra.

Por lo general, se ha seguido la estrategia de la equivalencia, buscando los equivalentes en lengua meta. Sin embargo, en determinados casos, o bien por la compleja naturaleza del género, que dificulta el espacio para incluirlas o bien por no encontrar un equivalente apropiado para el traductor, se han empleado otras técnicas como verbalizar, parafrasear u omitir. No obstante, en ningún ejemplo se ha producido una pérdida de oralidad, sino que se han evocado los sentimientos que transmiten las onomatopeyas mediante diferentes técnicas, y se ha logrado evocar en el lector la sensación que transmite el autor en cada ejemplo.

7. CONCLUSIONES

El objetivo principal del presente Trabajo ha sido el de exponer el fenómeno de oralidad fingida y su impacto en la traducción, que consideramos relevante en el ámbito de la literatura y, por ende, de la traducción de la novela gráfica. Para llegar al núcleo central de nuestro trabajo, hemos expuesto el universo subjetivo de Art Spiegelman, así como el contexto de su obra *Maus*.

Maus es una obra que reproduce una verosimilitud y un realismo perceptible, su doble naturaleza icónica y textual representa una imagen con personajes que reproducen diálogos de forma espontánea; por ello, la labor de los traductores de la obra es un ejemplo de reproducción de la oralidad. Exponer y comparar sus estrategias y explicar las diferencias entre sus traducciones nos ha servido para adentrarnos y explorar las dificultades que presenta la traducción desde el punto de vista de la oralidad fingida.

En este apartado, trataremos de recoger las conclusiones que hemos obtenido a lo largo de nuestro estudio y exponer las ideas que consideramos más relevantes tras el análisis de la obra y el cotejo con dos de sus versiones traducidas.

Una gran parte del valor de la obra reside en el monólogo de su protagonista, con el que expone su historia y recrea su vida. El discurso de Vladek es el resultado de la reproducción de la oralidad de Art Spiegelman por escrito, gracias a elementos que hacen de la obra una historia dinámica y espontánea, además de ayudar al lector a aproximarse a ella. Por lo cual, Spiegelman no busca simplemente dar a conocer la historia de su padre, sino provocar una reacción en el lector, evocar una sensación o sentimiento a partir de sus palabras. Estos sentimientos y sensaciones se trasladan al lector a partir de un lenguaje espontáneo y convincente y libre de expresiones y formulaciones prefabricadas.

Para evocar al lector el nivel emocional del original, el traductor también debe crear un discurso natural y reproducir los rasgos más orales de la obra original. En este sentido, se debe analizar qué tipo de lenguaje se emplea en la obra, qué mensaje quiere transmitir y cómo lo transmite; para así descifrar sus elementos y reproducir en lengua meta los objetivos que se cumplen en el original. Al mismo tiempo, se evoca al lector de la versión traducida lo que el autor de la obra ha transmitido al lector de la obra original.

Antes de comenzar a desarrollar las conclusiones de nuestro análisis, cabe recordar las cuatro traducciones existentes al castellano de nuestra obra y señalar que se han aplicado diferentes estrategias en cada caso. Entre las cuatro traducciones existentes en español (1989, 1994, 2001 y 2007), solo dos de ellas reflejan en su versión el habla con errores del protagonista; sin embargo, las cuatro son ejemplo de una labor

traductológica que logra reproducir la oralidad y crear una obra igualmente verosímil. No cabe duda de que en traducción no hay una respuesta correcta, y esta afirmación puede aplicarse a que las cuatro obras han sabido reproducir la oralidad en mayor o menor medida de diferente manera. A pesar de que en las dos primeras versiones no se refleja uno de los aspectos que influye en el mensaje del autor, el lector percibe la oralidad gracias a los registros coloquiales y la oralidad fingida que se reproduce en ambas traducciones.

Lo que más nos ha llamado la atención de los errores que se reproducen en las versiones de Roberto Rodríguez (2001) y Cruz Rodríguez (2007) es que, a pesar de la intención de los traductores de crear un lenguaje que trata de aproximarse al lector y escribir una obra cargada de subjetividad, la primera edición generó confusión entre muchos de sus lectores.

Con los rasgos teóricos explicados brevemente en líneas anteriores, repasaremos qué ideas hemos extraído tras el análisis y cotejo de nuestra obra y dos de sus versiones traducidas al castellano.

A lo largo del análisis, hemos comprendido la importancia del concepto de evocación, en la que no todos los recursos se trasladan de forma literal, sino que el traductor crea su propio texto y le da su propia esencia, trata de marcar los recursos en el texto que le permiten evocar el mensaje del autor al lector de su obra. En este sentido, podríamos pensar que Cruz Rodríguez (2007) lo consigue en mayor medida que Eduardo Goligorsky (1989), ya que el segundo no ha trasladado las marcas de oralidad que dotan al texto de autenticidad y subjetividad propia del autor, no se reproduce el universo de Vladek de manera íntegra. Sin embargo, desde nuestro punto de vista, a pesar de no mantener los errores gramaticales, Eduardo Goligorsky mantiene la oralidad del texto mediante recursos que evocan una oralidad prefabricada al lector. Por lo tanto, a pesar de no reproducir la característica concreta de no trasladar los errores gramaticales en su obra original, aporta a su texto de otro modo el carácter que el autor ha transmitido en su obra. Bien es cierto que es un rasgo presente en el texto original, por lo que, desde nuestro punto de vista, podemos hablar de una traducción de calidad en los casos donde no se obvia este rasgo tan característico del protagonista. En definitiva, no hablamos de buenas o malas traducciones, hablamos de traductores que emplean diferentes técnicas respetando en mayor o menor medida la intención de la obra desde la perspectiva del lenguaje.

No obstante, a pesar de que en ambas traducciones no se hayan incluido determinados elementos que se reproducen en el texto original, la percepción de estas diferencias entre la versión original y cualquiera de sus traducciones seguramente pasen desapercibidas para el lector de la obra en lengua meta.

Por otra parte, el estudio y análisis de diferentes teorías y estrategias en lo relativo a las onomatopeyas nos ha permitido valorar y profundizar en un tema tan fascinante como es su traducción. Es, sin duda, uno de los aspectos más relevantes en cuanto a transmisión de la oralidad en *Maus* pues la elección del género de la novela gráfica permite transmitir a través de estas unidades léxicas un sonido en soporte escrito. En ambas versiones se han reproducido los rasgos fónicos de la obra original a través de numerosas estrategias como la adaptación, la verbalización y, en determinados casos o bien por falta de espacio, o bien por no encontrar un equivalente en texto meta, la omisión. A pesar de que la omisión suele ser la última de las opciones del traductor, entendemos que es inevitable que la codificación de onomatopeyas de una lengua a otra implique, en ocasiones, perder parte del mensaje.

El ámbito de estudio que hemos escogido para realizar una comparación entre la obra original y sus versiones traducidas nos ha permitido descubrir que es un campo interesante y, a la vez, complicado. Pero gracias a la elección de una obra como *Maus* y por la investigación y esfuerzo que supone un Trabajo de Fin de Grado, hemos podido indagar en los elementos más característicos de la oralidad en la novela gráfica. De esta forma, hemos llegado al núcleo de nuestro trabajo, clasificar las dificultades en la praxis del traductor y así idear las estrategias y la lógica que han llevado a cabo.

Por ello, hemos tenido la oportunidad de descubrir el valor de la oralidad en una obra literaria y la riqueza que le aporta; además de indagar en cómo la labor de los traductores mediante el reflejo de la oralidad en el texto meta es un aspecto fundamental para conectar diferentes culturas y transmitir el mensaje real de la obra original.

A pesar de que nuestro análisis recoja dos elementos de la obra como la traducción de errores gramaticales y traducción de onomatopeyas, existen muchas perspectivas a la hora de estudiar la oralidad de la obra. En este sentido, animamos a que en el futuro, estudiantes e investigadores exploren en la oralidad y la repercusión que tiene en diferentes obras ya que consideramos que es un rasgo determinante en la traducción literaria.

Gracias a este Trabajo de Fin de Grado, nos hemos percatado de que deseamos continuar ampliando este campo de trabajo en un futuro para así poder aportar estudios e investigaciones que consideramos fundamentales en la praxis de la traducción literaria.

8. REFERENCIAS

- Abril, C. A. H. (2016). *Análisis de los rasgos lingüísticos de Maus y sus interferencias en la traducción al español*. *TranscUltrAl: A Journal of Translation and Cultural Studies*, 8 (2), 24-41.
- Akrobou, E. (enero-junio de 2007). *De la traducción de la oralidad y de la cultura a través de la escritura narrativa de Ahmadou Kourouma*. Salamanca, España.
- Alcaráz Varó, E. & Martínez Linares, M. A. (2004). *Diccionario de la lingüística moderna*. Barcelona: Ariel.
- Ángel Valdés, P. (2017). *La traducción de idiolectos en el guardián en el centeno*. Traducir la oralidad fingida.
- Brumme, J. (2008). La oralidad fingida: descripción y traducción. Teatro, cómic y medios audiovisuales. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- Brumme, J. (2008). *Traducir la oralidad teatral. Las traducciones al castellano, catalán, francés y euskera de 'Der Kontrabaß'*, en *La oralidad fingida: descripción y traducción. Teatro cómic y medios audiovisuales*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- Brumme, J. (2012). *Traducir la voz ficticia*. De Gruyter.
- Cadera, S. (2011). *En las vertientes de la traducción e interpretación del/al alemán*. Berlin, Alemania: Frank & Timme Verlag für wissenschaftliche Literatur.
- Cadera, S. (2011). *Traducción e interpretación: estudios, perspectivas y enseñanzas*. Madrid, España: Biblioteca Comillas Ciencias Sociales.
- Cadera, S. (2012). *The Translation of Fictive Dialogue*. (J. B. Espunya, Ed.) Rodopi.
- Chaume Varela, F. (2008). *La compensación en traducción audiovisual*. *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*. Vol. XIII. 71-84
- Crisóstomo Gálvez, R. (2016). *Comic vs horresco referens: Maus como estudio de caso*. *Cauce*, 39, 329-345.
- de la Fuente, Soler, M. (2011). *La memoria en viñetas: historia y tendencias del cómic autobiográfico*. *Revista Sigma*, 275.
- Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.3 en línea]. <<https://dle.rae.es>>
- Duc, B. (1982). *L'Art de la BD*. Glénat.

- Eisner, W. (2002). *El cómic y el arte secuencial*. Estados Unidos: Editorial Norma.
- Fernández, F. P. (2009). *Psiquiatría y censura en el cómic estadounidense: Fredric Wertham y la seducción del inocente*. *Revista de Historia de la psicología*, 30(2), 301-310.
- Garcés, C. V. (2017). *La traducción del cómic: retos, estrategias y resultados*. *TRANS. Revista de Traductología*, (4), 75-88.
- García de Toro, C. (2004). *Traducir la oralidad: su incidencia en el proceso de aprendizaje de la traducción*. Castellón de la Plana, España.
- Gasca, L., & Gubern, R. (2008). *Diccionario de onomatopeyas del cómic*. Madrid: Cátedra.
- Hurtado Albir, A. (2011). *Traducción y traductología, quinta edición revisada*. Madrid, Cátedra.
- Koch, P., & Oesterreicher, W. (2007). *Lengua hablada en la Rumania: español, francés, italiano*. Madrid: Gredos.
- Lejeune, P. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymión.
- Liendo, J. (2008). *Maus: un manifiesto contra el silencio*. Recuperado: <https://www.yadvashem.org/yv/es/education/university/pdf/liendo.pdf>.
- Mondini Borrás, N. R. (10 de junio de 2015). *Traducir la oralidad. Las versiones castellanas de La Voix Humaine de Jean Cocteau*. Barcelona, España.
- Pardo, P. (20 de 12 de 2015). Art Spiegelman: 'Cada cómic siempre es un insulto'. Obtenido de El Mundo: <https://www.elmundo.es/cultura/2015/02/05/54d32ac1268e3eca358b456e.html>
- Petersen, R. S. (2010). *Comics, Manga and Graphic Novels. A History Narratives*. Santa Barbara. California: Robert S. Petersen.
- Podeur, J. (2012). *Traduire la bande dessinée*. Nápoles: Liguori.
- Roa, Á. M. (2012/2013). *La Novela Gráfica: La importancia del caso Maus*. 4. Madrid, Madrid, España.
- Spiegelman, A. (2011). *MetaMaus*. Random House.
- Varillas, R. (2009). *La arquitectura de las viñetas*. Sevilla: Bizancio Ediciones.

1. ANEXO

1.2 Preguntas a Roberto Rodríguez sobre la traducción al español de *Maus: relato de un superviviente* (*Maus: A Survivor's Tale*)

Antes de tratar de responder a tus preguntas, Marina, me presento brevemente: Nací en Bilbao en 1968. Me licencié en Geografía e Historia por la Universidad de Barcelona, donde posteriormente obtuve la suficiencia investigadora en Historia, y a continuación me doctoré en Filología Hispánica por la Universidad de Atenas. He colaborado en materias de mi especialidad con el Estudio Español (Grecia), la Universidad de Caen (Francia) y la Technological Educational Institution of Ionian Islands (Grecia); desde 1998 colaboro con la Hellenic Open University. He traducido novela convencional y gráfica, ensayo y guion para diversas editoriales, y soy autor de la primera traducción al español de *Maus: relato de un superviviente* (Barcelona: Editorial Planeta-DeAgostini, 2001).

¿Qué difiere en traducir un cómic a un relato en prosa? ¿Qué elementos textuales debe tener en cuenta el traductor de *Maus*?

Primera perogrullada mía: las complicaciones a que se enfrenta un traductor dependen del texto a traducir. En el caso de una novela gráfica la dificultad del texto estriba en su naturaleza compleja, pues se compone de dos discursos indisolubles, el propiamente “textual”, que es el que se nos pide que traduzcamos, y el visual, que como profesionales debemos tener bien presente para traducir sin traicionar. “Maus” ofrece un ejemplo bastante claro de las dificultades que esta naturaleza compleja entraña: en la página 199 comienza el capítulo 2 de la segunda parte, cuyo título en inglés es: “Auschwitz (Time Flies)”; si nos atenemos al discurso escrito, ello significa literalmente: “Auschwitz (el tiempo vuela)”. Sin embargo, la viñeta única en que se inserta el título se halla poblada de moscas (“flies” en inglés). No hay que ser un lince para entender que el autor plantea no ya un juego de palabras, sino un “juego de sentidos” cuyo(s) alcance(s) se hará(n) razonablemente inteligible(s) a medida que avance el relato. Este juego de sentidos era intraducible, o por lo menos yo no supe resolverlo –tampoco hoy se me ocurre nada– y otro tanto le ocurrió al corrector, que dejó tal cual mi traducción literal (el tiempo vuela). Por añadidura, evité emplear una nota explicativa a pie de página: aparte de que es un recurso de extrema necesidad que evito al máximo, explicar aquel juego de sentidos hubiera resultado largo y fatigoso, y probablemente inoportuno, porque, además de estar sujeto a más de una interpretación, la nota explicativa anunciaría, aunque fuera

parcialmente, lo que el autor deseaba relatar más adelante, arruinando su propio ritmo narrativo. A quien considere que traducir novela gráfica o cómic no resulta difícil, le propongo realizar un ejercicio privado de traducción de “Astérix”: su discurso ofrece una malla textual y visual tan rica y densa que cualquier vertido se verá obligado a renunciar, casi a cada paso, a un gran caudal de sentidos.

***Maus* es una obra que está muy relacionada con la vida del autor y este dato es de gran importancia para la comprensión de la obra. ¿Hasta qué punto le parece que hay que domesticar un relato tan personal a la hora de traducirlo? ¿Considera más importante respetar al autor y mantener la obra literal, o domesticarlo más hacia la cultura y lengua meta para que el lector entienda mejor el relato?**

Nueva perogrullada mía: siempre parto de la premisa de que yo no soy el autor de la obra a traducir, sino uno de sus traductores, nada más (y nada menos). En general, la obra original de Spiegelman está escrita en lengua estándar, que resulta así asequible, cuando no familiar, para cualquier anglohablante, incluso en el caso de los giros coloquiales y los modismos. No se trata, pues, de un ejercicio de estilo, y, además, el relato apenas contiene elementos muy especializados o exóticos; cuando aparecen, el propio autor se ocupa de presentarlos como tales –por ejemplo, mediante una acotación o una traducción suya del yidis al inglés, o bien dejándolos tal cual en lengua no inglesa, con lo que no era menester traducirlos–. En contadas ocasiones he de recurrir a notas explicativas –por ejemplo, para algún dato o episodio histórico, o para explicar qué es el “bar mitzvah”–. En suma, la opción del autor por el inglés estándar me allanaba el camino, llevándome a ver de ofrecer una versión equivalente en lengua española, o sea en lengua común asequible a todo hispanohablante. En otras obras que he traducido, la distancia cultural del contenido sí me ha obligado a un empleo algo más acusado de las notas explicativas o a la remodelación del discurso traducido para hacerlo asequible al lector de llegada.

Debido a que Vladek es polaco, en la obra original comete faltas ya que no se maneja muy bien con el inglés y quizá ese sea uno de los aspectos más característicos del personaje, ya que le define y es un rasgo que forma parte de su personalidad y su historia, ¿Decidió reflejar estos errores en su traducción? ¿Por qué? ¿Le parece complicado emplear una lengua no estándar a la hora de traducir un texto?

En “Maus” Spiegelman nos ofrece varios relatos, siendo el principal el de su padre Vladek, el cual nos explica que cuando era joven había aprendido el inglés de forma autodidacta. Este hecho tiene consecuencias lingüísticas concretas cuando, ya anciano, Vladek conversa con su hijo: su competencia en inglés es alta, con un discurso fluido, coherente y fácil de comprender; no obstante, ocasionalmente salva las dificultades léxicas mediante el recurso a vocabulario o expresiones en otra de las lenguas que conoce, y aunque no limitan su eficacia comunicativa, los errores gramaticales son una constante del inglés de Vladek. La circunstancia descrita, repito, se observa solamente en las intervenciones del Vladek anciano a lo largo de toda la obra, pero no en otras épocas de su vida –sólo hay otro personaje que repite el modelo, aunque en pocas viñetas: un prisionero de guerra francés que logra comunicar con Vladek en inglés (página 253)–.

Como he señalado antes, no soy el autor de la obra, sino uno más de sus múltiples traductores, y como tal me puse a la tarea de hacer hablar “mal” al anciano Vladek. Opté por hacerle cometer una serie de errores estrictamente gramaticales que había observado resultaban recurrentes en estudiantes extranjeros de español, en particular los que tienen el inglés o el griego moderno como lengua materna o como lengua dominante: uso indiscriminado de los verbos ser y estar y de las preposiciones por y para, conjugación del infinitivo en perífrasis verbales de dicha categoría, y empleo del indicativo en las oraciones subordinadas que requieren subjuntivo. Aparentemente mi solución resultó problemática para una fracción del público lector y el editor optó por introducir una nota explicativa en mi traducción para sucesivas reimpressiones o ediciones de la obra.

¿Le pareció compleja la obra a la hora de traducir topónimos, onomatopeyas, referentes culturales, frases hechas, etc.? ¿Tiene alguna técnica concreta a la hora de traducir onomatopeyas? ¿Le parece la oralidad un aspecto a tener en cuenta a la hora de traducir *Maus*?

La traducción de topónimos, onomatopeyas, referentes culturales, frases hechas y demás no constituyó un problema en el caso de la obra que nos ocupa, pues, como he comentado antes, prácticamente no presenta ningún elemento particularmente especializado o exótico. Las escasas dificultades al caso podían resolverse mediante obras de consulta y referencia convencionales.

Para traducir onomatopeyas hay en la actualidad muchos más recursos que hace veinte años; sin ir más lejos, ahí están los manuales de estilo de las empresas editoriales, que establecen sus criterios y preferencias, porque las fuentes de consulta existentes no

siempre cubren todo el espectro de lo necesario o han quedado desfasadas –por ejemplo, ofreciendo onomatopeyas válidas para gente de otras generaciones, pero no para la generación actual... Vamos, que “Carpanta” y tú no hacéis los mismos sonidos y ruidos–

En relación con la oralidad, atender a este aspecto de la obra es imprescindible, pues “Maus” es precisamente de un ejercicio de historia oral en el cual participamos de varios relatos de modo casi simultáneo –la historia oral de Vladek explicando su viaje al infierno, la narración del autor ahondando en la relación con su padre o con la obra en ciernes, el relato directo de los personajes en el período de entreguerras y durante la guerra–. Como he comentado antes, el autor de “Maus” no se dedica a hacer un ejercicio de estilo literario personal y emplea la lengua estándar, tanto para narrar como para reflejar lo oral.