

BELÉN SANTANA, SILVIA ROISS Y M.^a ÁNGELES RECIO (Eds.)

PUENTE ENTRE DOS MUNDOS:
Últimas tendencias en la investigación traductológica alemán-español.

III STIAL
Simposio sobre la Traducción/Interpretación
del/al alemán

COMITÉ CIENTÍFICO
Pilar Elena, Carlos Fortea y Silvia Roiss

CORRECTORES
Gonzalo García, Victoria Nieto, Elena Regidor y Laura Varela

ALUMNOS COLABORADORES
Lucía Cátedra, Victoria Delgado, Ángela Díez, Irene Donoso,
Thomas Feige, Gonzalo García, Iris Holl, Diana Jordá, Laura Otero, Daniel Ruiz, Santiago Sánchez,
Lucía Santamarina, Verónica Tarantino y Claudia Toda



EDICIONES UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

AQUILAFUENTE, 118

© Ediciones Universidad de Salamanca y los autores

1.ª edición: Septiembre, 2007

I.S.B.N.: 978-84-7800-357-0

Depósito Legal: S. 1348-2007

Ediciones Universidad de Salamanca – <http://www.eusal.es>

Correo electrónico: eus@usal.es

Impreso en España-Printed in Spain. Edeltex, S.L.

Tfno: 923 23 87 05 e-mail: edeltex@edeltex.net

Todos los derechos reservados Ni la totalidad ni parte de este libro Puede reproducirse ni transmitirse Sin permiso escrito de Ediciones Universidad de Salamanca

PRESENTACIÓN

Entre el 15 y el 17 de marzo de 2007 el Área de Alemán del Departamento de Traducción e Interpretación de la Universidad de Salamanca tuvo el placer de celebrar el III Simposio de Traducción e Interpretación del/al Alemán (III STIAL). Lo que en 1999 empezó siendo un novedoso foro de encuentro para investigadores y especialistas en el campo de la Traducción e Interpretación alemán-español español-alemán se consolida por tanto en su tercera edición como cita casi ineludible para los interesados en esta combinación lingüística. Tras hacer pública la convocatoria, los organizadores fuimos los primeros gratamente sorprendidos ante el elevado número de propuestas recibidas, tanto nacionales como procedentes del ámbito germanoparlante. Así, el programa definitivo recogió un total de 44 contribuciones distribuidas en dos sesiones paralelas a las que asistieron más de 70 participantes. A la luz de estos datos no cabe duda de que el campo de la Traducción e Interpretación del/al alemán goza de buena salud. Asimismo, estamos convencidos de que tanto la continuidad como el relevo generacional están garantizados. Prueba de ello son las ocho comunicaciones presentadas por jóvenes investigadores (alumnos de doctorado y estudiantes de segundo ciclo), quienes tuvieron la oportunidad de dar sus primeros pasos en el camino de la investigación de la mano de reconocidos especialistas.

El presente volumen recoge en formato electrónico y por orden alfabético las ponencias y comunicaciones presentadas en el III STIAL. Esta selección es fruto del trabajo realizado por el comité científico del Simposio, compuesto por los Doctores Pilar Elena García, Carlos Fortea Gil y Silvia Roiss. Entre los aspectos tratados no sólo figuran las últimas tendencias dentro de la Traducción jurídica, la Traducción literaria, la Didáctica de la Traducción, así como la Interpretación, sino que el volumen también recoge valiosas aportaciones procedentes de nuevas y prometedoras áreas de investigación como son la Traducción audiovisual o la Interpretación para los Servicios Públicos. De este modo, creemos que esta publicación es un claro exponente de la interdisciplinariedad que está en boca de todos y determina el presente y futuro de todo trabajo científico.

Como equipo editor, deseamos que esta obra no sólo sirva para difundir entre la comunidad científica lo acontecido en Salamanca en la primavera de 2007, sino que además vaya acompañada de un grato recuerdo para todos los asistentes y sirva de estímulo para reencontrarnos en el IV STIAL en 2011.

Belén SANTANA Y Silvia ROISS
Salamanca, mayo de 2007

ÍNDICE

<i>La traducción del teatro popular vienés: problemas, analogías y posibles soluciones.</i> Juan A. ALBALADEJO MARTÍNEZ	7
<i>A propósito de las memorias de Schmidt, intérprete de Hitler.</i> Jesús BAIGORRI JALÓN	14
<i>Los refranes de los personajes femeninos en el Quijote de Ludwig Tieck.</i> M ^a Jesús BARSANTI VIGO	26
<i>Mögen Sie 'Madeln mit Tomatensosse'? (Reflexiones sobre la traducción de términos gastronómicos).</i> Hannelore BENZ BUSCH	36
<i>La oralidad fingida en la narración literaria. Análisis y traducción al alemán de «El príncipe destronado» de Miguel Delibes.</i> Susanne CADERA y Andrea SCHÄPERS	44
<i>Análisis de la opción alemán en la Licenciatura en Traducción e Interpretación en Andalucía.</i> Sandra CARRASCO NAVARRO	57
<i>La traducción de un contrato de agencia. Experiencias en el proceso de documentación y traducción jurídica.</i> Lucía CÁTEDRA LOZANO	67
<i>La interpretación en la Licenciatura de Traducción e Interpretación: perspectivas desde la especialidad de Interpretación.</i> Ángela COLLADOS AÍS	77
<i>Un corpus paralelo alemán ↔ español de y para la comunidad científica.</i> Carme COLOMINAS	87
<i>Traducir para aprender con el alemán: breve ilustración histórica de sus comienzos.</i> M ^a José CORVO SÁNCHEZ	95
<i>Competencia textual y capacidad lectora.</i> Pilar ELENA	106
<i>La tradición alemana en Haroldo de Campos: omisiones, tendencias y la vieja postmodernidad.</i> Fruela FERNÁNDEZ IGLESIAS	113
<i>La revisión cooperativa de la traducción publicada de un texto turístico como proyecto semipresencial que conjuga aprendizaje intercultural e interlingüístico.</i> Francesc FERNÁNDEZ SÁNCHEZ	123
<i>Francisco Ayala, traductor de Rilke y Mann.</i> Carlos FORTEA	140
<i>Problemas y propuestas para la traducción de giros dialectales y peculiaridades del habla en «Buddenbrooks» de Thomas Mann.</i> Isabel GARCÍA ADÁNEZ	147

<i>La morfología y escritura de las abreviaciones. Un trabajo contrastivo del alemán y español.</i> Isabel GIL	159
<i>Las traducciones de Joseph von Eichendorff al alemán: «El Conde Lucanor».</i> Carmen GÓMEZ GARCÍA	171
<i>Uso didáctico de la subtitulación y el doblaje en la clase de traducción.</i> María Carmen GÓMEZ PÉREZ	181
<i>Análisis de una sentencia de divorcio alemana: aspectos textuales y jurídicos.</i> Iris HOLL	190
<i>La audiodescripción como nueva modalidad de traducción intersemiótica. Análisis contrastivo alemán-español de la AD de «Todo sobre mi madre».</i> Catalina JIMÉNEZ HURTADO	201
<i>Acerca de la equivalencia comunicativa.</i> Linus JUNG	214
<i>Rechtsspanisch und Übersetzen im Jurastudium in Deutschland.</i> Christiane LEBSANFT	224
<i>Sobre la traducción de las palabras clave alemanas al español y al inglés.</i> Lucía LUQUE NADAL	235
<i>La traducción de autobiografías: el caso particular de los artistas.</i> Pilar MARTINO ALBA	244
<i>La traducción alemán-español de documentos del comercio exterior: organización de la tipología textual e integración del contenido temático.</i> Ana MEDINA REGUERA	252
<i>Die Frage der Äquivalenzkriterien in der kontrastiven Phraseologie.</i> Carmen MELLADO BLANCO	261
<i>Die Fachübersetzung in die Fremdsprache Deutsch: Die Produktion einer zielsprachlich angemessenen Übersetzung.</i> Willy NEUNZIG y Gabriele GRAUWINKEL	273
<i>Übersetzungszentrierter Vergleich eines spanischen und zwei deutschsprachiger Ausbildungsverträge.</i> Marie-Louise NOBS FEDERER	283
<i>Reflexiones sobre la interpretación en los servicios públicos en Alemania: ¿trasvase lingüístico o mediación intercultural?</i> Concepción OTERO MORENO	291
<i>Traducción y publicidad. El tratamiento fraseológico en el texto publicitario y su traducción (alemán-español).</i> M ^a Ángeles RECIO ARIZA	298
<i>El lenguaje literario en los guiones cinematográficos audiodescritos: una forma de traducción literaria.</i> Ana RODRÍGUEZ DOMÍNGUEZ	311

<i>El aprendizaje basado en problemas: en busca de la idoneidad de un método de enseñanza.</i> Silvia ROISS	317
<i>De piernas, llaves, labios y faldas: la función del lenguaje no verbal como elemento potenciador de la ironía y su traducción al alemán.</i> Belén SANTANA	325
<i>Besonderheiten der Rechtssprache in deutschen Gesetzen.</i> Corinna SCHLÜTER-ELLNER	335
<i>La traducción accesible a través de la audiodescripción: un estudio contrastivo de la película «Good bye Lenin».</i> Claudia SEIBEL y Catalina JIMÉNEZ	349
<i>El traductor novel ante un texto poético formal. Dificultades y soluciones a partir de un soneto de Georg Trakl.</i> Claudia TODA CASTÁN	359
<i>La traducción-adaptación de «Beim nächsten Mann wird alles anders» de Eva Heller: una propuesta didáctica.</i> Pino VALERO CUADRA	366
<i>La traducción de textos filosóficos alemanes.</i> Ibon URIBARRI ZENEKORTA	375
<i>“Misión (casi) imposible”. La Traducción Especializada Inversa al alemán desde la mirada del alumno.</i> Petra ZIMMERMANN GONZÁLEZ	394

LA ORALIDAD FINGIDA EN LA NARRACIÓN LITERARIA. ANÁLISIS Y TRADUCCIÓN AL ALEMÁN DE *EL PRÍNCIPE DESTRONADO* DE MIGUEL DELIBES

Susanne M. CADERA y Andrea SCHÄPERS
Universidad Pontificia Comillas de Madrid

1. Introducción

Hasta la actualidad, sólo en raras ocasiones se ha considerado la importancia del análisis de discurso literario o el análisis narratológico a la hora de estudiar la traducción o las traducciones de una obra determinada. Generalmente, los estudios de crítica de traducción se limitan al análisis semántico, cultural o, en todo caso, estrictamente lingüístico. Sin embargo, el análisis del discurso literario, tanto lingüístico, pragmático como narratológico puede aportar un gran valor, no solo a la teoría sino también a la práctica de la traducción literaria¹. En las traducciones nos encontramos a menudo con errores que radican no tanto en una incompreensión lingüística sino más bien narratológica. A pesar de ello, existen muy pocos estudios sobre este hecho. En el caso de los textos literarios, el contenido se funde con su forma de presentación respectiva. El *¿Qué?* se hace inseparable del *¿Cómo?*².

Hay muchos factores que se podrían tener en cuenta a la hora de estudiar las distintas formas narrativas relevantes para la traducción³. En esta ponencia nos centraremos en solo un aspecto: la representación de la lengua hablada, característica de la obra de Miguel Delibes en general, y de *El príncipe destronado* en particular.

En la narrativa, en general, se observa la tendencia de incorporar cada vez más la lengua hablada como parte del discurso literario. A menudo, el traductor tiene que plantearse cómo trasladar este discurso a otra lengua. Existe una gran variedad de estrategias literarias para reflejar un lenguaje que quiere parecer oral. Sin embargo, al hablar de oralidad en la narrativa, es importante tener en cuenta que se trata de una oralidad fingida⁴. Ante todo estamos ante un texto que con medios de la escritura quiere transmitir la impresión de oralidad.

Tanto para el traductor de obras contemporáneas como para futuros investigadores en traducción literaria, se hace necesario saber analizar el discurso literario, conocer distintas estrategias narrativas para el fingimiento de la oralidad y tener unas nociones teóricas sobre la distinción entre oralidad y escritura⁵.

A diferencia de lo que sucede en el drama —escrito para ser representado—, en la narrativa, las técnicas narrativas y el uso de las variedades lingüísticas son inseparables. El habla de los protagonistas tiene que estar indicada y enmarcada en su contexto por determinados procedimientos dentro del discurso narrativo. En la narrativa nos encontramos con distintas maneras de expresión literaria que además admiten un gran número de combinaciones: diálogos, estilo directo o indirecto, estilo indirecto libre, monólogos pueden ser dialectales, ideolectales o coloquiales, pero no necesariamente. Esto significa que existen distintas técnicas, pero también distintos grados de fingimiento de oralidad. Por ejemplo, puede darse el caso que las palabras de los personajes representadas de forma dialógica nos parezcan reales, sin embargo, su lenguaje no inspire oralidad porque pertenece al registro escrito.

¹ Uno de los pocos trabajos en esta dirección es la tesis de Katrin Zuschlag (2002), desde un enfoque más teórico-descriptivo lo plantea también M.^a Antonia Álvarez Calleja (1994).

² Zuschlag 2002: 352.

³ Zuschlag (2002) menciona, entre otros, aspectos que podrían ser distintos según el sistema idiomático: títulos, subtítulos o apartados, pronombres personales, tiempos verbales y cambios de tiempos verbales, presentación de la consciencia de un personaje, etc.

⁴ El término “fingierte Mündlichkeit” fue utilizado por primera vez por Paul Goetsch (1985: 202).

⁵ Kohlmayer (2004: 482) apunta: “Erst wenn man sich über die einem Text eingeschriebene Performanz im klaren ist, kann man sich mit vollem Bewusstsein eine Übersetzungs- oder Bearbeitungsmethode wählen [...] Einen besonderen Hinweis auf die dem Text eingeschriebene Performanz geben die eindeutigen graphischen Signale, die manche Autoren setzen. [...] Ein Übersetzer sollte sich nicht leichtfertig über so eindeutige Mündlichkeits-Signale hinwegsetzen. [...] Wer beim Übersetzen nur auf das Inhaltliche oder das Metatextuelle achtet, läuft Gefahr, den Ton des Textes und die Stimme des Autors (oder Erzählers oder der Figur) zu löschen oder zu übertönen”.

Teniendo en cuenta la complejidad del tema, en el punto 2 de esta ponencia, intentaremos ofrecer un pequeño esbozo teórico de lo que nos parece relevante para el posterior análisis y traducción al alemán de *El príncipe destronado* de Miguel Delibes. La elección de esta obra se basa en el hecho de que en ella se finge la oralidad de un modo muy representativo y por que es una de las obras de Delibes que no ha sido traducida al alemán.

Puestos a analizar los recursos lingüísticos empleados por el novelista Miguel Delibes para recrear la oralidad en su relato *El príncipe destronado*⁶, veremos que se trata sobre todo de los rasgos específicos del lenguaje hablado, entre ellos, de un colectivo determinado siendo protagonistas habituales en muchas obras literarias: los niños. El interés de este trabajo reside en observar en qué medida el autor recrea el lenguaje hablado y de qué forma podría trasladarse a la lengua alemana.

En primer lugar, se dará una breve visión sobre el autor y su obra, para después apuntar datos interesantes sobre el relato que es el objeto de nuestro estudio. A continuación, se analizará el discurso literario prestando especial atención a los aspectos narrativos y lingüísticos, los rasgos universales de la lengua hablada y los rasgos específicos del lenguaje infantil, familiar y coloquial y los posibles problemas de traducción que puedan derivarse de las particularidades lingüísticas del relato.

Sobre la base de estas reflexiones, se especificarán algunas de las estrategias aplicadas en la traducción al alemán del primer capítulo de *El príncipe destronado*, titulado “Las 10”, para trasladar al alemán las características del lenguaje hablado, así como recrear el contexto cultural y la sensibilidad y delicadeza que muestra el autor hacia la psicología infantil.

2. La oralidad fingida en la narración literaria

2.1. Estrategias narrativas

Existen diversas técnicas para crear una comunicación ficticia a través del texto. A veces un narrador personal que se dirige directamente en primera persona al lector recrea una situación comunicativa aunque sea unidireccional. Pero, sobre todo, son las novelas en las cuales se crean situaciones comunicativas entre varios protagonistas en forma dialógica las que han contribuido a acercar lo escrito a lo hablado. Lodge (1990: 81) habla de la evolución de la técnica del *stream of consciousness* a la técnica del *stream of talk*, aunque esta evolución debe entenderse como tendencia, ya que existen suficientes ejemplos en la historia de la novela en los que se utilizan ambas técnicas. Otros críticos hablan de la reorientación, sobre todo en la literatura anglo-americana a partir del siglo XIX. Se entiende por reorientación el recurso a la lengua hablada, a la conversación⁷.

En la teoría de la novela se utilizan los términos *showing* o “narración escénica” para narraciones que de un modo similar al drama están construidas a base de diálogos o situaciones comunicativas, y *telling*, o “narración propiamente dicha”, para novelas cuyo discurso se construye básicamente a través de un narrador⁸. Sin embargo, la prosa, a diferencia del drama, siempre necesita algún tipo de narración o acotación para marcar el habla de los protagonistas, aunque dichas referencias se reduzcan al mínimo. Siempre habrá un narrador implícito que dirige y conduce la narración, y manipula los acontecimientos y que sitúa las conversaciones en su contexto. Por ello, en la prosa existen casi siempre —a no ser que se trate de formas extremadamente experimentales— partes narrativas y escénicas.

Para conocer los mecanismos utilizados por el autor para fingir la oralidad nos interesa analizar las técnicas narrativas, como por ejemplo, los distintos tipos de diálogos, el estilo directo, indirecto, o el estilo indirecto libre y la perspectiva interior o exterior. Pero también habrá que analizar en qué medida influye la presentación textual para el fingimiento de oralidad, como por ejemplo, los distintos marcadores del texto, la puntuación o la división en párrafos. Según el texto o autor nos encontraremos con distintos métodos, y por ello, antes de emprender la traducción, es preciso hacer un análisis exhaustivo del discurso narrativo.

⁶ *El príncipe destronado* (1973).

⁷ Nanny (1988: 217, 219); vea también la introducción de Raible, p. 23.

⁸ Stanzel (1995: 191).

2.2. Estrategias lingüísticas

Las investigaciones sobre la diferencia entre oralidad y escrituralidad llevadas a cabo en las últimas décadas, sobre todo en Alemania, han aportado aspectos interesantes para la distinción entre el lenguaje oral real y el recreado mediante la escritura.

Resumiendo las diferentes investigaciones podemos resaltar tres grupos de rasgos diferenciadores: 1. rasgos externos, 2. rasgos mediales y 3. rasgos internos⁹.

La forma externa o el modo de comunicación distingue la oralidad de la escrituralidad, porque en el primer caso estamos ante una situación comunicativa entre alguien que habla y alguien que escucha, y, en el segundo caso, nos encontramos ante una situación comunicativa entre un texto escrito y un lector. Por lo tanto, en la oralidad existe una interacción personal entre los interlocutores, mientras que el lenguaje escrito se dirige a un público desconocido sin tener la opción de intercambio. Además, el lenguaje oral aparece de forma espontánea y no es fruto de una planificación y reflexión como lo es la escritura.

Si aplicamos los rasgos externos generales a la producción literaria, al receptor/lector y al texto literario en sí, apreciamos claramente que la literatura se encuentra dentro de la concepción ‘escrito’: entre el autor/narrador y el lector existe una distancia, tanto local como temporal. El autor no se dirige a un lector/público conocido, ni el lector conoce normalmente al autor. El texto literario está escrito para el gran público y suele ser producto de una larga elaboración.

La comunicación oral y escrita se distingue además por sus rasgos mediales, es decir, por el modo de la transmisión de la información. Ludwig Söll (1985: 17-21) utiliza en un estudio sobre el francés hablado y escrito los términos *code phonique* como medio de la concepción *code parlé*, y *code graphique* como medio de la concepción *code écrit*. Söll distingue entre medio, es decir, el modo de realización externo, y concepción, es decir el modo de verbalización que depende de las condiciones de la comunicación.

Sin embargo, en los actos lingüísticos orales no sólo interviene lo “fónico”, sino que en circunstancias normales, la comunicación está acompañada de rasgos suprasegmentales, como, por ejemplo, la entonación, el ritmo, las pausas o la melodía, que no se pueden separar del *code phonique* y que no tienen correspondencia en el *code graphique*. Los intentos de expresar los elementos suprasegmentales mediante signos gráficos, tales como diferentes fuentes, signos de puntuación o separaciones dentro del texto, hay que entenderlos como instrumentos del medio escrito. Los elementos parasegmentales de la comunicación oral, como la mímica, los gestos o las posturas corporales, son elementos que van más allá del *code phonique*, pero sí pertenecen al *code parlé*. Hay que mencionar también las preguntas y las interrupciones del receptor, las reacciones no verbales y otras actividades del receptor que pueden ocasionar un cambio en la comunicación. Tal como se expresa Hans-Martin Gauger, el hablar se dirige al oído y al ojo al mismo tiempo, mientras que el escribir supone siempre una reducción respecto al hablar¹⁰.

Desde una perspectiva psicosocial, originada en los años 60 por la Escuela de Palo Alto en California, se habla de la existencia simultánea de información de contenido e información relacional o social. Autores como P. Watzlawick, J.H. Beavin, Don D. Jackson, J.H. Weakland trabajaron desde 1958 en esta nueva acepción del hecho comunicativo, especialmente en pacientes que mostraban disfunciones de relación personal. Aplican la clasificación de signos introducida por el semiótico Charles Sanders Peirce (1839-1914) a la comunicación interpersonal, tal como se representa en el siguiente esquema:

⁹ Véase por ejemplo Helbig (1975: 65-80), Koch/Oesterreicher (1985: 15-23), Ludwig (1986: 15-45), Söll/Hausmann (1985).

¹⁰ Gauger, prefacio en Blank (1991: XII).

Aplicación de la Clasificación de Signos de Peirce a la comunicación interpersonal:

SÍMBOLOS - Código verbal (las palabras)	información de contenido interpretación desde código procesamiento digital-abstracto
SEÑALES - Lenguaje no-verbal (gestos, mímica, tono de voz, etc.) INDICIOS - Síntomas no-verbales (sonrojarse, tartamudear, temblor de voz, etc.) - Elementos del entorno físico (ruidos, olores, humo, etc.)	información de entorno social/físico interpretación desde entorno procesamiento analógico

Con la terminología de Peirce podemos distinguir entre símbolos, señales e indicios. Los símbolos son el código para transmitir la información de contenido, es decir las palabras. Los señales son el lenguaje no-verbal (los gestos, la mímica, énfasis tono de voz, etc.) y los indicios son, o bien, síntomas no-verbales (sonrojarse, tartamudear, temblor de voz, etc.) o bien, elementos del entorno físico (ruidos, olores, humo, etc.). Mientras que los símbolos se interpretan desde un código cerrado que requiere un procesamiento digital-abstracto, los señales e indicios no se basan en un código cerrado, por el contrario, incluso, se basan en la inexistencia de un código. Se interpretan desde el entorno y pertenecen al procesamiento analógico.

La comunicación se produce a todos estos niveles simultáneamente, y según la Escuela de Palo Alto, la transmisión del signo estrictamente codificado (o sea las palabras) sólo tiene el 20% de importancia en la comunicación total. Esto quiere decir, que el 80% de la comunicación se produce mediante señales e indicios. Por otro lado, la comunicación no es un proceso lineal sino circular, es una interacción entre dos o más interlocutores.

La escritura, en principio, sólo tiene un código, la palabra, y, por lo tanto, se mueve en el plano de contenido. Si en la literatura se pretende recrear situaciones comunicativas completas, y causar en el lector la impresión de “escuchar” a los personajes, la tarea del autor consiste en el intento de compensar de alguna manera la falta de señales e indicios que en las situaciones comunicativas reales suponen un 80% del significado.

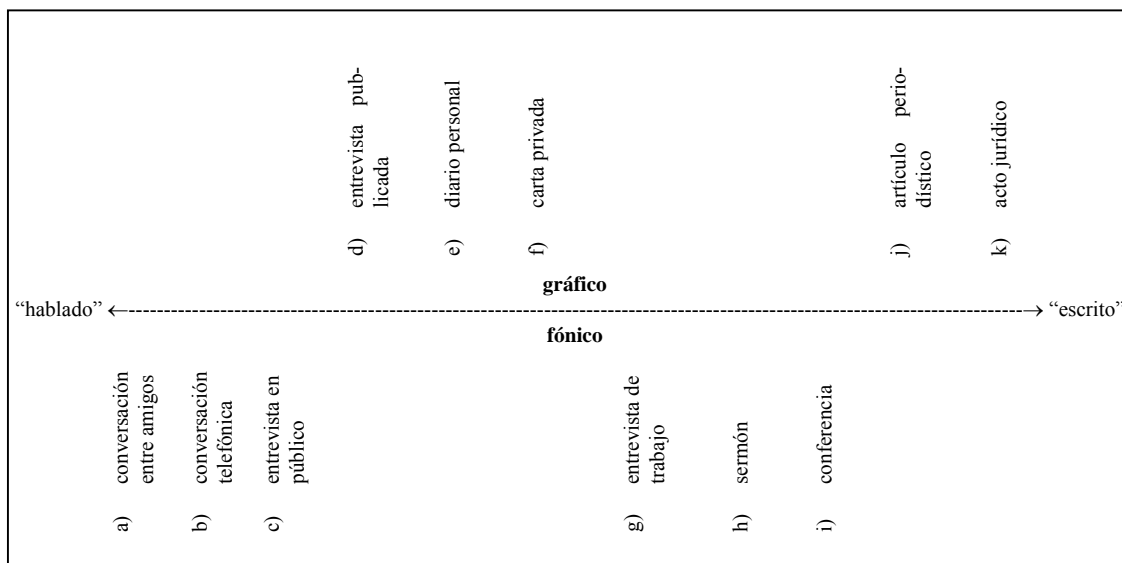
Un texto escrito que ha sido redactado para ser leído no puede transmitir las informaciones mediante el *code phonique*, y tampoco mediante elementos suprasegmentales y parasegmentales, o mediante signos y señales, cualesquiera sea el tipo de texto. El intento de compensar la falta de una de las partes de la comunicación oral ocurre a través de técnicas o estrategias narrativas que a su vez pertenecen al medio escrito, y, por lo tanto, al *code graphique*. En la literatura siempre nos hallamos, pues, ante una oralidad fingida.

A pesar de la distinción entre *code phonique* y *graphique*, en ciertas situaciones comunicativas puede existir, según Söll, una recodificación cuando, por ejemplo, se lee un libro en voz alta y para un público, o, cuando se transcribe una conversación familiar. Sin embargo, esta recodificación solo tiene lugar en el plano que hemos denominado medial. Un texto que ha sido elaborado para ser leído sigue perteneciendo al *code écrit*, o sea a la concepción “escrito”; mientras que una conversación hablada sigue perteneciendo al *code parlé*, o sea, a la concepción “hablado”¹¹.

Peter Koch y Wulf Oesterreicher (1985: 15-43) definen la relación entre la concepción ‘escrito’ y ‘hablado’ como una escala continua entre dos polos extremos con numerosas gradaciones¹². Como ejemplo proporcionan diferentes modelos discursivos que, según el orden del siguiente esquema, se encuentran por sus características lingüísticas a diversas distancias del polo ‘hablado’ y del polo ‘escrito’:

¹¹ Söll/Hausmann (1985: 19-20), véase también Bright (1993: 171-184).

¹² El concepto del ‘continuo’ lo utiliza también Chafe (1993: 35-53).



Teniendo en cuenta las condiciones externas de las situaciones comunicativas, Koch/Oestereicher introducen los términos *Nähesprache* (inmediatez comunicativa) para el lenguaje oral y *Distanzsprache* (distancia comunicativa) para el lenguaje escrito. El modelo del continuo ilustra cómo un texto con distancia comunicativa, como, por ejemplo, una carta privada, se acerca al polo "hablado" por su grado de proximidad o inmediatez comunicativa, y cómo un acto jurídico se sitúa en el extremo opuesto del polo "escrito" por su distancia comunicativa. Para el análisis de la oralidad fingida en la narrativa, este esquema resulta muy interesante, porque demuestra que un texto literario puede tener características de la lengua hablada y situarse más cerca del polo "hablado", o, al contrario, estar situado en el otro extremo.

Lo que determina que un texto literario esté más cercano a uno de los dos polos depende tanto de las técnicas narrativas empleadas como del fingimiento de las características internas del lenguaje hablado y escrito, porque para dar una impresión de inmediatez comunicativa es forzoso integrar o verbalizar de alguna manera elementos que el lector identifique como típicos del lenguaje oral. Sin embargo, la elaboración de un catálogo de rasgos internos del lenguaje oral en general resulta muy problemática por su gran variedad y diversidad¹³. Autores como Söll, Koch/Oestereicher o Ludwig han intentado enumerar las principales características de la lengua hablada, aunque todos subrayan que se trata de "listas abiertas". Principalmente destacan rasgos que llamaremos universales de la lengua hablada:

- la simplicidad expresiva con frases incompletas o interrumpidas
- menor ocurrencia de frases subordinadas
- mayor número de redundancias, como la repetición de palabras, oraciones o partes de oraciones
- mayor número de palabras *passer-partout* o de partículas
- uso de un vocabulario general y simple
- libre alternancia de la toma de palabra (*free turn-taking*)
- ausencia de temas fijos
- presencia de preguntas confirmativas o aclarativas
- presencia de elementos parasegmentales y suprasegmentales
- presencia de dudas (*hesitation phenomena*)¹⁴
- uso de regionalismos y/o coloquialismos

En la última característica, el uso de regionalismos y/o coloquialismos, están implicados los rasgos específicos de cada variedad lingüística.

Aunque a primera vista puede parecer que fingir la oralidad en la narrativa consiste en la inclusión del mayor número posible de elementos del lenguaje oral, no es esto el caso. Las características de un medio no causan el mismo efecto en el otro¹⁵. Se trata más bien de la transposición y, al mismo tiempo, de la

¹³ Söll/Hausmann (1985: 50-51).

¹⁴ Söll/Hausmann (1985: 54-67), Koch/Oestereicher (1985: 27), Ludwig (1986: Anexo).

¹⁵ Lakoff (1993: 245); véase también Hess-Lüttich (1980: 11).

transformación del lenguaje hablado dentro del estilo literario¹⁶. La oralidad fingida no implica la transcripción del lenguaje oral, sino su imitación, que se consigue mediante convenciones y/o innovaciones literarias pertenecientes al medio escrito¹⁷. Generalmente, los intentos de transcribir el lenguaje oral en la narrativa fracasaron. El escritor peruano Mario Vargas Llosa comenta algunas novelas de su paisano José María Arguedas. Mientras que sus novelas suelen ser muy logradas respecto al lenguaje literario, en su última novela quiso transmitir de forma extremadamente realista la manera de hablar de sus personajes. Transcribió parte de unas grabaciones que hizo el mismo. Sin embargo, consigue justo lo contrario, los diálogos no transmiten nada de veracidad, sino parecen artificiales:

Nada aparta tanto al libro de la realidad como sus diálogos y monólogos. Varios de ellos reproducen con mínimas enmiendas parte de las entrevistas grabadas que hizo Arguedas en Chimbote, cuando se documentaba para la novela. Paradójicamente, ese método verista irrealizó esos textos, pues la realidad de la literatura no es la de la vida real. Más verdadero es el lenguaje inventado de *Yawar Fiesta* o de *Los ríos profundos* que el de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, porque éste carece de la factura artística que da realidad a la literatura¹⁸.

Teniendo en cuenta todo lo expuesto, el traductor debería tener en cuenta que en una obra narrativa se pueden utilizar varios mecanismos para fingir la oralidad. Un análisis previo del lenguaje oral en la obra tendría que estar basado en varios aspectos:

1) Aspectos narrativos o fingimiento de rasgos externos del lenguaje hablado

- para adoptar las condiciones pragmáticas de las conversaciones representadas y/o
- para la creación de una o varias situaciones comunicativas y/o
- para marcar el diálogo y el habla de los personajes dentro del discurso literario y/o

2) Aspectos lingüísticos o fingimiento de rasgos internos del lenguaje hablado

- para adaptar rasgos universales del lenguaje hablado y/o
- para adaptar rasgos específicos del lenguaje hablado.

Se trata de analizar en cada obra en particular qué aspectos o qué combinación de aspectos utiliza el autor para dar una impresión de oralidad y qué intención hay detrás del uso de estos aspectos. Todo ello, es preciso tener en cuenta antes de emprender la traducción para ser fiel al original, pero al mismo tiempo creíble en la traducción. A continuación veremos el caso del relato *El príncipe destronado* de Miguel Delibes, obra que hasta hoy no ha sido traducida al alemán.

3. El príncipe destronado

3.1. El autor y su obra

El novelista Miguel Delibes, autor de prestigiosas obras tales como *Diario de un cazador* (1955), *Cinco horas con Mario* (1966) o *Los santos inocentes* (1981), plasma en sus obras la miseria del mundo campesino, la desigualdad social, la explotación de los débiles y el recuerdo de la Guerra Civil española.

Delibes es célebre por su extraordinario dominio del castellano y es capaz de recrear sus usos más diversos: el habla campesina, la lengua coloquial y el lenguaje infantil. Sus personajes se caracterizan por cómo hablan. “Delibes es pura observación [...], mirada atenta y fascinada, oído alerta, predisposición total para lo genuino y, por ende, para el asombro. De ahí su precisión para el timbre exacto de un personaje, para la palabra justa, para el matiz que pone las cosas en su sitio [...]”¹⁹.

¹⁶ Volek (1980-1981: 70).

¹⁷ Goetsch 1985: 213.

¹⁸ Vargas Llosa 1996: 322.

¹⁹ Centro Virtual Cervantes citando a Ramón García Domínguez en “De mis encuentros con Delibes”, en *Miguel Delibes. Premio Letras Españolas 1991*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, Centro de las Letras Españolas, 1993, p. 12.

Publicada en 1973, *El príncipe destronado* es un retrato del mundo de los adultos visto por un niño pequeño. La temática de la niñez no es nueva para Delibes. Ya en 1950, con la novela *El camino*, el autor se hace valer de la visión infantil para retratar la vida de un pueblo y de sus gentes²⁰.

Con la llegada de su hermanita, Quico, un niño de tres años a punto de cumplir los cuatro, se ve desplazado e intenta llamar la atención de los mayores, sobre todo de su madre, con sus continuas travesuras. Se trata de un día cualquiera en la vida del niño, en el que los doce capítulos corresponden a una hora determinada del día. Empieza a las 10 de la mañana con el grito de “Ya estoy despierto” y termina a las 9 de la noche cuando el niño se acuesta sufriendo los miedos infantiles a la oscuridad. Para un adulto, los acontecimientos del día carecerían de importancia, sin embargo, para el niño el día está lleno de descubrimientos, emociones y sorpresas. Desde su visión infantil, descubre cosas sobre Dios, el demonio, la religión, la vida y la muerte. En sus diálogos con los adultos, se manifiesta el conflicto entre el razonamiento adulto y la incompreensión infantil.

Los personajes de la novela aparecen desde la perspectiva infantil, sucesivamente, en la medida en que afectan al niño en el transcurso de la jornada. La criada Vito es muy cariñosa con él, le saluda efusivamente por la mañana, le lava y viste, le saca a la calle y le acompaña durante el día. La madre, objeto de su deseo infantil, parece distante y poco cariñosa, sin embargo, a lo largo del día, cuando el niño finge haberse tragado un clavo, su preocupación por el pequeño se hace patente. Juan, el hermano inmediatamente mayor, le manifiesta el desprecio típico de los mayores, pero en algunas ocasiones, juega con él y con la pequeña Cris. Quico se compara con la niña y presume de no haberse hecho pipí durante la noche, al contrario que su hermanita. Tiene más hermanos que al principio no son retratados con más detalle porque al empezar su jornada no están en casa y, por lo tanto, no afectan a Quico. Únicamente el hermano mayor, Pablo, en un momento de la jornada, aparece retratado siendo una víctima de su padre quien intenta imponerle sus ideas políticas. Otra criada, Domi, una señora mayor, viuda y poco afectuosa, cuida de los niños con pocas ganas y los deja largos ratos sin vigilancia, aprovechados por Quico para cometer alguna de sus travesuras. Todo apunta a que la familia del pequeño pertenece a la clase media-alta, con “lavadora automática”, varios criados y chófer.

Sin embargo, el autor no sólo recrea con especial sensibilidad la visión infantil, sino que trata también de la difícil relación entre el padre y la madre, quienes representan los dos bandos opuestos de la Guerra Civil Española, los vencedores y los vencidos. La novela se sitúa en plena Dictadura y es importante apuntar que en 1977 fue adaptada al cine por Antonio Mercero bajo el título “La guerra de papá”.

El príncipe destronado está traducido a varios idiomas, al inglés, francés, danés, ruso y serbio²¹, sin embargo no al alemán.

Es una de las pocas obras del autor que no han sido traducidas al alemán. Quizás uno de los motivos sea que en la época de publicación de la novela, es decir, los años 70, el público alemán haya mostrado poco interés en novelas de contenido político. De hecho, la novela del mismo autor *Cinco horas con Mario*²² de clara tendencia reivindicadora de una libertad política, fue interpretada en su traducción al alemán *Fünf Stunden mit Mario*²³ como novela femenina, retrato de la vida de una mujer y de los conflictos de la pareja, cuando en España había suscitado gran polémica por su alto contenido político²⁴.

3.2. Análisis del discurso literario

3.2.1. Aspectos narrativos y sus efectos

La técnica narrativa empleada por el autor es la de un narrador en tercera persona que relata un día en la vida de un niño. Se trata de una técnica típica de la primera mitad del Siglo XX siguiendo una

²⁰ Maria-Gisela Sievering-Lorenzo apunta incluso en su tesis doctoral “*De la preocupación pedagógica a la expresión literaria de la infancia: de Ganivet a Lorca y Cernuda*” hablando de Miguel Delibes que “ocho de sus obras giran en torno a uno o varios niños”.

²¹ Web *El Norte de Castilla*.

²² Delibes, Miguel. *Cinco horas con Mario* (1966).

²³ *Fünf Stunden mit Mario* (1976), traducido por Fritz Rudolf Fries. Berlin, Weimar, citado en Ute Barbara Schilly (2004). *Literarische Übersetzung als kulturelle Kommunikation. Miguel Delibes' Cinco horas con Mario und seine deutsche Übersetzung*.

²⁴ Hecho interesante apuntado por Schilly, idem.

evolución hacia el objetivismo (influencia del behaviorismo y del cine), en la cual la intervención del narrador es reducida y narra con la misma imparcialidad que una cámara cinematográfica, reproduciendo fielmente, sin añadir o analizar, lo que es pura exteriorización de una conducta humana en un espacio determinado y en una situación dada. El narrador no es omnisciente, sino que nos deja incógnitas, por ejemplo, no sabemos qué es lo que realmente ocurrió con el clavo que Quico fingió haberse clavado hasta que concluye la acción.

Los diálogos casi siempre se introducen por acotaciones, en la mayoría de los casos, por la palabra “dijo” o breves comentarios del narrador con elementos no-verbales (“Quico se había puesto serio, casi furioso. —Soy un machote— dijo” o “Ella rió, ya en alta voz, divertida: —¿Así que eres un machote? —preguntó.”). Las acotaciones son partes de las escenas dialogadas que indican la situación comunicativa, el hablante y las acciones que acompañan el acto del habla. Los diálogos se introducen por medio de guiones.

Recuerda una película de cine en la que el niño lleva la cámara en la cabeza y con cada giro de la misma nos muestra su mundo desde su perspectiva. No en vano, gran número de las novelas de Delibes han sido adaptadas al cine, lo que, por un lado, es debido a la técnica narrativa que emplea y, por el otro lado, a la calidad de sus personajes. Cuando a Miguel Delibes se le preguntó por qué cree que el cine ha prestado tanta atención a su obra literaria, respondió: “Porque las historias de mis novelas son convincentes y concretas y, sobre todo, porque los personajes que las viven están delineados con cuidado, son humanos y creíbles”²⁵. Unido a este motivo, sin lugar a duda, va la forma de representación. La reducción de las partes narrativas y la presentación de los personajes a través de sus propias palabras facilitan la adaptación al cine. En el caso de *El Príncipe destronado* donde se reducen las acotaciones a la palabra “dijo” indicando simplemente el cambio de hablante, las situaciones comunicativas se revelan de una manera parecida a la realidad. Aunque estemos ante el medio escrito, donde se pierde la simultaneidad de muchos de los otros rasgos de la oralidad, antes mencionados, podemos afirmar que en la obra se consiguen fingir algunos aspectos pragmáticos de la oralidad: la presentación del diálogo sin mayor explicación del contexto, la introducción de los personajes conforme van apareciendo y hablan con Quico, el constante intercambio de palabras, el hecho de que la criada habla y el niño juega “en voz alta”, etc. Sólo por todas estas características narrativas se consigue más inmediatez comunicativa, y el relato se acerca más al polo “hablado”, según el modelo de Koch/Oesterreicher.

Pero no se queda allí. Además de presentar los personajes a través de sus palabras, el mundo es presentado a través de la conciencia del niño. El lector vive la particular visión de lo que le rodea al niño percibiéndolo con todos los sentidos, la vista (el sol que entra por la ventana), el oído (el zumbido de la aspiradora y el piar del pájaro que escucha cuando se despierta) y el olfato (el olor a chocolate, a jabón y a la tierra de las patatas en la tienda). Son los indicios que mencionábamos antes, los elementos del entorno físico, que Delibes intenta reflejar a través de la perspectiva interior del niño y al mismo tiempo conocemos el peculiar modo de sentir y ver las cosas de un niño. Ve las cosas que merecen su atención: un tubo de dentífrico (“es un camión”), un botón que se encuentra en el suelo (“es un disco”), el gato muerto y todos los misterios que rodean ese acontecimiento. La madre a veces es Mamá (sobre todo cuando le regaña) y a veces es la “bata de flores rosas y verdes” lo que manifiesta la particular visión estética de un niño. Una señora que se le acerca en la tienda es percibida como “el abrigo de pieles”. Cuando esa señora le confunde con una niña y le habla de forma condescendiente, el niño se enfada mucho, una reacción muy propia de un niño pequeño.

Por medio de esta técnica narrativa, por un lado, el lector se identifica con el niño, ve el mundo con sus ojos y revive los propios juegos infantiles, las ilusiones y los miedos de la niñez. Sin embargo, el lector, consciente de su condición de adulto, vive también los conflictos familiares, las frustraciones de la madre que parece desbordada con tantos hijos, los problemas con el personal doméstico, la relación con su marido. Traspasando la perspectiva infantil, el lector reconoce, además, la carga política de la argumentación, el padre que quiere imponer sus ideas políticas al hijo mayor y la dureza del servicio militar. Puede anticipar el conflicto al que el protagonista Quico, siendo en la actualidad un niño pequeño inocente e ilusionado por el mundo que le rodea, estará expuesto en el futuro.

Miguel Delibes consigue con particular sensibilidad que el lector reconozca la forma de pensar y de reflexionar de un niño pequeño, sus miedos, sus interpretaciones de la realidad, su forma ensimismada de jugar y la fragilidad de su psicología.

²⁵ Web *El Norte de Castilla*.

3.2.2. Aspectos lingüísticos y sus efectos

La novela tiene numerosos elementos del lenguaje hablado y crea de este modo inmediatez comunicativa ya que se acerca según el modelo continuo de Koch/Österreicher a la concepción “hablado”. Hay mucho diálogo con frases cortas y sencillas que, cuando habla el pequeño Quico, son vivo reflejo del lenguaje infantil. También los adultos hablan de este modo, sobre todo cuando se dirigen al niño.

Se reflejan algunos rasgos universales de la lengua hablada, como repeticiones, preguntas afirmativas o confirmativas, oraciones interrumpidas o incompletas, frases cortas y lenguaje coloquial. Pero es sobre todo el lenguaje específico, el lenguaje infantil de Quico, el coloquial de la criada Vítora y el culto de la madre, por lo que el relato sabe fingir las conversaciones del ambiente familiar de la época.

Los personajes se caracterizan por su particular forma de hablar. El lenguaje del niño contiene frases cortas, un vocabulario sencillo y algunas (pocas) incorrecciones: “Me se ha mojado el cañón. Sécamele.” o “¿No le entierras, Loren?” hablando del gato. Sin embargo, a su corta edad, no comete muchos errores y emplea un vocabulario rico con una sintaxis compleja (“Juan dice que los demonios tienen alas, Vito. ¿Es verdad que los demonios tienen alas?”). Sólo cuando le confunden con una niña emplea intencionadamente su vocabulario más vulgar: “¡Mierda, cagao, culo...!” Otra característica del habla infantil son las imitaciones fonéticas, sonidos onomatopéyicos de barcos o coches (“booon-booooo”, “buuuuum” y “piii-piii”) y el hecho de cantar ensimismado repitiendo la misma frase o melodía: “Están riquitas por dentro, están bonitas por fuera”, frase que parece sacada de un spot publicitario. El autor emplea también otros recursos de imitación fonética, recreando la melodía del grito mañanero del niño: “¡Ya me he despertaooooo!”. En esta misma frase utiliza también el rasgo de lenguaje coloquial que consiste en suprimir la letra “d” en el participio. Esto es un rasgo específico del lenguaje hablado un tanto dejado y, sobre todo, infantil.

La criada Vítora, los demás empleados del hogar y gente de la calle emplean un lenguaje coloquial (“¿no te has meado en la cama?”) y, en ocasiones, incorrecto usando el artículo determinado delante del nombre propio (“el Longinos”). El uso del artículo determinado delante del nombre propio es un distintivo regional, característico para zonas rurales, pero también es síntoma de un estatus social inferior. Vítora y las otras criadas lo utilizan siempre, Quico a veces, y la madre nunca. La criada usa, además, los pronombres personales átonos de tercera persona: lo, la y le, de modo incorrecto, lo cual muestra su clase social (“Dila, buenos días, Loren”). En las partes narrativas, se emplea también este recurso queriendo recrear el entorno lingüístico del niño (“La Loren arrojó el cadáver del gato...”). La criada usa un lenguaje muy vivo, interjecciones expresivas (“Dios, Dios, ¿dónde andará ese crío?”, “¿Es posible? ¿No te has meado en la cama?”), sobre todo cuando habla con Quico, con lo que, por un lado, se reproduce la típica forma de hablar de los adultos con los niños con preguntas retóricas y muchas repeticiones y, por otro lado, demuestra el cariño que siente por el pequeño. Este hecho provoca en el lector simpatía hacia la muchacha.

La madre no emplea el mismo vocabulario (no habla de “mear”, sino de “repasarse”), lo que demuestra que pertenece a una clase social más elevada. Tiene un lenguaje menos efusivo y expresivo y muestra un trato más distante con el niño (“¿Qué tonterías dice ese niño?”).

3.3. La traducción al alemán

En la traducción al alemán, el reto está, por un lado, en trasladar las características del lenguaje hablado intentando recrear el habla específico del pequeño Quico y de las personas de su entorno y, por el otro lado, transmitir el contexto cultural del relato y la sensibilidad del autor por la psicología infantil.

Respecto a la traducción de las técnicas narrativas usadas por Delibes se mantienen los diálogos con sus acotaciones cortas. Sin embargo, en cuanto a la tipografía de los diálogos, se opta por cambiar los guiones por comillas en la traducción porque así lo dicta la tradición editorial en Alemania y se obtiene una mayor legibilidad para un lector alemán. Por lo demás, se mantienen todos los signos tipográficos, porque se interpretan como mecanismos de fingimiento de rasgos universales de la oralidad. Los puntos suspensivos, por ejemplo, cumplen la función de indicar la interrupción de una oración o representan el

“*hesitation phenomena*”²⁶ o refuerzos enfáticos, todos ellos aspectos típicos de la lengua hablada. En la tienda en la que Vítora acompañada por Quico hace la compra, se usan varias veces:

Indicando la interrupción de una oración cuando una cliente se queja de que la criada se quiera saltar la vez:

—¡Qué frescura! —dijo—. Todas tenemos tela que cortar, señor Avelino. [...]. Y si cada una que llega se salta la vez...	“ <i>Was für eine Frechheit!</i> ” sagte sie. “ <i>Wir alle hier haben Stoff zu schneiden, Señor Avelino. [...] Und wenn sich hier jede, die neu kommt, vordrängelt...</i> ”
---	--

Indicando énfasis al final de la frase cuando una señora se acerca a Quico y le confunde con una niña:

—La Señora acentuó su sonrisa: —Claro —dijo—, a esta edad. Le ve una tan rubio y con esos ojos...	“ <i>Das Lächeln der Frau wurde breiter: “Natürlich”, sagte sie, “in dem Alter. Er ist so blond, und diese Augen...”</i> ”
---	--

E indicando la duda del niño a la hora de seguir con palabras malsonantes cuando reacciona:

—¡Mierda, cagao, culo...!	“ <i>Kacke, Pisse, verdammte...</i> ”
---------------------------	---------------------------------------

La mayor dificultad radica en plasmar las diferentes maneras de hablar de los personajes. Para la traducción al alemán del lenguaje infantil se opta por las siguientes estrategias:

Una de las características del lenguaje infantil son las frases cortas y el vocabulario sencillo, y se mantiene de la misma forma en alemán. El habla del pequeño se caracteriza en general por que prácticamente no comete faltas gramaticales, y por este motivo, llama la atención cuando comete una. Por ejemplo, hablando del tubo de dentífrico, su juguete preferido, se lamenta de que “me se ha mojado”. En alemán, se opta por neutralizar esta falta muy típica para niños en castellano, sustituyéndola por una leve falta morfosintáctica (“*jetzt hat sich die Kanone nass gemacht*”). Otras opciones habrían sido emplear mal el dativo y el acusativo (aunque en el ejemplo habría sido más complicado, ya que habría requerido modificar la frase a nivel sintáctico para poder incluir una falta de este tipo) o bien utilizar un artículo equivocado (“*jetzt ist der Kanone nass geworden*”). Sin embargo, se considera que sería excesivo en alemán y que distorsionaría la imagen del pequeño en cuanto a su buen nivel de idioma en relación con su corta edad si la falta gramatical fuera más grave.

Las imitaciones fonéticas y los sonidos onomatopéyicos se recrean de la misma manera, buscando su equivalente en alemán (“*buuuuuuum*”/“*Buuuuuuuum*” o “*piii-piii*”/“*Tuut-Tuut*”). Igualmente, se intenta reflejar el registro vulgar en los momentos de la acción en los que el niño se enfada, buscando equivalentes en alemán que sean a la vez adecuados en cuanto al registro y al uso infantil en estado de máximo enfado (“—¡Mierda, cagao, culo...!”/“*Kacke, Pisse, verdammte...!*”). Esta frase, que repite el niño a lo largo del relato cuando se enfada mucho, contiene palabras que tiene absolutamente prohibidas y que son consideradas “pecado” por los adultos a su alrededor, por lo que se ha optado en la traducción por palabras de un registro muy vulgar para conseguir la mayor equivalencia.

El habla de la criada Vito, que deja entrever el diferente estatus social, se puede trasladar de forma similar al alemán, manteniendo, por ejemplo, el artículo determinado delante del nombre propio, siendo uno de los rasgos más distintivos de su forma de hablar (“el Santines”, “la Loren”/“*der Santines*”, “*die Loren*”). Se opta por esta solución, aunque en alemán, el uso del artículo determinado no es necesariamente un indicador de un estatus social inferior, sino más bien de un registro coloquial-familiar.

Sin embargo, en la traducción, se neutraliza la falta gramatical del “leísmo/loísmo” ya que, de igual manera que en el habla infantil, sería excesivo en alemán y esta falta se podría considerar una marca en mayor medida dialectal que social.

Además, es importante que en la traducción al alemán se transmita el cariño que siente la criada por el pequeño y la viveza de sus diálogos con interjecciones y preguntas de expresividad adecuada:

²⁶ Söll/Hausmann (1985: 54-67), Koch/Oesterreicher (1985: 27), Ludwig (1986: Anexo)

–Pues el niño no está, ¿quién lo habrá robado?	“ <i>Aber das Kind ist ja gar nicht da; ob es einer gestohlen hat?</i> ”
–Malo, ¿dónde estabas?	“ <i>Du Böser, wo warst Du nur?</i> ”
–¿Es posible?, ¿no te has meado en la cama?	“ <i>Ist das die Möglichkeit, hast Du nicht ins Bett gemacht?</i> ”
–¡Huy, madre, qué chico éste!	“ <i>Herrgott, also dieses Kind!</i> ”

Sin embargo, la traducción no puede limitarse a descodificar los signos lingüísticos en cada lengua, sino que cumple también una función de comunicación intercultural. En este sentido, ha de recrear el ambiente cultural determinado en cuanto a lugar y tiempo, es decir, la España de la dictadura (en concreto, la narración se sitúa en un día de diciembre de 1963) con sus penurias, sus diferencias sociales y sus problemas políticos. En la traducción, tal y como se describe anteriormente, han de reflejarse los diferentes lenguajes empleados por el niño, la criada y la madre para fingir las conversaciones del ambiente familiar de la época. Otra de las estrategias es la de mantener los nombres propios con sus distintivos (“*Señor/Señora*”, “*Don/Doña*”, “*die Vito/der Santines*”), de mantener los “realia” (“*Cubanitos*”, “*Kas*”) y de usar un léxico un tanto anticuado cuando se trata de los aparatos electrodomésticos (por ejemplo “*Waschautomat*” en vez de “*Waschmaschine*” cuando se habla de la “lavadora automática”).

Uno de los rasgos más característicos de la novela es la sensibilidad con la que Delibes recrea la psicología infantil. La traducción al alemán ha de intentar alcanzar el mismo grado de sensibilidad y delicadeza del original, teniéndolo presente a la hora de elegir el léxico (“mearse en la cama”/“*ins Bett machen*”) y los giros adecuados a cada momento para despertar en el lector alemán el mismo cariño por el pequeño protagonista que en el texto original (“—Mira, el pito [...] el pito santo”/“*Schau mal, der Pipimann [...] der heilige Pipimann*”).

4. Conclusiones

La traducción literaria implica transmitir el contenido y la forma en que éste está expresado. Hoy en día, en la narrativa nos encontramos con muchas técnicas y formas, hay una gran variedad o combinación de estilos, e incluso, de géneros. El intento de reflejar la lengua hablada ya no es un hecho aislado. Es un recurso para dar vida a los personajes y a la situación comunicativa representada. Parecer más verosímil es algo a que aspiran muchos autores. Aunque existan algunas técnicas de representación con una tradición literaria, como por ejemplo, la representación del diálogo en estilo directo, la novela actual es muy diversa. Algunos optan por técnicas más innovadoras para reflejar mejor características universales de las situaciones comunicativas, para otros, la caracterización a través del habla de los personajes tiene más importancia.

La labor del traductor consiste en averiguar la intención del autor, transmitir su mensaje, sin dejar de lado la forma. Si la lengua hablada es una constante en la obra, el análisis previo, tal como lo proponemos aquí, puede ser de gran utilidad.

En la traducción de *El príncipe destronado* de Miguel Delibes al alemán vimos que no siempre encontramos un equivalente. A veces hay que neutralizar, a veces compensar, a veces buscar otros caminos. Pero este proceso sólo es posible, si sabemos el significado y el motivo que hay detrás de cada una de las técnicas narrativas y de cada una de los mecanismos utilizados por el autor.

En el ejemplo práctico se ha intentado realizar un análisis del discurso literario, relevante para la posterior traducción al alemán. Se han observado tanto los aspectos narrativos como los lingüísticos y sus efectos, a fin de crear la misma sensación de realidad que caracteriza las situaciones comunicativas. Esta realidad es fruto de la técnica narrativa empleada y del lenguaje específico de cada personaje.

En cuanto a las estrategias antes descritas a la hora de traducir este relato al alemán, tienen que ir encaminadas a recrear la oralidad y el lenguaje infantil, actuando con el máximo cuidado para adecuarse al nivel de observación y ternura que caracteriza a Miguel Delibes.

Bibliografía

- ÁLVAREZ CALLEJA, M.^a Antonia (1994): *Acercamiento metodológico a la traducción literaria. Con textos bilingües comentados*. 1ª edición. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- BRIGHT, William (1993): "Poetic Structure in Oral Narrative". En: TANNEN, Deborah (ed.). *Spoken and Written Language. Exploring Orality and Literacy*. 3ª edición. Norwood, New Jersey: Ablex Publishing Corporation, pp. 171-184.
- CENTRO VIRTUAL CERVANTES. URL: <<http://cvc.cervantes.es/actcult/delibes>>. Última consulta: 10.03.2007
- CHAFE, Wallace (1993): "Integration and Involvement in Speaking, Writing and Oral Literature". En: TANNEN, Deborah (ed.). *Spoken and Written Language. Exploring Orality and Literacy*. 3ª edición. Norwood, New Jersey: Ablex Publishing Corporation, pp. 35-53.
- DELIBES, Miguel (1973): *El príncipe destronado*. Barcelona: Destino Libro, S.A.
- EL NORTE DE CASTILLA. Página web dedicada a la figura de Miguel Delibes. URL: <<http://canales.nortecastilla.es/delibes/>>. Última consulta: 04.03.2007.
- GAUGER, Hans-Martin (1991): "Vorwort". En: BLANK, Andreas. *Literarisierung von Mündlichkeit: Louis-Ferdinand Céline und Raymond Queneau*. Tübingen: Günter Narr Verlag, (ScriptOralia 33), pp. XI-XVII.
- GOETSCH, Paul (1985): Fingierte Mündlichkeit in der Erzählkunst entwickelter Schriftkulturen. *Poetica*. Vol. 17, pp. 202-218.
- HELBIG, Gerhard (1975): Zu Problemen der linguistischen Beschreibung des Dialogs im Deutschen. *Deutsch als Fremdsprache*. Vol. 12, pp. 65-80.
- HESS-LÜTTICH, Ernest W. B. (1980): "Literatur und Konversation. Der literarische Dialog als Gegenstand empirischer Textwissenschaft". En: HESS-LÜTTICH, Ernest W. B. *Literatur und Konversation: Sprachsoziologie und Pragmatik in der Literaturwissenschaft*. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, pp. 5-22.
- HOUSER, N. et al. (1992-1998): *The Essential Peirce*. 1ª edición. Bloomington: Indiana University Press.
- KOCH, Peter; OESTERREICHER, Wulf (1985): Sprache der Nähe - Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte. *Romanistisches Jahrbuch*, Vol. 36, pp. 15-23.
- KOHLMAYER, Rainer (2004): Literarisches Übersetzen: Die Stimme im Text. *Germanistentreffen Deutschland-Italien, 8.-12.10.2003. Documentation der Tagungsbeiträge*. Bonn: DAAD, pp. 465-486.
- LAKOFF, Robin Tolmach (1993): "Some of my Favorite Writers are Literate: The Mingling of Oral and Literate Strategies in Written Communication". En: TANNEN, Deborah (ed.). *Spoken and Written Language. Exploring Orality and Literacy*. 3ª edición. Norwood, New York: Ablex Publishing Corporation, pp. 239-260.
- LODGE, David (1990): *After Bakhtin: essays on fiction and criticism*. 1ª edición. Londres, Nueva York: Routledge 1990.
- LUDWIG, Ralph (1986): Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Felder der Forschung und Ansätze zu einer Merkmalsystematik im Französischen. *Romanistisches Jahrbuch*. Vol. 37, pp. 15-45.
- MAGARIÑOS DE MORENTIN, J. (1983): *Las fuentes teóricas de la semiología: Saussure, Peirce y Morris*. 1ª edición. Buenos Aires: Ed. Edicial.
- NÄNNY, Max (1988): "Moderne Dichtung und Mündlichkeit". En: RAIBLE, Wolfgang (ed.). *Zwischen Festtag und Alltag: 10 Beiträge zum Thema "Mündlichkeit und Schriftlichkeit"*. 1ª edición. Tübingen: Gunter Narr Verlag, ScriptOralia: 6.
- NAVARRO DURÁN, Rosa (ed.) (2000): *Enciclopedia de escritores en lengua castellana*. Barcelona: Planeta.
- OESTERREICHER, Wulf (1997): "Pragmática del discurso oral". En: BERG, Walter Bruno; SCHÄFFAURER, Markus Klaus (eds.). *Oralidad y Argentinidad. Estudios sobre la función del lenguaje hablado en la literatura argentina*. 1ª edición. Tübingen: Günter Narr Verlag, ScriptOralia: 98, pp. 86-95.
- SCHILLY, Ute Barbara (2004): "Literarische Übersetzung als interkulturelle Kommunikation. Miguel Delibes' *Cinco horas con Mario* und seine deutsche Übersetzung". En: *Trans. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften*. URL: <http://www.inst.at/trans/15Nr/07_2/schilly15.htm>. Última consulta: 10.03.2007.
- SIEVERING-LORENZO, Maria-Gisela (2003): *De la preocupación pedagógica a la expresión literaria de la infancia: de Ganivet a Lorca y Cernuda*. Tesis doctoral Universidad de Ginebra.
- SÖLL, Ludwig; HAUSMANN, Franz Josef (1985): *Gesprochenes und geschriebenes Französisch*. Grundlagen der Romanistik 6. 3ª edición revisada. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- STANZEL, Franz (1995): *Theorie des Erzählens*. 6ª edición. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.

VARGAS LLOSA, Mario (1996): *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. Méjico: Colección de tierra firme, Fondo de cultura económica.

VOLEK, Emil (1980-1981): Colloquial Language in Narrative Structure: Towards a Nomothetic Typology of Styles and of Narrative Structure. *Dispositio*. Vol. V-VI (15-16), pp. 57-84.

ZUSCHLAG, Katrin (2002): *Narrativik und literarisches Übersetzen. Erzähltechnische Merkmale als Invariante der Übersetzung*. 1ª edición. Tübingen: Günter Narr Verlag.

WATZLAWICK, Paul; HELMICK BEAVIN, Janet; JACKSON, Don D. (1967): *Pragmatics of Human Communication*. 1ª edición. New York: W.W. Norton & Company.