



# LA LITERATURA MARCADA: PROBLEMAS DE TRADUCCIÓN Y RECEPCIÓN EJEMPLIFICADOS A TRAVÉS DEL TEATRO POPULAR VIENÉS

JUAN ANTONIO ALBALADEJO MARTÍNEZ



VERTERE

MONOGRÁFICOS DE LA REVISTA HERMĒNEUS

Núm. 14 - 2012

# VERTERE

## MONOGRÁFICOS DE LA REVISTA HERMÉNEUS

El estudio aborda el tema de la literatura marcada por rasgos diatópicos (diastráticos), diacrónicos, diaestilísticos y diaculturales y analiza los problemas que genera su presencia en los textos en relación con el proceso traslativo (siendo los contrastes intralingüísticos los más relevantes) así como las posibles soluciones que se aportan desde la teoría y práctica de la traducción. Se parte de unas obras concretas, las piezas del teatro popular vienés del segundo tercio del siglo XIX (que a día de hoy no han sido traducidos en España), para después ampliar el enfoque hacia otros polisistemas lingüístico-culturales con el fin de sacar unas conclusiones que vayan más allá del caso específico. A través del estudio contrastivo de la literatura marcada y de la literatura marcada traducida (los ejemplos proceden de la literatura española, austro-alemana y anglosajona) se determinan los recursos de marcación, su funcionalidad, grado de parentesco y aplicabilidad en traducción.





**JUAN ANTONIO  
ALBALADEJO MARTÍNEZ**

**LA LITERATURA MARCADA:  
PROBLEMAS DE TRADUCCIÓN Y  
RECEPCIÓN EJEMPLIFICADOS  
A TRAVÉS DEL TEATRO POPULAR  
VIENÉS**

**VERTERE**

**MONOGRÁFICOS DE LA REVISTA HERMĒNEUS**

**NÚMERO 14 - 2012**

© H E R M Ē N E U S. Revista de investigación de traducción  
e interpretación

VERTERE. Monográficos de la Revista Hermēneus

DISBABELIA. Colección Hermēneus de traducciones ignotas

Facultad de Traducción e Interpretación

Campus Universitario Duques de Soria, s/n

42004 Soria (España/Spain)

Tel: + 34 975 129 174

Fax: + 34 975 129 101

Correo-e: zarandon@lia.uva.es

hermeneus.trad@uva.es

Direcciones de Internet:

<http://www.uva.es/hermeneus/>

<http://recyt.fecyt.es/index.php/HS>

Página web: Olivier Álvarez Seco

SUSCRIPCIÓN, PEDIDOS y DISTRIBUCIÓN:

Pórtico Librerías, S.A.

Aptdo. de correos, 503

50081 Zaragoza (España)

Tel: +34-976-350303

Fax: +34-976-353226

E-mail: distrib@porticolibrerias.es

EDITA: Excma. Diputación Provincial de Soria

ISBN: 978-84-96695-68-9

ILUSTRACIÓN PORTADA: Diseño de Vicente Cruz (Gabinete de imagen  
Universidad de Alicante), idea de Juan A. Albaladejo. Composición:  
Veduta del Ponte e Castelo Sant'Angelo (Giovanni Battista Piranesi) y  
Le Chimborazo vu depuis le Plateau de Tapia (Alexander von Hum-  
boldt y Aime Bonpland)

PORTADA: Imprenta Provincial

MAQUETA E IMPRIME: Imprenta Provincial de Soria

DEPÓSITO LEGAL: SO-29/2012

DIRECTOR: Juan Miguel Zarandona Fernández (Universidad de Valladolid)

SECRETARIA: Cristina Adrada Rafael (Universidad de Valladolid)

#### COMITÉ DE REDACCIÓN:

Sabine Albrecht (Friedrich-Schiller Universität Jena)  
Vivina Almeida Carreira (Instituto Politécnico de Coimbra)  
Susana Álvarez Álvarez (Universidad de Valladolid)  
Rocio Anguiano Pérez (Universidad de Valladolid)  
Verónica Arnaiz Urquiza (Universidad de Valladolid)  
Larry Belcher (Universidad de Valladolid)  
Carmen Cuéllar Lázaro (Universidad de Valladolid)  
Elena di Giovanni (Università di Macerata)  
Rosario de Felipe Boto (Universidad de Valladolid)  
Marie Hélène García (Université d'Artois)  
María Teresa Sánchez (Universidad de Valladolid)

#### COMITÉ CIENTÍFICO:

Alberto ÁLVAREZ LUGRÍS (Universidade de Vigo)  
Román ÁLVAREZ (Universidad de Salamanca)  
Stefano ARDUINI (Università di Urbino)  
Toshiaki ARIMOTO (U. Chukyo de Nagoya)  
Mona BAKER (Universidad de Manchester)  
Michel BALLARD (Universidad de Artois)  
Xaverio BALLESTER (Universitat de València)  
Christian BALLIU (ISTI-Bruxelles)  
Georges BASTIN (Université de Montréal)  
Lieve BEHIELS (Lessius Hogeschool-Antwerpen)  
Denitza BOGOMILOVA ATANASSOVA (Parlamento Europeo)  
Freddy BOSWELL (Summer Institute of Linguistics-Dallas)  
Hassen BOUSSANA Universidad Mentouire-Constantine, Argelia)  
José María BRAVO GOZALO (Universidad de Valladolid)  
Antonio BUENO GARCÍA (Universidad de Valladolid)  
Teresa CABRÉ (Universitat Pompeu Fabra)  
Jordi CASTELLANOS (Universitat Autònoma de Barcelona)

Carlos CASTILHO PAIS (Universidade Aberta-Lisboa)  
Pilar CELMA (Universidad de Valladolid)  
María Àngela CERDÀ I SURROCA (Universitat de Barcelona)  
José Antonio CORDÓN (Universidad de Salamanca)  
María del Pino DEL ROSARIO (Greensboro College - NC)  
Oscar DIAZ FOUCES (Universidade de Vigo)  
Deborah DIETRICK (Universidad de Valladolid)  
Álvaro ECHEVERRI, (Université de Montréal)  
Luis EGUREN GUTIÉRREZ (Universidad Autónoma de Madrid)  
Pilar ELENA GARCÍA (Universidad de Salamanca)  
Martín FERNÁNDEZ ANTOLÍN (U. Europea Miguel de Cervantes)  
Alberto FERNÁNDEZ COSTALES (Universidad de Oviedo)  
Purificación FERNÁNDEZ NISTAL (Universidad de Valladolid)  
Marcos A. FIOLA (Ryerson University, Toronto)  
Yves GAMBIER (Turun Yliopisto/Universidad de Turku)  
Mariano GARCÍA-LANDA (Intérprete Independiente)  
Joaquín GARCÍA-MEDALL (Universidad de Valladolid)  
Susana GIL-ALBARELLOS (Universidad de Valladolid)  
Pierre-Paul GRÉGORIO (Universidad Jean Monet de Saint Étienne)  
Theo HERMANS (University College Londres)  
César HERNÁNDEZ ALONSO (Universidad de Valladolid)  
Carlos HERRERO QUIRÓS (Universidad de Valladolid)  
Juliane HOUSE (Universidad de Hamburgo)  
Miguel IBÁÑEZ RODRÍGUEZ (Universidad de Valladolid)  
Louis JOLICOEUR (Université Laval, Québec)  
Jana KRÁLOVA (Universidad Carolina de Praga)  
Elke KRÜGER (Universidad de Leipzig)  
Juan José LANERO (Universidad de León)  
Daniel LÉVÊQUE (Université Catholique d'Angers)  
Ramón LÓPEZ ORTEGA (Universidad de Extremadura)  
Rachel LUNG (Lingnan University, Hong Kong)  
Anne MALENA (University of Alberta - Edmonton)  
Hugo MARQUANT (Institut Libre Marie Haps - Bruxelles)  
Roberto MAYORAL (Universidad de Granada)

Carlos MORENO HERNÁNDEZ (Universidad de Valladolid)  
Jeremy MUNDAY (University of Leeds)  
Micaela MUÑOZ (Universidad de Zaragoza)  
Christiane NORD (Universidad de Hochschule Magdeburg-Stendal)  
Isabel PARAÍSO ALMANSA (Universidad de Valladolid)  
Patricia PAREJA (Universidad de La Laguna)  
Lionel POSTHUMUS (University of Johannesburg)  
Fernando PRIETO RAMOS (Université de Genève)  
Marc QUAGHEBEUR (Archives et musée de la littérature)  
Manuel RAMIRO VALDERRAMA (Universidad de Valladolid)  
Roxana RECIO (Creighton University)  
Emilio RIDRUEJO (Universidad de Valladolid)  
Roda ROBERTS (Universidad de Ottawa)  
María SÁNCHEZ PUIG (Universidad Complutense de Madrid)  
Sonia SANTOS VILA (Universidad Europea Miguel de Cervantes)  
Julio-César SANTOYO (Universidad de León)  
Rosario SCRIMIERY MARTÍN (Universidad Complutense de Madrid)  
Lourdes TERRÓN BARBOSA (Universidad de Valladolid)  
Teresa TOMASZKIEWICZ (U. Adam Mickiewicz-Poznań)  
Esteban TORRE (Universidad de Sevilla)  
Gideon TOURY (Tel Aviv University)  
Sylvie VANDAELE (Université de Montréal)  
Raymond VAN DEN BROECK (Lessius Hogeschool-Antwerpen)  
Miguel Ángel VEGA (Universidad de Alicante)  
María Carmen África VIDAL (Universidad de Salamanca)  
Marcel VOISIN (Université de Mons-Hainaut)  
Kim WALLMACH (Witwatersrand University - Johannesburg)  
WANG Bin (University of Shanghai for Science and Technology).  
Myriam WATTHEE-DELMOTTE (Université Catholique de Louvain)

## Agradecimientos

Quiero dar las gracias a Miguel Ángel Vega por el apoyo incondicional que me ha mostrado a lo largo de los últimos años. Sus inestimables aportaciones han contribuido de forma decisiva a configurar el presente estudio.

Igualmente agradezco la ayuda y los valiosos consejos recibidos de Pedro Gutiérrez.

A Elisa y José



## ÍNDICE

	<u>PÁGINAS</u>
0. PRÓLOGO.....	15
I. INTRODUCCIÓN.....	21
1. Objetivos del presente estudio.....	29
2. Problemas objeto del estudio.....	31
2.1. Diatopía.....	31
2.2. Diacronía.....	33
2.3. Diacultura.....	34
3. Tesis básicas.....	36
II. PARTE ANALÍTICA: Sistema e historia de la literatura marcada.....	39
1. Consideraciones sistemáticas.....	39
1.1. Marcas.....	40
1.1.1. ¿Qué es una marca?.....	40
1.1.2. Marcas dialectales y marcas coloquiales.....	43
1.2. ¿Qué tipo de marcas se emplean en la literatura?.....	48
1.2.1. Marcas fonético-articulatorias.....	50
1.2.2. Marcas fonético-grafemáticas.....	60
1.2.3. Marcas léxicas.....	62
1.2.4. Marcas morfológicas.....	64
1.2.5. Marcas sintácticas.....	65
1.3. Factores de marcación.....	67
1.3.1. Diatopía: Análisis y definiciones terminológicas.....	68
1.3.1.1. Lengua y lengua estándar.....	68
1.3.1.2. Dialecto: Intentos de definición y criterios.....	71
1.3.1.3. Dialectos alemanes: Beve análisis diacrónico.....	78
1.3.1.4. Dialectos alemanes: Breve análisis sincrónico – el vienés....	80
1.3.1.5. Dialectos peninsulares.....	84

	PÁGINAS
1.3.1.6. Lengua coloquial ( <i>Umgangssprache</i> ).....	89
1.3.1.7. Lenguas coloquiales alemanas ( <i>Umgangssprachen</i> ).....	91
1.3.2. Diacronía: diacronías lingüísticas .....	95
1.3.2.1. Hiato temporal entre el alemán del siglo XIX y el actual.....	95
1.3.2.2. Hiato temporal entre el español estándar del XIX y el actual.	98
1.2.3. Diacultura.....	102
1.2.3.1. Categorías culturales de Newmark.....	104
1.2.3.2. Hiato sociocultural entre Austria y España (s. XIX).....	106
1.2.3.3. Contexto sociocultural divergente.....	115
1.3. Variación y marcación intralingüísticas: Modelos para explicarla.....	126
1.3.1. Modelo de la diglosia.....	128
1.3.2. Modelo de la pirámide lingüística.....	130
1.3.3. Modelo de los cinco escalones.....	131
1.3.4. Índice silábico.....	131
1.3.5. Índice fonemático.....	140
1.4. Literatura y literatura marcada.....	141
1.4.1. Especificidad del texto literario e importancia de sus signos.....	141
1.4.2. Fenomenología del texto literario marcado.....	147
1.4.3. Tipología del texto literario marcado: Dialectal, híbrido, estándar....	155
2. Consideraciones históricas.....	169
2.1. La <i>literatura marcada</i> en las historias nacionales de la literatura.....	169
2.1.1. La <i>literatura marcada</i> en la historia literaria alemana.....	169
2.1.2. La literatura austriaca en el contexto de la literatura marcada: Breve historia del teatro popular vienés.....	173
2.1.3. Problemas de comprensión y de elaboración traductológica del teatro popular vienés.....	189
2.1.4. La <i>literatura marcada</i> en la historia literaria española.....	209
2.1.4.1. Costumbrismo.....	210
2.1.4.2. Realismo y Regionalismo.....	224

	PÁGINAS
2.1.4.3. Textos marcados en la narrativa del siglo XX.....	228
2.2. Las funciones de las marcas diatópicas en la literatura.....	230
III. PARTE APLICADA.....	235
1. Teoría de la traducción del texto literario marcado.....	235
1.1. Equivalencia dinámica/ funcional: La prioridad del efecto en la literatura marcada.....	236
1.2. Teoría del escopo: La marcación intralingüística como parte del escopo....	240
1.3. Teoría de los polisistemas y su aplicabilidad a la literatura marcada.....	242
1.4. Las normas en traducción: Implicaciones en torno a la literatura marcada	244
1.5. Equivalencia connotativa y formal-estética en la traducción de textos mar- cados.....	245
1.6. Teoría de los universales articulatorios: Marcación de coloquialidad.....	247
1.7. Teoría del contraste.....	252
2. Problemas y soluciones de traducción del texto literario marcado.....	259
2.1. Tratamiento de la variación intralingüística: Postura de los traductólogos.	259
2.1.1. Neutralización.....	263
2.1.2. Recreación.....	271
2.2. Tratamiento de la variación intralingüística: Postura de los traductores.....	277
2.2.1. Neutralización.....	280
2.2.2. Recreación.....	288
2.3. Estrategias traslativas para la marcación dialectal y sociolectal.....	300
3. Traductografía contrastiva.....	301
3.1. George Bernard Shaw: <i>Pygmalion</i> .....	302
3.2. Mark Twain: <i>The Adventures of Huckleberry Finn</i> .....	306
3.3. Benito Pérez Galdós: <i>Fortunata y Jacinta</i> .....	311
IV. Resumen y conclusiones.....	317
Bibliografía.....	327



## 0. PRÓLOGO

### Acerca de la literatura marcada y su traducción

#### *Original marcado/versión desmarcada.*

En esta especie de antítesis podría resumirse la situación que tanto en la teoría como en la práctica de la traducción, es decir, tanto en los estudios como en el ejercicio profesional, padece o disfruta un tipo de literatura de larga tradición en las letras europeas: la llamada “literatura marcada”. Si es perentorio dar la razón a las propuestas del formalista ruso y teórico de la literatura Viktor Shklovski —este hizo consistir la función expresiva del lenguaje propia del texto literario en la desautomatización y opacidad de la expresión— no es menos evidente que las “marcas” dialectales, socioléticas o idioléticas constituyen una de las formas más socorridas para hacer opaco el discurso literario en la literatura moderna. Frente a la inmediatez de la comunicación funcional en el texto que Katharina Reiss (*Textyp und Übersetzungsmethode*, 1976), denominó “informativo”, el texto expresivo comporta reflexión, capacidad analítica y de observación y especial competencia de formalización del discurso por parte del emisor, competencia que, si es tal, siempre impedirá el acceso inmediato al significado.

A lo largo de la historia de la creación literaria, tal y como el análisis fenomenológico de la misma manifiesta, se han dado dos maneras fundamentales de desautomatizar o encriptar la obra literaria: una más clásica y normatizada, objeto de numerosas descripciones y sistematizaciones que en los manuales de retórica (aquella que Roland Barthes [1970] denominó “ayudamemoria”) pretendía hacer inteligible, a través de la descripción de figuras y tropos, el funcionamiento del sistema literario; y otra que, más moderna, personal y arbitraria, que se revela, sobre todo en las obras en las que el *pathos* mimético del poeta se ha orientado, más que a la representación subjetiva y autorial de la realidad como objeto observado, a la reproducción del comportamiento lingüístico del sujeto que en ella y con ella interactúa.

Este último tipo de desautomatización utiliza procedimientos o técnicas de encriptación del discurso no escritas ni descritas en las preceptivas y en las que la originalidad y la rareza son decisorias de un estilo. Tales son por ejemplo, el *collage*, el

“vaso comunicante”<sup>1</sup>, el *flash-back*, el arcaísmo y anacronismo<sup>2</sup>, el “idiologismo”<sup>3</sup> o idiolectismo<sup>4</sup>, o la marcación socioléctica, etnoléctica<sup>5</sup> o dialectal. Estos últimos procedimientos a pesar de estar ya presentes en las corrientes realistas y de “bajo coturno” que recorren la historia literaria (desde la antigüedad en las atelanas latinas al clasicismo con su teatro de repentización), hacen su irrupción, casi violenta, en las corrientes “populistas” del siglo XVIII, cuando, estando ya formadas las lenguas nacionales, empiezan a querer caracterizarse dos usos del lenguaje literario: el culto y el popular. El teatro de repentización italiano o alemán (la célebre *Hanswurstiade* de la que usaron un Mozart o un Goethe) pone de manifiesto esa aparición de la expresión popular “marcada” en las tablas *die die Welt bedeuten* (Schiller, *An die Freunde*), muy distante de la canonicidad de las academias que pulían y daban esplendor a las lenguas. Y no en menor proporción utilizarían tales procedimientos los autores que a partir del costumbrismo, en el realismo y naturalismo sobre todo, pretendieron hacer de sus obras testimonios de un estado lingüístico de la sociedad y de esta misma. Los dialectismos cántabros de Pereda en *Peñas arriba*; los sicilianismos de Verga en *Mastro don Gesualdo* o *Los Malavoglia* y, más recientemente, de Vincenzo Consolo en *Filosofiana* o el silesianismo de Gerhart Hauptmann de *De Waber* son ejemplos de esa literatura marcada que no siempre logra la atención del llamado gran público y al que, por cierto, más parece llegar el relato de la fábula que la manera de contarla. El hecho de que la obra de Hauptmann tuviera que traducirse al alto-alemán (*Die Weber*) para que pudiera circular con decoro por las tablas de la

- 
- (1) Mario Vargas Llosa ha propuesto ese término para designar la técnica de imbricación de unas unidades argumentales en otras dentro del caleidoscopio polihistórico de su escritura. En *Conversaciones en la catedral* hace un uso paradigmático de esta técnica de encriptación que, por lo demás, no es absolutamente nueva.
  - (2) Ejemplo de discurso arcaizado es, por ejemplo, *La venganza de Don Mendo*, del genial y malogrado (por la contienda civil española) Pedro Muñoz Seca. Que la arcaización del discurso tiene su efectividad artística, lo demuestra el hecho de que recientemente han circulado por la red unas coplas que, referidas a ciertos diputados “culiparlantes” españoles y firmadas con el pseudónimo de fray Junípero, se han atribuido, debido a su forma arcaizante, al evangelizador de California (siglo XVIII), cuando en realidad se debían a un colaborador de una tertulia radiofónica. Por otra parte, el reciente film *The Artist* prueba cómo un código de anacronía puede ser un método eficaz de representación artística, fílmica en este caso.
  - (3) Por similitud con el término neologismo, hay que aplicar el término idiologismo a aquellas expresiones o modos de decir y de expresarse propios (“idios”= propio) de un autor o creados por él.
  - (4) El célebre pasaje de Julio Cortázar en *Rayuela* (“apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes ...”) sería buen ejemplo de construcción idioléctica de un discurso literario que se salta, no tanto el “lógico” de la lengua (las leyes de la morfosintaxis), cuanto los arquetipos de la misma, los componentes léxico-semánticos (los significados) de la misma.
  - (5) De etnolectismo, más que de sociolectismo, habría que hablar con referencia a escrituras que dan expresión a grupos humanos caracterizados por su modo de vivir y su pertenencia, más que a una clase, a una etnia, a un grupo local o a una variante de las mismas. Etnolectismos son, por ejemplo, los yidismos que recoge la escritura inglesa de Bashevis Singer; los provenzalismos de Marcel Pagnol; los gitanismos de *El gato montés* de Penella, genial libretista de la ópera del mismo nombre; los casticismos de Arniches o los gauchismos de tantos autores argentinos. El *Fausto* (1856) del escritor argentino Estanislao del Campo es un ejemplo de uso de unas maneras de expresión propias del gaucho pampero en las que el autor se sumerge sin dejar transparentar la propia personalidad lingüística: “¡Viera sustazo, por Cristo! Ahí mesmo jediendo a misto, se apareció el condenao”, escribe Campos para expresar, a lo gauchesco, la aparición de Mefisto al doctor Fausto.

Alemania guillermina alude no solo a las dificultades de comprensión, sino también a la necesidad de un estilo normalizado de la expresión poética para que esta fuera “salonfähig”, es decir, socialmente aceptable. Claro que a costa de la autenticidad.

Si el primer estilo de desautomatización predomina en las obras construidas según las preceptivas y poéticas tradicionales (las de Aristóteles, Quintiliano, Peletier, Luzán, Boileau o Breitinger), el segundo lo hace en aquellas otras en las que el objeto de la *mimesis* o representación, más que en la realidad física, se centra en el emisor y elimina la subjetividad autorial en aras de la objetividad lingüística. Es entonces cuando el autor incluye en su discurso deturpaciones fonológicas y morfo-sintácticas y bajando los registros, introduce el sociolecto de las clases más bajas de una lengua.

Ante este tipo de estilo literario, realista, naturalista u objetivista, al igual que ante el estilo de “altísimo coturno” de la lírica renacentista (de la que es buen ejemplo la canción *A las ruinas de la Itálica de Rodrigo Caro*: “Estos, Fabio, ¡ay dolor!, que ves ahora/ campos de soledad, mustio collado, / fueron un tiempo Itálica famosa”) o barroca (buen ejemplo de ella es el *Polifemo y Galatea* de Góngora: “Estas que me dictó rimas sonoras, culta sí, aunque bucólica, Talía”)<sup>6</sup>, la reescritura que es la traducción ha mantenido una actitud hipócrita, no en sentido moral por supuesto, sino etimológico, es decir, una actitud de enmascaramiento o fingimiento. Haciendo uso de una ficción, la de que el lenguaje puede cambiar el registro sin que varíe el mensaje y de que lo importante no son las formas sino los contenidos (lo que el austriaco Hermann Broch, autor de *Muerte de Virgilio*, denominaba, en sus *Betrachtungen* o consideraciones acerca de la traducción, “arquetipos” del lenguaje), enmascaraba la dicción propia y original de un autor o de un grupo lingüístico supeditándolo a la tiranía del sujeto lector en destino. Era el supuesto de que lo importante no era el cómo sino el qué del discurso. Una breve y aleatoria ejemplificación quizás aclare lo que pretendemos decir. Cuando Carlos Luis Fallas quiso documentar o, mejor, denunciar la explotación a la que las compañías bananeras norteamericanas sometían la mano de obra costarricense, escribió una novela que tituló, de manera un tanto críptica, *Mamita Yunai*. En ese título hacía referencia a la *United Fruit Company* que *vulgo* se convertía en “Yunai” (deturpación fonética de *United*), deturpación que Fallas recogía en su obra. Al traducirse al alemán ese título, en la época de la tiranía marxista sobre media Alemania, la traductora no tuvo más ocurrencia (o remedio) que desposeer al título de su vulgarismo totalmente intencionado y lleno de ironía, y trasladarlo a otro registro más neutro, aunque no carente de denuncia: *Die grüne*

(6) ¿Cuál de los egresados de las modernas escuelas de formación de traductores sería capaz 1) de descifrar, previo análisis, cualquiera de los textos que aquí mencionamos y 2) de conocer lo suficiente la literatura española para poderlos re-expresar en una onda literaria equivalente?

*Hölle* (=El infierno verde)<sup>7</sup>. Huelga añadir que, si el título se había neutralizado de manera tan drástica, el cuerpo de la novela no se apartaba ni un ápice de esa tónica de reducción de las “marcas” a la expresión normalizada.

### *La formación ¿universitaria? de traductores*

Y aquí sí que sería de aplicación el reproche que José Ortega y Gasset lanzó desde las páginas de su opúsculo *Miseria y Esplendor de la traducción*: contra el traductor: el del “apocamiento”. Con ello, nuestro filósofo exilado se refería al sometimiento que se (auto)-impone el traductor frente a los convencionalismos de lectura del lector, implícito (este también funciona en el acto de la versión) o explícito, al negarse a reproducir los arañazos que el autor original propina al sistema de expresión normalizada de la lengua del original. Cualquier atrevido versor que quisiera reproducirlos tendría encima de sí el aparato policial de la crítica al uso. Esto, por supuesto, da como resultado lo que recientemente Venuti formuló como la “invisibilidad del traductor”, una invisibilidad querida y buscada por parte del traductor quien, en una especie de complejo de Estocolmo, rehuirá de la reproducción de la marca original quedando preso de aquello que ya los retóricos clásicos llamaban el *ars bene dicendi*, es decir, del convencionalismo literario.

Bien es verdad que la re-expresión de las marcas de encriptación de una literatura así concebida trasciende las habilidades y competencias del traductor formado “alla classica”, si por esto entendemos la formación que desde los años noventa –en Europa desde antes– se viene impartiendo en nuestras facultades y centros. Esta se limita a formar perfiles de traductores “al sentido” (este, más intuitivo que analíticamente obtenido) de textos referidos a la más mostrenca realidad: contratos laborales, instrucciones de uso o boletines de información donde lo rutinario elimina todo impulso de creatividad e intuición, cualidades estas a las que ciertas teorías de la traducción (las que la estudian desde el punto de vista de la actuación) concedían un amplio espacio. Nada que trascienda la dificultad media/baja de formalización de textos marcados por lo reiterativo entra en el trabajo docente y discente. El mismo Ortega y Gasset ya advertía que la traducción de textos técnicos no podía considerarse traducción *stricto sensu*.

Cierto es que en este ámbito la función crea el órgano, aunque ya de entrada se renuncia a la función. Por eso es difícil que el egresado de esos centros salga con las competencias propias de un humanista que no se arredre ante la dificultad de

---

(7) Por desgracia ese título en alemán coincidía con el original de una obra cuyo autor era el también costarricense José Marín Cañas y que narraba la guerra del Chaco. Mal lo tendría la traductora de Fallas si hubiera tenido que traducir la obra de este último para desambiguar los títulos.

textos tan codificados y desautomatizados como los de Joyce, Döblin, Proust o, mirando hacia atrás sin ira –cosa que, con ira o sin ella, no suele hacer el moderno estudiante “boloñés”–, Petrarca, Ronsard u Opitz.

Es este, el de la traducción literaria, un ámbito en el que queda de manifiesto la negación de eso que la formación “instrumentalista” de Bolonia pretende imbuir: que el traductor, como el universitario –hoy, ¿por suerte?, el traductor lo es– en general, sólo se hace y no nace. Pero *quod natura non dat, Salmantica non praestat*, reza el dicho castizo con más razón que la de un santo padre. Y, en efecto, el traductor literario, como el humanista, nace, aunque, como el artista, también tenga que formarse. Cabría decir que el traductor literario nace de una pasta distinta a la del “traductor profesional” y su tendencia innata a la reflexión lo acerca más a la actitud del filólogo que a la del traductor de “textos funcionales”. Diacronía, dialecto, diatopía, diastrasia y dia-cultura son otros tantos “días” que hacen pasar al traductor, como a Don Quijote las novelas de caballería, las noches de claro en claro. Son otros tantos pellejos de vino que este traductor quijotesco tiene que reventar antes de percatarse de lo que encierran sus entrañas.

En este contexto de complicada y parcialmente distorsionada relación entre escritura original y reescritura vertida, entre texto literario y formación académica del traductor se inscribe –finalmente: *rorate coeli desuper*– el trabajo de Juan Antonio Albaladejo, profesor de traducción en la Universidad de Alicante y germanista de formación, quien tras sesudos análisis y tras un recorrido por el sistema del “marcaje” poético y por la historia de la “literatura marcada”, propone una solución audaz y valiente al problema de la literatura marcada, a saber, una especie de ley traductora del talión: la de devolver, siempre que sea posible, marca por marca, bien en correspondencias simétricas o en adaptaciones asimétricas. “Consideramos esencial”, dice (y dice bien), “que se recuperen, en la medida de lo posible, los rasgos estilístico-expresivos que marcan la literariedad específica del autor”: *voilà*. Renunciar, pues, a las “marcas”, a pesar del historial de renunciadas que tenemos a la espalda y a pesar de los grandes traductores que, como Miguel Sáenz, son partidarios de esta renuncia, es dar gato por liebre. Y no es lo mismo. El primero es un delicioso animal de compañía; el otro un objeto de altísima gastronomía popular. La traducción marcada hace visibles tanto al autor como al traductor. Es decir, da conejo por liebre, lo que ya es algo.

**Miguel Ángel Vega**

*Universidad de Alicante*



## I. INTRODUCCIÓN

La traducción en España, tanto en lo que se refiere a la práctica como a la investigación de la misma, ha tenido una evolución espectacular a partir de los años ochenta y noventa del siglo XX. El factor más determinante fue el ingreso de España en la Comunidad Europea en el año 1986. El siguiente hito lo constituyó la instauración de la carrera de Traducción e Interpretación como título universitario oficial en el año 1991. En los treinta años posteriores se ha producido una auténtica eclosión de los estudios en esta materia en nuestro país, produciendo una situación que algunos califican de inflacionista:

Spanien gehört erst seit etwa einem Vierteljahrhundert zu den rezeptivsten Kulturen der Welt im Bereich Literatur. Die rasante Aufwärtsbewegung der Zahlen geht dort Hand in Hand mit einer fast inflationären Einrichtung von Ausbildungsstätten für Übersetzer [...]. Doch scheint dieser Boom jedenfalls zu bewirken, dass heutigen Ansprüchen nicht mehr genügende Übersetzungen sang- und klanglos vom Markt verschwinden und durch neue, bessere ersetzt werden (Pöckl 2003:178).

El espectacular desarrollo del sistema de formación de los traductores también ha tenido su reflejo en la práctica de la profesión. De ser un país que recibía con un cierto desfase temporal muchas de las obras relevantes a nivel universal, ya fuese por la escasa consideración y reputación de la que durante algún tiempo gozó la labor traductora en nuestro país o por las dificultades materiales, primero provocadas por la Guerra Civil y más tarde por el control celoso de la censura franquista, España ha pasado a ser uno de los mercados libreríos más receptivos del mundo:

En España, la producción editorial ha fluctuado entre los 42.207 títulos del año 1990 y los 110.205 del año 2009 [...]. A pesar del importante incremento de títulos, el porcentaje de traducciones se ha mantenido desde entonces en torno al 25% de la producción editorial, dato que refleja las dimensiones de la inversión editorial en libros traducidos así como la consolidación de la demanda por parte del lector de libros escritos originariamente en otras lenguas. [...]. Este porcentaje nos sitúa entre los principales países traductores del mundo [...] (Ministerio de Cultura 2010:8).

A pesar del gran número de traducciones que cada año se publican en España, siguen existiendo lagunas traductográficas importantes. Bien es verdad que en los últimos años han ido apareciendo pequeñas editoriales que, para competir con los

grandes grupos, están atendiendo un segmento del mercado de lectura más especializado y con ello están contribuyendo considerablemente al enriquecimiento y a la ampliación de la oferta librera. Como parte de esa estrategia se dedican a introducir autores extranjeros menos conocidos que aún no habían sido traducidos al español.

No obstante, a día de hoy sigue sin conocerse en España una parte de la literatura austriaca, muy apreciada en el siglo XIX y que sí ha conseguido una considerable recepción en otros ámbitos lingüístico-culturales, como demuestran las traducciones que se han ido publicando de estos textos a lo largo del siglo XX en lengua inglesa, francesa, italiana, etc. Estamos hablando del *Wiener Volkstheater*, una variante peculiar del género universal del teatro popular y que muestra signos identitarios muy marcados que definen la idiosincrasia de estas piezas únicas. En concreto nos referimos a las obras de los máximos representantes de esta manifestación literaria, Johann Nestroy y Ferdinand Raimund, pues es con ellos que el teatro popular vienés logró alcanzar un valor estético que trasciende las fronteras del propio polisistema literario.

Esta reflexión inicial nos lleva, en un siguiente paso, a la consideración de las causas y motivos responsables de esta laguna traductográfica. Resulta especialmente chocante, teniendo en cuenta que España, junto con Alemania e Italia, se encuentra entre los países con mayor cifra de traducciones publicadas cada año, que en la península ibérica aún no se hayan recibido las obras de estos autores.

Es verdad que, con frecuencia, el teatro popular (a nivel universal) no suele contar, a menudo equivocadamente, con una valoración demasiado favorable por parte de la crítica literaria y, por tanto, se tiende a marginar en las historias de la literatura de los distintos países, algo que se puede observar, por ejemplo, en las historias de la literatura en lengua alemana. En ocasiones, las obras y los autores del teatro popular vienés no son ni siquiera mencionados<sup>1</sup>, a pesar de la repercusión que han tenido a lo largo de la historia y de que hasta el presente disfrutaban del favor del público. Prueba de esto último es que las obras, por ejemplo, de Nestroy, se encuentran entre las más representadas sobre los escenarios germanohablantes en el período posterior a la Segunda Guerra Mundial<sup>2</sup>.

(1) Así, por ejemplo, en la *Historia de la Literatura Alemana* de Wolfgang Beutin, publicada por la editorial Cátedra en 1991, no se encuentra ni el más mínimo rastro de Nestroy y el nombre de Raimund sólo se menciona en relación con los literatos que en la época de la Restauración se suicidaron, como ejemplo de la expresión del sentimiento imperante en ese momento del así llamado *Weltschmerz* o dolor universal.

(2) Además existe una sociedad internacional dedicada a Nestroy y su obra (*Internationale Nestroy Gesellschaft*) que publica una revista ("Nestroyana") y celebra periódicamente reuniones científicas.

La idea que predomina en relación con el teatro popular, y no es algo exclusivo de la literatura alemana<sup>3</sup>, es que, supuestamente, carece de calidad estética y es de escasa entidad. Partiendo de esta postura predominante dentro de la propia tradición literaria –en este caso la alemana y no la austriaca<sup>4</sup>– no extraña la limitada recepción de la que gozan estas obras en otras lenguas.

No obstante, también se pueden citar numerosos escritores, investigadores, intelectuales y filósofos que han resaltado el extraordinario valor del teatro popular vienés. El *Altösterreicher Ödön von Horváth*, autor de obras como *Jugend ohne Gott* (*Juventud sin Dios*) y *Geschichten aus dem Wiener Wald* (*Historias de los Bosques de Viena*), decía en su carta del 23 de marzo de 1938 a Theodor Csokor, en relación con el convulso mundo de aquella época, que “uno tendría que ser un Nestroy para poder definir todo aquello sin definir que se interpone en nuestro camino” (citado según Hein 2004:9). El propio Horváth trató, con sus piezas de teatro, de recuperar la tradición del teatro popular vienés a través de la creación de un nuevo tipo de *Volksstück* (o pieza popular), adaptada a las circunstancias lingüísticas y sociales de los años treinta y cuarenta del siglo XX.

Después de caer en un olvido relativo, durante los cincuenta años posteriores a su muerte, Nestroy fue recuperado por Karl Kraus, el implacable escritor de *Die letzten Tage der Menschheit* (*Los últimos días de la Humanidad*), periodista y editor de *Die Fackel* (*La Antorcha*). Kraus, obsesionado con la precisión lingüística, se identificaba con Nestroy y reivindicó la figura de éste como dramaturgo satírico y maestro en el manejo del lenguaje más allá de los límites locales a los que la crítica literaria germana lo había confinado:

Kraus, der sich als Nachfolger Nestroys versteht, entdeckt das besondere sprachkünstlerische Verfahren und die Modernität der Satire [...]. Seine ebenso geschliffenen wie teilweise überspitzten Urteile [...] nehmen Nestroy vor der Verharmlosung durch Theater und Literaturwissenschaft in Schutz. Im Essay “Nestroy und das Burgtheater” (1925) heißt es: “Nestroy, der kein österreichischer Dialektdichter, sondern ein deutscher Satiriker ist, ins Wienerische übersetzen[,] heißt ihm eine Anzengrube graben [...]”. Kraus wollte Nestroy aus den engen Grenzen der Lokalgröße befreien und verhinderte damit zugleich die differenzierte Analyse der Funktion des Dialekts in der Sprach-Vielfalt der Pösser (Hein 1992:136).

(3) En relación, por ejemplo, con el teatro popular español del siglo XVIII se nos dice que: “El éxito de estas piezas no se corresponde con las severas apreciaciones de los críticos de la época. Ni gustan a los moralistas vigilantes de las buenas costumbres y de la religión, ni a los eruditos neoclásicos, que las desprecian por su forma no ajustada a las normas y por la falta de verosimilitud, ni a los ilustrados por su ideología contraria a la razón” (Diez Borque 1988:131-132).

(4) Johann Nestroy y Ferdinand Raimund sí forman parte del canon nacional austriaco.

Kraus establece un juego de palabras con el nombre de uno de los autores dialectales más importantes de finales del siglo XIX, Ludwig Anzengruber, y la voz “Grube” (fosa): “traducir a Nestroy al vienés significa cavarle una fosa dialectal”.

Ludwig Wittgenstein, el filósofo de origen austriaco que afirmó que toda filosofía era crítica lingüística, empleó la frase nestroyana “Überhaupt hat der Fortschritt das an sich, daß er viel größer ausschaut, als er wirklich ist” como lema de su obra *Philosophische Untersuchungen*. Thornton Wilder, por su parte, llegó a inspirarse en la farsa nestroyana *Einen Jux will er sich machen* para elaborar sus piezas de teatro *The Merchant of Yonkers* y, posteriormente, *The Matchmaker*. Esta última inspiró el musical *Hello, Dolly!* (la versión de Broadway así como la versión cinematográfica).

Otro campo que refleja la considerable impronta del teatro popular vienés es el cinematográfico. La historia de la recepción de Nestroy y Raimund en la gran (y pequeña) pantalla, que se inició ya durante la fase inicial del séptimo arte, se presenta como un *who is who* de la cultura austro-alemana de los últimos cien años: una treintena de versiones cinematográficas basadas en los dos autores y su obra reúne a grandísimos actores como Paul Hörbiger, Hans Moser, Heinz Rühmann, Hans Albers, Helmut Qualtinger, Theo Lingen, Attila Hörbiger, Paula Wessely, Christiane Hörbiger, Nadja Tiller, Josef Meinrad, Fritz Muliar, Otto Schenk, Karl Merkatz y Hans Holt por mencionar a los más notorios.

En nuestra opinión, esta breve revisión de la influencia literario-cultural, que han ejercido los autores más visibles del teatro popular vienés, deja patente la trascendencia universal de esta parte de la literatura austriaca.

Otros factores responsables de la ausencia absoluta de versiones españolas son las considerables dificultades que los textos plantean a los traductores, tanto en relación con la comprensión como con la reexpresión de los mismos. El complejo entramado lingüístico de los textos cuenta con la presencia de distintas variedades y registros de la lengua. La mayor dificultad procede, sin duda, del elemento dialectal que refleja distintas gradaciones y establece contrastes intralingüísticos de distinta profundidad y carácter. Son precisamente los problemas traductológicos relacionados con el elemento diatópico (diatrático) en el lenguaje utilizado por Nestroy y Raimund los que, habitualmente, entorpecen su recepción en otras lenguas:

For a century after Nestroy's death his plays remained untranslated because it was believed that without the Viennese dialect they would have no appeal. The attempt is now made, nevertheless, in the cautious hope that, although the translation loses much of the spice of the original, the English-speaking world may welcome getting to know at least half a Nestroy (Wilder 1967:XI).

Wilder subraya lo inevitable de las pérdidas que provoca el proceso traductor, esencialmente en cuanto al elemento dialectal, pero también deja claro el valor literario que supone el “rescate” de “medio Nestroy”.

La considerable distancia temporal que nos separa hoy de los textos de Nestroy y Raimund añade problemas de carácter diacrónico. El paso del tiempo ha proporcionado a los textos una pátina específica que los separa del mundo actual. Esto afecta a todos los ámbitos. En el campo de la cultura material nos encontramos, por ejemplo, con *Schilling*, voz que hace referencia a la moneda en curso en Austria en aquella época; en cuanto a la cultura social aparece, por ejemplo, la palabra *Gottscheberbuben* (Nestroy 1998<sup>1</sup>:85) que tiene su origen en *Godscheber*, es decir un vendedor ambulante procedente de la región yugoslava de *Gottshee* (en el siglo XIX poblada por alemanes). La distancia diacrónica supone un importante desafío para el traductor: en primer lugar, respecto de la comprensión de los textos (por eso las ediciones alemanas actuales suelen incluir un glosario y/ o notas a pie de página para aclarar los términos en desuso o de difícil inteligibilidad) y, en segundo lugar, en cuanto a la reexpresión.

Respecto de este último aspecto se plantea la cuestión de la reproductividad del signo literario. El tratamiento creativo y jocoso que experimenta el lenguaje en manos de los autores del teatro popular vienés complica considerablemente la tarea traductora. De entrada hay que considerar la incongruencia entre el alemán y el español respecto del proceso de creación de nuevas palabras: frente a la composición sintética tan característica del alemán, el español suele preferir soluciones analíticas. La facilidad de la lengua alemana para crear complejas voces compuestas se ve potenciada por la labor de escritores como Nestroy, quien recurre una y otra vez a este procedimiento: *Gebildetseinsollenden*, *Guckindiewelt*, *Saltomortalisieren*, *Zigarrozuzelnden*, *Verstandevous*, *Haslingerverachtung*, etc<sup>5</sup>. En los textos de Nestroy y Raimund, el lenguaje adquiere una relevancia aún superior a la que ya suele tener el signo literario en sí. Esto se manifiesta en los continuos juegos de palabras que, en ocasiones, pueden desarrollarse a lo largo de pasajes enteros:

CONSTANTIA.—Mein seliger Mann—

TITUS.—Hören sie auf, nennen Sie nicht *den* Mann selig, den der Taschenspieler Tod aus Ihren Armen in das Jenseits hinüberchangiert hat! Nein, *der* ist es, der sich des Lebens in solcher Umschlingung erfreut! O Constantia! — Man macht dadurch überhaupt dem Ehestand ein sehr schlechtes Kompliment, daß man nur immer die ver-

(5) Las primeras cuatro creaciones proceden de la farsa *Einen Jux will er sich machen*, las otras dos son de *Freiheit in Krühwinkel*.

storbenen Männer, die ihn schon überstanden haben, “die Seligen” heißt (Nestroy 1995:178-179).

En esta cita se observa un juego de palabras con la voz “selig” cuyo valor referencial o bien apunta al concepto “feliz” o bien al concepto “difunto”.

La especificidad de estas manifestaciones literarias también es el resultado del contexto literario-cultural y político-social en el que se desarrollan: principalmente el *Biedermeier* como expresión de la burguesía del período de la Restauración postnapoleónica en Austria, la cual dista con mucho de ser semejante a la Restauración postnapoleónica en España. Finalmente hay que subrayar la diferenciación de la literatura austriaca respecto de la literatura alemana y suiza, pues cuenta con unos rasgos propios y diferenciadores que se plasman tanto a nivel lingüístico como a nivel cultural (Cfr. Hein 1997:4).

A estas peculiaridades hay que sumar aquellas que son producto del empleo, por parte de los autores del teatro popular vienés, de determinados subgéneros literarios, sobre todo el *Zauberspiel* (pieza mágica) en sus distintas articulaciones como la *Zauberposse* (farsa mágica).

El hecho de que la enseñanza de la lengua y cultura alemanas en España, tanto en el ámbito de la Filología como en Traducción e Interpretación, se centre casi exclusivamente en la República Federal, como si Austria y Suiza no existieran, contribuye a crear una imagen equívoca de la realidad lingüística y cultural de los países germanoparlantes. Esta parcialidad en la formación de los traductores, docentes e investigadores españoles produce importantes lagunas que dificultan la necesaria diferenciación de las culturas germanohablantes, e incluso se podría hablar de las lenguas alemanas, pues, según afirman lingüistas como Ulrich Ammon, hoy en día se pueden diferenciar, sin duda, al menos tres lenguas estándar del alemán: la alemana, la austriaca y la suiza con sus respectivos sistemas lingüísticos asociados (Cfr. Ammon 1994:369-370).

Por tanto, el tema que abordamos es el de la traducción de unos textos literarios que, lingüística y culturalmente, muestran unas características específicas diferentes a los de la mayoría de las obras literarias. Se trata de un tipo de literatura minoritaria que, como ya se ha indicado, no suele gozar siempre de un gran reconocimiento, al menos por parte de la crítica. Esto también explica la escasa atención que la teoría de la traducción le ha prestado al problema del tratamiento traductor de dichos textos.

En relación con las obras en cuestión utilizaremos el término de *literatura marcada* para indicar su especificidad respecto de la literatura convencional de carácter culto, que se escribe dentro de unos parámetros determinados: entre ellos habría que destacar la utilización de una variante culta de la lengua estándar de la correspondiente comunidad de hablantes<sup>6</sup>. Las marcas que confieren esas características específicas al conjunto de los textos austriacos al que aquí se hace referencia, se relacionan esencialmente con la diatopía, junto con rasgos diastráticos, la historicidad de unas obras procedentes del segundo tercio del siglo XIX y todo ello englobado en un marco referencial concreto: la Austria de la época de la Restauración y del Neoabsolutismo.

Las marcas diatópicas y diastráticas aparecen, a menudo, de forma paralela. Es decir que, generalmente, resulta difícil, por no decir imposible, establecer una diferenciación, mucho menos de forma nítida, entre lo diastrático y lo diatópico. En la lengua alemana, los dialectos suelen siempre implicar connotaciones diastráticas, especialmente en la literatura, a pesar de que en algunas regiones el uso del dialecto está extendido prácticamente entre todas las capas sociales (en la Suiza alemana, Austria y el sur de Alemania).

Las cuestiones lingüísticas relacionadas con estos textos son de capital importancia. De ahí que el plano lingüístico se sitúe en el centro del presente estudio. Precisamente en ese plano lingüístico se observa con frecuencia un error bastante extendido que consiste en identificar la variedad estándar de la correspondiente lengua con todo el sistema lingüístico en su conjunto. Es decir, que se confunde, por ejemplo, el alemán estándar con EL ALEMÁN, o el español estándar con EL ESPAÑOL. Sin embargo, el alemán estándar, al igual que el español estándar, no son más que un subsistema lingüístico dentro de un complejo sistema de códigos y subcódigos de la lengua. Si bien es verdad que la lengua estándar ocupa el lugar central y ejerce una influencia determinante dentro de todo el sistema, no puede reclamar la representatividad exclusiva de la lengua en cuestión. También hay que resaltar que, por supuesto, los distintos códigos guardan una estrecha relación. Es decir que no se trata de conjuntos lingüísticos aislados o totalmente compartimentados y, en absoluto, separados (la influencia recíproca y los trasvases entre las diferentes variedades son habituales y frecuentes).

La existencia, en el pasado y presente, en los países de lengua alemana, de un complejo conjunto de variedades diatópicamente marcadas –los dialectos y las *Umgangssprachen* o lenguas coloquiales– que sirve, sobre todo, para la comunica-

---

(6) En la literatura, y no sólo en la alemana, se puede constatar que la gran mayoría de las obras están escritas en un lenguaje artístico que se basa esencialmente en una versión culta de la lengua estándar.

ción oral en determinadas situaciones comunicativas y en relación con determinados interlocutores, ilustra bien la heterogeneidad del sistema lingüístico alemán. Como muestran los textos literarios que aquí se analizan, esa heterogeneidad de la lengua alemana también se plasma en el ámbito de la literatura y, por tanto, en la lengua escrita (incluso las obras de teatro se basan en un texto escrito previo).

La distancia temporal y espacial (cultural) que separa los textos del teatro popular vienés de la realidad actual de la península ibérica plantea toda una serie de problemas que vienen a sumarse a los lingüísticos. Los cambios que la realidad material, social y política ha experimentado a lo largo de casi dos siglos son considerables. Por tanto, el traductor, en primer lugar en calidad de lector, se enfrenta a un mundo anclado en una historicidad y un entorno cultural distintos al suyo. Es lógico que estos múltiples contrastes aumenten la dificultad de comprensión de este tipo de obras además de plantear importantes dudas en torno a la cuestión de las posibles soluciones traductológicas. La reexpresión del texto original a través de otra lengua en otro contexto histórico, social y cultural requiere que se lleven a cabo determinadas operaciones de adaptación, si es que el objetivo es conservar tanto la función como los efectos de la obra literaria, al menos en la medida de lo posible. Esa es nuestra opción. A todo ello hay que sumar los problemas de comprensión y, sobre todo, de reexpresión que generan los elementos idiolectales, siempre muy importantes en un texto literario y, más aún, en la literatura de Nestroy y Raimund, dos maestros en la *desautomatización* de la lengua.

A la hora de explicar por qué no llegan los textos del teatro popular vienés –y otras obras de literatura marcada– a nuestro país, trabajamos con la hipótesis de que la escasa presencia de la literatura marcada en las letras españolas determina y condiciona negativamente la respuesta de los traductores y editores frente a ese tipo de literatura. La presencia muy minoritaria de textos marcados en la literatura española, que servirían de antecedentes, y su escasa valoración por parte de la crítica hacen que el polisistema literario español se muestre poco receptivo a la incorporación de literatura marcada traducida. Por tanto, la “política traslativa” –según Toury (2009:98) se refiere a los factores que determinan qué obras se reciben en un determinado momento histórico en una lengua y cultura y cuáles no– condiciona las posibilidades de que ciertos textos sean difundidos más allá de sus propias fronteras lingüístico-culturales.

El posicionamiento estético explica, en buena medida, ciertas actitudes negativas frente a un tipo de literatura que no responde a los mismos criterios que la “bella o alta” literatura. Así, para entrar en el canon literario nacional (con un desfase temporal considerable), el teatro popular vienés tuvo que superar numerosos obstáculos. La larga permanencia en la periferia del polisistema nacional explica, en

parte, las grandes dificultades que tiene esta manifestación literaria, con señas de identidad muy marcadas, para trascender las propias fronteras y acceder a otros polisistemas literarios.

Dada la importancia de la traducción en la configuración de los cánones nacionales<sup>7</sup> y, más aún, en el canon universal<sup>8</sup> nos proponemos analizar los problemas traductológicos que contribuyen a entorpecer, hasta el día de hoy, la recepción en nuestro país de la literatura nestroyana y raimundiana.

## 1. OBJETIVOS DEL PRESENTE ESTUDIO

Partiendo del teatro popular vienés analizamos y reflexionamos sobre los problemas traductológicos específicos que plantean los contrastes diatópicos, diacrónicos, diaculturales y de género literario así como los elementos idiolectales presentes en los textos marcados, sobre todo aquellos del teatro popular vienés de Johann Nestroy y Ferdinand Raimund. Para ello revisamos las soluciones traslativas que los traductores, desde su labor práctica, y los traductólogos, desde la reflexión teórica, han aportado en relación con la reexpresión de la *literatura marcada*, sobre todo del ámbito germanohablante. A pesar del escaso corpus traductográfico que existe hoy en día en lengua española de este tipo de textos, se pueden deducir las principales estrategias traductivas que se corresponden, en líneas generales, con las distintas propuestas procedentes de la teoría de la traducción. Con el fin de ampliar la base analítica y reforzar los elementos de juicio se han incluido ejemplos traductográficos que reflejan el procedimiento traductor en distintas lenguas: se han consultado traducciones de textos marcados al inglés y del inglés, al español y del español así como al alemán y del alemán.

De los aspectos mencionados, el que más problemas suele plantear, desde la perspectiva traductológica, es el de las diferencias intralingüísticas, producto de la presencia de distintas variedades y registros de una misma lengua, sobre todo de carácter geográfico. Como en tantas otras cuestiones traductológicas, tampoco existe una opinión unánime en relación con el tratamiento de los contrastes intralingüísticos. A pesar de la importante incidencia de estos en todo tipo de textos, no sólo literarios, de todas las épocas, la traductología les ha prestado más bien poca atención.

---

(7) Cada país confecciona su propia lista de grandes obras literarias en la que la producción nacional tiene, lógicamente, un mayor peso que en otros cánones nacionales o en el canon universal.

(8) Del que existen tantas versiones como países hay en el mundo, aunque ciertas obras se repitan gracias a su indiscutible reconocimiento universal.

Algunos traductólogos<sup>9</sup> se limitan a afirmar la imposibilidad de la reexpresión de esos contrastes en el texto meta, proponiendo o bien su eliminación, básicamente mediante la neutralización a través de la lengua estándar, o bien la introducción de notas a pie de página o muletillas del tipo “dice en dialecto”. Tal nivelación, sin embargo, produce, en nuestra opinión, una profunda modificación del carácter del texto literario. La consiguiente transformación de la expresión verbal del mismo conlleva, irremediablemente, la pérdida de funciones pretendidas por parte del autor original y genera efectos estéticos marcadamente diferentes en el texto meta.

A partir del análisis de las causas de la variación intralingüística, nos proponemos justificar la importancia de la preservación de esos contrastes, con independencia de las diferentes soluciones traductorales posibles, que responderán a distintas posturas estéticas de los traductores, sus conocimientos y capacidades u otros factores que tengan que ver con la naturaleza del texto, su función, el público, etc.

Los contrastes intralingüísticos, que aparecen en numerosos textos literarios, suelen cumplir determinadas funciones de distinta índole (naturalista, cómica, denunciadora, experimental, estratificadora-estructuradora) que, de ser eliminados, provocarían pérdidas de funciones. Potencialmente, esto puede producir lagunas, no sólo formales y estilístico-expresivas sino incluso de significado, en el texto meta.

Con el fin de poder proporcionar soluciones traductorales concretas se han analizado las distintas marcas lingüísticas –procedentes de los diferentes niveles de la lengua: el fonético-fonológico, el léxico y el morfológico-sintáctico– cuya presencia en los textos originales produce los contrastes y se ha valorado su aplicabilidad como recursos en el proceso traslativo.

Para conseguir este objetivo se presenta, en el correspondiente capítulo, una propuesta teórica específica, la teoría del contraste, y se establece, junto con ésta, una clasificación de los textos marcados que permita facilitar soluciones traductológicas concretas con una base teórica de acuerdo con las características de los textos en cuestión. Para fundamentar el planteamiento teórico elegido éste se contrasta con las propuestas que, desde la teoría y práctica de la traducción, se han presentado en relación con los textos marcados. Esta parte se completa con una traductografía contrastiva de textos marcados significativos de otros ámbitos lingüísticos que permite com-

---

(9) Rabadán (1991:97): “Las limitaciones a la expresión de la equivalencia son difíciles de superar (si no imposibles), y la inclusión de ‘equivalentes funcionales’ en base a diferentes criterios resulta, en última instancia, inaceptable. Los recursos utilizados para solventar el problema y mantener en el TM las connotaciones del TO han sido numerosos, aunque hay dos que destacan desde el punto de vista estadístico: a) la traducción a la forma estándar de la lengua meta, solución adoptada por M. Juana RIBAS para la caracterización de Stephen Blackpool en su traducción de *Hard Times* (1967); y b) añadir a la traducción estándar coletillas del tipo ‘dijo en dialecto’, ‘añadió en dialecto’, etc”.

parar las soluciones traductológicas de la pareja de lenguas “alemana-española” con otros pares lingüísticos.

En la parte teórica del estudio se analizan las características del texto literario y se propone la mencionada clasificación de la *literatura marcada*, que pretende ser operativa desde el punto de vista traductológico. A partir del contraste de los distintos modelos existentes, que tratan de explicar la variación intralingüística, se desarrolla un método de traducción destinado al tratamiento traslativo de los textos literarios marcados.

Junto con el análisis de la diatopía, como componente esencial del texto literario marcado, también se estudian los otros rasgos constitutivos de la literatura mencionada: la diacronía, el contexto sociocultural, que determina la fenomenología de los textos de Nestroy y Raimund, así como el elemento idiolectal y la correspondencia genérica. De esta forma se pretenden dar soluciones a los problemas traductológicos a los que se ha hecho referencia. Hablaremos de la *literatura marcada* y las marcas del par lingüístico “alemán-español” así como de los factores de marcación.

La complejidad del tema requiere una aproximación desde distintas áreas de conocimiento como son los estudios lingüísticos, traductológicos y literarios. Por tanto, el trabajo cuenta con un enfoque claramente interdisciplinar.

## 2. PROBLEMAS OBJETO DEL ESTUDIO

### 2.1. Diatopía

El elemento dialectal desempeña una función central en el teatro popular vienes. La diatopía se constituye, por tanto, en un rasgo importante a la hora de enfrentarse a la tarea traslativa de los textos de Nestroy y Raimund. Estos autores emplearon todo tipo de marcas diatópicas en sus obras. En gran medida recurrieron, entre otros, a fenómenos articulatorios como la apócope, la síncope y la aféresis para marcar algunos personajes con un lenguaje dialectal (en diferentes gradaciones) frente a otros que se expresan en lengua estándar. El resultado son contrastes intralingüísticos de distinta profundidad y carácter. El elemento dialectal cumple en estos autores, sobre todo, funciones diatópicas y diatráticas además de funciones cómicas y denunciadoras. A través del lenguaje vienes, Nestroy y Raimund establecen el medio local como escenario de la acción de sus piezas. Más allá de las marcas fonético-fonológicas, la diatopía también se aprecia a través de rasgos léxicos, morfológico-sintácticos y semánticos:

LEIM.- Ah, nachher ist's schon g'wiß. – Weil aber der Herr heut' noch kein Kapitalist ist, so macht's uns ein Stroh herein, daß wir uns niederlegen, es wird so bald Tag.

PANTSCH.- Recht gern. O, mich macht 's Glück nicht stolz. (*Zu den Kellnerinnen*) He! Laßt's Stroh bringen. (*Ab mit Hannerl und Sepherl*)

LEIM.- Das ist ein recht ein rarer Mann, der Wirt, er ist gar nicht stolz auf den Treffer, der noch gar nicht gezogen ist.

KNIERIEM.- Hunderttausend Thaler! Das gibt über eine Million Maß G'mischts – die kann der Mensch nicht versaufen, mit'n besten Willen nicht.

ZWIRN.- Schuster, du bist ein gemeiner Kerl.

KNIERIEM.- (*auffahrend*) Du Schneider, trau' mir nicht!

LEIM.- (*sie beruhigend*) Seid's ruhig – schamt's euch! (Nestroy 1995:35)

La diatopía se refleja, en este fragmento, además de con numerosas marcas fonético-fonológicas (las elisiones habitualmente vienen indicadas con apóstrofo) también con marcas sintácticas (“ein recht ein rarer Mann” en lugar de “ein recht rarer Mann”) y morfológicas (“schamt's euch” en lugar de “schämt euch”). En la farsa mágica *Der böse Geist Lumpazivagabundus* encontramos, por ejemplo, el sustantivo “Gas” (Nestroy 1995:31). Esta palabra supondría, para un traductor no familiarizado con el dialecto vienés, un considerable problema de comprensión. En la forma en que aparece el término podría pensarse que el autor se está refiriendo al concepto “gas”. Ahora bien, ¿qué podría significar entonces la expresión “Spring' wie a Gas in d'Höh'?”. El artículo indeterminado no tendría sentido en relación con un concepto no contable como es el “gas”. En realidad el significado al que se hace referencia es “cabra”. En el alemán del sur (Suiza, Austria y sur de Alemania) se usa el significante “Geiß” en lugar de “Ziege” del alemán estándar. Dado que los dip-tongos gráficos <ai> y <ei> son homófonos en alemán, se entiende que Nestroy ha eliminado, en calidad de rasgo dialectal, el segundo elemento vocálico. El uso vacilante de la consonante <ß> no es relevante. El contexto en el que aparece la palabra confirma este significado del término.

Son muchos los traductólogos y traductores que, por distintas razones, rechazan la idea de recrear, en el texto meta, la variación intralingüística que presentan numerosos textos literarios como los de la literatura del teatro popular vienés. Otros investigadores y traductores, sin embargo, sí consideran que se pueden y deben reproducir los contrastes intralingüísticos.

## 2.2. Diacronía

Toda obra literaria es deudora de la época que la vio nacer. Los condicionamientos socioculturales y políticos vinieron a completar los factores más estrechamente relacionados con el propio autor y su biografía a la hora de determinar la forma y el contenido del texto en su constitución. Con el paso del tiempo el texto literario resulta marcado por la diacronía, un factor relevante a la hora de ser traducido.

La problemática de la distancia temporal entre el momento de aparición de la obra original y de la traducción puede tener su reflejo en distintos ámbitos y manifestarse a través de los diferentes niveles de la lengua (el léxico, el estilo, la gramática). Entre las cuestiones que, potencialmente, suponen una dificultad añadida en el proceso traslativo está, por ejemplo, el estado de la lengua. El texto original puede reflejar un estado de la lengua pasado, de difícil comprensión para el traductor. Mientras que el lector entiende o no entiende determinados elementos del texto, el traductor está obligado a entenderlos y reexpresarlos. La cuestión que se le plantea entonces al traductor es cómo reexpresar los elementos problemáticos.

En el caso concreto de las obras del teatro popular vienés, que corresponden al alemán del segundo tercio del siglo XIX, los textos resultan, en términos generales, comprensibles para un hablante del alemán actual. No obstante, hay numerosos ejemplos de elementos de comprensión dudosa o de difícil comprensión pero también se dan casos de elementos incomprensibles, ya sea por cambios semánticos o contrastes culturales. En *Der böse Geist Lumpazivagabundus* de Nestroy, por ejemplo, aparece el verbo “fechten” cuyo valor denotativo habitual es “practicar la esgrima”. Sin embargo, en este caso se está haciendo referencia al concepto “mendigar” (Cfr. Wehle 1980:119-120). El propio autor rompe, más adelante en el texto, la ambigüedad del significante a través de una acotación que apunta al significado correcto. Las ediciones que hoy en día se publican de las obras de Nestroy y Raimund suelen incluir un glosario y/ o notas a pie de página que explican los posibles desplazamientos de significado o la interpretación de aquellos significantes que para un lector actual resultarían opacos. Sin embargo, se observa en estas ediciones que una parte de los conceptos problemáticos suele quedar sin aclaración, complicando así el proceso de recreación de la obra a través de la lectura y el de reexpresión por parte del traductor.

A la diacronía lingüística se suma también la diacronía cultural, pues, al llevar a cabo la traslación del texto original a otra lengua, a otra cultura y a otro período histórico se hacen visibles contrastes interculturales. En las obras que aquí nos ocupan se observan múltiples diferencias, por ejemplo, en la cultura material y

social. La importancia del hiato cultural hace que, en el presente estudio, se incluya un breve análisis de algunos elementos culturales divergentes.

A la hora de elegir distintas estrategias traslativas, el traductor de textos de un pasado alejado se ve situado ante un dilema: o bien recupera el valor arcaico del texto antiguo (redactado en un sistema de lengua relativamente diverso al actual) o bien lo neutraliza (con lo que se perdería una marca de la fenomenología del texto: la marca “arcaico”). Al respecto habría que diferenciar entre un arcaísmo “primario” (o sincrónico) que potencialmente está presente en un texto original (a nivel intratextual) por voluntad del propio autor, y un arcaísmo “secundario” (o diacrónico) producto del hiato temporal entre la época de creación del texto fuente y la recreación del mismo en el texto meta. Frente a la lógica de la recuperación del arcaísmo primario, la recreación de la pátina acumulada por el paso del tiempo resulta más controvertida. Así, el traductólogo checo Jiří Levý (1969:92-93) rechaza la idea de reflejar en el texto meta el arcaísmo secundario. Desde la práctica de la traducción se puede citar, por ejemplo, el caso de David H. Rosenthal (1984:XXVIII), traductor de la primera versión inglesa del *Tirant lo Blanc* y firme defensor de la reexpresión de los textos antiguos mediante un lenguaje moderno: “In translating *Tirant*, I have tried to stay as close as possible to standard modern English and to avoid the false archaisms that used to mar many renderings of medieval texts”. No obstante, a menudo se puede observar que los traductores, y no sólo los de textos literarios, optan por una estrategia arcaizante (Cfr. Steiner 2001:353).

El traductor se ve expuesto a un problema añadido al que se ve enfrentado el lector actual de un texto antiguo: está sometido a la exigencia de la inteligibilidad para el lector actual. Por tanto, el traductor ha de decidir una u otra estrategia: recuperar o no el matiz de antigüedad en el texto meta.

### 2.3. Diacultura

Los textos literarios en los que nos basamos no sólo se caracterizan por presentar ciertas peculiaridades lingüísticas, fruto de su marcación diatópica (diastrática) y diacrónica, sino también por rasgos culturales, que requieren una especial atención en el proceso traductor. Lo referencial, los objetos a los que se refiere el texto, presenta cambios que en la traducción pueden estar camuflados por cierta sinonimia (o quizá habría que hablar más bien de “homonimia interlingüística). Ortega y Gasset (1964:436) apunta a este hecho y menciona el ejemplo de la palabra alemana *Wald* que, según explica, no coincide con su correspondencia castellana “bosque” en todos sus valores denotativos y connotativos (es decir que la traducción de *Wald* por

“bosque” produce pérdidas de ciertos matices). Algo similar se podría decir de *Tisch* (mesa), un real con un determinado significado en las culturas europeas que seguramente no se corresponde, por ejemplo, con las culturas amerindias o la cultura árabe. En otros casos hay que hablar de reales específicos de una cultura que no se dan en la otra cultura involucrada en el proceso traslativo. Vinay y Darbelnet (1995:65) emplean el término *lacunae* para referirse a este fenómeno: “Each source language has its gaps, which are not necessarily the same as those of the target language. Translators must be aware of the fact that in the source language there are words which do not have a match in the target language”. En el campo alimenticio se podría mencionar el ejemplo del real español “chorizo” que carece de correspondencia alemana. Para solucionar esta carencia en alemán se suele emplear la correspondencia *Paprikawurst*, una traducción descriptiva. Las *lacunae* de reales son un factor que sitúa al traductor ante la disyuntiva de su recuperación (mediante traducciones explicativas o notas) o su neutralización (mediante la adaptación: se elige un real de la propia cultura).

La especificidad de las obras del teatro popular vienés se debe, por una parte, al hecho de que se trata de unas manifestaciones literarias insertas en una determinada tradición teatral, propia de la capital habsbúrguica, y que fue evolucionando a lo largo de los siglos XVIII y XIX. A ello se debe, por ejemplo, la singularidad de uno de sus géneros literarios más notorios e influyentes: la pieza mágica en sus distintas articulaciones (farsa mágica o cuento mágico). A la hora de buscar correspondencias en cuanto al género literario se pueden mencionar, en la historia de la literatura española, las comedias de magia<sup>10</sup>. Si bien es verdad que existen considerables diferencias entre éstas y las piezas mágicas vienesas, no es menos cierto que también comparten ciertos rasgos. Otra consideración relacionada con el género literario es, por ejemplo, el posible tratamiento traductológico de los antropónimos que aparecen en los textos del teatro popular vienés.

A los contrastes de género literario entre la literatura austro-alemana, que aquí nos interesa, y la literatura española hay que sumar los problemas traductológicos que plantean los referentes culturales presentes en las obras y que apuntan a una realidad social, material, ideológica e histórica distinta a la de la España contemporánea. Esto obedece al desfase cronológico entre el momento de producción de las obras del *Volkstheater* de Nestroy y Raimund (segundo tercio del siglo XIX) y el presente así como a la distancia cultural entre Austria y España.

---

(10) Uno de los autores más representativos es José de Cañizares (por ejemplo con su pieza *El asombro de la Francia, Marta la Romarantina*).

A todo ello unimos, en nuestro trabajo, el análisis de los elementos idiolectales que desempeñan una función esencial en las obras de los autores mencionados.

### 3. Tesis básicas

Son varias las tesis básicas que se plantean y pretenden ser probadas a través de los correspondientes trabajos de análisis y reflexión desarrollados en el presente estudio.

De entrada, consideramos que el traductor debe aspirar a provocar en el receptor del texto meta efectos idénticos o similares a los que pudo experimentar el receptor del texto original. Se sigue así un principio básico desarrollado por Nida y Taber (1974:28) en relación con la teoría de la equivalencia dinámica así como a los planteamientos de Koller (2001) referente a la equivalencia connotativa y formal-estética.

El aspecto central que se analiza en este estudio es el tratamiento del elemento diatópico. Al respecto pensamos que los contrastes fruto de la variación intralingüística, que muestran los textos literarios marcados, pueden y deben ser recreados en el texto meta, existiendo distintas aproximaciones y soluciones divergentes al respecto.

En segundo lugar, consideramos que las clasificaciones de la *literatura marcada*, que existen en la actualidad (procedentes tanto del ámbito literario como de la traductología), requieren ser revisadas y enmendadas. El objetivo es obtener una clasificación que responda mejor a las diferentes casuísticas (y refleje más adecuadamente las distintas gradaciones de los contrastes intralingüísticos) y permita proporcionar soluciones traslativas para el proceso traductor: la traducción de los textos marcados se llevaría a cabo de acuerdo con el correspondiente esquema clasificatorio.

Hay diferentes procedimientos que permiten reproducir los contrastes intralingüísticos del texto original en la traducción. En el caso de que los contrastes del texto original sean el resultado de la presencia de dialectalismos no se debe descartar, a priori, la posibilidad de recurrir a dialectalismos en la lengua meta para recrear esos contrastes. El empleo de dialectalismos en la traducción permitiría reproducir una mayor gama de contrastes intralingüísticos. Por otro lado, la utilización de dialectalismos puede contribuir a entorpecer la recepción del texto meta con lo que peligraría la función esencial de toda traducción: hacer comprensible un texto al que determinados lectores no pueden acceder, esencialmente, por las barreras lingüísticas. La renuncia al empleo de dialectalismos probablemente producirá neutralizacio-

nes de contrastes que pueden provocar pérdidas expresivas importantes, algo que atentaría contra la esencia fenomenológica del texto literario (Cfr. Nida/ Taber 1974:25). La aplicación de una estrategia traductora u otra deberá responder al objetivo primordial de conservar en el texto meta –si es que el encargo de traducción implica el mantenimiento de la misma función–, en la medida de lo posible, los efectos estéticos del original.

En relación con otro rasgo objeto del estudio, la diacronía de la literatura de Nestroy y Raimund, se plantea la cuestión de si se opta por una estrategia arcaizante o modernizante en la traducción. En un principio, nos inclinamos por una tercera vía que implicaría un mantenimiento tanto de la realidad histórica como de la expresión lingüística representada en los textos. Es decir que se evitaría una arcaización no basada en el propio texto y también se trataría de limitar una posible modernización de la obra.



## II. PARTE ANALÍTICA: Sistema e historia de la literatura marcada

En esta primera parte se definen y analizan todos los conceptos que se incluyen en la *literatura marcada* tales como la marca lingüística, la variedad, etc. Nos proponemos desarrollar una visión sistemática que permita una aplicación no sólo a los textos literarios del teatro popular vienés sino a toda la *literatura marcada*.

Después del estudio de los aspectos sistemáticos se analizará, en la parte histórica, la *literatura marcada* en el marco de la historia de las literaturas nacionales alemana y española.

Los conceptos significativos que han de tenerse en cuenta en el proceso traductor de la *literatura marcada* responden, fundamentalmente, a dos grupos de problemas:

- ¿Qué es la *literatura marcada*? y
- ¿Cuáles son los factores de marcación?

A través de la visión sistemática se desarrollan los conceptos relacionados con la *literatura marcada* y con los factores de marcación (diatopía, diacronía y diacultura). Por otra parte, con las consideraciones históricas pretendemos ofrecer una visión panorámica de la evolución de la *literatura marcada* dentro del conjunto literario nacional.

### 1. CONSIDERACIONES SISTEMÁTICAS

El tema central del que se ocupa nuestro estudio son los posibles problemas que surgen a la hora de verter, a otro idioma, unos textos localizados en múltiples variedades lingüísticas (diatópicamente marcadas) de una misma lengua y que se encuentran sujetos a un estado de lengua del que nos separan dos siglos. Para poder determinar las posibles soluciones es preciso que, previamente, se analice el diferencial de desarrollo de una y otra lengua.

Dado que las diferentes variedades de lengua que se dan cita en los textos seleccionados, procedentes del siglo XIX, “pueden” o “deben” ser trasladadas a un

estado de variedades de lengua del español actual, es pertinente hablar, respectivamente, de los diferenciales resultantes del contraste entre el alemán del XIX y del XXI así como del español del XIX y del XXI. Para ello vamos a comentar brevemente el estado de lengua del siglo XIX frente al estado de lengua del siglo XXI.

Desde el punto de vista práctico de la traducción no sólo interesa lo estrictamente lingüístico, en lo que intervienen espacio y tiempo, sino también lo referencial. La razón es que los objetos (los reales), a los que se refiere el texto, pueden presentar cambios, a veces camuflados por cierta sinonimia u homonimia interlingüística. La existencia de determinados reales en una cultura que no se dan en la cultura receptora ponen de manifiesto la existencia de correspondencias cero que obligan al traductor a adoptar una de las dos decisiones posibles: recuperar (a través de una traducción explicativa o mediante una nota a pie de página) o adaptar. La adaptación, es decir la sustitución de ese real extraño por otro más o menos similar de la propia cultura, supone su neutralización (pierde su marcación peculiar asociada a la cultura de origen).

En adelante utilizaremos los siguientes signos:

<i>Signo</i>	<i>Valor representativo</i>
< >	Para indicar grafemas.
//	Para indicar fonemas.
[ ]	Para indicar sonidos.
Ø	Para indicar las elisiones.
*	Forma agramatical.

## 1.1. Marcas

### 1.1.1. ¿Qué es una marca?

En nuestro estudio empleamos a menudo el término “marca” y “marcar” en relación con determinados textos literarios, que hemos acuñado con el término de *literatura marcada*, y con recursos lingüístico-culturales que sirven como indicadores de rasgos diferenciadores. Veamos algunas definiciones que ayudarán a establecer el significado exacto del término.

Alcaraz y Martínez (1997:343) definen “marca” y “marcar” de la siguiente manera: “[...] una ‘marca’ es, por lo general, una señal clara y formal que indica la

presencia de un rasgo diferenciador, y marcar es asignar una señal que indique la existencia del citado rasgo diferenciador”.

El término “marca” tiene su origen en la fonología donde se emplea para designar el rasgo pertinente que permite diferenciar dos series de fonemas. Así, por ejemplo, la marca de “sonoridad” permite diferenciar la consonante /d/ de su homóloga /t/, siendo la primera la marcada y la segunda la no marcada. Desde la fonología se extendió el término a los otros niveles del lenguaje empleándose a través de la dicotomía “marcado – no marcado”. El concepto, en ocasiones, se emplea en el sentido de “marcador”, algo que se puede observar en las reflexiones de Roberto Mayoral acerca del marcador en relación con la variación lingüística y su posible traducción. De los múltiples usos que se hacen del término, Mayoral (1999:171) deduce que “[...] los elementos marcados, los marcadores, se definen por oposición a otro conjunto de elementos neutrales, los elementos *no marcados* [...]”.

De la misma manera que se pueden diferenciar elementos marcados y no marcados dentro del lenguaje –por ejemplo voces coloquiales serían palabras marcadas dentro de un texto estándar– también se puede establecer este contraste entre las distintas variedades de una misma lengua, entendiéndola como conjunto de variedades diferenciadas según la diatopía, el estrato social, la función, etc.: por ejemplo, un dialecto sería una variedad marcada de la lengua frente a la lengua estándar que habitualmente se considera como variedad no marcada.

A la hora de definir las variedades de una lengua como marcadas o no marcadas se plantean al menos dos problemas: en primer lugar, todas las variedades de la lengua sufren permanentemente modificaciones por lo que sólo se puede hablar de una estabilidad relativa de las mismas. La lengua estándar alemana, por ejemplo, es una variedad relativamente moderna si se compara con las variedades dialectales del alemán. Es decir que la oposición “lengua estándar” (variedad no marcada) – “dialecto” (variedad marcada), que se suele establecer hoy en día, no siempre ha existido. Por otra parte, la lengua estándar y los dialectos influyen la una en la otra, por lo que el establecimiento de fronteras nítidas no es siempre fácil (la lengua estándar se nutre de los dialectos al igual que estos toman préstamos de aquella).

En segundo lugar, la variedad que generalmente se define como neutral (no marcada), es decir la lengua estándar, puede convertirse en variedad marcada en determinadas situaciones comunicativas: en una conversación de tipo coloquial, la lengua estándar constituiría la variedad marcada, pues en ese contexto no es la variedad habitual (Cfr. Mayoral 1999:172).

En el caso de la literatura, la variedad habitual, y por tanto no marcada, es la lengua estándar (generalmente una versión artística-culta de la misma). En consecuencia, todos los textos literarios que introducen elementos procedentes de otras variedades de la lengua estarían marcados (en mayor o menor medida, dependiendo de la proporción de las marcas). La consideración de cuestiones traductológicas relacionadas con el lenguaje poético-lírico de la lengua estándar, que constituye una variante marcada de la variedad central del idioma y que también representa un grave problema de traducción, no es objeto de nuestra investigación.

Sin embargo, la lengua estándar no es necesariamente la variedad neutral en todos los textos literarios, como demuestra, en opinión de Volker Klotz (1987:136-137), la literatura popular. Éste explica por qué la lengua estándar no es la variedad propia del género de la farsa sino el dialecto local:

Hier sind wir nun vollends im eigenen, nur der Posse zugehörigen Gattungsbezirk. Ihre Sprache ist die Mundart des Orts, an und von dem sie handelt. Mundart ist zugleich die unverwechselbare und unverzichtbare Verständigungsform der sozialen Schicht, die das Hauptpersonal der Posse stellt: der Kleingewerbetreibenden. [...] Angesichts der Weltsicht der Posse muß sie die Hochsprache aus mehreren Gründen als fremd und fernstehend empfinden: weil Hochsprache überall gilt, demnach der Eigenart und den Eigenbedürfnissen dieser bestimmten Menschen an diesem bestimmten Ort nicht gerecht wird.

No obstante, el carácter escrito de la literatura hace que incluso la literatura popular dependa del sistema gráfico que está adaptado a las necesidades de la lengua estándar y no a las de las demás variedades. Por estas razones se considerará, a efectos de nuestro estudio, la lengua estándar como variedad neutral y las otras variedades (dialectos, lenguas coloquiales e incluso la formalización lírica de la lengua estándar) como marcadas.

Saville-Troike (1996:70-71) se refiere al concepto de marcador de código cuando dice que éste se refiere a la oposición entre formas marcadas y formas no marcadas de la lengua. Según indica la autora, todo comportamiento (acto lingüístico) puede ser diferenciado y definido o bien como marcado o como no marcado de acuerdo con ciertos rasgos. Lo no marcado sería más neutral (normal o más esperado) que lo marcado. Indica esta autora que la variabilidad en cualquier aspecto de la lengua (el léxico, la gramática, la pronunciación, etc.) puede desempeñar la función de marca. Otra afirmación que merece ser resaltada es que determinadas variedades —cita el caso de las variedades regionales del inglés americano— se marcan principalmente mediante recursos léxicos y fonológicas. Esta observación procedente del

ejemplo del inglés también es válida para el caso del alemán y del español (posiblemente se trate de un rasgo universal). Tanto en los ejemplos de textos literarios que se han consultado para elaborar este trabajo como en las traducciones, en las que se han empleado marcas lingüísticas con el fin de recrear los contrastes intralingüísticos del original, se observa una clara preponderancia de marcas fonético-fonológicas y léxicas.

### 1.1.2. Marcas dialectales y marcas coloquiales

No es fácil diferenciar entre marcas de coloquialidad y de dialectalidad, porque se produce un cruce entre ambas. Lo dialectal incluye rasgos de coloquialidad y lo coloquial incluye, a menudo, rasgos de dialectalidad. Típicas marcas de coloquialidad, en lengua alemana, como la apócope de la desinencia de la primera persona del singular de los verbos en presente, la reducción del artículo femenino (ne < eine) o el uso del verbo <tun> en función de verbo modal también se dan en los dialectos (Cfr. Haider Munske 1983:1006).

La ausencia de unas fronteras nítidas entre lo coloquial y lo dialectal se debe al hecho de que las lenguas coloquiales alemanas se desarrollaron como códigos lingüísticos de contacto. La presencia de dos códigos lingüísticos emparentados que desempeñaban funciones complementarias (situación de diglosia) llevó a procesos de aproximación que produjeron la eliminación de los rasgos más diferenciadores entre la lengua estándar y los dialectos. Aplicando la terminología de Schirmunski (Cfr. Haider Munske 1983:1006) se puede afirmar que las lenguas coloquiales eliminaron los rasgos primarios de los dialectos (los más característicos) y mantuvieron los secundarios (marcan diferencias pero no obstaculizan la comunicación entre códigos diferenciados). El hecho de que las lenguas coloquiales alemanas sean códigos mixtos, situados entre la lengua estándar y los dialectos, explica que compartan rasgos con esas dos variedades.

Las dificultades a la hora de diferenciar lo dialectal de lo coloquial también se deben a que la descripción de las lenguas coloquiales se antoja complicada, pues hay que hablar de la existencia de una amplia gama de ellas. A la variabilidad formal, prácticamente infinita, se suma su falta de sistematización (Haider Munske 1983:1003).

La gran variabilidad de las lenguas coloquiales es el resultado del importante número de dialectos de los que dispone el sistema lingüístico alemán. Además, el amplio espectro de variedades coloquiales reproduce el panorama dialectal con su típica distribución diferenciada de norte a sur: “Die Nord-Süd-Gliederung spiegelt die deutsche Dialektlandschaft [...]” (Haider Munske 1983:1015).

Al igual que no se puede hablar de las lenguas coloquiales en términos absolutos debido a su variabilidad, tampoco se pueden definir los dialectos con total precisión. Hoy en día se suele emplear el modelo del *continuum* para explicar las gradaciones de una variedad (Cfr. Schuppenhauer/ Werlen 1983:1420).

A pesar de las coincidencias en los rasgos característicos entre las lenguas coloquiales y los dialectos sí se pueden establecer ciertas diferencias entre lo coloquial y lo dialectal. Esas diferencias son, sobre todo, de carácter frecuencial. El índice silábico y el índice fonemático<sup>11</sup> son instrumentos útiles y de fácil aplicación para medir y establecer una diferenciación operativa. La mayor cercanía de las lenguas coloquiales respecto de la lengua estándar explica por qué en ellas se observa una menor incidencia, por una parte, de cambios fonológicos (estos sólo se suelen dar en textos con un importante grado de dialectalidad) y, por otra parte, de fenómenos articulatorios como la apócope, síncope y aféresis que producen pérdidas de elementos vocálicos y consonánticos. Por lo tanto no es de extrañar que la clasificación de los dialectos se suela establecer, principalmente, de acuerdo con criterios fonético-fonológicos mientras que en las lenguas coloquiales se emplean sobre todo criterios léxicos (Cfr. Haider Munske 1983:1015).

Cuando un autor literario pretende reproducir en su obra una lengua coloquial recurrirá esencialmente a elementos léxicos para marcar el texto y quizá a algún fenómeno articulatorio aislado. Un buen ejemplo de lo que se acaba de afirmar lo encontramos en la obra de teatro *Geschichten aus dem Wiener Wald* de Ödön von Horváth:

HAVLITSCHKE.- (*der Gehilfe Oskars, ein Riese mit blutigen Händen und ebensolcher Schürze, erscheint in der Türe der Fleischhauerei; er frißt eine kleine Wurst und ist wütend*): Dummes Luder, dummes –

OSKAR.- Wer?

HAVLITSCHKE.- (*deutet mit seinem langen Messer auf Ida*): Das dort! Sagt das dumme Luder nicht, daß meine Blutwurst nachgelassen hat – meiner Seel, am liebsten tätØ ich sowas abstechen, und wenn es dann auch mit dem Messer in der Gurgel herumrennen müßtØ, wie die gestrige Sau, dann tätØ mich das nur freuen! (Horváth 1994:11).

La coloquialidad del lenguaje de este personaje se señala mediante la marca léxica “Luder”, las apócopes en “müßte” y “täte” así como a través del uso del verbo “tun” como sustituto del auxiliar “würde”.

(11) Ambos se desarrollan más adelante en el correspondiente capítulo.

Lo dialectal, sin embargo, se marcará, sobre todo, mediante rasgos fonético-fonológicos, ya sean diferencias respecto de la lengua estándar ya sean fenómenos articulatorios diferenciadores (a menudo implican pérdidas de fonemas e incluso sílabas). En el ejemplo anterior hemos observado la pérdida, bastante generalizada tanto en las lenguas coloquiales como en los dialectos, de la <e> átona en calidad de desinencia de la primera persona del singular de los verbos. Para contrastar las posibles diferencias entre un texto más bien dialectal frente a un texto más bien coloquial presentamos a continuación un fragmento de la obra de teatro *De Waber* de Gerhart Hauptmann y la oponemos al correspondiente fragmento de la versión más cercana a la lengua estándar de la misma obra titulada *Die Weber*<sup>12</sup>. Finalmente contrastamos ambas con nuestra “traducción intralingüística” a la lengua estándar:

<i>Texto dialectal</i>	<i>Texto coloquial</i>	<i>Texto estándar (Albaladejo)</i>
<p>BÄCKER.- Tak o, Voater Baumert! MaØ muuß wieder luern war weëß wie lange!</p>	<p>BECKER.- Tag ooch, Vater Baumert! MaØ muss wieder lauern, wer weëß wie lange!</p>	<p>BECKER.- Tag auch, Vater Baumert! Man muss wieder lauern, wer weiß wie lange!</p>
<p>ERSTER WEBER.- Doas kimmt niØØØ druf oa. A Waber woartØ't an Stunde oaber an Taag. A Waber iisØ ock an Sache.</p>	<p>ERSTER WEBER.- Das kommt nichØ druf an. A Weber wartØ't an Stunde oder anØ'n Tag. A Weber isØ ock 'ØØne Sache.</p>	<p>ERSTER WEBER.- Das kommt nicht drauf an. Ein Weber wartet eine Stunde oder einen Tag. Ein Weber ist auch eine Sache.</p>
<p>PFEIFER.- Gat Ruhe daderhingen! MaØ versteht ja seiØ eegØnes Wort nichØ.</p>	<p>PFEIFER.- Gebt Ruhe dahinten! Man versteht ja seiØ eegenes Wort nichØ.</p>	<p>PFEIFER.- Gebt Ruhe dahinten! Man versteht ja sein eigenes Wort nicht.</p>
<p>BÄCKER.- <i>leise</i>. A ock hinte wieder senn tälscha Taag.</p>	<p>BÄCKER.- <i>leise</i>. A hat heute wieder seinØ'n tälschØ'n Tag.</p>	<p>BÄCKER.- <i>leise</i>. Er hat heute wieder seinen tälschen Tag.</p>
<p>PFEIFER.- <i>zu dem vor ihm stehenden Weber</i>. Wie uft haØØ ichØ's Euch schunn gesoaØt: Besser putzen sullt er. Woas isØ denn doas fer an Schlauderei? HieØ sein Klunkern drinneØ, asu lang</p>	<p>PFEIFER.- <i>zu dem vor ihm stehenden Weber</i>. Wie oft habØ ichØ's Euch schon gesagt! Besser putzen solltØØ'r. Was ist denn das für ØØ'ne Schlauderei? Hier sind Klunkern drinneØ, so</p>	<p>PFEIFER.- <i>zu dem vor ihm stehenden Weber</i>. Wie oft habe ich es Euch schon gesagt! Besser putzen sollt ihr. Was ist denn das für eine Schluderei? Hier sind Klunkern drinnen, so lang wie</p>

(12) La diferenciación lingüística de las dos versiones de la obra (una más cercana a la lengua estándar otra más cercana al dialecto) ya se marca en el título: *Die Weber* (forma estándar) frente a *De Waber* (forma dialectal).

<p>wie meiØ Finger und Struh und aollerhand Dreck.</p> <p>WEBER REIMANN.- Ø's mächtØ' halt a neuØØ Noppzängla sein.</p> <p>LEHRLING.- <i>hat das Webe gewogen.</i> Ø's fehlt auch am Gewicht.</p> <p>PFEIFER. An Sorte Waber iisØ hier aso. Schoade fer jede KätØe, die maØ ausgibt. O JesØØ, zu meiner Zeit! Mir hätt's wull meiØ Meester angestrichen. Dozemol do woar doas noØØ a anderØØ Ding im das Spinnwesen. Do muss-tØ' enner noch seiØØ Geschäfte verstiehn. Hinte da isØ das niØØØ mehr neetich. ReimaØØ zehn Silberroschen (Hauptmann 1996:104).</p>	<p>lang wie meiØ Finger, und Stroh und allerhand Dreck.</p> <p>WEBER REIMANN.- Ø's mechtØ halt a neuØØ Noppzängl sein.</p> <p>LEHRLING.- <i>hat das Webe gewogen.</i> Ø's fehlt auch am Gewicht.</p> <p>PFEIFER.- Eine Sorte Weber isØ hier so – schade fier jede Kette, die man ausgibt. O JesØ's, zu meiner Zeit! Mir hättØ's woll meiØ Meister angestrichen. Dazumal da war das noch a ander Ding um das Spinnwesen. Da musste man noch seiØØ Geschäfte verstehn. Heute da isØ das nichØ mehr neetig. – Reimann zehn Silberroschen (Hauptmann 1996:19-20).</p>	<p>meine Finger, und Stroh und allerhand Dreck.</p> <p>WEBER REIMANN.- Es möchte halt ein neues Noppzänglein sein.</p> <p>LEHRLING.- <i>hat das Webe gewogen.</i> Es fehlt auch am Gewicht.</p> <p>PFEIFER.- Eine Sorte Weber ist hier so – schade für jede Kette, die man ausgibt. O Jesus, zu meiner Zeit! Mir hätte es wohl mein Meister angestrichen. Dazumal da war das noch ein anderes Ding um das Spinnwesen. Da musste man noch sein(e) Geschäft(e) versteh(e)n. Heute da ist das nicht mehr nötig. – Reimann zehn Silberroschen.</p>
--	---	--

En el texto dialectal se observan numerosos cambios fonético-fonológicos respecto de la lengua estándar. Los más importantes se dan en el ámbito vocálico y ahí se detectan tanto cambios en la cantidad<sup>13</sup> (por ejemplo [u:] en la forma dialectal <muuβ> frente a [u] en la forma estándar <muss>, o [i] en la forma dialectal <ausgibt> frente a [i:] en la forma estándar <ausgibt>) como en la calidad de las vocales (por ejemplo [a] en la forma dialectal <gat> frente a [e] en su correspondiente forma estándar <gebt>). Con ellos, junto con las elisiones, se marcan los rasgos característicos del dialecto silesio. Un claro indicio de la dialectalidad del texto es la comprensibilidad reducida para los no hablantes de ese dialecto: los límites dialectales marcan los límites de la comprensibilidad.

(13) El autor utiliza dos marcas grafemáticas típicas del alemán escrito. En primer lugar, para indicar que una vocal es breve (duplicación de la consonante siguiente). Si en el dialecto la vocal es breve (mientras que en estándar es larga) ésta irá seguida de dos consonantes (frente a sólo una consonante en estándar). En segundo lugar, para indicar que una vocal es larga (duplicación de la vocal). Si en el dialecto la vocal es larga (mientras que en estándar es breve) ésta o se duplica (en dialecto aparece como doble vocal frente a una sola vocal en estándar) o de las dos consonantes del estándar se quita una.

El texto de la segunda columna representa una versión intermedia entre la lengua estándar y el dialecto. Se trata, pues, de un texto escrito en lengua coloquial silesia (esta variedad coloquial, por ejemplo, está más cerca del dialecto que la de Horváth). La presencia de rasgos dialectales de esa región que, sin embargo, no presentan un obstáculo para la comprensibilidad suprarregional del texto así lo indica. También se puede comprobar que esa versión “coloquial” está más cerca de la lengua estándar que del dialecto (esa cercanía explica su comprensibilidad suprarregional frente a los obstáculos de comprensión que presenta la versión dialectal). Algunos de esos rasgos vienen a coincidir con características de la lengua hablada.

En la literatura española se pueden citar numerosos ejemplos de la obra de Carlos Arniches, por poner un caso muy representativo, en relación con el uso de marcas coloquiales y dialectales. En *El santo de la Isidra* aparecen personajes marcados por rasgos típicos de coloquialidad tales como la elisión de la /d/ final pero también se observan, en determinados personajes, rasgos de dialectalidad (por ejemplo del dialecto andaluz):

SEÑOR EULOGIO.- ¡Hola! ¿De dónde vienes sin verduras?

VECINA.- ¿No lo ve ustedØ?... ¡De la compra!... (*Entra en la casa primera derecha.*)

SEÑOR EULOGIO.- ¡Y luego se quejan de flato!... (*Mira a la escalera, agachándose.*) ¡A listas!...

Y unos zapatos bajos de charol...

Con el mantón de...

(*Esto último cantando*)

PÉREZ (*Del portal de la casa número siete*).- ¡Güenos días!

SEÑOR EULOGIO.- ¡Hola, Pérez! ¿Qué hay?

PÉREZ.- Oiga ostéØ, señor Øulogio: ¿ha visto ostéØ si ha bajado por casualidad la Sírila?

SEÑOR EULOGIO.- ¿Que si ha bajaØo?... ¡Ha bajaØo!... Y paØØ que lo sepas, ha estado hablando con Secundino media hora!

PÉREZ.- ¿Con er Secundino?... ¿Ella con ese garabato urtramarino?... ¡NaØØ, que ese chico se ha propuesto quitarme a mí de fumar. Pero mardita sea mi suerte, si no ve ostéØ con dentadura postiza a esa garrapata colonial er día que a mí me se acabe el ochavo de pasiensia que me caracteriza! (Arniches 1969:13).

Mientras que en el caso del señor Eulogio y la Vecina se aprecian marcas de coloquialidad (apócope y síncope de la /d/, reducción de <para> en <pa>) se mezclan, en el lenguaje de Pérez, tanto marcas de coloquialidad (apócope de la /d/, aféresis en <Eulogio>, marca sintáctica: inversión del orden del pronombre personal y reflexivo) como de dialectalidad (cambios fonético-fonológicos: sustitución de la consonante líquida /l/ por /r/, <er> en lugar de <el>, <urtramariño> por <ultramariño>; articulación de la fricativa interdental mediante fricativa alveolar, <pasiensia> en vez de <paciencia>).

## 1.2. ¿Qué tipo de marcas se emplean en la literatura?

En la literatura, las marcas que cuentan con una mayor incidencia son las fonético-articulatorias. Como ya hemos sugerido, esto tiene su lógica si se tiene en cuenta que los dialectos y lenguas coloquiales son variedades propias de la lengua hablada y que los rasgos más característicos que diferencian, por un lado, un dialecto de otro y, por otro lado, un dialecto de la lengua estándar son de tipo articulatorio:

Dialekt ist im Gegensatz zu Umgangssprache regional eingeschränkt, und das heißt: seine kommunikative Reichweite ist regional begrenzt aufgrund einer Menge Differenzen von der Standardsprache, die ihn außerhalb seiner Region schwer- oder unverständlich macht. Diese dialektspezifischen Differenzen betreffen vor allem den Bereich der Phonologie, lediglich die phonologischen Abweichungen nämlich stellen obligatorisch die spezifisch dialektale Unverständlichkeit her, wogegen Differenzen von der Standardsprache in den weiteren grammatischen Bereichen auch bei den anderen Sprachformen hochdeutsche Umgangssprache und gefärbtes Hochdeutsch vorkommen (Schenker 1977:37).

El hecho de que sean las marcas más visibles y más determinantes, y por tanto las más efectivas para marcar un contraste intralingüístico, hace que también sean las más utilizadas por parte de los autores de la *literatura marcada* en lengua alemana.

Los otros niveles de la lengua, el léxico, la morfología y la sintaxis también proporcionan, aunque en menor proporción, marcas de coloquialidad-dialectalidad en la literatura. Veamos el siguiente ejemplo:

TITUS.- Verfluchte G'schicht! Heut' kommt viel über mein' Kopf! Wenn ich nur nicht auch so viel drin hätt'! Aber der Tokayerdunst – und das – daß die Madame Kammerfrau dem Friseur seine Jungfer Braut is, geht mir auch – (*auf den Kopf deutend*) da herum. (*Wirft sich in einen Lehnstuhl.*) Das wär' eigentlich Herzenssache, aber so ein Herz is dalket und indiskret zugleich. Wie's a bißl ein' kritischen Fall

hat, so schickt's ihn gleich dem Kopf über 'n Hals, wenn's auch sieht, daß der Kopf ohnedies den Kopf voll hat. Ich bin ordentlich matt. (*Gähnt.*) A halb's Stünderl könnt's doch noch dauern, bis die gnädige Frau kommt – (*läßt den Kopf in die Hand sinken*) da könnt ich mich ja – (*gähnend*) ein wenig ausduseln – nicht einschlafen – bloß ausduseln – a wenig – ausduseln – (*schläft ein*) (Nestroy 2000:44-45).

Además de las elisiones que afectan al nivel fonético-fonológico se observan marcas morfológico-sintácticas como la del genitivo<sup>14</sup> “dem Friseur seine Jungfer Braut” y marcas léxicas como “ausduseln” (Teuschl 1990:64) o “dalket” (Teuschl 1990:59). Una marca morfológica característica del vienés que aparece en este fragmento es el artículo indeterminado <a>. Salta a la vista la predominante incidencia de las marcas fonético-fonológicas. Entre esas marcas destacan las elisiones: la apócope (por ejemplo <isØ>, pérdida de la consonante <ɾ>, o <wärØ>, pérdida de la vocal átona <e>), la síncope (por ejemplo <halbØs>, pérdida de la vocal átona <e>) y la aféresis (por ejemplo <über ØØn>, pérdida del artículo excepto la desinencia por contracción con la preposición).

La ausencia de cambios fonético-fonológicos y marcas morfológicas típicas del dialecto en cuestión muestran claramente que el texto no está redactado en dialecto vienés “puro”. Así, por ejemplo, el pronombre personal de la primera persona del singular tendría que ser <i> en lugar de <ich> (Schuster/ Schikola 1984:125), <viel> debería aparecer como <vü> (Schuster/ Schikola 1984:46) y <auch> como <a> (Hügel 1873:15), etc.

La presencia de rasgos dialectales que no evitan la comprensión suprarregional, como es el caso aquí, apuntan a una lengua coloquial y, por tanto, a una variedad de carácter regional relativamente cercana a la lengua estándar, pero con una serie de marcas lingüísticas que indican el origen diatópico del hablante. Como se ha señalado con anterioridad, un factor que, sin duda, también contribuye en gran medida a reducir la dialectalidad del texto es el hecho de que aparezca en forma escrita, transcrito a un código gráfico adecuado a la lengua estándar y no al dialecto. En su forma representada (articulada), muchos de los elementos fónicos cobrarían un valor distinto al que presenta el texto escrito. No obstante, desde el punto de vista de la traducción sólo podemos y debemos valorar los elementos marcados explícitamente en los textos escritos tal y como nos han llegado, algo que se ve reforzado por el hecho de que sí existen textos escritos completamente dialectalizados: “A literary dialect is an author's attempt to represent in writing a speech that is restricted regionally,

(14) Schuster/ Schikola (1984:106): “[...] verwendet die Mundart einen Ersatz für den zweiten Fall, und zwar besitzt sie da zwei Möglichkeiten. Die häufigere ist die, daß statt ‘Der Hut des Vaters’ der zweite Fall nach der Formel gebildet wird ‘dem Vater sein Hut’”.

socially, or both. His representation may consist merely in the use of an occasional spelling change, like FATHUH rather than father [...] or he may attempt to approach scientific accuracy by representing all the grammatical, lexical and phonetic peculiarities that he has observed” (Ives 1971:146).

Incluso en los textos en los que se introducen cambios fonológicos (= mayor grado de dialectalidad) se observa una clara preponderancia de las elisiones. Veamos el siguiente ejemplo:

WIRT.- Horch, wie’s der Wind rüberweht, ‘s muß a Musik in der Näh sein!

WIRTIN.- Ich hör’s schon die längste Zeit, i hab unsern Hansl auskundschaften gschickt.

WIRT.- ‘s liegt in der Luft wie a Kirchlied und a Schnadderhüpfel.

HANSL.- *kommt gelaufen von links*. Voda, Muada, iØØ weiß’s schon, was’s gibt!

WIRTIN.- Na, was denn?

HANSL.- *deutet nach rechts*. Von da oben kommen die Altöttinger, die nach Matrei zur Volksversammlung ziehn; ich hab’s gleich kennt an ihnere Kirchfahnen! Und von da auffa *zeigt nach links* kommen die Kirchfelder mit einer Hochzeitsmusik (Anzengruber Vol. 1, s/a:13-14).

En la palabra “Mutter” se marca la diferencia fonológica del diptongo /ua/ del dialecto frente al monoptongo /u/ del alemán estándar. Al igual que en “Vater” se transcribe el sufijo <-er> que tanto en el dialecto como en la lengua estándar hablada corresponde a un sonido similar a una [a]; por tanto, en este caso la marca se debe a la transcripción al nivel escrito del sonido correspondiente. También en “Vater” se observa la marca más característica de los dialectos bávaros: la pronunciación del fonema /a/ (habitualmente sólo de las palabras de origen alemán) con un sonido cercano a una [o], y que los autores que emplean esta marca transcriben con la grafía <o>. En la voz “wie” también aparece la marca de “diptongo” que contrasta con el “monoptongo” (el diptongo [ia] del dialecto frente al monoptongo [i:] de la lengua estándar). En general existe un mayor número de diptongos en los dialectos bávaros respecto de la lengua estándar.

### 1.2.1. Marcas fonético-articulatorias

Partiendo de que los estudios de los dialectos alemanes han mostrado que existe una relación directa entre el número de sílabas articuladas y el grado de dia-

lectalidad se ha descubierto que cuanto mayor es el grado de dialectalidad tanto menor es el número de sílabas articuladas y a la inversa.

La reducción silábica no sólo afecta a los dialectos sino que también se observa en las lenguas coloquiales alemanas (también se da en los dialectos españoles así como en el lenguaje coloquial, aunque aquí las elisiones afectan principalmente a las consonantes), y probablemente responde a la relajación articulatoria que resulta de la menor presión normativa que se ejerce sobre el lenguaje de la cotidianidad frente a la lengua escrita y a la lengua estándar oral utilizada en situaciones comunicativas formales. Se trataría, pues, de un procedimiento universal de las lenguas, lo que justificaría su utilización como recurso en la traducción.

Respecto de la reducción silábica, las lenguas coloquiales y los dialectos alemanes se diferencian por el distinto grado de incidencia, lo mismo se puede afirmar de la situación lingüística en España. Dado que las primeras se acercan bastante a la lengua estándar muestran un mayor número de sílabas articuladas frente a los dialectos, más lejanos de la variedad central de la lengua y más proclives a las eliminaciones silábicas.

Entre los fenómenos fónicos que se detectan en el ámbito de la lengua hablada y que responden a una pronunciación relajada propia del lenguaje coloquial-dialectal hay que resaltar, en primer lugar, la elisión. Dubois (1998:218) la define de la siguiente manera:

[...] fenómeno de la fonética combinatoria en la frontera de la palabra, mediante el cual una vocal final átona desaparece ante la inicial vocálica de la palabra siguiente. En algunas lenguas, la elisión se produce sistemáticamente a lo largo de la cadena hablada, si las palabras no están separadas por una pausa.

Mientras que Dubois restringe la eliminación de elementos fónicos que supone la elisión a una única posición dentro de la cadena hablada y la limita únicamente al conjunto vocálico, otros autores amplían el ámbito de acción de la elisión señalando que:

La elisión es un fenómeno de la cadena hablada consistente en la omisión o supresión de uno o de varios fonemas tanto vocálicos como consonánticos, llegando a afectar la omisión a sílabas enteras. Cuando la elisión está en posición inicial se llama aféresis (o prosiopesis), si está en posición media, síncopa, y apócope si está en posición final (Alcaraz/ Martínez 1997:196).

De acuerdo con estas explicaciones, la elisión puede afectar tanto a elementos vocálicos como consonánticos y además se subdivide en tres tipos, de acuerdo

con la posición que ocupa el elemento que se elimina de la palabra. La eliminación de fonemas suele implicar, en muchos casos (más en alemán que en español), la reducción del número de sílabas de la palabra.

A continuación analizamos los tres tipos de elisión y presentamos los casos más conocidos en los que se producen pérdidas de elementos fónicos en palabras españolas. También se citarán ejemplos literarios, tanto de la literatura alemana como de la española, que reflejen el uso que se hace de estos fenómenos articulatorios para establecer contrastes intralingüísticos. Finalmente se propondrán algunas características fónicas propias del español coloquial que potencialmente pudieran servir de recursos traductológicos para reproducir contrastes intralingüísticos más profundos tales como los cambios fonético-fonológicos que presentan algunos textos marcados.

### *La aféresis*

El primer tipo de elisión, la aféresis, supone la “supresión de fonemas o sílabas en el principio de una palabra” (Gómez Torrego 1997:219-220). Ejemplos típicos de palabras que sufren este tipo de elisión en la lengua española son: \*amos <vamos>, \*cera <acera>, \*maca <hamaca>.

También existen pronunciaciones que responden a “lenguajes castizos, coloquiales o jergales” que pueden provocar la desaparición tanto de sílabas como incluso de palabras enteras de expresiones tales como: \*tate quieto, \*¿passa contigo?, \*chacho, \*¡dita sea!

La presencia del fenómeno de la aféresis como marca de coloquialidad-dialectalidad en algunas obras literarias alemanas y su utilización en determinados textos de la literatura española supone, a nuestro entender, un antecedente importante que subrayaría su operatividad como recurso traductor. Nestroy, por ejemplo, la utiliza con gran profusión con el fin de marcar contrastes intralingüísticos en sus textos. Se detectan tanto eliminaciones de fonemas (grafemas) vocálicos como consonánticos, que a menudo implican la reducción del número de sílabas del enunciado. En la farsa nestroyana *Der Talismán* se encuentran, por ejemplo, los siguientes casos:

<auf'm> por <auf dem> (2000:4)

La aféresis afecta aquí al artículo <dem> del que se han eliminado los dos elementos iniciales, la consonante <d> junto a la vocal <e>. Se mantiene la consonante final del artículo (la desinencia) que permite determinar el caso en el que está declinado el grupo nominal (dativo). La aféresis provoca la

fusión del resto del artículo con la preposición (contracción típica del lenguaje coloquial-dialectal). El resultado es la eliminación de una de las dos sílabas.

<geht's> por <geht es> (2000:5)

La pérdida de la vocal que sufre el pronombre hace que éste se una con el verbo y también produce la pérdida de una de las dos sílabas.

\*<gangen> por <gegangen> (2000:5)

El prefijo <ge-> muestra poca estabilidad a lo largo de todo el texto. En muchos casos se elimina la vocal átona, pero incluso se produce la eliminación completa, como muestra el presente ejemplo. La eliminación parcial o total del prefijo <ge-> es un rasgo característico del dialecto vienés<sup>15</sup>. La inestabilidad del prefijo <ge-> sólo desaparece cuando los personajes realizan una pronunciación de tipo estándar.

La comparación de textos literarios alemanes con textos literarios españoles muestra una menor incidencia de la aféresis en estos últimos. La considerable presencia de la aféresis en los textos de Nestroy contrasta con la escasísima incidencia en los textos de Arniches (autor, como ya hemos indicado, que se prodiga en el uso de la elisión). En el sainete *El amigo Melquiades*, por ejemplo, sólo se han podido registrar casos aislados como el siguiente: \*<amos> (Arniches 1998:57). Se produce la pérdida de la consonante inicial. Su eliminación, sin embargo, no implica ninguna pérdida silábica.

Otro ejemplo, en este caso procedente de *La venganza de la Petra* de Arniches (2003:29), se explica por el descuido articulatorio del personaje: “[...] y luego tengo yo que empuñar toas mis alhajitas pa no quedarme la metá Øe los días en ayunas”.

La aféresis sólo podrá ser, en nuestra opinión, un recurso traductor puntual en el par de lenguas que aquí nos ocupa (y en la dirección “alemán-español”) debido a que en español es mucho menos frecuente la eliminación de elementos fónicos iniciales en comparación con el alemán. La menor incidencia de la aféresis en español puede ser compensada a través de los otros fenómenos articulatorios más habituales (la síncope y la apócope).

(15) Schuster/ Schikola (1984:69): “Bei der Vorsilbe ge- müssen wir hervorheben, daß sie vor b, p, d, t, g und k verschwindet. [...] Wenn die Vorsilbe ge- vor einem Wort steht, das mit einem Selbstlaut beginnt, fällt das e aus. [...] Vor anderen Mitlauten, als den oben genannten, fällt ebenfalls das e weg”.

*La síncopa*

“Una síncopa es la supresión de fonemas o sílabas dentro de una palabra” (Gómez Torrego 1997:216). Se trata de un vulgarismo muy extendido entre todas las capas sociales. Queda, por lo tanto, claro que las desviaciones articulatorias que se producen en las realizaciones coloquiales –tales como la síncopa– no se adscriben exclusivamente a las capas sociales más humildes sino que se extienden, al menos en parte, al conjunto de la población<sup>16</sup>. No obstante, su empleo en un texto escrito, más aún en un texto literario, supone una fuerte marca de coloquialidad-dialectalidad que, sin duda, sirve para caracterizar lingüísticamente a los correspondientes personajes. Las pérdidas que provoca la síncopa pueden afectar a todo tipo de elementos fónicos (tanto fonemas vocálicos como consonánticos). Las eliminaciones correspondientes pueden conllevar pérdidas de sílabas. Casos frecuentes de la lengua española en los que se sincopan determinados elementos de las palabras cuando éstas se articulan de forma coloquial serían: \*muchismo, \*tantismo, \*alante y \*mia<sup>17</sup> (Gómez Torrego 1997:216).

Una síncopa casi sistemática del español hablado es la que afecta al fonema /d/ en posición intervocálica<sup>18</sup>. Si se emplea, sin embargo, en un texto literario escrito siempre será una marca que llame la atención del lector. Mientras que esta elisión es habitual en los participios en –ado no ocurre lo mismo con los sustantivos de esa terminación y tampoco con los participios en –ido y –ada<sup>19</sup>. La eliminación del fonema /d/ en estos tres últimos casos permitiría ir más allá de un mero lenguaje coloquial, podría servir para distinguir un mayor grado de coloquialidad-dialectalidad en el texto meta. La elisión que responde a una pronunciación habitual en español coloquial permitiría reproducir la lengua coloquial alemana, y las elisiones que no suelen considerarse tan habituales y menos aceptables en el registro coloquial español podrían emplearse para reflejar un lenguaje más dialectal.

La síncopa es, tal y como se acaba de resaltar, un fenómeno articulatorio muy frecuente en el lenguaje coloquial-popular español. También es un recurso habitual en la literatura popular española y alemana como demuestra su importante inciden-

(16) Sin duda existe una cierta correlación entre el grado de formación y la incidencia de estas desviaciones articulatorias en el habla.

(17) En lugar de <mira>.

(18) Gómez Torrego (1997:217): “Parece tendencia fonética normal en castellano la relajación y posterior supresión de –d– entre vocales. Así ocurrió en el paso del latín al castellano: pedem - pie; credere - creer... En la actualidad, no parece error grave suprimir la –d– en los participios en –ado, siempre que ello ocurra en un lenguaje coloquial”.

(19) *Ibidem*, 217: “Lo que parece válido para los participios en –ado no lo es para sustantivos con esa terminación. No debe decirse, ni siquiera coloquialmente, \*abogao del \*estao, \*soldao, \*profesorao, \*proletarioa...; tampoco es correcto la síncopa de –d– en los participios en –ido y en la terminación –ada”.

cia en los textos de Arniches y Ramón de la Cruz, por una parte, y de Nestroy y Raimund, por otra parte. Esa correspondencia de un mismo fenómeno articulatorio en dos lenguas distintas y en textos literarios de carácter similar constituye un poderoso argumento para postular la síncope como recurso esencial en la traducción de contrastes intralingüísticos. Además permite, como también se ha indicado anteriormente, establecer una gradación de los contrastes a través de la oposición de eliminaciones habituales y eliminaciones no tan habituales.

Los ejemplos de síncope que a continuación se citan para la literatura en lengua alemana y que proceden de *Der Talisman* de Nestroy muestran una clara tendencia hacia la eliminación de elementos vocálicos:

<g'wiß> por <gewiß> (2000:6)	Ya se ha indicado la precariedad del prefijo <ge-> en relación con la aféresis. Como refleja el ejemplo, no siempre se produce la pérdida completa del prefijo. No obstante, la eliminación de la vocal átona provoca la pérdida de una de las dos sílabas de la palabra.
<ab'brennt> por <abgebrannt> (2000:5)	La eliminación del prefijo <ge-> también se puede producir dentro de la palabra (no sólo en posición inicial).
<G'vatter> por <Gevatter> (2000:7)	La inestabilidad del prefijo <ge-> no sólo afecta a los participios sino también a los sustantivos. Como resultado, la palabra pierde una de sus tres sílabas.
<gehn> por <gehen> (2000:4)	La vocal átona de la sílaba final <-en> tiende a desaparecer. La palabra pierde, en consecuencia, una sílaba.
<z'ruck> por <zurück> (2000:6)	También en este caso se produce la eliminación de la vocal átona del prefijo y, por tanto, la pérdida de una de las dos sílabas.

Los ejemplos de síncope en la literatura española proceden de *El amigo Melquiades* de Carlos Arniches (1998) y de *La Petra y la Juana o La casa de tócame-roque* de Ramón de la Cruz (1996). Reflejan que la síncope afecta, en la lengua española, sobre todo a elementos consonánticos:

<p>&lt;entrao&gt; por &lt;entrado&gt; (Arniches 1998:49)</p>	<p>El participio acabado en &lt;-ado&gt; pierde la /d/ intervocálica, fenómeno articulatorio habitual en el español coloquial.</p>
<p>&lt;sío&gt; por &lt;sidio&gt; (Arniches 1998:50)</p>	<p>La supresión de la /d/ intervocálica en los participios acabados en &lt;-ido&gt; pertenece al tipo de síncopa que Gómez Torrego califica de vulgarismo inadmisibles en el lenguaje coloquial. Son marcas que permiten establecer contrastes intralingüísticos más profundos.</p>
<p>&lt;trasporte&gt; por &lt;transporte&gt; (Arniches 1998:53)</p>	<p>La eliminación de la /n/ se debe a que la consonante que le sigue tiene el mismo punto de articulación por lo que requiere un mayor esfuerzo articulatorio.</p>
<p>&lt;paeece&gt; por &lt;parece&gt; (Arniches 1998:49)</p>	<p>Aquí se elimina la /r/ en posición intervocálica.</p>
<p>&lt;ustés&gt; por &lt;ustedes&gt; (Arniches 1998:56)</p>	<p>Éste es uno de los casos menos habituales en los que la síncopa produce una pérdida silábica. Se debe a que, junto a la consonante, también desaparece una vocal.</p>
<p>&lt;corográfico&gt; por &lt;coreográfico&gt; (Arniches 1998:65)</p>	<p>Poco frecuentes son las elisiones vocálicas dentro de la palabra. La lógica detrás de esta modificación articulatoria es probablemente la asimilación de la primera parte de la palabra a la palabra &lt;coro&gt;. La eliminación de la vocal también implica la pérdida de una sílaba.</p>

Del mencionado texto de Ramón De la Cruz se han seleccionado los siguientes casos para ilustrar el empleo de la síncopa como marca esencial:

<p>&lt;afetos&gt; por &lt;afectos&gt; (1996:273)</p>	<p>La consonante /k/ en sílaba trabada muestra un elevado grado de inestabilidad. La modificación más habitual es su fricativización mediante la consonante interdental. Aquí, sin embargo, se opta por la supresión total del elemento consonántico.</p>
<p>&lt;aceto&gt; por &lt;acepto&gt; (1996:285)</p>	<p>Es un caso similar al anterior. Aquí la reducción consonántica en posición trabada afecta a la /p/.</p>
<p>&lt;empingorotao&gt; por &lt;empingorotado&gt; (1996:274)</p>	<p>Esta marca refleja la tendencia muy extendida en castellano de suprimir la /d/ intervocálica en el sufijo &lt;-ado&gt;. Se trata, en realidad de una doble marca, pues además del</p>

rasgo coloquial fonético también se observa un rasgo coloquial léxico (la palabra es un vulgarismo que viene a significar algo así como “muy erguido”).

Los ejemplos tomados de la obra de Arniches y de Ramón de la Cruz permiten inferir que la síncope muestra una mayor tendencia a eliminar elementos consonánticos en la lengua española frente al alemán. Esto explica por qué la síncope suele provocar menos pérdidas silábicas en español que en alemán (de ahí que, en la teoría del contraste, que se desarrolla más adelante, propongamos la extensión del principio del índice silábico al índice fonemático).

### *La apócope*

“La *apócope* es la supresión de fonemas o sílabas en posición *final* de palabra” (Gómez Torrego 1997:218). El caso más generalizado de pérdida de un elemento en posición final de palabra es, en español, el de la consonante /d/. Así, voces como <Madrid, usted, verdad o juventud> suelen perder este fonema de forma sistemática.

Frente a este tipo de eliminación habitual en el lenguaje familiar de todos los grupos sociales, se sitúan elisiones de carácter mucho más coloquial que permiten recrear contrastes intralingüísticos de mayor relieve. Algunos de los ejemplos más conocidos de este tipo de apócope<sup>20</sup> son: \*mu, \*na, \*pa, \*to (Gómez Torrego 1997:218-219).

Al igual que en la apócope de la /d/ final hay otros casos de elisión de elementos finales en los que no se produce ninguna pérdida silábica. Sin embargo, sí se observa en la apócope –a diferencia de lo que suele ocurrir en relación con la síncope y la aféresis– una mayor tendencia a reducir el número de sílabas articuladas. También este fenómeno articulatorio se emplea profusamente en la literatura popular, tanto española como alemana. De *Der Talisman* se pueden citar, a modo de ejemplo, los siguientes casos de apócope:

<Fruh> por <Frühe>  
(Nestroy 2000:4)

La eliminación de la /e/ átona es habitual en los lenguajes coloquiales-dialectales. Como se puede observar en el ejemplo, esta elisión no sólo afecta a los verbos y supone la pérdida de una sílaba.

(20) Se trata, tanto para Navarro Tomás como para Gómez Torrego, de vulgarismos.

<p>&lt;glaub'&gt; por &lt;glaube&gt; (Nestroy 2000:6)</p>	<p>La pérdida de la desinencia del presente de primera persona singular de los verbos es un rasgo característico, tanto de los dialectos como del lenguaje coloquial.</p>
<p>&lt;Haar'&gt; por &lt;Haaren&gt; (Nestroy 2000:4)</p>	<p>La desaparición de la /n/ como marca del dativo plural junto a la /e/ átona da como resultado la aparición de una palabra monosilábica. Se observa, en general, una tendencia hacia los monosílabos en los lenguajes coloquiales-dialectales del alemán.</p>
<p>&lt;S'&gt; por &lt;Sie&gt;, &lt;s'&gt; por &lt;sie&gt; (Nestroy 2000:11/6)</p>	<p>Tanto el pronombre personal de la forma de cortesía como el de la tercera persona del singular femenino y la tercera persona del plural comparten la misma forma (la de cortesía se diferencia por la mayúscula). Todas estas formas pueden sufrir la pérdida del elemento vocálico (la /i:/ que se transcribe con el diptongo gráfico &lt;ie&gt;). Esas elisiones implican la pérdida de la sílaba y la consonante restante se articula conjuntamente con el verbo (contracción).</p>
<p>&lt;is'&gt; por &lt;ist&gt; (Nestroy 2000:9)</p>	<p>En el dialecto vienés, la consonante /t/ no está presente en la terminación de la tercera persona del singular del presente de indicativo a diferencia de lo que ocurre en alemán estándar. Nestroy marca con la apócope el contraste entre el dialecto y la variedad estandarizada.</p>
<p>&lt;z' finden&gt; por &lt;zu finden&gt; (Nestroy 2000:10)</p>	<p>La vocal /u/ se muestra inestable, tanto en el caso de la preposición &lt;zu&gt; como en el caso del prefijo &lt;zu-&gt;. La desaparición de la vocal provoca la pérdida de una sílaba.</p>

De *El amigo Melquiades* se pueden citar, entre muchos otros casos, los siguientes ejemplos de eliminaciones de elementos finales de las palabras:

<p>&lt;usté&gt; por &lt;usted&gt; (Arniches 1998:49)</p>	<p>Es una apócope bastante generalizada en el español hablado (y no sólo en el lenguaje coloquial), que no produce pérdida silábica. Salvo en el caso de hablantes procedentes de regiones como Cataluña, la /d/ no se suele pronunciar de forma plena ([d]). Alternativas fónicas habituales a la apócope son: la [d̪] (la d fricativa) o incluso la [θ] (la fricativa interdental). &lt;colorá&gt; por &lt;colorada&gt; (Arniches 1998:49) Ya se ha aludido a la inestabilidad de la /d/ intervocálica en la lengua española. La desaparición de la /d/</p>
--	---

<tie> por <tiene> (Arniches 1998:50)	conlleva la eliminación de una de las vocales idénticas y con ello la pérdida de una sílaba.  Más coloquial se presenta este ejemplo de elisión de elementos finales. Produce la pérdida de una de las dos sílabas.
<pa> por <para> (Arniches 1998:50)	Al igual que el caso anterior, esta apócope resulta bastante coloquial (aunque también está muy extendida en el español hablado).

Aunque Ramón de la Cruz (1996:267) emplea, preferentemente, otros tipos de marcas para establecer contrastes intralingüísticos, también se observan algunos casos de elisiones como, por ejemplo, en <usté>.

Juan Goytisolo (1983:44) utiliza con gran frecuencia apócope (que afectan sobre todo a la /r/) para marcar el dialecto andaluz almeriense en *Campos de Níjar*: <mujé, visitá, señó>.

#### *Otros fenómenos articulatorios*

En algunos de los textos literarios españoles, al igual que en una parte de las traducciones, analizados se registra el uso de otras marcas que producen contrastes intralingüísticos. Pueden, por tanto, considerarse, junto con las elisiones, como recursos potenciales en el proceso traductor.

Se trataría, en primer lugar, de la *prótesis*. Esta marca se caracteriza por la “adición de algún fonema o sílaba en el principio de una palabra” (Gómez Torrego 1997:220). La prótesis se manifiesta, en ocasiones, a través de un falso prefijo: \*arrejuntarse (Gómez Torrego 1997:220). En Ramón de la Cruz (1996:155) se registra, por ejemplo, el siguiente caso de prótesis procedente de la obra *Manolo* (que lleva la curiosa denominación genérica: *Tragedia para reír o sainete para llorar*), que hace referencia a la casa real Santa María Magdalena (para mujeres arrependidas): <las \*Arrecogidas>.

Otra marca intralingüística que aparece de forma puntual en ciertos textos literarios españoles es la *paragoge*. Supone la adición de un fonema o de una sílaba a final de palabra. En el ya mencionado texto *La Petra y la Juana* de De la Cruz (1996:285) se observa la malformación de la segunda persona del singular del imperativo del verbo “ir”: \*ves.

También dispone de una cierta incidencia en calidad de rasgo intralingüístico la *metátesis*, una marca que implica “el cambio de lugar de algún fonema o sílaba en una palabra” (Gómez Torrego 1997:224). En *Manolo* de De la Cruz (1996:152) aparece el siguiente ejemplo: \*naide.

Finalmente estaría la *disimilación* que “produce una sustitución de un fonema por otro o por cero, por encontrarse en la misma palabra otro fonema igual o parecido” (Gómez Torrego 1997:225). Nuevamente, en *Manolo* (1996: 146) se encuentra este tipo de marca intralingüística: <lanteja>.

Estos otros elementos potenciales de marcación ocuparían, en nuestra opinión, un lugar secundario en comparación con las elisiones (sincopa, apócope y, en menor medida, aféresis) que se ofrecen como marcas predominantes para la recreación de los contrastes intralingüísticos.

### 1.2.2. Marcas fonético-grafemáticas

Otros recursos posibles para recrear contrastes intralingüísticos son las pronunciaciones “incorrectas” de una serie de consonantes en determinadas posiciones. Citaremos aquí algunos casos que resultan de especial interés dado que han sido utilizados en textos literarios españoles y/o traducciones al español.

Carlos Arniches es, probablemente, el autor literario español cuyos textos muestran una mayor incidencia de marcas intralingüísticas. Los recursos empleados por Arniches o Ramón de la Cruz pueden servir de orientación en el proceso de traducción a la hora de recrear en el texto meta los contrastes intralingüísticos del original.

#### *Fonemas*

Especialmente inestable se muestra el fonema /d/, no sólo en posición intervocálica sino también en sílaba trabada. Ya se han indicado anteriormente los dos fenómenos articulatorios que a menudo afectan al fonema /d/ en esa posición (la apócope y la sincopa).

Junto con la elisión también se registra frecuentemente la realización del fonema con el sonido [θ]: “Otro vulgarismo fónico que se detecta con frecuencia es el de realizar /d/ en sílaba trabada como z (θ). Así es vulgar pronunciar las palabras *adquirir* o *Madrid* como \*azkirir, \*Madriz” (Gómez Torrego 1997:204). En *La ven-*

*ganza de la Petra* de Arniches (2003:28) se encuentra el siguiente ejemplo: “NICA-NORA.- Pero, hija de mi alma, ¿qué barbaridaz has hecho?”.

Manuel Seco (1970:57) constata que Arniches utiliza este recurso con una frecuencia similar al de la eliminación: “Más importancia tiene la posición final de palabra de la consonante [d]. La pérdida de esta consonante ofrece prácticamente igual número de ejemplos que su suplantación por [θ], a pesar de ser aquella la solución ‘natural’, que se produce en la realidad con más frecuencia”.

En la traducción de textos literarios marcados también se registran casos en los que se utiliza este recurso como, por ejemplo, en <barbaridaz> (Kraus 1991:61) y <esactituz> (Zuckmayer 1963:427).

Otro rasgo ortológico que se considera una incorrección y que puede servir de marca intralingüística es la realización en /t/ en lugar de /d/ del imperativo de la segunda persona del plural<sup>21</sup>. Los siguientes ejemplos proceden, por una parte, de la traducción *Los últimos días de la humanidad* y, por otra parte, del texto original de *El amigo Melquiades*:

LA MULTITUD.- ¡Dos franceses! Hablen cristiano, coño! ¡Duro con ellos! ¡Que estamos en Viena! (*Los turcos huyen por el pasaje.*) ¡Dejar que se las piren! Que no somos asín nosotros! ¡Calla, hablaban en turco! ¡No veis que llevan un fez! ¡Son nuestros coliadós! ¡Alcanzarles y cantarles la *Marcha del príncipe Eugenio!* (*Entran en escena dos chinos, en silencio.*) (Kraus 1991:32).

VIRIATO.- Venir, que va a leer unos versos Avelino. (*Se acercan todos, formando semicírculo.* AVELINO *coloca una banqueta en el centro y se sube a ella.*) (Arniches 1998:52).

Este uso del imperativo está hoy en día muy extendido en el coloquio. No obstante, su empleo en un texto escrito (más aún si es literario) no deja de ser un recurso de marcación de un cierto grado de coloquialidad y, por tanto, permite establecer una ligera diferenciación respecto del lenguaje estándar.

### Grafemas

Una marca que aparece con frecuencia en la traducción de Kovacsics del texto de Kraus afecta al grafema <x> y, por tanto, a los sonidos [ks]. La variación ortoló-

(21) Gómez Torrego (1997:205): “Conviene evitar relajar en exceso la *d* final de los imperativos (segundas personas del plural), pues se cae con frecuencia en una realización *r* considerada no correcta, aunque justo es reconocer que está muy extendida en el coloquio”.

gica que se produce en el lenguaje coloquial se debe a la pérdida de la [k] en sílaba trabada<sup>22</sup>.

Arniches emplea con frecuencia este recurso, tal y como indica Manuel Seco (1970:56) y, como ya hemos resaltado, también se usa en la traducción de textos alemanes marcados. Veamos los siguientes ejemplos:

<esatamente> (Kraus 1991:18)	Aquí se produce una doble pérdida del fonema /k/: <exactamente>, [eksaktamente].
<ésito> (Kraus 1991:104)	Aquí se ha perdido la /k/ delante de /s/: <éxito>, [éksito].
<esplicaciones> (Kraus 1991:17)	Nuevamente se pierde la /k/ delante de /s/, en esta ocasión, sin embargo, la <x> no se encuentra en posición intervocálica <sup>23</sup> .

Si bien no se considera error grave que en la realización se elimine la /k/, cuando <x> no se encuentra en posición intervocálica, no ocurre lo mismo en el nivel de la lengua escrita, donde siempre será considerado como vulgarismo o error gráfico. Por esta razón se presta como otro posible recurso de marcación en el proceso de recreación de los contrastes intralingüísticos.

### 1.2.3. Marcas léxicas

El nivel léxico es, junto al fonético-fonológico, el que proporciona el mayor número de marcas en los textos con contrastes intralingüísticos. Su visibilidad las convierte en unas marcas especialmente operativas. Sin embargo, uno de los problemas que pueden encerrar las marcas léxicas y que proporcionan al texto el rasgo de “coloquialidad” es que éste puede cambiar y hasta desaparecer: un término marcado puede convertirse, con el paso del tiempo, en una voz neutral. Con el uso puede terminar por incorporarse al léxico considerado estándar. Por tanto, la distancia temporal que separa un texto literario de su traducción puede dificultar el reconocimiento de ciertas marcas léxicas. No obstante, en general muchas de las palabras mantienen su carácter marcado original.

(22) *Ibidem*, 200: “Otro aspecto importante que ha de tenerse en cuenta con respecto a este fonema /k/ en sílaba trabada es su realización delante de s. Ya es sabido que /k/ + /s/ se representa gráficamente con la letra x; [...] Hay que distinguir, no obstante, palabras con x entre vocales (examen, taxi, éxito...) y palabras con x ante consonante. En las primeras es grave error y, por tanto, vulgarismo, reducir /k/ a cero: \*esamen, \*ésito, \*tasi”.

(23) *Ibidem*, 201: “No se considera error grave eliminar dicho sonido velar en las segundas”.

Otro aspecto a tener en cuenta es que las marcas léxicas afectan tanto a palabras individuales como a expresiones fraseológicas. A modo de ejemplo presentamos una serie de voces de carácter coloquial procedentes de *Geschichten aus dem Wiener Wald* de Ödön von Horváth (1994): <Scheißkerl> (188), <besoffen> (180), <plem-plem> (182), <flennen> (145). El valor denotativo de *flennen* es “llorar”, el de *plem-plem* es “loco”, el de *besaufen* es “emborracharse” y *Scheißkerl*, expresión marcadamente vulgar, se puede reexpresar con “cabrón de mierda”. En el mismo texto también se encuentran fraseologismos que expresan coloquialidad: <Das würde dir so passen!> (122), <Fühlst du dich nicht gut in deiner Haut?> (143). La primera expresión equivale a “¿Que te crees tú eso!”, mientras que la segunda significa algo así como “¿No te sientes a tus anchas?” (el fraseologismo auténtico se expresa con el adjetivo “wohl”; Horváth lo ha modificado ligeramente).

Ejemplos de utilización de rasgos de coloquialidad/ vulgaridad para caracterizar a determinados personajes también se observan en textos literarios españoles como muestran, por poner un caso, los sainetes de Ramón de la Cruz. Así nos encontramos en *La Petra y la Juana o La casa de tócame-roque*:

*repudrido (258)	Un vulgarismo con el prefijo <re-> que sirve para reforzar la idea de “podrido”.
me *enrita (259)	Un vulgarismo por disimilación vocálica.

Las marcas léxicas también pueden expresar otros valores connotativos relacionados con la diacronía (por ejemplo las voces arcaicas), la diatopía (a través de regionalismos) o el nivel diasocial (mediante cultismos).

En *Der Talisman* se marca diastráticamente el lenguaje estándar de la aristócrata Frau von Cypressenburg, sobre todo, mediante el empleo de galicismos (la fórmula de tratamiento de tercera persona es otro elemento): “FRAU VON CYPRESSENBURG.- Er hat keine Ursache, sich zu fürchten, Er hat eine gute Tournüre, eine agreable Fassung, und wenn Er sich gut anläßt – wo hat Er denn früher gedient? (Nestroy 1995:189).”

Voces como *Tournüre* y *agreable Fassung* apuntan a un tic lingüístico típico de la alta clase social germana, que con el empleo de galicismos trata de diferenciarse mediante el lenguaje de los miembros de las clases menos favorecidas. Los cultismos, latinismos y galicismos, a menudo también son utilizados, frecuentemente con incorrección, por personajes que en realidad no disponen de la posición social y formación necesarias: en esos casos, los autores suelen explotar, con intención cómica y/ o denunciadora, el intento de las clases humildes de imitar a las clases acomodadas.

## 1.2.4. Marcas morfológicas

Las marcas morfológicas indican, generalmente, un mayor grado de coloquialidad-dialectalidad del texto. Frente a las marcas más superficiales, tales como las elisiones, que habitualmente no suponen ningún obstáculo para la comprensibilidad suprarregional del texto, los elementos morfológicos suelen ser marcas más profundas y menos comprensibles (a nivel suprarregional). Veamos unos ejemplos:

<ös> (Nestroy 1999 <sup>1</sup> :12)	En este caso se transcribe fonéticamente la forma “es” <sup>24</sup> , que corresponde a una forma “dual” antigua del pronombre personal de segunda persona plural (con el que el hablante se dirigía a dos personas) y que también se utilizaba como forma de “vosotros”. Es una típica forma, hoy en día en desuso, de los dialectos bávaro-austriacos. En el texto de Nestroy se emplea como forma “dual”: el hablante se dirige a sus dos compañeros.
<i> (Nestroy 1999 <sup>1</sup> :12)	El pronombre de primera persona del singular adopta esta forma en su realización dialectal vienesa, separándose así claramente de la forma estándar (Cfr. Schuster/ Schikola 1984:125).
<a> (Nestroy 1999 <sup>1</sup> :12)	Esta forma corresponde al artículo indeterminado, ya sea al género masculino, femenino o al neutro; puede ser masculino nominativo, femenino nominativo y acusativo, neutro nominativo y acusativo (Cfr. Schuster/ Schikola 1984:108-109).
<ma> (Nestroy 1999 <sup>1</sup> :12)	Se trata del pronombre personal de primera persona plural. Se dan dos formas: <i>mia</i> o <i>ma</i> , ambas totalmente distintas de la forma estándar “ <i>wir</i> ” (Cfr. Schuster/ Schikola 1984:125).

(24) Wehle (1980:117): “*Es*, eher wie *ös* gesprochen; ein alter Dual, der aber nicht mehr als solcher empfunden wird und wenn auch nur noch selten – die zweite Person Mehrzahl des persönlichen Fürwortes ersetzt; man kann sowohl ‘ihr’ als auch ‘ös’ sagen”.

(Schuster/ Schikola (1984:126): “Was uns hier gleich auffällt, sind die Mehrzahlformen des Fürwortes der 2. Person. Diese sind der Schriftsprache völlig fremd, was leicht verständlich ist. Wir haben hier uralte Wortformen vor uns, die ein besonderes Kennzeichen der bairisch-österreichischen Mundarten sind. In alter Zeit gab es nämlich in unserer Sprache neben der Ein- und Mehrzahl auch eine Zweizahl, die man dann gebrauchte, wenn man nur von zwei Personen sprach. Unsere Formen *es*, *eng* sind eine solche Zweizahl, die dann auch für die Mehrzahl verwendet wurde. [...] Heute gelten diese Formen als unfein, und es werden, aus der Verkehrssprache entlehnt, dafür *ia* = ihr und *eich* = euch gebraucht”.

Entre las marcas morfológicas se encuentran, por ejemplo, los contrastes en el género gramatical: “Yo...para tirar de *una* carromato pensó” (Pérez Galdós 1983:347). Frente al género correcto de “carromato” (masculino) se sitúa la errónea utilización del género femenino por parte de este personaje galdosiano.

### 1.2.5. Marcas sintácticas

Se registra un absoluto predominio de las marcas fónico-articulatorias, tanto en los textos literarios como en las traducciones que recrean los contrastes intralingüísticos. No obstante, también se observa la presencia de algunas marcas de otros niveles de la lengua como la sintaxis. Los siguientes ejemplos proceden de la farsa mágica de Nestroy, *Der böse Geist Lumpazivagabundus oder Das liederliche Kleeblatt*, de la traducción *Los últimos días de la humanidad* y del sainete *El amigo Melquíades*:

<p>ein sehr ein liebenswürdiger Jüngling (Nestroy 1999<sup>1</sup>:18)</p>	<p>En la lengua estándar, el adverbio iría seguido al adjetivo (sin un segundo artículo).</p>
<p>Von Unglück ist gar keine Red' nicht [...] (Nestroy 1999<sup>1</sup>:29).</p>	<p>Una marca sintáctica, que claramente separa la lengua estándar del dialecto, es la posibilidad de la doble negación en este último.</p>
<p>Weil die Leut' <i>keine Bildung haben</i> auf 'n Land (Nestroy ora1999<sup>1</sup>:11).</p>	<p>El orden sintáctico de esta oración está alterado (según las reglas de la lengua estándar): “haben” debería cerrar la ción (en la estructura de la oración subordinada, el verbo ocupa la última posición) y “keine Bildung” y “auf dem Land” cambiarían su respectiva posición.</p>
<p>UN SÉPTIMO.- ¡Cierra el y si alguien te se lanza a hablar en americano o en turco o en qué se yo... [...]. OTRO DE LA MULTITUD.- ¡Pues <u>le se</u> habrá olvidao! ¡Y así se ha traicionao! (Kraus 1991:33).</p>	<p>Aquí se observa una marca sintáctica que consiste en la inversión del orden de palabra normativo de los pronombres. El pronombre &lt;se&gt; debe ocupar la posición anterior. En los lenguajes marcadamente coloquiales se observa a menudo este tipo de inversión del orden sintagmático.</p>
<p>NIEVES.- <u>Te se</u> figurará a ti (Arniches 1998:57).</p>	<p>En textos literarios españoles también se emplea la inversión del orden de los pronombres para marcar el lenguaje de los personajes y generar contrastes intralingüísticos.</p>

AVELINO.- Perdone usted que venga a cortarla...

BENITA.- (*Retrocediendo asustada.*) ¿A mí?

AVELINO.- Que venga a cortarla el hilo de sus cavilaciones nada más; que esta navaja es para hacerla a usted una cosa muy agradable.

BENITA.- ¿Qué me va usted a hacer? AVELINO.- ¿Que qué la voy a hacer? [...]  
(Arniches 1998:75).

Arniches utiliza el laísmo (confusión del régimen verbal que afecta a la tercera persona del femenino y que consiste en la sustitución errónea del pronombre personal dativo por el de acusativo) para marcar contrastes intralingüísticos. Se trata de un rasgo lingüístico típico de Madrid (la mayoría de los hablantes en Madrid son laístas).

En relación con los recursos sintácticos que aparecen en los ejemplos presentados habría que resaltar que la doble negación no funciona como marca en la traducción debido a que es un rasgo propio del español estándar, a diferencia del alemán e inglés estándar donde se trata de una marca de agramaticalidad.

La inversión del orden de los pronombres se documenta tanto en textos literarios españoles como en traducciones de textos literarios alemanes. Este recurso podría contribuir, junto con el laísmo, a recrear contrastes intralingüísticos de tipo sintáctico. El hecho de que el laísmo sólo se extienda a determinadas regiones de la península permite establecer una diferenciación respecto del español estándar (en muchas partes del país se percibe el contraste). A ello se suma su valoración por parte de la RAE (se considera un rasgo de agramaticalidad).

El leísmo, por otra parte, no resultaría demasiado operativo en cuanto a recurso lingüístico (por eso no se propone), dado que oficialmente (RAE) ya no se considera un error gramatical (a pesar de que se trata de una confusión en el régimen verbal que provoca la sustitución del pronombre acusativo *lo* por el pronombre dativo *le*) y que su uso se ha extendido, en gran medida, por toda la península.

Otro argumento que subraya la conveniencia de emplear estos recursos como marcas lingüísticas es el hecho de que en la lengua alemana se producen variaciones en el régimen verbal si se comparan los dialectos con la lengua estándar. El dialecto berlinés, por ejemplo, muestra una serie de contrastes, tal y como se desprende del siguiente fragmento:

KALLE.- Aba du kennst dir jar nich aus in Berlin, wat?

VOIGT.- Wenn ick hier rin war, denn hamse mir immer gleich hopp jenommen. Det is keen Pflaster for mir. [...]

KALLE.- Uff dir hamse dort grade jewartet. [...]

KALLE.- Ick ooch nich, aber ick jewöhn mir dran (Zuckmayer 1971:20-21).

Se observan cuatro ejemplos de diferencia respecto del régimen verbal y preposicional en la lengua estándar:

<i>Dialecto berlinés</i>	<i>Alemán estándar</i>
du kennst <i>dir</i> aus	du kennst <i>dich</i> aus
for <i>mir</i>	für <i>mich</i>
uff <i>dir</i> jewartet	auf <i>dich</i> gewartet
ick jewöhn <i>mir</i> dran	ich gewöhne <i>mich</i> daran

### 1.3. Factores de marcación

Entre los factores de marcación distinguimos, a efectos del presente estudio, tres: la diatopía (incluido el rasgo diastrático), la diacronía y la diacultura. Para el análisis de la diatopía hemos de considerar las variedades geográficamente marcadas del alemán frente a las del español (siempre también en su relación con la variedad estándar).

La valoración del factor de la diacronía requiere una comparación contrastiva del estado de la lengua del siglo XIX con el de la actualidad: tanto de la variedad estándar como de las variedades de carácter diatópico y, por supuesto, de las dos lenguas en cuestión. Dada la mayor complejidad del sistema alemán, pues aquí sólo consideramos el español en su configuración peninsular, no transatlántica, y puesto que los textos literarios en los que nos basamos proceden de éste, nos centraremos principalmente en él.

La evolución histórica y cultural diferenciada de los países, y de sus respectivas sociedades, involucrados en el proceso traslativo también tiene su reflejo en la literatura. A través del estudio de las coordenadas históricas y de los factores socio-culturales determinantes se analizan las divergencias diaculturales que se constituyen en marcas de contraste esenciales.

### 1.3.1. Diatopía: Análisis y definiciones terminológicas

#### 1.3.1.1. Lengua y lengua estándar

Para poder entender la relación que existe entre los lenguajes periféricos –esencialmente los dialectos y las lenguas coloquiales– y la lengua estándar es necesario constatar que las lenguas son sistemas complejos<sup>25</sup> y heterogéneos que cuentan con un amplio entramado de variedades diferentes que guardan un parentesco lo suficientemente sólido para poder englobarlas bajo un denominador común<sup>26</sup>.

La confusión fundamental<sup>27</sup> que surge a la hora de hablar de *la* lengua, por ejemplo, de la lengua alemana, es producto de la identificación equívoca de un código lingüístico, concretamente el del alemán estándar, con todo el sistema general cuya complejidad y heterogeneidad se debe a la riqueza de variedades con la que cuenta. El alemán estándar sólo es uno de los distintos subsistemas de los que dispone el conjunto denominado lengua alemana, aunque cuente con una clara posición dominante en el centro del sistema. Ulrich Ammon (1994:370) expresa esa heterogeneidad del alemán de la siguiente forma:

Sprachen (in der Bedeutung von *eigenständigen* oder *ganzen Sprachen*) werden dabei als Mengen von Dialekten aufgefaßt. Wenn man nicht, wie in der angelsächsischen Terminologie üblich, alle Varietäten einer Sprache als “Dialekte” bezeichnen möchte, sondern der terminologischen Tradition der kontinentaleuropäischen Dialektologie folgt, so enthalten Sprachen nicht nur Dialekte, sondern unter Umständen auch Standardvarietäten und womöglich weitere Arten von Varietäten, beispielsweise großräumige Dialekte (“Umgangssprachen”). Vermutlich ließe sich manches Mißverständnis vermeiden, wenn man terminologisch strikt zwischen Sprachen (im Sinne von Mengen) und *Varietäten* (im Sinne von Elementen von Sprachen) unterschiede. Deutsch, Französisch usw. wären dann Beispiele für Sprachen, Bairisch, Schwäbisch, Standarddeutsch (der BRD) usw. wären dagegen Beispiele für Varietäten.

En el presente trabajo empleamos los términos *lengua* y *variedad* en el sentido expresado por Ammon, es decir que el concepto lengua se asocia a un sistema lin-

(25) Wandruska, citado según Braun (1998:14): “Unsere Sprachen sind keine Monosysteme. Jede Sprache ist eigentlich ein Konglomerat von Sprachen; jede Sprache ist ein Polysystem”.

(26) Braun (1998:7): “Natürliche Sprachen wie das Deutsche, Englische, Französische sind keine homogenen, sondern heterogene Systeme, sie sind nicht einheitlich, sondern vielfältig gegliedert. In diesem Sinne spricht man nicht von der Sprache, sondern von Standardsprache, Dialekten, Umgangssprachen, Fachsprachen, Sondersprachen, Literatursprachen u.a.”.

(27) Penny (2004:9): “What the non-linguist means by a ‘language’ is most usually what is otherwise called a ‘standard language’, that is, a dialect which has undergone the various processes which together constitute standardization (selection, codification, elaboration of function, acceptance [...]).”.

güístico complejo, compuesto por un conjunto de variedades entre las que se encuentran los dialectos así como la o las variedades estándar de esa lengua. Ese concepto de lengua también incluiría otras variedades con las que cuentan las lenguas como, por ejemplo, las lenguas (o lenguajes) de especialidad o *Fachsprachen* que aquí, sin embargo, no son de especial interés.

Esta definición obliga a distinguir nítidamente entre *la* lengua, en el sentido de conjunto de variedades, y la lengua estándar, en el sentido de variedad normalizada que coexiste con otras variedades de esa misma lengua, aunque ocupe la banda central del sistema lingüístico. En el *Diccionario de lingüística moderna* (Alcaraz/ Martínez 1997:323) se define así la lengua estándar:

Se llama lengua estándar, o lengua común, a la utilizada como MODELO, por estar normalizada, de acuerdo con las normas prescritas [...], como correcta. Ésta es la lengua que usan los medios de comunicación, los profesores, los profesionales, etc. Por lo general, el concepto de ‘estándar’ se aplica sólo al LÉXICO y a la MORFOSINTAXIS, estando excluido del mismo las variedades fonológicas (*cf* acento, dialecto). Dicho con otras palabras, tan ‘estándar’ es el español hablado con acento andaluz o valenciano como el de Castilla, siempre que el léxico y la sintaxis correspondan a la norma. La lengua estándar tiene variantes, que van desde la lengua coloquial, o lengua familiar, hasta la académica o solemne. [...].

Algunos elementos que aparecen en la definición sirven, sin duda, para caracterizar el concepto de lengua estándar: la normalización y el uso por determinados grupos socio-profesionales. Otros, sin embargo, resultan más discutibles. La oportunidad de emplear el término de *lengua común* de forma sinonímica resulta más que cuestionable, pues puede dar lugar a interpretaciones inapropiadas. El resto de la definición resulta problemática y confusa debido a que se mezclan aspectos relacionados con distintas variedades (dialecto, lengua estándar) y registros (lengua coloquial, lengua familiar, lengua académica y lengua solemne). Por otra parte se sugiere que la estandarización sólo afecta a tres niveles de la lengua: el léxico, la morfología y la sintaxis. Lo fonológico no formaría parte de la normalización de la lengua estándar. Esta afirmación no se puede sostener, al menos, en relación con otras lenguas, por ejemplo la alemana, pero incluso en el caso español habría que cuestionarlo, pues los contrastes fonológicos no sólo marcan diferencias en cuanto al acento sino también, y sobre todo, en cuanto a la variedad de la lengua.

Los rasgos más importantes a la hora de diferenciar las distintas variedades de carácter diatópico (es decir los dialectos) y la lengua estándar son precisamente los rasgos fonético-fonológicos.

Por su parte, la definición que Lewandowski (1995:201) ofrece del término lengua estándar se diferencia claramente de la anterior y está muy marcada por la realidad lingüística en los países de lengua alemana:

La lengua de intercambio de una comunidad lingüística, legitimada e institucionalizada históricamente, con carácter suprarregional, que está por encima de la(s) lengua(s) coloquial(es) y los dialectos y es normalizada y transmitida de acuerdo con las normas del uso oral y escrito correcto. Al ser el medio de intercomprensión público más amplio y extendido, la lengua estándar se transmite en las escuelas y favorece el ascenso social; frente a los dialectos y sociolectos, el medio de comunicación más abstracto y de mayor extensión social.

Este autor resalta, además de la normalización e institucionalización histórica, el mayor alcance comunicativo (debido a su carácter suprarregional) y la superposición frente a las lenguas coloquiales (se refiere a las *Umgangssprachen* alemanas, es decir variedades diatópicamente marcadas y que se sitúan entre la lengua estándar y los dialectos) y los dialectos (la superposición se refiere a la situación de dependencia de las lenguas coloquiales y de los dialectos frente a la lengua estándar). También se hace referencia a las connotaciones sociales y a las diferencias de prestigio de las distintas variedades y a la transmisión de la lengua estándar a través del sistema educativo: ni los dialectos ni las lenguas coloquiales se aprenden en la escuela.

A la hora de hablar de *la* lengua estándar en muchos casos habría que puntualizar y decir que en realidad un número considerable de lenguas dispone no de una sino de varias lenguas estándar. De acuerdo con la idea de la lengua como suprasistema que cuenta con una serie de subsistemas, todos ellos relacionados entre sí, Ammon llega a afirmar que el alemán, como conjunto lingüístico, dispone de tres variedades de la lengua estándar y no sólo una, como se suele pensar habitualmente. Esta conclusión la refuerza citando el ejemplo análogo del inglés y del portugués que, en opinión de Ammon (1994:378-379), también disponen de distintas variedades estándar:

“[Es] lassen sich in der Tat leicht drei deutsche Standardvarietäten unterscheiden, die vor allem phonetische und lexikalische Eigenheiten aufweisen: je eine für die BRD, Österreich und die deutschsprachige Schweiz (früher auch noch für die DDR). Mehrere Standardvarietäten gibt es in einer ganzen Reihe von Sprachen, die dann “plurizentrisch” heißen, z. B. in Englisch: britische, amerikanische und australische Standardvarietät; oder in Portugiesisch: peninsulares und brasilianisches Standardportugiesisch”.

El mismo Ammon indica los factores que sirven para determinar si se puede y debe hablar de una o distintas variedades estándar: deben existir formas lingüísti-

cas específicas (unidades y estructuras), consideradas correctas en el uso público en un país, mientras que su empleo en otro país, que comparte el mismo idioma, no respondería a los mismos criterios de normatividad al existir formas lingüísticas diferentes (Cfr. Ammon 1992:210).

En el caso, por ejemplo, del español se podrían establecer una serie de variedades estándar, sobre todo si se tiene en cuenta la variabilidad fonético-fonológica, léxica e incluso gramatical de las variedades hispanoamericanas. Esa diferenciación intralingüística se debe, en gran medida, a la influencia de las lenguas indígenas de los respectivos países así como a la evolución a lo largo de los siglos y la gran distancia geográfica.

### 1.3.1.2. Dialecto: Intentos de definición y criterios

Para poder abordar la cuestión de cómo valorar y posteriormente traducir el elemento dialectal en los textos literarios es necesario que se establezca, en primer lugar, una definición de lo que se entiende por dialecto y después determinar su alcance y ubicación dentro del sistema lingüístico. No resulta, sin embargo, del todo fácil, como indican algunos autores, fijar una definición, pues el término cuenta con diferentes acepciones y se emplea de distintas maneras en los diferentes campos de la ciencia (Cfr. Besch 1983:962). En este mismo sentido se expresa Heinrich Löffler (2003:1) a la hora de hablar de las posibles definiciones del término:

Es gibt zwar vereinzelte Definitionen [...]. Sobald man jedoch mit diesen Definitionen an eine wissenschaftliche Arbeit herangehen will, kommt man nicht weit. Man wird dann mit weiteren Begriffen wie Halbmundart, echte und unechte Mundart, Grundmundart, Bauernmundart, Diasystem, Subkode, Mundart des Kindes, historische Mundart usw. konfrontiert, die offensichtlich nicht in die schlichte Form einer der genannten handfesten Definitionen passen wollen. So stellt sich die einfache Frage nach der Definition des Begriffes *Mundart* und *Dialekt* gleich zu Beginn als eines der Probleme, wenn nicht gar als eines der Hauptprobleme der Dialektforschung heraus.

Los términos *Mundart* y *Dialekt*, tal y como aparecen en la cita, se utilizan de forma sinónimica. Curiosamente, el término de origen clásico, *Dialekt*, se emplea por parte de los propios hablantes de los dialectos para referirse a su correspondiente variedad local o regional (el extranjerismo es de carácter popular), mientras que *Mundart*, una correspondencia alemana de dialecto, se utiliza en la disciplina de la dialectología (Cfr. Löffler 2003:2).

La falta de precisión definitoria que incluso se refleja en trabajos científicos

se debe, en palabras de Löffler, al uso indiscriminado de toda una serie de términos coincidentes en mayor o menor medida. Las dificultades para establecer una definición sencilla y fácilmente comprensible del término dialecto no son, sin embargo, un problema exclusivo de la dialectología. También se dan en relación con los términos de lengua y lengua estándar, como se ha podido comprobar en el capítulo anterior. Ralph Penny (2004:9) dice que un lingüista no puede determinar si un código es una lengua o un dialecto: “first because of the insuperable difficulty of defining the concepts *language* and *dialect* [...] but secondly because any difference between these concepts resides not in the subject matter of linguistic description, but in the social appreciation accorded to particular codes of communication”. Es decir que la diferenciación entre los conceptos de dialecto y lengua se lleva a cabo a través de criterios de valoración social y no tanto a través de criterios lingüísticos. Penny concluye que, desde el punto de vista diacrónico, las “lenguas” tienen su origen en “dialectos” y, en consecuencia, “if ‘dialects’ can gradually become ‘languages’, it follows that there cannot be any difference of kind between these concepts, but only difference of degree” (Penny 2004:9). Por tanto, las diferencias entre una lengua y un dialecto son relativas y no absolutas.

Desde el punto de vista etimológico, *dialecto* procede del latín *dialectus*, que a su vez proviene del griego, y que según el *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia Española (2001:815) cuenta con tres acepciones:

- (1) Sistema lingüístico considerado con relación al grupo de los varios derivados de un tronco común. *El español es uno de los dialectos nacidos del latín.*
- (2) Sistema lingüístico derivado de otro, normalmente con una concreta limitación geográfica, pero sin diferenciación suficiente frente a otros de origen común.
- (3) Estructura lingüística, simultánea a otra, que no alcanza la categoría social de lengua.

De las tres acepciones se pueden desprender dos sentidos básicos de la palabra: el de variante geográfica y el de grupo de familias o ramas de una lengua común que, en el caso del español, sería, en primera instancia, el latín y yendo más hacia atrás en el tiempo el indoeuropeo. Mientras que la primera acepción se relaciona con la teoría del árbol genealógico de las lenguas indoeuropeas y sus diferentes grados de filiación, las otras dos apuntan al significado del término dialecto que aquí interesa.

A través de la segunda acepción se establece el factor geográfico<sup>28</sup> como

---

(28) Besch (1983:962): “Der Terminus Dialekt scheint auf den ersten Blick wenig problematisch zu sein. Er wird aber verschieden verwendet. Überwiegend ist wohl die territoriale Komponente des Begriffs”.

aspecto determinante de definición –hay que resaltar que los dialectos no siempre son derivados de una lengua estándar, como sugiere la definición, sino que ésta puede tener uno o varios dialectos como antecedente(s), algo que se verá más adelante– y se fija el elemento de la “diferenciación no suficiente” para determinar la relación de un dialecto respecto de otros que pertenecen a la misma realidad lingüística. De esta idea se desprende la conclusión de que los distintos dialectos de una lengua, a pesar de sus diferencias, guardan un grado de similitud suficientemente alto como para clasificarlos dentro de un mismo sistema lingüístico común. Sin embargo, la aplicación del criterio de la “similitud o de la diferenciación lingüística no suficiente” no conduce siempre a las mismas conclusiones. En el caso concreto de la dialectología alemana, Ammon ha documentado la existencia de importantes divergencias en la consideración y apreciación del sistema dialectológico alemán, pues algunos dialectólogos incluyen determinados códigos lingüísticos dentro de la lengua alemana que otros no consideran parte de ésta.

Como ejemplos de tales clasificaciones contradictorias cita, entre otros, los casos del bávaro<sup>29</sup>, que se habla en Baviera y en Austria, así como del schwyzer-tütsch<sup>30</sup>, cuyo dominio se extiende por la mayor parte de Suiza. Según la investigadora Barbara Grimes, estos dos conjuntos lingüísticos constituyen lenguas propias y, en consecuencia, no se trataría de dialectos alemanes, como asegura prácticamente el resto de la comunidad científica (Ammon 1994:372). Por lo tanto, es de suponer que Grimes considera que a nivel fonológico, morfológico, semántico y sintáctico existe una diferenciación suficientemente importante entre el bávaro y el schwyzer-tütsch, por un lado, y el sistema general de la lengua alemana, por otra parte, que justifique la no inclusión de estos dos códigos lingüísticos dentro del ámbito del alemán. Sin embargo, no explica, según indica Ammon, su decisión y se limita simplemente a incluir el bávaro y el schwyzer-tütsch dentro de un listado de lenguas propias (Ammon 1994:377).

Por otra parte, Ammon piensa que tanto el bávaro como el schwyzer-tütsch pertenecen al sistema del alemán debido a que así lo indican los tres criterios<sup>31</sup> que se suelen utilizar para determinar si un sistema lingüístico forma parte de otro o no.

(29) Cuando se habla, por ejemplo, del bávaro o del alemánico hay que entender que se trata de denominaciones que hacen referencia a todo un conjunto de dialectos muy próximos. Estos guardan muchas similitudes pero a nivel local-regional se diferencian por determinados rasgos. A pesar de esas diferencias se engloban dentro de un grupo dialectal como el bávaro que, a su vez, suele subdividirse (bávaro del norte, bávaro medio y bávaro del sur).

(30) Existen diferentes grafías de este término que hace referencia al dialecto que se habla en la parte de la Suiza alemana. También se emplea la forma “schwyzerdütsch”.

(31) El primero es la similitud o diferenciación (distancia) lingüística entre los dos sistemas. El segundo se refiere a que la variedad estándar en cuestión desempeña el papel de sistema “superpuesto” al subsistema correspondiente, es decir que se trata de la lengua oficial del territorio en cuestión y la que se enseña en la escuela. Y finalmente, el tercer criterio sería la autoinclusión por parte de los hablantes. Cfr. Ammon (1994:372).

Sin embargo, el propio Ammon cuestiona la operatividad de estos criterios a la hora de entrar en detalles debido a que los instrumentos que pudieran ayudar a establecer una clasificación de los sistemas lingüísticos, o bien como lengua o bien como dialecto, aún están muy poco desarrollados.

Löffler (2003:3), por su parte, resalta la falta de independencia del término dialecto a la hora de establecer su definición debido a que siempre se pone en relación con su opuesto: la lengua estándar, ya sea en su versión oral o escrita.

El hecho de que para definir el término dialecto se recurra a la oposición con los términos lengua y lengua estándar –no parece casual que la literatura dialectal también se defina por contraposición a la literatura en lengua estándar, como se verá en el capítulo correspondiente– explica la ausencia de claridad, pues tampoco estos términos suelen estar definidos con nitidez. Los debates que de vez en cuando se desatan acerca de la clasificación de un sistema lingüístico mediante las categorías de lengua o de dialecto, en ocasiones, adquieren, como muestran ejemplos recientes en España, una extraña dinámica que poco tiene que ver con el asunto en sí, es decir con consideraciones puramente científicas, sino más bien con intereses políticos. En efecto, se pueden citar ejemplos de sistemas lingüísticos que se consideran lenguas a pesar de que resultan mucho más similares entre sí que otros códigos denominados dialectos, que muestran un nivel de divergencia bastante mayor:

Die Unterscheidung zwischen ‘Sprache’ und ‘Dialekt’ wird gewöhnlich nach politischen Gesichtspunkten getroffen. Zwischen dem Schwedischen, Dänischen und Norwegischen, die üblicherweise als verschiedene ‘Sprachen’ gelten, besteht zum Beispiel ein geringerer Unterschied als zwischen vielen der sogenannten ‘Dialekte’ des Chinesischen (Lyons 1972:23-24).

Como se puede comprobar, el establecimiento de contrastes y similitudes entre los códigos lingüísticos objeto de análisis no suele servir, al menos en algunos casos, para distinguir de manera científica y objetiva lo que es una lengua y lo que es un dialecto. En cualquier caso, el grado de cumplimiento de los diferentes criterios requeridos para hablar de lengua en lugar de dialecto siempre es discutible (también se podría hablar de la operatividad de los propios criterios).

La difícil distinción entre lengua y dialecto, que habitualmente viene acompañada de una fuerte carga emotiva, además de importantes intereses políticos, suele establecerse, básicamente, mediante el criterio geográfico: “El dialecto es una forma de una lengua que tiene su sistema léxico, sintáctico y fonético propio y que se utiliza en un territorio más limitado que la lengua” (Dubois 1998:191). Este autor se sirve del factor geográfico en un sentido delimitador, estableciendo un ámbito de aplica-

ción mayor para la lengua (habría que decir mejor la “lengua estándar”) frente a un campo de acción más reducido en el caso del dialecto. De gran importancia es la afirmación de que el dialecto tiene su propia sistematización, tiene sus propias regularidades (no se trata de desviaciones o sistemas corruptos). Ammon indica que un factor de diferenciación entre la lengua estándar y los dialectos es precisamente que estos últimos carecen de estandarización y, por tanto, no se puede comprobar el grado de corrección, por ejemplo, ortográfico (Ammon 1992:216). Por tanto, a pesar de las regularidades que muestran los dialectos no alcanzan el mismo nivel de normalización de la lengua estándar (debido a una escasa codificación y por la ausencia de transmisión a través del sistema educativo), algo que se manifiesta en una mayor variabilidad de sus formas<sup>32</sup>.

En la siguiente definición se resalta la idea de la determinación geográfica del dialecto junto con la afirmación de que el dialecto es una variante dentro de un sistema mayor, la lengua:

Idioma, forma lingüística peculiar determinada localmente; variante regional de una lengua (nacional) / lengua estándar / lengua culta que se usa como lengua coloquial / lengua de uso / lengua norma y lengua culta dentro de una comunidad, y que frecuentemente recibe un trato especial (Lewandowski 1995:97).

De las palabras de Lewandowski se puede deducir que la relación entre el sistema *superpuesto*<sup>33</sup>, es decir la lengua estándar, y el dialecto es un factor importante a la hora de determinar y acotar el ámbito que este último ocupa dentro del sistema lingüístico en conjunto. La situación de dependencia frente a la lengua estándar, que comparten los dialectos, es el resultado de un largo proceso evolutivo. Esa situación de dependencia de los dialectos frente a la lengua estándar no debería, sin embargo, llevar a la conclusión de que los dialectos son sistemas derivados de la lengua estándar. La lengua estándar alemana, por ejemplo, es una variedad que se desarrolla a partir de una serie de dialectos alemanes, es decir a posteriori (aunque no surja de forma directa de esos dialectos):

Das Hochdeutsche ist nicht die unmittelbare Vor- oder Nachstufe eines der lebenden Dialekte. Die Hochsprache ist die gesprochene Form einer ursprünglich

(32) Teuschl (1990:9): “Was es in diesem Wiener Dialekt Lexikon nicht gibt: eine Sprachlehre, Lautlehre und Grammatik des Wienerischen. Nicht, daß das nicht reizvolle Themen wären. Man denke bloß an die verschiedenen Formen von ‚wir‘ je nach Satzstellung: Zum Beispiel ‚mir san mir‘ (wir sind wir), aber ‚wo samma denn?‘ (wo sind wir denn?). Oder Formen wie ‚gemma‘ (gehen wir) und ‚mir gengan‘ (wir gehen). Oder man versuche, den richtigen Konjunktiv von ‚tun‘ zu finden, erste Person/Einzahl: I tat? oder I tät? oder I tatert? oder I tätert? oder I tuarert? oder I tarat? (Auflösung für ungelernete Wiener: alle sechs Formen sind in Verwendung und stimmen”).

(33) El término *Überdichtung*, que se podría traducir por *superposición*, procede de Heinz Kloss y es recogido por Ulrich Ammon.

schriftlichen Kunstsprache, die ihre Elemente im Sinne einer nationalen Ausgleichsbewegung in unterschiedlichem Maße aus den einzelnen Dialekten nach dem Stand des 15.-18. Jahrhunderts erhalten hat (Löffler 2003:67).

Luego se fue imponiendo, primero en el ámbito de la lengua escrita y, posteriormente, en el ámbito de la lengua hablada, donde coexiste con los dialectos y las *Umgangssprachen* o lenguas coloquiales y se reparte las funciones comunicativas con ellos/ ellas. El empuje de la variedad estandarizada la ha llevado a ocupar una posición de predominio dentro del sistema lingüístico alemán y ha relegado a los dialectos a una posición de dependencia frente a ella.

En sus orígenes, los dialectos constituían los únicos sistemas lingüísticos disponibles para los hablantes por lo que se recurrió a ellos para desarrollar todo tipo de funciones. Con la aparición de una variedad estándar de la lengua, ya fuera por selección de un único dialecto, como fue el caso del español (a través del castellano) en España, o a través de un proceso de “creación” (con la intervención de toda una serie de personas e instituciones)<sup>34</sup> de un sistema nuevo a partir de todo un conjunto de dialectos, como ocurrió con el alemán estándar, los dialectos pasaron a un segundo plano. Perdieron parte de sus funciones y quedaron bastante desprestigiados frente a la variante estandarizada debido a los intentos de impulsar el uso de la nueva variedad. En las últimas décadas se ha ido produciendo un movimiento contrario que ha contribuido a revalorizar los dialectos: en Alemania se llegaron a acuñar los términos *Dialektrenaissance* y *Dialektwelle* (Cfr. Ammon 1992:217) para designar este nuevo fenómeno.

Al constituirse la variante estándar en lengua de la enseñanza, de la escritura, de la cultura y del ámbito de lo público, a los dialectos sólo les quedó el entorno familiar e informal dentro de la lengua hablada. Al reducirse las funciones de los dialectos estos terminaron por depender de la lengua estándar: la falta de una codificación gráfica propia hace que para la transcripción gráfica de los dialectos alemanes se tenga que recurrir a la escritura del alemán estándar; también en el ámbito léxico, los hablantes de los dialectos tienen que suplir las lagunas que produce el avance tecnológico con préstamos de la variedad estándar (a este respecto, Henne ha acuñado para la lengua estándar alemana el término de *Gebersprache*)<sup>35</sup>; un tercer factor que da cuenta de esa dependencia de los dialectos son los cambios que estos sufren por la omnipresencia de la lengua estándar a raíz, sobre todo, de la expansión de la ense-

(34) Lutero con su traducción de la Biblia ocupa un lugar destacado en la evolución del alemán estándar. Los impresores, las cancellerías y los gramáticos también contribuyeron en gran medida a conformar la variedad estandarizada del alemán.

(35) Cfr. Braun (1998:13).

ñanza a todas las capas sociales y del desarrollo de los medios de comunicación de masas.

En la siguiente definición del término se puede apreciar, por un lado, la subordinación del sistema dialecto al de la lengua estándar pero también el grado de desprestigio que las variedades locales y regionales suelen padecer frente al código estandarizado. Apoyándose en Alarcos Llorach, Alcaraz/ Martínez (1997:177) definen así la palabra dialecto: “[...] se llama dialecto a toda habla de una comunidad que presenta, dentro de ciertas esenciales similitudes, algunas “aberraciones”, especialmente fonéticas respecto a la llamada lengua oficial”.

El término “aberraciones”, como ya indican las comillas, hay que tomarlo con cierta precaución, porque puede sugerir una valoración negativa del concepto dialecto, algo que, a día de hoy, ya suele estar superado tanto en el seno de la comunidad científica como también en la sociedad en general, y porque invita a pensar en una relación “dialecto”-“lengua oficial” difícil de sostener. Podría hacer pensar que lo dialectal es una desviación incorrecta de lo que marcan las normas establecidas dentro de la lengua estandarizada. Sin embargo, se observa, como indica Lewandowski (1995:97), que “los dialectos regionales no muestran una regularidad sistemática menor que la lengua estándar (y tampoco los dialectos sociales)”. Además hay que subrayar que las normas que se han creado para desarrollar una variedad estándar de una lengua, se han establecido precisamente con el objetivo de conferirle validez general. Sólo de esa forma es capaz de cumplir sus múltiples funciones tanto en el ámbito de la lengua hablada como a nivel escrito. Los dialectos, sin embargo, no suelen estar codificados, o al menos no con la misma rigidez que el código estándar de la lengua. Además suelen cubrir un ámbito geográfico mucho más reducido y desempeñar menos funciones comunicativas.

Junto con los criterios que sirven para caracterizar y definir a los dialectos también resulta importante ver las funciones que desempeñan los dialectos dentro del sistema lingüístico. El hecho de que se defina a los dialectos como hablas locales y regionales explica el rasgo identitario que se asocia con ellos (algo de lo que carece la lengua estándar): “Dialekt ist Symbol für lokale und regionale Identität, für den gesellschaftlichen Nahbereich” (Mattheier 1993:650). El carácter abstracto y despersonalizado de la lengua estándar contrasta con la inmediatez y espontaneidad que personifica al dialecto (factores que explican, al menos en parte, el porqué del empleo de los dialectos en la literatura alemana).

Otro elemento central para poder establecer una definición adecuada del término es su oralidad, es decir que los dialectos se emplean casi exclusivamente en la lengua hablada. Su uso en la lengua escrita se percibe como “no propio”. De ahí que

algunos autores cuestionen la posibilidad de emplear los dialectos en la literatura: “Zur Definition von Dialekt gehört das Merkmal gesprochen als ein proprium (Eigentümlichkeit). Geschriebener Dialekt ist entweder eine intellektuelle “Entartung” im strengen Sinn oder der Versuch einer schriftlichen Konservierung (Transkription) aus Gründen der wissenschaftlichen Bearbeitung oder zu musealen Zwecken” (Löffler 2003:109).

Uno de los problemas fundamentales a la hora de valorar el empleo de los dialectos en la literatura es la cuestión de hasta qué punto sigue siendo dialecto cuando éste aparece en la lengua escrita (en relación con la *literatura marcada* por la dialectalidad), algo que se analizará más adelante.

### 1.3.1.3. Dialectos alemanes: Breve análisis diacrónico

Desde el punto de vista de nuestro estudio sobre los problemas y retos en la traducción de la literatura austriaca marcada centraremos nuestro interés en la ubicación de los dialectos bávaro-austriacos, más concretamente del dialecto vienés, dentro del panorama dialectal de los países germanohablantes.

El territorio de habla alemana muestra, desde sus inicios, una fuerte diferenciación intralingüística (mayor que en muchas otras lenguas), una característica que se sigue preservando en la actualidad (Cfr. Besch 1983:984).

Durante el primer período en la historia de la lengua alemana –el antiguo alto alemán– ésta se había separado del resto de lenguas germánicas a través de la mutación fonética segunda, que supuso una serie de cambios consonánticos importantes. Estas modificaciones fónicas se iniciaron en torno al siglo 7 d. C. en las regiones meridionales de habla alemana y fueron expandiéndose hacia el norte (Schuster/Schikola 1984:16). Sin embargo no fueron adoptadas en las zonas más septentrionales, produciendo así la separación de los dialectos del alemán en dos grupos: dialectos del alto alemán (adoptaron en mayor o menor medida los cambios consonánticos) y dialectos del bajo alemán (no adoptaron los cambios consonánticos). Por esta razón, los dialectos del bajo alemán se quedaron al margen de la evolución del alemán moderno, la variedad estándar actual (Roetzer/ Siguán 1990:11-13).

Dado que son muy pocos los textos que se conservan de esa época (en su mayoría proceden de monasterios) resulta difícil establecer límites geográficos entre las distintas variedades diatópicas. En general se puede diferenciar, entre los dialectos del alto alemán, los dialectos del *Oberdeutsch* (principalmente el bávaro y el alemánico, entonces lingüísticamente muy próximos) y del *Mitteldeutsch*.

En la fase del alto alemán medio (aprox. 1050-1350) se desarrolla la distribución dialectal que persiste aproximadamente hasta la actualidad (la frontera entre el alto alemán y el bajo alemán se encontraba más al sur en aquella época). Se produce una fuerte expansión del territorio de lengua alemana gracias a diversos procesos de colonización hacia el este y sur. Estos llevaron a la aparición de nuevos dialectos: los del *Ostmitteldeutsch*, que son el resultado de mezclas de dialectos del *Westmitteldeutsch*. En este período, los dialectos del *Oberdeutsch* (el bávaro y el alemánico) comienzan a diferenciarse en subgrupos. En concreto, el bávaro (al que pertenece el vienés) comienza a dividirse en *Nord-, Mittel- y Südbairisch*.

Uno de los movimientos colonizadores más importantes se había producido desde Baviera hacia el territorio de la actual Austria. Ésta es la razón por la que aquí se hablan, casi exclusivamente<sup>36</sup>, dialectos bávaros (hoy en día se denominan bávaro-austriacos).

Mientras que los dialectos siguieron con su evolución natural se fue desarrollando en paralelo una nueva variedad, en primer lugar en el nivel escrito, que daría lugar a lo que hoy conocemos como lengua estándar y que a partir del siglo XIX comienza a competir con los dialectos en el ámbito de la lengua hablada (Cfr. Besch 1983:964).

Desde el siglo XIX, y sobre todo en el siglo XX, los dialectos han ido cediendo terreno ante el fuerte empuje de la lengua estándar. Éste se explica por su uso y difusión a través del sistema educativo y las necesidades de una comunicación suprarregional en el mundo moderno sin barreras lingüísticas. El resultado de esta evolución es una situación de diglosia (Cfr. Besch 1983:984) donde el dialecto se mantiene como variedad de la lengua hablada en situaciones poco formales, mientras que la lengua estándar sirve de código de la escritura y la lengua hablada en contextos comunicativos formales. Se convierte así en la variedad de mayor prestigio social.

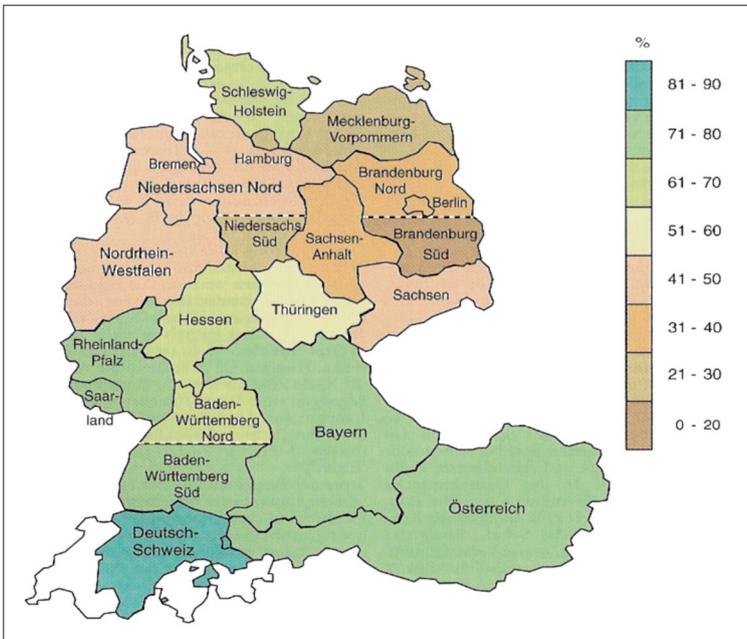
El desplazamiento parcial de los dialectos ha sido más fuerte en las zonas septentrionales (Cfr. Schuppenhauer/ Werlen 1983:1412-1413), pues ahí los dialectos muestran una mayor distancia lingüística respecto de la variedad estándar. Por otra parte, en las regiones del centro y, sobre todo, del sur de los territorios germanohablantes los dialectos han conservado una posición más pronunciada. Esto explica por qué las lenguas coloquiales del sur cuentan con una mayor incidencia de marcas dialectales frente a las lenguas coloquiales del norte que se encuentran más cercanas a la lengua estándar.

(36) El único *Land* austriaco en el que no se habla un dialecto bávaro es Vorarlberg (se habla un dialecto alemánico).

1.3.1.4. Dialectos alemanes: Breve análisis sincrónico – el vienés

La distribución de las variedades dialectales del alemán muestra una división, de norte a sur, en tres grandes bloques: los dialectos del norte (*Niederdeutsch*), los dialectos de la zona centro (*Mitteldeutsch*) y los dialectos del sur (*Oberdeutsch*). Mientras que las variedades septentrionales han sufrido un fuerte retroceso ante el gran empuje de la lengua estándar, las del sur siguen manteniendo un gran prestigio y un elevado nivel de uso. En las zonas del centro se observa una pervivencia desigual, dependiendo de los territorios: es mayor que en el norte e inferior que en el sur (Reiffenstein, Cfr. Polenz 1999:457).

El siguiente gráfico (König 2004:134) refleja la distinta gradación en cuanto a los conocimientos de los que disponen en la actualidad los hablantes respecto de los dialectos, a lo largo y ancho de la geografía germanohablante: sobre todo en las regiones con escasa presencia del dialecto se observa un fuerte desajuste entre competencia lingüística activa y pasiva (la capacidad de comprensión es mayor que la de articulación del dialecto):



Geografische Verteilung der Dialektkenntnis

Como se puede observar en el gráfico, Austria sigue contando hoy en día con una presencia muy importante del dialecto. De acuerdo con Reiffenstein, el modelo que mejor reproduce la realidad lingüística de Austria es el del “continuo” (Cfr. Schuppenhauer/ Werlen 1983:1422).

El dialecto vienés, que aparece en las obras literarias objeto de nuestro estudio, pertenece al grupo del *Ostoberdeutsch* y dentro de éste al subgrupo del *Ostmitelbairisch*. Lingüísticamente se encuentra, por tanto, muy próximo al dialecto de Múnich.

En general, los dialectos se muestran especialmente conservadores, algo que facilita el acceso a los textos del pasado. A pesar de las lógicas modificaciones que el dialecto ha ido sufriendo con el paso del tiempo, conserva muchos de los característicos rasgos fónicos del período del alto alemán medio (Cfr. Schuster/ Schikola 1984:8).

Sin embargo, también nos encontramos con una serie de problemas a la hora de analizar la literatura marcada: la ausencia de procesos de normalización en relación con el dialecto explican la gran variabilidad de sus formas: una misma función puede ser desempeñada por diversos elementos:

“Man denke bloß an die verschiedenen Formen von “wir” je nach Satzstellung: Zum Beispiel “mir san mir” (wir sind wir), aber “wo samma denn?” (wo sind wir denn?). Oder Formen wie “gemma” (gehen wir) und “mir gengan” (wir gehen). Oder man versuche, den richtigen Konjunktiv von “tun” zu finden, erste Person / Einzahl: I tat? oder I tät? oder I tatert? oder I tätert? oder I tuarert? oder I tarat? (Auflösung für ungelernete Wiener: alle sechs Formen sind in Verwendung und stimmen)” (Teuschl 1990:9).

La existencia de múltiples formas dialectales tiene que dificultar, necesariamente, el ya de por sí complejo proceso de comprensión y estudio de la literatura marcada, pues las pocas obras de consulta disponibles para los dialectos no ofrecen siempre respuestas unívocas. A esto se suma la problemática de la transcripción gráfica de los rasgos dialectales. El hecho de que los dialectos sean códigos orales y que, por ello, carezcan de un sistema propio de representación gráfica explica las enormes dificultades a las que se enfrentan tanto los autores literarios que emplean marcas dialectales en sus textos como los lexicógrafos que han tratado de recoger las voces de la variedad local en un diccionario. El lexicógrafo Hügel (1873:5) justifica así su decisión de emplear una ortografía de las palabras dialectales del vienés de acuerdo con el principio fonético:

Da nennenswerte Vorlagen über die Orthographie der Wiener Dialektwörter nicht bestehen, habe ich, was diese anbelangt, stets das Prinzip aufrecht zu erhalten getrachtet, dieselben möglichst so zu schreiben, wie ihre Lautung [...], weil ich überzeugt bin, daß alle Künsteleien in dieser Beziehung die ohnedem so schwierige Aussprache der Dialektwörter nur noch erhöhen würden. Der Wiener Dialekt setzt ohnedem einer präzisen graphischen Darstellung eines Idiotikons die größten Hindernisse entgegen, da er eines ausreichenden Lautsystems entbehrt, und immer entbehren wird. So sehen wir, daß das hochdeutsche *a* durchaus nicht genügt, um die zahlreichen Quetsch- und Nasenlaute, die gedehnten und die gegurgelten, die zwischen *a* und *o* schwebenden Vocale, die eigenthümlichen Diphthonge, die gedoppelten Medien, die absonderlichen Zischlaute, und die gleichsam nur hingehauchten *r*, kenntlich zu machen.

Según indica, opta por una grafemática basada en la realización oral de las palabras, si bien rechaza soluciones que él califica de “artificios” (seguramente se refiere a propuestas que introducen nuevos signos gráficos para reproducir mejor la riqueza tímbrica del dialecto, a la que el propio autor alude).

La inadecuación del sistema de escritura del alemán estándar para la representación del dialecto ha inducido a muchos autores literarios a introducir nuevos signos en un intento de acercar la grafía a la realidad oral, tratando de superar las limitaciones en la transcripción de las variedades no codificadas (Cfr. Schuster/ Schikola 1984:22).

Wehle (1980:15) no sólo insiste en la pluralidad de las grafías dialectales (y en su no codificación) sino que las hace también depender de otros factores como el diastrático, pues cada grupo social tiene sus propios usos lingüísticos e incluso se pueden observar diferencias idiolectales. El hecho de que el dialecto no sea objeto de enseñanza explica su variabilidad:

Der verehrte Leser würde gar nicht glauben, wie oft bei den Wiener Instituten, die sich mit Dialekten beschäftigen, angefragt wird: Wie schreibt man das und jenes? Schreibt man Pappelbaum: Pápelbam, Poppibam oder gar Bopöbam, wie wir es bei H. C. Artmann, “med ana schwoazzn dintrn” lesen? Oder gibt es eine wissenschaftliche Schreibweise? Lernen die Wiener Kinder in der Schule wienerisch schreiben? Nein, natürlich nicht. Denn es gibt ja keinen Einheitsdialekt, und es kann ihn gar nicht geben, weil jeder Wiener ein bisserl anders spricht. Es gibt Unterschiede nach der sozialen Schicht und nach der Absicht, wie sehr wir Dialekt sprechen wollen.

El resultado son las gradaciones del dialecto, es decir que el dialecto no aparece de forma unitaria sino que suele emplearse en diferentes grados, dependiendo

del hablante, del interlocutor, de la intención y de la situación comunicativa. Esto es algo que se observa con especial intensidad en los textos del *Wiener Volkstheater* que aquí nos ocupan. En los textos de Raimund, y sobre todo en los de Nestroy, aparece el dialecto vienés en una amplia gama variacional: desde soluciones poco dialectales hasta muy dialectales (eso sí, siempre suavizadas por las pérdidas de rasgos que provoca la trascripción gráfica).

El dialecto vienés reúne dos cualidades aparentemente divergentes: por una parte, se muestra especialmente conservador –ha mantenido a lo largo de más de seis siglos la mayor parte de su inventario fonológico sin variaciones significativas– y, por otra parte, tiende a la innovación (sobre todo en el ámbito léxico). Viena ya era un centro cultural en torno al año 1000 y durante siglos fue la capital de un imperio multiétnico, multicultural y multilingüístico en el que convivieron alemanes, húngaros, checos, polacos, italianos, eslovacos, croatas, etc. La permeabilidad del dialecto vienés y las más variadas influencias que recibió de los distintos grupos nacionales que llegaron a convivir en Viena explican la considerable incidencia de extranjerismos:

<b><i>Italianismos</i></b>	A diferencia de los demás estados alemanes en los que, después de la Guerra de los Treinta Años, el francés se convirtió en vehículo principal de comunicación de la aristocracia, en la corte de Viena se hablaba italiano. La pertenencia de grandes partes del norte de Italia al Imperio Austriaco (hasta mediados del siglo XIX) reforzó esta influencia.
<b><i>Latinismos</i></b>	La posición de Viena como centro político y cultural así como la influencia de la Iglesia fomentaron la incorporación de latinismos. Además, los lenguajes populares de todas las grandes ciudades tienden a emplear cultismos (con distinta intencionalidad).
<b><i>Galicismos</i></b>	Francia ejerció una gran influencia cultural tras la Guerra de los Treinta Años. Ésta también se hizo notar en Austria. En los textos del teatro popular vienés se registra una fuerte presencia de galicismos en calidad de cultismos (con función caracterizadora para las clases cultas y con función irónica o denunciadora para las clases bajas).
<b><i>Palabras checas</i></b>	Se registran especialmente en el campo de la alimentación (en el siglo XIX se popularizaron las cocineras checas en Viena).

La correcta comprensión de los textos del teatro popular vienés requiere el estudio del correspondiente dialecto. La única gramática disponible, actualmente, que permite llevar a cabo esa tarea es la *Sprachlehre der Wiener Mundart*, elaborada por Mauriz Schuster y Hans Schikola. Otros materiales útiles y necesarios para garantizar una buena comprensión de los dialectalismos vieneses son los diccionarios enciclopédicos *Der Wiener Dialekt: Lexikon der Wiener Volkssprache* de Franz. S. Hügel, *Wiener Dialekt Lexikon* de Wolfgang Teuschl y *Sprechen Sie Wienerisch?* de Peter Wehle. Frente a los diccionarios modernos de Teuschl y Wehle, el de Hügel permite la recuperación del estado más o menos contemporáneo de los textos de Raimund y Nestroy. A la significación de los austriacismos se puede acceder, por ejemplo, a través del diccionario Duden *Wie sagt man in Österreich?*.

### 1.3.1.5. Dialectos peninsulares

En la descripción que hacemos seguimos fundamentalmente el manual *Dialectología española* de Alonso Zamora Vicente. Otras fuentes para el tema en cuestión son la *Historia de la lengua española* y *El español moderno y contemporáneo*, ambos de Rafael Lapesa, así como el *Manual de dialectología española* de Vicente García de Diego. No se pretende hacer una exposición original del tema más bien nos atenemos a la descripción casi normativa que ha hecho un insigne estudioso del tema por lo que tuviera de interés para los traductores (a título de documentación) que pudieran emplear dialectalismos en el proceso de recreación de los contrastes intra-lingüísticos del texto original.

Frente a la complejidad del sistema dialectológico del alemán, el panorama dialectal de la península se presenta mucho más despejado. Esto se debe a que las hablas locales y regionales no tuvieron en España un desarrollo natural debido a la invasión árabe:

Claramente, pues, se ve la diferencia existente entre la geografía dialectal de España y la de otros países románicos. De no sobrevenir la invasión musulmana – y su larga ocupación – en España habría surgido una diversidad de lenguas, con numerosos rasgos comunes en grandes zonas de tránsito, agrupadas en torno a los lugares de mayor o menor vitalidad social, cultural o idiomática del viejo reino hispano-visigodo (Zamora Vicente 1996:13).

En su estudio de la lengua española durante el período de 1898 a 1936, Rafael Lapesa (1996<sup>1</sup>:344) calcula que el castellano –junto con sus variedades (andaluza, extremeña, murciana y canaria)– era la lengua materna de dos tercios de la población,

mientras que un 20% habrían sido hablantes del catalán (incluido el valenciano y balear), un 10% del gallego, un 2% del vasco y sólo un 1% habrían sido hablantes de las variedades dialectales del norte (bable asturiano, leonés y aragonés). El mayor grado de uniformidad lingüística que se observa en España frente a lo que ocurre en los territorios germanohablantes se explica por la gran fuerza expansiva del castellano a raíz de su prestigio cultural y poder político y el consiguiente retroceso de los otros idiomas peninsulares y de las hablas dialectales: “Desde el siglo XII hasta el XVII la expansión del castellano en León y Aragón, el enmudecimiento literario del gallego y la inexplicable postración del catalán a partir del XVI se habían producido sin presión política de Castilla” (Lapesa 1996<sup>1</sup>:347).

Esta castellanización espontánea iría seguida, tras la guerra de Sucesión en la que los territorios de la corona aragonesa se posicionaron al lado del archiduque Carlos, por una castellanización forzosa impuesta por Felipe V como represalia. Ya en el siglo XX se producen nuevos capítulos de presión política a favor del uso exclusivo del castellano que favorecen la uniformidad lingüística en el conjunto del país (durante la dictadura de Primo de Rivera y el largo período franquista). El período democrático actual ha supuesto un fuerte resurgimiento de los otros idiomas distintos del castellano.

Por tanto, la escasa diversidad diatópica del español se debe, en parte, a esa fuerte acción niveladora que ha ido ejerciendo el castellano al convertirse, ya desde época temprana (siglo XVI), en la lengua nacional. Las mayores diferencias lingüísticas de carácter diatópico respecto del español estándar se observan, hoy en día, en las variedades dialectales septentrionales: el aragonés y el leonés (cuya escasa presencia queda patente en las cifras que aporta Lapesa del primer tercio del siglo XX)<sup>37</sup>. Mucho menos acusadas son las divergencias que presentan los dialectos meridionales del español: el extremeño, el andaluz y el murciano. Andalucía se divide en dos grandes zonas lingüísticas: una de influencia leonesa (con aspiración) y otra castellana con influencia aragonesa. El murciano, cercano al andaluz oriental, muestra múltiples influencias (del aragonés y del valenciano), aglutinadas bajo un aspecto general castellano. Finalmente estaría el español de América, otra variedad dialectal del castellano (cercana al andaluz y al canario), que en sus distintas variantes viene marcado por diversas influencias locales y regionales, en parte debido a las lenguas y culturas de las poblaciones indígenas. No obstante, hoy en día los diferentes países hispanoamericanos cuentan con sistemas lingüísticos propios con sus respectivas variedades estándar (aunque se mantenga un elevado grado de similitud con el castellano peninsular, en parte gracias a la labor de la Real Academia).

---

(37) Aunque el panorama que da Lapesa en su tratado clásico ha podido ser transformado por la ola de regionalismo que acusa la sociedad española, estos cambios no añaden datos significativos para nuestro estudio.

A continuación se presenta una breve visión general de las variedades dialectales del español (peninsular) con sus rasgos característicos. Estas variedades podrían servir como referentes potenciales para la recreación de contrastes intralingüísticos, siempre que el traductor disponga de los conocimientos necesarios y considere oportuno el empleo de dialectalismos para recrear los contrastes intralingüísticos:

### *Leonés*

El dialecto leonés se localiza, en sus distintas variantes, en las provincias españolas de Asturias, Santander, León, Zamora, Salamanca, Cáceres y Badajoz. El grado de pervivencia de rasgos lingüísticos leoneses varía considerablemente debido al empuje de la lengua estándar. Los rasgos fónicos –los elementos más caracterizadores de las hablas locales y regionales– se encuentran parcialmente neutralizados, sobre todo en las zonas orientales del ámbito de influencia de este dialecto: “[...] la parte oriental del viejo reino leonés aparece tan castellanizada que es muy difícil hallar en la actualidad rasgos fonéticos que coincidan con los del leonés. Sí pueden hallarse, en cambio, rastros léxicos. Los límites occidentales son más precisos” (Zamora Vicente 1996:85).

Son numerosos los ejemplos de rasgos diferenciadores que presentan las distintas variantes del leonés. Estos varían según la región, muestran cierto grado de vacilación y se enmarcan en todos los niveles de la lengua (la fonología, morfología, sintaxis y el léxico): “En líneas generales, se puede afirmar que no hay norma fija, ni siquiera entre los mismos hablantes, en un mismo hablante” (Zamora Vicente 1996:92).

En el ámbito fónico destacan, frente al uso lingüístico castellano, la diptongación o no diptongación en determinadas posiciones en las hablas leonesas: <vengo, noche, fuente> (castellano)/ <viengo, nueche, fonte> (leonés).

Entre los rasgos consonánticos podría citarse, a modo de ejemplo, la conservación de la /f-/ inicial en determinadas zonas: <harina> (castellano)/ <farina> (leonés).

Al igual que en el caso del sistema lingüístico alemán, también se observan paralelismos entre los dialectos españoles y la lengua coloquial-popular: “Como en toda el habla popular española, la a-protética se usa mucho” (Zamora Vicente 1996:162). Otro fenómeno que subraya esta relación entre dialectos y lenguaje coloquial es la apócope que sufre la /-e/ final tras /l, n, r, s, z/ en leonés. También viene a confirmar la tesis de la universalidad de los fenómenos articulatorios tales como la apócope y síncope (Cfr. Zamora Vicente 1996:156) en los lenguajes dialectales-colociales de las distintas lenguas (alemán, inglés, español, etc.).

### *Aragonés*

La situación del dialecto aragonés muestra una serie de paralelismos respecto del caso leonés, tal y como lo refleja el breve resumen del capítulo anterior. Entre los rasgos característicos que marcan el dialecto aragonés también se encuentra la apócope: “En aragonés, la apócope de la vocal final, particularmente intensa en la lengua antigua [...] ha motivado que encontremos diversas consonantes como finales, o grupos de consonantes” (Zamora Vicente 1996:248). Uno de los resultados de esa tendencia a apocopar las vocales finales es la terminación en consonante de muchas palabras, algo que lleva a la formación de plurales en los que la marca de plural se une directamente a una consonante (Cfr. Zamora Vicente 1996:251). Ejemplos de este tipo de marca morfológica del dialecto serían: <dientes, coles> (castellano)/ <diens, cols> (aragonés).

### *Andaluz*

Frente a los dialectos anteriormente mencionados, que muestran un elevado grado de diferenciación respecto al castellano (en todos los niveles de la lengua), el andaluz se muestra mucho menos divergente. Esto se debe al mayor grado de filiación del andaluz y del castellano. El aragonés, el leonés y el castellano son ramas paralelas derivadas del latín –la superposición durante siglos del castellano como lengua estándar explicaría la importante interdependencia– mientras que el andaluz es un dialecto derivado, fundamentalmente, del castellano (Cfr. Zamora Vicente 1996:287).

Esa estrecha relación entre el castellano y el andaluz hace que los rasgos diferenciadores en el ámbito fonético-fonológico se sitúen principalmente en el campo del consonantismo y no en el del vocalismo: “El rasgo más significativo del andaluz, dentro de la conciencia lingüística peninsular, es el seseo, o el ceceo” (Zamora Vicente 1996:287). Las diferencias vocálicas, tal y como ocurre en el caso del leonés y aragonés, implican una mayor distancia entre las variedades frente a las diferencias consonánticas.

Entre los rasgos fónicos del andaluz hay que destacar la aspiración de la /s/ en posición final. Esta pérdida queda compensada mediante la transformación del timbre vocálico. Otra característica típica del andaluz es la neutralización de la oposición de /-l/ y /-r/: “Según Amado Alonso, esta confusión de -l y -r, su pérdida, o su fusión en un solo fonema, son manifestaciones de un mismo hecho: la degradación o

relajación de las consonantes en final de sílaba (que comprende también la –s)” (Zamora Vicente 1996:315).

Comparte el andaluz este último rasgo diferenciador, producto de la relajación articulatoria, con el habla vulgar de otras zonas de la península. También responde a una pronunciación relajada la pérdida de fonemas consonánticos en posición intervocálica tales como la /-d-/, /-g-/ y /-b-/. Estas elisiones producen pérdidas de fonemas y, en ocasiones, reducciones silábicas. Pueden, por tanto, servir como marcas para indicar determinados grados de coloquialidad-dialectalidad.

### *Hablas de transición*

Hay una serie de hablas que no llegan al grado de diferenciación suficiente como para considerarlas dialectos. Esto se debe a que el extremeño, riojano, murciano y el canario comparten determinados rasgos de los dialectos vecinos así como del castellano vulgar y rural.

### *Extremeño*

El extremeño está fuertemente marcado por el leonés, sobre todo en Cáceres. En Badajoz ya se perciben influencias del andaluz. Entre los rasgos fonéticos se pueden destacar el cambio de /-l/ en /-r/ en los grupos consonánticos /pl-/, /cl-/, /fl-/: por ejemplo “frauta” o “fror”: la aspiración de la /f-/ inicial latina: por ejemplo “jumo” o “xigo” o la /-j-/ epentética en la terminación: por ejemplo “alabancia” o “quicias”.

### *Riojano*

El aspecto general es marcadamente castellano, aunque se perciben algunos rasgos que indican un cierto aire de dialectalidad (por ejemplo, la tendencia a eliminar la /-d-/ intervocálica y, en menor grado, la /-g-/ intervocálica).

### *Murciano*

Las influencias históricas dominantes proceden del castellano y del aragonés. Actualmente se perciben influencias del valenciano (por el este) y del andaluz (por el oeste).

## Canario

Debido a que la repoblación de las Canarias se hizo esencialmente desde Andalucía, los rasgos del habla canario se relacionan, sobre todo, con el dialecto andaluz: aspiración de la /-s/ final de grupo o sílaba, aspiración de la /f-/ inicial latina o la igualación de /-r/ y /-l/ implosivas.

### 1.3.1.6. Lengua coloquial (*Umgangssprache*)

Al igual que en el caso de los términos lengua y lengua estándar, por una parte, y dialecto, por otra parte, también en relación con el concepto de *Umgangssprache* o “lengua coloquial” hay problemas a la hora de establecer una definición. Esto se debe, en primer lugar, al hecho de que el término apunta a dos conceptos distintos que, sin embargo, guardan ciertas relaciones entre sí.

Según algunas definiciones, la primera acepción apunta a una variante de la lengua estándar a la que también se le denomina con el término de lengua familiar y que “se caracteriza por el uso de palabras y enunciados que tienen más carga expresiva, AFECTIVA o emotiva” (Alcaraz/ Martínez 1997:323). Algunas definiciones tienden a confundir los conceptos de variedad y registro de la lengua, algo que es especialmente problemático en relación con el término de lengua coloquial, tal y como se entiende en la lengua alemana. Esto se debe a que dentro del sistema lingüístico alemán se sitúan unas variedades denominadas *Umgangssprachen* o lenguas coloquiales que, por una parte, desempeñan funciones lingüísticas propias de lo que se entiende por una lengua coloquial –en el sentido de registro de la lengua estándar y que muestra una cierta relajación de las normas (en la sintaxis con cambios de orden de palabra y a nivel fonético con la aparición de fenómenos articulatorios tales como la apócope o síncope)– y, por otra parte, también funcionan como variedades regionales de la lengua que se sitúan entre los extremos “lengua estándar” y “dialecto”. La dualidad que expresa el término dentro del sistema alemán se puede definir de la siguiente manera:

- Por un lado, apunta a una forma de hablar –nivel oral de la lengua– que se emplea en situaciones comunicativas dialógicas de carácter informal, pero que no constituye ninguna variedad de la lengua específica.
- Por otro lado, el término hace referencia a un conjunto de variedades regionales de la lengua hablada que, a pesar de compartir con los dialectos ciertas marcas comunes, se diferencian de estos por su capacidad comunicativa suprarregional, algo que las asemeja a la lengua estándar; de ésta se distinguen debido a que con-

servan un marcado carácter regional: a través de la entonación, el léxico y algunas marcas dialectales más bien superficiales.

En palabras de Haider Munske (1983:1002), los conceptos se pueden diferenciar “als eine diasituativ geprägte Existenzform gesprochener Sprache einerseits und als eine aus dem Kontakt von Dialekt und Hochsprache erwachsene diatopisch und diastratisch variierende Form gesprochener Sprache andererseits”.

La existencia de estos códigos mixtos, situados en una posición intermedia entre los extremos, explica la mayor complejidad del sistema lingüístico alemán, pues aumenta considerablemente la riqueza variacional de un panorama ya de por sí muy diferenciado debido a la presencia de un gran número de dialectos. Al tratarse de unas lenguas de contacto que surgen a partir del roce entre la lengua estándar y los distintos dialectos y al existir distintas gradaciones de las mismas<sup>38</sup> no se puede hablar de un número concreto de lenguas coloquiales sino más bien de un conjunto ilimitable de variedades. De ahí que se suela definir, al igual que en el caso de los dialectos, como un *continuo*.

Con los dialectos comparten su función de servir de código de la lengua hablada y con la lengua estándar comparten el hecho de permitir una comunicación a nivel suprarregional, incluso entre hablantes que proceden de distintas zonas dialectales. La comprensibilidad suprarregional de las lenguas coloquiales se debe a su mayor cercanía a la lengua estándar. La relación de las lenguas coloquiales con los dialectos se limita, en ocasiones, a la adopción de ciertos rasgos suprasegmentales (la entonación) además de algunas características de tipo fonético, propias del dialecto de la zona. Esto permite identificar diatópicamente al correspondiente hablante sin que esos rasgos diferenciadores impidan su comprensibilidad: conservan rasgos secundarios del dialecto mientras que han eliminado los rasgos primarios, es decir aquellos que suponen barreras para la comunicación suprarregional.

En cuanto a la distribución funcional de las variedades de la lengua que domina un hablante, en los territorios donde coexisten distintas variedades de la lengua, generalmente se emplea el modelo de la diglosia. Según éste hay una variedad fuertemente normalizada –la lengua estándar– que cuenta con el mayor prestigio social y que se emplea, sobre todo, en situaciones comunicativas formales y dentro del ámbito público. Por otra parte estaría el dialecto como variedad propia de situaciones comunicativas privadas e informales. El hecho de que en muchas regiones ger-

(38) Éstas varían, como ya indica Haider-Munske, de acuerdo con la diatopía y las diferencias diastráticas. Dependen, por tanto, no sólo de la situación comunicativa sino también del interlocutor y del nivel formativo-cultural de los hablantes.

manohablantes exista otra variedad de la lengua que se sitúa en una posición intermedia hace que el modelo de la diglosia no sea fácilmente aplicable a la situación lingüística alemana (Cfr. Mattheier 1994:424-425). No obstante, otros autores defienden ese modelo para describir el sistema lingüístico alemán, incorporando las lenguas coloquiales como códigos mixtos de aproximación entre los dos extremos “lengua estándar” y “dialecto”: “Umgangssprachen sind Erscheinungen sprachlichen Kontakts in einer Diglossie-Situation zwischen einer Standardsprache als H-Varietät und damit verwandten Dialekten als L-Varietäten. Umgangssprachen weisen spezifische Elemente, Merkmale und Regeln beider Sprachsysteme auf bzw. genuine Erscheinungen, die im Kontakt zwischen ihnen entstanden sind” (Haider Munske 1983:1005).

El panorama de las lenguas coloquiales en el ámbito germanohablante resulta de especial interés desde el punto de vista de la literatura marcada dado que muchos de sus textos emplean formas coloquiales más que dialectales.

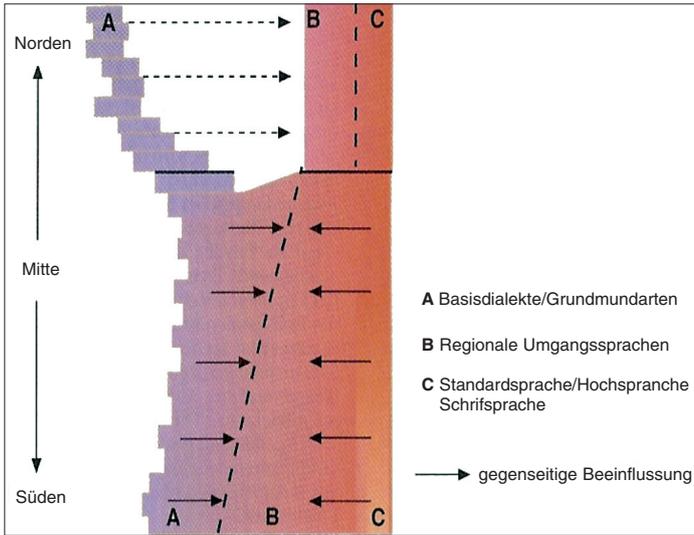
#### 1.3.1.7. Lenguas coloquiales alemanas (*Umgangssprachen*)

Ya se ha indicado que las lenguas coloquiales son códigos lingüísticos de aproximación que surgen del contacto entre la lengua estándar y los dialectos. Esto genera una infinidad de combinaciones que se enmarcarían dentro del ya mencionado *continuo* lingüístico.

Al igual que en el caso de los grupos dialectales, también en relación con las lenguas coloquiales se puede establecer una división de norte a sur. Aplicando el criterio de proximidad o lejanía respecto de la lengua estándar y los dialectos, se aprecia una gradación de norte a sur de las *Umgangssprachen*: mientras que las lenguas coloquiales en las zonas septentrionales se muestran muy cercanas a la lengua estándar, aquellas situadas en las regiones meridionales tienden a aproximarse algo más a los dialectos. Este hecho se explica por la gran distancia lingüística que existe entre los dialectos del bajo alemán y el alemán estándar y que llevó prácticamente a la sustitución de los dialectos de estas regiones por una versión muy cercana a la variedad estandarizada. Los dialectos del sur y sobre todo del centro, sin embargo, habían constituido la base de la lengua estándar, por lo que los hablantes de estas zonas no se vieron forzados a renunciar a sus hablas locales. Se adaptaron a las nuevas necesidades de una comunicación suprarregional a través de unas lenguas coloquiales que resultan estar más alejadas de la variedad central del sistema lingüístico, porque la influencia dialectal es mayor que en el norte de Alemania. Como consecuencia de este hecho, se ha llegado a hablar de una “pendiente norte-sur” o *Nord-Süd-Gefälle*.

Estudios del léxico coloquial confirman una división “norte-sur” de las lenguas coloquiales que demuestra además la incidencia de los diferentes grupos dialectales en la configuración del mapa lingüístico, también a nivel suprarregional.

El gráfico (König 2004:134) muestra el desigual posicionamiento entre los extremos (lengua estándar y dialecto) por parte de las lenguas coloquiales del norte y del sur:



Das Verhältnis von Standardsprache, regionalen Umgangssprachen und Dialekten im Deutschen

Como refleja el gráfico, en el norte las lenguas coloquiales están más próximas a la variedad estandarizada. Los dialectos se encuentran muy alejados tanto de la lengua estándar como de las variedades coloquiales. Frente a esta situación se puede observar que las lenguas coloquiales y los dialectos del sur guardan una relación mucho más estrecha. Las lenguas coloquiales del centro se situarían en una situación intermedia respecto de los dos extremos (las variedades del norte y del sur).

El menor grado de parentesco entre los dialectos del norte y el alemán estándar ha contribuido a que se produjeran menos interferencias, por lo que las lenguas coloquiales septentrionales cuentan con menos rasgos dialectales y, por tanto, están más alejados de ellos. Por otra parte, la mayor proximidad entre la lengua estándar y los dialectos del sur y del centro hace que el grado de interferencias sea muy supe-

rior, por lo que las lenguas coloquiales de esas regiones presentan más rasgos dialectales.

Las lenguas coloquiales alemanas surgieron en el siglo XIX con la progresiva expansión del alemán estándar en el ámbito de la lengua hablada y paulatinamente han ido ganándole terreno a los dialectos. En el campo muestran una mayor proximidad a los dialectos mientras que en los grandes núcleos urbanos se encuentran más cercanas a la lengua estándar (Cfr. Braun 1998:25). La necesidad de superar las barreras lingüísticas, que suponían los dialectos locales, motivó el desarrollo de las lenguas coloquiales:

Umgangssprachen sind in wesentlichen Zügen ihres phonologischen, morphologischen und semantischen Systems das Resultat eines strukturellen Ausgleichs zwischen Dialekt und Hochsprache, wobei komplexere dialektale Strukturen einfacheren hochsprachlichen angepaßt werden. Phonologische Kontraste werden dabei geduldet, soweit sie lediglich Oberflächenerscheinungen sind und durch einfache Umsetzungsregeln (auf der Basis gleicher Tiefenstrukturen) ineinander überführbar sind. Dadurch wird Umgangssprache auch überregional verstehbar, ihr bleibt als Charakteristikum nur mehr ein regionaler Akzent (Haider Munske 1983:1009).

Según este autor (1983:1003-1004), la situación de bilingüismo-diglosia no se da sólo en los casos en los que coexisten dos lenguas distintas en un mismo territorio sino también cuando una lengua estándar se superpone a unos dialectos regionales, con lo que los hablantes disponen de varios sistemas de comunicación.

El rasgo más significativo de las lenguas coloquiales alemanas es que muestran comprensibilidad suprarregional y al mismo tiempo mantienen ciertos rasgos dialectales (que podrían calificarse de “superficiales”), sobre todo de tipo fonético, que permiten su identificación y localización regional sin impedir la comunicación más allá del propio ámbito de influencia. De ahí que Peter von Polenz (Cfr. Haider-Munske 1983:1011-12) definiera la lengua coloquial como “lengua estándar regional” frente al alemán escrito que según él sería la “lengua estándar nacional”. Queda patente, por tanto, la gran afinidad de las lenguas coloquiales con la lengua estándar, porque aunque existan variedades más cercanas a los dialectos también éstas permiten una comunicación suprarregional, rasgo esencial que comparten con el sistema estandarizado y las diferencia claramente de los dialectos con su limitado alcance comunicativo.

Keller (Cfr. Haider-Munske 1983:1012) analizó los rasgos concretos de las lenguas coloquiales alemanas, enumerando un total de 26 elementos distintivos respecto de la lengua estándar escrita, entre los que se encuentran: contracciones y asi-

milaciones (p.e.: “haben sie” - “hamse”); elisiones (p.e.: la apócope de la “e” átona); aspectos estilísticos del tipo “léxico coloquial” (p.e.: “kriegen, gucken, doof”); diversos aspectos fonéticos (p.e.: diferencias en la sonoridad de las consonantes); diferencias morfológicas (p.e.: supresión de las distinciones de régimen verbal, utilización de *tun* como verbo modal); lagunas (como la falta del *Präteritum* en las zonas meridionales); aspectos morfológicos (como la neutralización de los casos o la ampliación del uso de las marcas de número).

Muchas de estas características responden a procesos de simplificación del código lingüístico. Esto explica, según Braun (1998:8), el hecho de que las lenguas coloquiales sean la variedad preferida por los hablantes en el trato diario. Frente al carácter restrictivo, sobre todo de la lengua estándar, los sistemas de las lenguas coloquiales proporcionan un elevado grado de libertad a sus hablantes.

Las lenguas coloquiales no sólo están ganando progresivamente terreno a los dialectos, y probablemente también a la lengua estándar, sino que incluso están apareciendo con mayor frecuencia en la literatura. Esto plantea considerables dificultades a los traductores, pues la complicada realidad lingüística de los países de habla alemana no permite soluciones sencillas. El análisis lingüístico de los textos se antoja harto difícil, pues muchas obras literarias, tanto contemporáneas como antiguas, muestran un complejo perfil lingüístico donde a menudo se mezclan distintas variedades en diferentes gradaciones. La gran variabilidad y la falta de normalización de las lenguas coloquiales dificultan una determinación precisa. Esto explica por qué en algunos casos las lenguas coloquiales presentes en obras literarias se identifican, erróneamente, con dialectos (condicionando negativamente su recepción). La capacidad de adaptación del grado de coloquialidad-dialectalidad de los hablantes (a la situación comunicativa y a los interlocutores) provoca, a menudo, que un mismo personaje varíe su forma de hablar a lo largo de la obra; un ejemplo paradigmático es el de Titus Feuerfuchs en *Der Talisman* de Nestroy.

La presencia de algunos rasgos dialectales no justifica la clasificación de esa variedad como dialecto. La determinación de las variedades empleadas en los textos literarios, ya sea como dialectal ya sea como coloquial, dependerá del tipo de rasgos dialectales, superficiales o profundos, utilizados por el autor y de su frecuencia. Dado que las variedades dialectales y coloquiales se sitúan en un continuo lingüístico sin fronteras nítidas sólo se pueden establecer diferenciaciones graduales.

Para medir el nivel lingüístico de los textos se puede recurrir, además de a un análisis de carácter impresionista, también al principio del índice silábico/ fonemático. Éste proporciona indicaciones acerca del grado de dialectalidad del lenguaje empleado.

### 1.3.2. Diacronía: Diacronías lingüísticas

#### 1.3.2.1. Hiato temporal entre el alemán del siglo XIX y el actual

Teniendo en cuenta que el presente trabajo se centra en la investigación de una parte de la literatura austriaca del siglo XIX, sobre todo en relación con aspectos lingüísticos y traductológicos, es imprescindible revisar la evolución histórica del sistema de la lengua alemana para entender la situación de la época en cuestión y de esa forma poder buscar soluciones traductoras apropiadas.

*Antecedentes: el camino hacia una lengua alemana común*

El presente lingüístico en los países de habla alemana es el resultado del desarrollo, relativamente tardío, de una lengua estándar que además surgió esencialmente como sistema gráfico más que oral (Cfr. Braun 1998:19).

Debido a que la implantación de una lengua unitaria común no se logró hasta muy tarde, los dialectos desempeñaron funciones esenciales en la vida de los pueblos alemanes. Durante siglos eran el único código lingüístico disponible y, a pesar de haber cedido muchas funciones a favor de la lengua estándar y las lenguas coloquiales durante los últimos cien años, aún gozan de buena salud, sobre todo en las zonas más meridionales.

En la historia del alemán se diferencian, desde el punto de vista diacrónico, cuatro etapas en la evolución y el desarrollo de la lengua: *Althochdeutsch* (aprox. del 700 al 1050), *Mittelhochdeutsch* (aprox. del 1050 al 1350), *Frühneuhochdeutsch* (aprox. del 1350 al 1650) y *Neuhochdeutsch* (aprox. del 1650 hasta hoy en día).

Al igual que durante el antiguo alto alemán (*Althochdeutsch*), en el período del alto alemán medio (*Mittelhochdeutsch*) no existía todavía una lengua escrita común con valor suprarregional. Sin embargo, sí comenzaron a establecerse ciertas normas gráficas más allá del ámbito local. Se puede, por tanto, ya hablar de dialectos gráficos (Cfr. Rautenberg 1984:1123). En el terreno de la literatura cortesana aparece una lengua escrita de carácter suprarregional (en torno al año 1200) que se suele denominar como *Dichtersprache* o lengua de los poetas. Se trataría, pues, de una lengua “artificial” propia de las obras literarias que escribían autores como Hartmann von Aue, Gottfried von Straßburg, Wolfram von Eschenbach o Walter von der Vogelweide. Esta lengua estamental desapareció junto con la sociedad cortesana que la creó. Como consecuencia se produjo una ruptura en la evolución normal esperable del alemán como sistema unitario frente a los dialectos que sí siguieron con su evolución natural.

El *Frühneuhochdeutsch* coincide con la aparición de una nueva lengua alemana escrita que llevaría al desarrollo del alemán estándar actual:

Nach einer Zeit des Übergangs, dem “schrägen Riß”, tritt seit etwa 1350 die neue, in die Zukunft weisende Gestalt der deutschen Schreibsprachen deutlich hervor. Deshalb sehen wir um die Mitte des 14. Jahrhunderts die entscheidende Grenze, von der ab eine neue kontinuierliche Entwicklung zur heutigen neuhochdeutschen Schriftsprache einsetzt (Eggers 1984:1296).

El que se hable de *Schreibsprachen*, es decir lenguas escritas, ya indica una característica fundamental en el desarrollo del alemán: surge como lengua escrita. Por lo tanto, hay que entender que el proceso evolutivo de la lengua alemana se desarrolla de forma muy distinta en los dos planos: el de la lengua hablada y el de la lengua escrita. La unidad en la lengua alemana se consigue primero en el nivel escrito y a partir de la escritura se fue estableciendo una norma para su pronunciación.

A la hora de explicar el camino hacia el alemán moderno se ha exagerado la importancia de la figura de Lucero, atribuyéndole poco menos que su creación a través de la traducción de la Biblia (Hartweg 1989:71). La labor de Lutero fue, sin duda, de gran importancia, pero en el proceso de creación de la lengua alemana común no sólo intervino él sino también, y en gran medida, las sociedades de la lengua (*Sprachgesellschaften*), los impresores, las cancillerías y los gramáticos.

El desarrollo del alemán es bien distinto al del inglés, francés o español ya que el carácter heterocéntrico de Alemania no resultó propicio para el establecimiento de una única norma lingüística (Besch 1983:978). Los distintos centros de poder trataban de imponer sus propios criterios lingüísticos. En los países monocéntricos existían núcleos regionales considerados por el entorno como focos de atracción, que se convirtieron en centros de irradiación en el ámbito político-cultural-económico. Fue el caso, por ejemplo, de Londres respecto del inglés y París respecto del francés. En Alemania existía un número considerable de centros más o menos significativos –un sin fin de cortes feudales con sus respectivas cancillerías y ciudades que se habían enriquecido gracias al comercio y a la artesanía– que defendían sus derechos de disponer de un medio de comunicación propio. El resultado fueron una serie de variedades de escaso alcance geográfico y comunicativo a pesar de su pretensión suprarregional.

A partir del siglo XVI se produce un cambio de gran relevancia en el norte de Alemania: el bajo alemán dejó de ser un ámbito lingüístico autónomo y divergente del resto de los territorios germanohablantes al extenderse hasta aquí el alto alemán como código escrito dominante, sustituyendo el código gráfico regional propio (Cfr. Besch 1983:981). Se desarrolló una situación de diglosia funcional: el alto alemán se esta-

bleció como variedad de la escritura y, por tanto, de la cultura, frente al dialecto que seguía siendo el medio de comunicación oral, sobre todo entre el pueblo llano. De esta forma, el norte se incorporó dentro de la realidad lingüística del resto de Alemania.

En la época del *Frühneuhochdeutsch* (temprano alto alemán moderno) se inició la configuración del alemán moderno. El intento de superar las diferencias dialectales en la escritura a través de una estructura propia, que permitiera ampliar los límites geográficos de los dialectos hablados, provocó la separación del nivel oral de aquel de la escritura.

El objetivo era lograr la comprensión suprarregional a nivel escrito. Los protagonistas que intervinieron en el proceso de normalización de la lengua escrita fueron, sobre todo, las cancillerías, las imprentas y los gramáticos. El desarrollo del alemán moderno no se corresponde con una evolución natural sino con una intervención calculada por parte de una serie de reguladores humanos e institucionales que decidieron cómo había que escribir. El lento proceso de “creación” del alemán escrito viene marcado por decisiones de selección de unas variantes y eliminación de otras. El nivel gráfico primaba sobre el fónico: a pesar de las divergencias en la lengua hablada se logró establecer una norma en el ámbito escrito, válida para todos los hablantes del alemán.

La última etapa en la historia del alemán es la del *Neuhochdeutsch* (alto alemán moderno). Algunos lingüistas sitúan su inicio en el siglo XVII, otros, sin embargo, más bien en el siglo XVIII. En este período se llevó a cabo la codificación del alemán estándar, su completa difusión en el conjunto de territorios de habla alemana, primero a nivel escrito y, a partir del siglo XIX, también a nivel oral: “Norminstanzen waren die Sprachgesellschaften des 17. und vor allem die Grammatiker des 18. und 19. Jahrhunderts” (Besch 1983:980). En este período se observa un claro retroceso de los dialectos: en el caso del norte de Alemania han sufrido un fuerte declive y han perdido parte de sus funciones comunicativas a favor de la lengua estándar y las lenguas coloquiales.

*Lengua estándar alemana: s. XIX / s. XXI*

Mientras que a partir del alto alemán medio, los dialectos siguieron con su evolución natural se fue desarrollando en paralelo una nueva variedad, en primer lugar en el nivel escrito, que daría lugar a lo que hoy conocemos como lengua estándar. Ésta comienza, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII y sobre todo del siglo XIX, a extenderse al ámbito de la lengua hablada (en parte gracias a la escolarización obligatoria) y, en consecuencia, a competir con los dialectos.

La lengua estándar del siglo XIX se basa, principalmente, en los modelos literarios de los grandes autores del siglo XVIII, Goethe y Schiller. A principios del XIX ya muestra un importante grado de normalización. De 1800 a 1870 se produce, según Eggers (1980:604), la consolidación de la variedad central del alemán. No obstante, los pasos decisivos para completar el proceso de unificación, tanto a nivel escrito como hablado, se van sucediendo a lo largo de la segunda mitad de ese siglo. La unificación política (1871) supuso un impulso decisivo para lograr, en torno a 1900, la normalización (ortográfica y articularia) decisiva del alemán estándar en todos los territorios germanoparlantes.

En 1872, Konrad Duden publicó su libro *Deutsche Rechtschreibung* en el que establecía unas normas ortográficas que, en lo sucesivo, tendrían carácter modélico. En 1876 se celebró en Berlín una primera conferencia ortográfica bajo predominio prusiano. Ante las reacciones negativas de otros territorios como Baviera, que no aceptaban estas normas, se acordaron nuevas reglas, elaboradas por Wilhelm Wilmanns, que fueron completadas con el diccionario ortográfico de Duden (*Vollständiges orthographisches Wörterbuch*, 1880). Con el fin de ampliar la normalización a los otros países de lengua alemana (Austria y Suiza) se celebró, nuevamente en Berlín, en 1901 una conferencia ortográfica. En términos generales se adoptaron las reglas de Wilmanns y Duden.

También se pretendía lograr la unificación articularia del alemán estándar. Esto resultaba especialmente difícil dado que los dialectos seguían contando con una fuerte presencia. Estos ejercían gran influencia en la articulación de la variedad estándar. Las reglas de pronunciación, que serán establecidas como norma, proceden de la práctica del teatro. Ya Goethe había reivindicado en sus *Regeln für Schauspieler* (1803) una pronunciación desprovista de los “errores” de los dialectos. Theodor Siebs elaboró, en conjunción con germanistas y directores de teatro, unas normas de pronunciación para el teatro alemán. En 1898 publicó la obra *Deutsche Bühnenaussprache*, en la que se recogen los usos de pronunciación existentes en los escenarios alemanes. La difusión de este estándar articulario se llevó a cabo a través del sistema educativo y llegó al conjunto de la población, sobre todo, gracias a la radio.

### 1.3.2.2. Hiato temporal entre el español estándar del XIX y el actual

Existen pocos estudios que se ocupen de los cambios lingüísticos que se han producido en el español moderno. Para Rafael Lapesa esto se debe a la falta de perspectiva histórica (Cfr. Narbona 2004:1014). Otro motivo es, según Cano (citado según Narbona 2004:1011), la “estabilidad” alcanzada por la lengua española: “han

concluido los grandes procesos históricos constitutivos de la lengua española [...] y estamos ante una lengua que ha alcanzado su *estabilidad* [...]; en el plano morfosintáctico [tampoco en el fónico] no puede señalarse *ninguna* alteración fundamental”.

La Real Academia, desde su creación en 1713, se ha convertido en un factor normativo (prescriptivo) esencial que frena los procesos de cambio. A pesar de ello, ciertos procesos de transformación lingüística no los ha podido evitar tales como los que a continuación aquí exponemos a título documental, aunque algunos de ellos no sean de mayor trascendencia para la traducción. En 1925, la Academia aceptó el “leísmo” para personas (no para cosas), a pesar de que es una agramaticalidad que produce distorsiones en el paradigma pronominal y, en consecuencia, en el sistema sintáctico del español. Actualmente ya se observa la extensión del leísmo también al ámbito de los objetos. El laísmo es un cambio que aún se considera incorrecto por parte de la Academia. No obstante, goza de amplia difusión en determinadas regiones de España (sobre todo en Madrid). Narbona cita otras transformaciones lingüísticas todavía consideradas agramaticales pero cada vez más extendidas como el dequeísmo (por ejemplo “pienso de que” en lugar de “pienso que”), fórmulas como “detrás mía” (en lugar de “detrás de mí”) y “han habido muchos incendios este verano” (en lugar de “ha habido muchos incendios este verano”) o el uso (en determinadas regiones) del perfecto simple (¿comiste ya?) donde se esperaría el compuesto (¿has comido ya?).

Los cambios más significativos que experimenta la lengua española entre el siglo XIX y el XX se producen en el nivel del léxico. Esto responde a la profunda transformación de la realidad gracias a los avances técnicos, la expansión industrial y el gran desarrollo de las comunicaciones. En sus artículos “Nuestra lengua en la España de 1898 a 1936” y “La lengua entre 1923 y 1963”, Lapesa da buena cuenta de la evolución del léxico español del siglo XIX al XX (neologismos, tecnicismos, la incorporación y naturalización de extranjerismos, calcos, traducciones, etc.).

En el nivel morfológico se registra en el español contemporáneo, por ejemplo, un cambio por contaminación en la formación del plural. A través de la incorporación de extranjerismos tales como “test” o “clip”, que forman el plural por simple adición de la marca “-s”, se está introduciendo un hábito lingüístico contrario al uso español. Fórmulas como “tests” o “clips” contrastan con la norma fonética española de formar el plural en “-es” (Lapesa 1996<sup>2</sup>:404).

Como ejemplos de cambios en el nivel sintáctico menciona Lapesa (1996<sup>2</sup>:404-405), entre las distintas transformaciones, la extensión del artículo indefinido (por influencia del inglés), el incremento del uso del gerundio como participio de presente en función adjetiva debido a anglicismos y galicismos (“se recibió un

sobre *conteniendo* varios documentos”) o construcciones como “cuestiones a discutir” (deudoras del francés). Lapesa resalta modificaciones modernas tales como la expansión del uso del “tú” en detrimento del “usted”, la supresión de la preposición “de” a favor de la aposición en los grupos nominales (por ejemplo “Calle Goya” en lugar de “Calle de Goya”). También menciona el autor la trascendencia de las siguientes transformaciones para el uso del subjuntivo y del futuro:

Las más importantes innovaciones que se abren paso en la sintaxis verbal consisten en dar color de realidad a lo hipotético valiéndose del indicativo (“si lo sé, no vengo”, en vez de “si lo hubiera sabido, no habría venido”), y en expresar la acción venidera valiéndose del presente (“dentro de un mes termino ese trabajo”) o de la perífrasis ir + a + infinitivo (“el curso próximo voy a explicar el Quijote”), con posible detrimento del subjuntivo y clara debilitación del futuro (Lapesa 1996<sup>2</sup>:409).

Otro cambio sintáctico se puede observar en relación con la posición enclítica de los pronombres. En los textos literarios del siglo XIX son habituales fórmulas como “quedáronse” que en el lenguaje actual no son habituales y resultan arcaicos (el lenguaje actual separa el pronombre del verbo: “se quedaron”). Se trata de un rasgo sintáctico generalizado en el lenguaje literario del siglo XIX como muestran los siguientes dos ejemplos: el primero de *Fortunata y Jacinta* de Galdós, el segundo de *Peñas arriba* de Pereda:

Al verles, Jacinta y aun Guillermina, a pesar de su costumbre de ver cosas raras, quedáronse pasmadas, y hubiérales dado espanto lo que miraban, si las risas de ellos no disiparan toda impresión terrorífica (Pérez Galdós 1983:324).

Tu padre, como más necesitado, echóse al mundo, y rodando mucho por él, adquirió muchos caudales y una mujer que no había oro con que pagarla. [...] Fuese a los pocos días de haber venido, y no he vuelto ni volveré a verle más en la tierra (Pereda 1997:17).

En Galdós, de los tres verbos con pronombre en posición enclítica sólo el primero es habitual en el español contemporáneo, mientras que las otras dos formas resultan inhabituales. Lo mismo ocurre con las dos formas que emplea Pereda en este fragmento: hoy en día no se coloca el pronombre en posición enclítica si el verbo está conjugado.

El proceso de normalización del español es muy anterior al de la lengua alemana. Además ha producido mayores efectos de unificación, incluso en relación con las variedades dialectales y hablas regionales.

A continuación enumeramos algunos de los cambios fónicos más importantes del español moderno:

<b>Vocalismo tónico</b>	El debilitamiento y elisión de las consonantes finales de sílaba, sobre todo la /s/, puede producir la abertura de la vocal tónica (en el caso de la /a/ produce su palatalización). No se trata aún de un proceso acabado que haya producido ya un desdoblamiento vocálico (el español cuenta, en la actualidad, con 5 vocales) que ampliaría la gama vocálica (cerradas y abiertas). Se trataría de un fenómeno fonético (no fonológico, pues los cambios no afectan al sistema fonológico).
<b>Inestabilidad del vocalismo átono</b>	Propia de las hablas populares actuales.
<b>Consonantismo: yeísmo</b>	Desaparición paulatina de la oposición /y/ - /ʎ/, debido a la cercanía articulatoria y el escaso poder discriminatorio; se impone la palatal central frente a la palatal lateral. Consiste en un proceso de fusión o desfonologización por el cual se elimina la distinción entre la palatal lateral y la central. Ese fenómeno responde a una tendencia general, apreciable también en otras lenguas románicas y se debe, fonológicamente, a un rendimiento funcional de la distinción por debajo del nivel encontrado en otras parejas de fonemas [...]. Fonéticamente, se debe a un relativo aflojamiento articulatorio y a la confluencia de la lateral con otras articulaciones en la región central del paladar.
<b>Debilitamiento de /-s/:</b>	[s] -> [h] -> [Ø] se pasa de un debilitamiento que produce una realización aspirada y hasta la desaparición.
<b>Debilitamiento de /-d-/:</b>	Proceso de relajación que lleva a la pérdida. Es un fenómeno antiguo que ya afectó a muchas palabras en su paso del latín al castellano (pedem – pie).

### 1.2.3. Diacultura

Los esfuerzos investigadores de muchos traductólogos se han centrado, en los últimos años, en la cuestión de la cultura y su relevancia dentro del proceso traductor. La intensidad con la que se ha debatido este tema y la multiplicación de los trabajos correspondientes han llevado incluso a que se acuñara un término para reflejar ese cambio en el enfoque de los estudios traductológicos: el “giro cultural” (“cultural turn”). Otros, como Mona Baker, han alertado del peligro que encierra la adopción, por el hecho de estar de moda, de este tipo de aproximación a la traducción (Cfr. Katan 2004:1).

Nuestro trabajo no pretende analizar la cuestión de qué se entiende por cultura y cómo se define ésta, y tampoco buscamos reproducir todo lo que se ha dicho sobre la relación entre cultura y traducción. El hecho de que el presente estudio se dedique a los retos que plantea la traducción de un tipo muy específico de literatura, de carácter más bien marginal y circunscrito a un lugar concreto y una época concreta, hace que la consideración de los entornos culturales relacionados con los textos sea, en nuestra opinión, de máxima importancia. Los condicionantes culturales, ya sean de tipo material ya sean de tipo espiritual, desempeñan una función esencial en la configuración específica de las obras del teatro popular vienés. El traductor habrá de familiarizarse con los rasgos distintivos de esta literatura y entender los elementos condicionantes con el fin de poder dar respuesta a los numerosos aspectos diferenciadores. También será necesario superar los pre-juicios, en su mayoría poco favorables, que han marcado, a menudo negativamente, la historia de la recepción del *Wiener Volkstheater* fuera de las fronteras austriacas (no pocas veces por incomprensión o falta de interés por una manifestación literaria considerada menor). La determinación cultural de la mirada de cualquier receptor, incluida la del traductor, hace que frecuentemente no se vea más allá de lo que uno está acostumbrado a ver (Sapir, Cfr. Katan 2004:64). El traductor, sin embargo, debe superar los límites de su horizonte monocultural inicial y ampliar su campo de visión hacia un horizonte bi- o mejor pluricultural (potencialmente, cada obra literaria procedente de otra época distinta a la actual requiere que el traductor active múltiples conocimientos contextuales que condicionaron y determinaron la especificidad de ese texto).

El análisis textual, que ha de llevar a cabo todo traductor antes de proponerse la tarea de reexpresar el original en otra lengua, requiere profundos conocimientos lingüísticos pero también extralingüísticos. La transferencia de una realidad literaria de un período del pasado obliga a que se active la capacidad de comprensión respecto de esa fase histórica, de su sociedad y sus características culturales: todo ello explicará el porqué y el cómo de la obra. La interdependencia entre lengua y cultura es un factor esencial a tener en cuenta en el proceso de traslación.

Todo texto incluye múltiples mensajes cifrados a través de rasgos y elementos culturales implícitos. Estos resultan, generalmente, comprensibles para los receptores contemporáneos, quienes generalmente comparten con el autor el contexto histórico y sociocultural. Sin embargo, la recepción de ese mismo texto, o de su traducción, por parte de alguien, ya sea el traductor, es decir el prolector, o el lector del texto meta, que no ha sido partícipe de ese contexto histórico y sociocultural se enfrenta, potencialmente, a problemas de comprensión debido a que puede desconocer ciertos elementos culturales o a que no los reconoce como marcados culturalmente (sino que los interpreta como universales y, por tanto, neutrales)<sup>39</sup>.

En la traducción de una obra con fuertes marcas culturales, la capacidad comunicativa del texto meta dependerá, en primer lugar, de la habilidad del traductor para reconocer esas marcas culturales en su dimensión autóctona: “[...] though languages can convey concepts from other cultures, people (including translators and interpreters) tend not to realize that their perception (through language) is, in fact, bound by their own culture” (Katan 2004:118). En segundo lugar, dependerá de su destreza a la hora de retransmitirlas (a través de préstamos o recreaciones) en la lengua meta, ya sea mediante recursos intratextuales o extratextuales, tales como las notas a pie de página.

Gracias al gran desarrollo de los medios de comunicación y de transporte, el mundo actual se ha vuelto más pequeño y menos opaco. En los estudios sociológicos se ha acuñado el término de “glocalización” para responder a la confluencia de dos fenómenos aparentemente contrarios: la globalización y la localización, el localismo (Brückner 2008:116). La reducción de las distancias geográficas que ha resultado de los avances tecnológicos ha ampliado ese estrecho mundo al que hacía alusión Wittgenstein (Cfr. Katan 2004:102) cuando decía que: “That the world is *my* world, shows itself in the fact that the limits of that language (*the* language I understand) mean the limits of my world.”

Antes de entrar a considerar los aspectos propios del tema de la literatura del teatro popular y de la sociedad, cultura y época histórica que la produjeron, quisieramos hacer una breve referencia a la concepción de “cultura” que aquí seguimos.

---

(39) Si, por ejemplo, en la novela *Magic Hoffmann* de Jakob Arjouni se habla de “Rama Familia” no es que se esté haciendo referencia a una familia que se apellida “Rama”, sino que se está evocando la imagen idílica de una familia plena y feliz, una imagen que procede de la publicidad de una conocida marca de margarina, muy difundida en los países de lengua alemana y que el autor incorpora en su texto literario, procurándole un valor metafórico. Conocimientos culturales de tipo político (en concreto de política alemana contemporánea) requiere, por ejemplo, la comprensión de la imagen “Barschel Wanne” presente en otra novela germana de los últimos años. Esta otra expresión idiolectal alude al triste final de un ex primer ministro regional (del *Land* de Schleswig-Holstein) que se apellidaba Barschel y quien, tras protagonizar un escándalo de escuchas ilegales, se vio obligado a abandonar su cargo y, unos meses más tarde, fue encontrado muerto en circunstancias muy extrañas en una bañera del hotel Beau-Rivage de Ginebra.

En su trabajo titulado *Translating Cultures*, David Katan apunta al gran número de definiciones, concepciones y modelos que se han elaborado sobre el concepto *cultura* a lo largo de los años y la dificultad que supone su delimitación y explicación. La revisión de los modelos de Trompenaar, Hofstede o Hall evidencia la complejidad del asunto y la necesidad de un modelo aplicable al proceso traductor. De las distintas propuestas que se han elaborado en el campo traductológico y que podrían ser empleadas en el análisis de los elementos culturales de un texto nos parece de especial interés la clasificación de Newmark. En ésta, basada a su vez en la de Nida, se sistematizan los elementos culturales a través de su asociación a determinadas “categorías culturales”.

Vermeer, apoyándose en la *Kulturremtheorie* de Oksaar, aporta una fórmula terminológica sintetizadora para referirse a los distintos elementos de carácter cultural: el *culturema*<sup>40</sup>. En adelante emplearemos, preferentemente, este término para denominar, de forma genérica, los elementos marcados por el contexto sociocultural. En analogía a los “*culturemas*” emplearemos el término “*idiolectemas*” para denominar los elementos de carácter idiolectal y que responden a rasgos lingüísticos marcados por la individualidad del autor (neologismos o deformaciones del material lingüístico preexistente).

### 1.2.3.1. Categorías culturales de Newmark

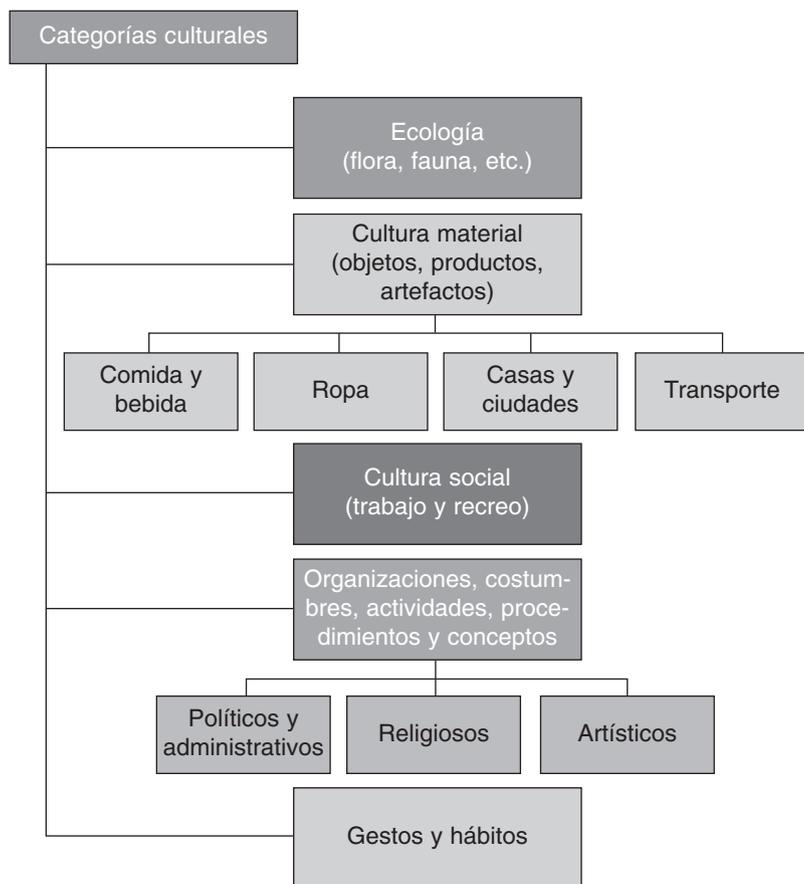
Según Newmark, el lenguaje puede ser de tipo “cultural”, “universal” o “personal” (idiolectal). Tanto lo “cultural” como lo “personal” proporcionan a los textos una especificidad ligada al medio original del que procede el texto y a su autor. Dado que los receptores meta no son cómplices ni de la codificación del lenguaje ligado al contexto sociocultural del texto original ni, por supuesto, de la codificación del lenguaje singular del autor, es necesario que el traductor determine el mensaje de los *culturemas* e *idiolectemas*.

Los dos procedimientos traductológicos de los que, en opinión de Newmark (2006:136), dispone el traductor a la hora de reexpresar los *culturemas* son problemáticos: el primero, la transferencia, es decir el préstamo de la voz u expresión, permite reflejar el “colorido y ambiente locales”, pero obstaculiza la comunicación intercultural al excluir el mensaje (opacidad del elemento ajeno a la cultura meta); el

(40) Nord también adopta este término y lo define de la siguiente forma: “[...] un fenómeno social de una cultura X que es entendido como relevante por los miembros de esa cultura y que, comparado con un fenómeno correspondiente de una cultura Y, es percibido como específico de la cultura X”. Citado según Hurtado (2001:611).

segundo, el análisis componencial, prescinde del rasgo cultural y transmite el mensaje que encierra el culturema (la fórmula elegida se basa en un componente común compartido por ambas lenguas al que se suman los “componentes diferenciadores extracontextuales”).

Newmark (2006:135) propone una clasificación de los culturemas (el cuadro que se presenta a continuación lo hemos elaborado nosotros a partir de las categorías culturales que establece este autor) dividida en cinco apartados: ecología, cultura material, cultura social, organizaciones y gestos y hábitos. Para los campos “cultura material” y “organizaciones, costumbres, actividades, procedimientos y conceptos” establece las respectivas subclasificaciones. La estructura arbórea, que hemos creado para visualizar la clasificación de Newmark, tendría el siguiente aspecto:



El campo que quizá, hoy en día, menos problemas plantee en el proceso traductológico es el de la ecología<sup>41</sup>, pues el gran incremento de la movilidad de las personas (debido a los medios de transporte modernos) junto con la función informativa de los medios de comunicación (televisión, internet, etc.) han permitido a los ciudadanos del mundo familiarizarse hasta con los lugares más recónditos del planeta y sus respectivas peculiaridades paisajísticas.

De mayor relevancia siguen siendo, en nuestra opinión, los campos de la cultura material y social (sin duda se podrán establecer, desde una perspectiva diacrónica, ciertos paralelismos entre la cultura de partida y la de llegada) así como el de las organizaciones, costumbres etc. (el cuarto apartado en la clasificación). Lo mismo puede decirse de los eventos históricos específicos de un país que han tenido importancia cardinal en la configuración de su sociedad (por ejemplo la Guerra de Independencia de EEUU y la española tienen unas connotaciones bien distintas). Debido a esa importancia de lo histórico vamos a comenzar nuestra exposición con los entornos históricos.

En el capítulo dedicado al *Wiener Volkstheater* analizaremos algunas obras para dar cuenta de los culturemas que en ellas se observan. Reflexionaremos acerca de las dificultades que plantean desde el punto de vista traductológico y trataremos de proponer posibles soluciones traslativas.

### 1.2.3.2. Hiato sociocultural entre Austria y España (s. XIX)

#### *Austria: Restauración, Neoabsolutismo y Ausgleich (1815-1867)*

La siempre difícil tarea traslativa se complica aún más cuando se trata de reexpresar un texto literario que procede de un momento histórico pasado y cuya sociedad y cultura ya no existen como tales. Para poder enfrentarse con garantías al proceso traductor hay que disponer de múltiples competencias más allá de un profundo conocimiento de las dos lenguas en cuestión, tanto desde una perspectiva sincrónica como diacrónica. Ciertos conocimientos en historia de la lengua se hacen perentorios en el caso de textos que proceden de un estado de la lengua diferente del actual. El proceso de comprensión a menudo exige del traductor un amplio conocimiento del marco histórico en el que se desarrolla una obra literaria, pues ésta suele estar determinada, en mayor o menor medida, por él.

---

(41) Quizá sería más apropiado hablar de “medio ambiente” en lugar de ecología, debido a las connotaciones actuales de este último término.

El hecho de que hoy en día se hable de literatura austriaca con entidad propia y diferenciada frente al resto de la literatura en lengua alemana, sobre todo la de la RFA, se debe a los cambios políticos que se produjeron a partir de comienzos del siglo XIX y hasta 1871.

La presión napoleónica sobre el Sacro Imperio (anexión de la orilla occidental del Rin, proclamación de Napoleón como emperador) llevaron al emperador alemán, Francisco II de la casa de los Habsburgo, a proclamar el Imperio Austriaco, una entidad política de nueva creación. Se trataba de una medida defensiva para evitar que los territorios habsbúrgicos, hasta entonces unidos única y exclusivamente por la unión personal de las distintas coronas (húngara, bohemia, etc.) en manos de los Habsburgo, pudieran caer bajo dominio del conquistador corso. El intento de Napoleón de establecer un Imperio hereditario frente al antiguo Sacro Imperio de carácter electivo se interpretaba como intento de hacerse con el predominio en Alemania<sup>42</sup> (una parte importante de los territorios habsbúrgicos estaban integrados en el Sacro Imperio). Esto hubiera podido acabar en una situación de subordinación de los Habsburgo bajo la corona francesa y su reducción a una posición de vasallaje. Puesto que Napoleón necesitaba el reconocimiento internacional para legitimar su nuevo estatus como emperador no le quedó más remedio que aceptar las condiciones que le impuso Francisco II (Cfr. Rumpler 2005:60).

En el nuevo Imperio Austriaco, de carácter hereditario, se incorporaron todos los territorios que pertenecían a la casa de los Habsburgo. Dos años después, en 1806, y bajo fuertes presiones francesas, Francisco II abdicó como emperador alemán y disolvió definitivamente, tras mil años de existencia, el Sacro Imperio. A partir de ese momento ya sólo ostentaba la corona austriaca como Francisco I. Desde el punto de vista de los intereses de la casa Habsburgo, la separación del nuevo ente llamado Austria de la estructura del antiguo Imperio, y por tanto del resto de los territorios germanos, tenía que ser completa.

De esta forma se dieron los primeros pasos en el camino hacia la separación total de Austria de la comunidad germana. Sin embargo, tras el período napoleónico surgió la cuestión de cómo recuperar la unión de los países alemanes. Si a las distintas casas reinantes de los diferentes estados alemanes no les interesaba la integración en un estado unitario por miedo a perder su posición de poder, a Austria le frenaba, además de esta cuestión, sobre todo su composición estatal. La incorporación de los territorios habsbúrgicos, en su mayoría de etnia no germana (aunque ésta era pre-

---

(42) En este sentido, el corso había realizado una nueva repartición de los territorios alemanes. Después de Austerlitz cedió el nuevo estado de Westfalia a su hermano Jerónimo Napoleón. Este estado debía servir de puente. Una acción similar que Alemania llevó a cabo en 1940 respecto de Francia.

dominante), en un estado nacional alemán hubiera supuesto graves tensiones internas y posiblemente la pérdida de la mayor parte de sus posesiones. Los nuevos movimientos nacionalistas que fueron surgiendo con fuerza en el recién creado Imperio Austriaco eran reflejo de los intereses antagónicos de los distintos grupos étnicos. A la reivindicación de un estado nacional alemán (con la inclusión de Austria), formulada por muchos pensadores y escritores alemanes, y ansiada por la mayoría de la población germano-austriaca, se oponía la casa de los Austrias por el peligro que esto suponía para la integridad de sus territorios (Cfr. Rumpler 2005:67).

Otros pasos decisivos en ese proceso de desconexión de Alemania fueron la decisión del Parlamento de la *Paulskirche* (el primer parlamento democrático en Alemania, reunido en la iglesia de San Pablo, situada en la ciudad de Francfort del Meno) a favor de la *Kleindeutschen Lösung* (la unificación de Alemania bajo predominio de Prusia y sin Austria, dado que ésta no quería renunciar a sus dominios no alemanes), la batalla de Königgrätz entre Prusia y Austria (con victoria prusiana), que selló la supremacía de Prusia en Alemania, y finalmente la unificación alemana en 1871, una vez firmada la victoria sobre Francia.

Poco a poco se fue desarrollando en Austria una identidad propia, más por necesidad que por un deseo expreso de la gente. Esta tendencia ya se observa inmediatamente después de la desaparición de la milenaria estructura del Sacro Imperio y la aparición del nuevo estado austriaco (Cfr. Zeman 1996<sup>2</sup>:305).

El período de la Restauración, entre 1809 y 1848, viene marcado por la personalidad del príncipe Metternich, el hombre fuerte de la política austriaca durante ese tiempo. La era Metternich se caracteriza, en sus inicios, por la lucha contra Napoleón y la reordenación de Europa tras los años de convulsión en lo político y social y, posteriormente, por la lucha contra el liberalismo y los nacionalismos.

Los pueblos habían desempeñado un papel fundamental en la derrota napoleónica, pero en el Congreso de Viena no se les había tenido en cuenta. Después de la *Wartburgfest* el 18 de octubre de 1817 (en conmemoración del tercer aniversario de la Batalla de los Pueblos en Leipzig y de los 300 años de la Reforma de Lutero) —organizada por estudiantes de distintas universidades alemanas así como miembros de asociaciones como la del padre de la gimnasia, Jahn— y del asesinato del escritor August von Kotzebue (contrario a los movimientos liberal-nacionales) se introdujeron una serie de medidas represivas en los estados alemanes (*Karlsbader Beschlüsse*, 1819). El hombre que representa e impulsa esa política restaurativa, que se caracteriza por el empleo de la censura y de las fuerzas policiales con el fin de reprimir los movimientos liberales y nacionales, es Metternich (Cfr. Rumpler 2005:203-204). La actuación represiva se dirigía, sobre todo, contra el movimiento nacional-alemán en

los territorios germanos de Austria, pues éste suponía un grave peligro para la frágil estabilidad del Estado supranacional de los Habsburgo. Los escritores sufrieron especialmente las consecuencias de esta política a través de la censura previa (Nestroy llegó a estar en la cárcel por improvisar en las representaciones teatrales).

La rigidez del gobierno, que pretendía que nada cambiara, contrastaba con los profundos cambios económicos y sociales que se fueron produciendo a partir de 1820. La paulatina industrialización del país favoreció la aparición de una clase burguesa adinerada, pero también contribuyó al empobrecimiento de los campesinos y artesanos. Otro grupo, la pequeña burguesía, se vio muy negativamente afectado por la política financiera del gobierno. El Estado gastaba mucho más de lo que recaudaba a través de los impuestos y, en consecuencia, fue acumulando enormes deudas fiscales. Para hacer frente a las crecientes necesidades de financiación, el gobierno ampliaba en secreto la cantidad de dinero en circulación, favoreciendo así la devaluación del dinero y provocando varias quiebras del Estado.

En Viena, la Revolución de 1848 estalló precisamente por motivos económicos. El Banco Central había publicado un informe maquillado sobre las deudas del Estado, pues la situación financiera real era mucho peor de lo que arrojaban los datos publicados. La desconfianza se apoderó de los mercados y la gente acudió en masa a retirar sus ahorros depositados en las entidades financieras, provocando así la caída en picado de las cotizaciones en la bolsa. Los liberales exigían, en un principio, el control constitucional de las finanzas del Estado. Los grupos más radicales del movimiento liberal no se contentaban con esto y reivindicaban una serie de derechos y libertades (de opinión y prensa, de enseñanza, etc.) pero, sobre todo, exigían la unión con Alemania.

El 13 de marzo se inició la Revolución y ese mismo día Metternich, junto con el resto del gobierno, tuvo que capitular. El nuevo gobierno provisional concedió derechos como la libertad de prensa y prometió la elaboración de una constitución. Los acontecimientos se precipitaron y en los meses siguientes se produjeron grandes convulsiones: en Fráncfort se reunió el Parlamento de la *Paulskirche*, compuesto por representantes procedentes de todos los estados alemanes (Austria contaba con un nutrido grupo de emisarios en ese primer parlamento alemán de la historia), y se desataron los conflictos nacionalistas en los otros territorios del Imperio austriaco.

El peligro ante una posible disolución del Imperio Austriaco llevó a la burguesía liberal a posicionarse a favor de la monarquía habsbúrguica y en contra de los grupos más radicales, los demócratas. Esto produjo la división de las fuerzas que habían sustentado la Revolución. Autores como Grillparzer, que habían pedido a gritos la Revolución, ahora, ante el temor de la atomización del Imperio, se oponían a ella. Al igual que Grillparzer, Nestroy había sufrido las consecuencias de la política

represiva de Metternich (sobre todo la censura). Sin embargo, aprovechó la coyuntura para parodiar la Revolución a través de la farsa *Freiheit in Krähwinkel*.

A raíz del conflicto húngaro –las fuerzas nacionalistas magiars propugnaban la separación de Austria– los liberales austriacos, que ahora ocupaban el gobierno, se despidieron de la Revolución que ellos mismos habían iniciado. La fragmentación del Imperio hubiera supuesto un grave peligro para sus intereses. De ahí que se enfrentaran a los húngaros y a la oposición demócrata que veía la posibilidad de conseguir la separación de Austria del resto del Imperio, la condición para conseguir la unidad nacional de todos los estados alemanes. Este movimiento contrarrevolucionario de los liberales posibilitó la represión final de la Revolución de manos del ejército imperial (Cfr. Rumpler 2005:305).

En relación con la creación del estado nacional alemán, que se debatía en Fráncfort, Austria se decidió en contra de esta solución y a favor de un estado central austriaco que englobara todas las posesiones hereditarias de la casa reinante. Se estableció una administración con estructura jerárquica dirigida desde el Estado Central. El poder quedó en manos del nuevo monarca, Francisco José I, y se eliminaron los elementos de participación política por parte de los ciudadanos. A pesar del inicio de una etapa neoabsolutista, sí se mantuvieron los derechos básicos que se habían logrado con la Revolución: la liberación de los campesinos del terruño, la igualdad de los ciudadanos ante la ley e igualdad de todas las nacionalidades en cuanto al uso y preservación de su identidad, costumbres, lenguas y religión (Rumpler 2005:320-323).

A través de la creación de un amplio aparato burocrático y una reestructuración administrativa de los territorios se trató de apuntalar la organización centralista del estado austriaco bajo el poder absolutista del monarca. Sin embargo, los fracasos en la política exterior –posicionamiento contra Rusia en la Guerra de Crimea con la consiguiente ruptura de la Santa Alianza; pérdida de la guerra contra Piamonte y Francia y la pérdida de posesiones italianas; derrota contra Prusia– impulsó la adopción de reformas internas: a través del *Ausgleich*, el Imperio Austriaco se convirtió en una monarquía dual (Austria-Hungría). De esta forma se trataba de solucionar el conflicto con Hungría, que reclamaba su independencia. Con este compromiso se salvó la existencia del Imperio habsbúrgico hasta su disolución definitiva en 1918.

### *España: Vuelta de los Borbones, Revolución y Primera República*

En contraste con este “estado de cosas austriaco”, los problemas que padece la sociedad española son bastante más elementales, angustiosos y marcados. A pesar de coincidir en la restauración del absolutismo, el problema fundamental histórico de

la sociedad española del momento es la recuperación de las libertades “gustadas” durante la invasión francesa en la Constitución de Cádiz (extremo al que en Austria no se había llegado). Este intento de consecución de libertades eliminadas por el “deseado indeseable” produjo un exilio de la intelectualidad española que –al mismo tiempo que a su regreso produjo un beneficio innegable a través de las ideas, movimientos etc. que aportaba– supuso una gran pérdida durante el tiempo que duró el exilio.

Con la siguiente exposición pretendemos resaltar el contraste entre los distintos sistemas históricos en que se desarrolla la literatura austriaca y española y la posible comparación de un texto marcado que hubiera que traducir: la falta de simetría (por ejemplo la Guerra de Independencia Española es bien distinta en comparación con la Guerra de Liberación Austriaca). La guerra en España fue más despiadada (*Los desastres de la guerra* de Goya) y las consecuencias económicas y sociales mucho más duras que en Austria.

La historia del estado austriaco, preocupado por el mantenimiento de la hegemonía en el interior (primero del Sacro Imperio y posteriormente dentro del étnicamente diverso Imperio Austríaco), es fundamentalmente distinta a la del estado español. También hay paralelismos: la recuperación del absolutismo. En España, sin embargo, hubo una guerra mucho más profunda y con consecuencias mucho más graves en lo político, social y económico que las llamadas guerras de liberación de los países alemanes. Además, la recuperación de las libertades en cierto momento en España y el gravísimo problema legitimista que desencadenó las guerras carlistas son dos factores históricos singulares de la España del siglo XIX.

Este período de la historia de España se caracteriza por una gran inestabilidad tanto política como social. El aumento demográfico produjo un fuerte incremento de los precios de los alimentos y dificultó el abastecimiento de la población. Las reformas agrarias destinadas a solucionar los problemas implicaban el cambio del antiguo modelo económico y social del feudalismo. Estas medidas, sobre todo la desamortización, afectaban negativamente a los estamentos que hasta entonces habían sustentado la monarquía absoluta. La mayor parte de la población seguía estando ligada al campo mientras que la burguesía todavía era una clase muy minoritaria.

España se vio envuelta en las convulsiones que sacudieron a Europa en su conjunto debido a la política expansiva de Napoleón, sobre todo, cuando éste decidió incluir la península ibérica en su estrategia bélica contra Inglaterra. Francia, que se proponía ocupar Portugal para reforzar el bloqueo continental, concedía a España una parte del territorio luso una vez conquistado a cambio de su ayuda militar (Tratado de Fontainebleau). Pronto quedó claro que los planes reales del corso iban

más allá: conquistar toda la península. Sin embargo, el levantamiento del 2 de mayo y la consiguiente Guerra de Independencia torpedearon el proyecto napoleónico. El pueblo no aceptaba al nuevo rey, José Bonaparte, sino que reclamaba la vuelta al trono de Fernando VII, quien se había visto obligado a renunciar a la corona española.

La organización de la lucha armada se llevó a cabo a través de unas estructuras de mando creadas ad hoc: la Junta Central y las juntas provinciales. Éstas fueron también determinantes en lo político a la hora de convocar las Cortes de Cádiz. Fruto de las deliberaciones de los diputados, que comenzaron en 1810, fue la Constitución de Cádiz de 1812.

En toda Europa, incluida España, se observa entre 1815 y 1848 la pugna entre dos concepciones y tendencias políticas opuestas: el absolutismo y el liberalismo. Las fuerzas restaurativas pretendían la vuelta a la situación previa a la Revolución francesa mientras que los constitucionalistas (liberales), por su parte, buscaban preservar las conquistas de la Revolución. A través de la implantación de una constitución trataban de limitar el poder del monarca y garantizar una serie de derechos individuales así como establecer por ley el funcionamiento de los distintos órganos del Estado. Los derechos de los ciudadanos debían, en su opinión, reflejarse de forma escrita (en la Constitución) y el rey debía jurar ese documento y así aceptar la limitación de su poder.

Las medidas adoptadas por las Cortes de Cádiz habían impulsado la transformación política, económica y social de España al tratar de eliminar la vieja organización estamental del Antiguo Régimen: abolición de determinados privilegios señoriales, por ejemplo, en la jurisdicción, primera fase de desamortización de las propiedades eclesiásticas y el establecimiento de la libertad de trabajo (acabando así con la regulación gremial de la producción de bienes). Las clases populares, que habían llevado el peso de la lucha armada contra los invasores, se quedaron al margen de esta política sustentada por las fuerzas de la burguesía liberal y seguían apegadas al absolutismo.

En diciembre de 1813 se reinstauró la dinastía borbónica tras la conclusión de la Guerra de Independencia. Fernando VII, a través de su primer decreto, anuló en 1814 la Constitución de 1812 y restauró el sistema absolutista en consonancia con la evolución general que se observa en el resto de Europa (Congreso de Viena, 1815). El reinado de Fernando VII resultó ser muy conflictivo, tanto por los problemas económicos como por los conflictos políticos: La reimplantación del absolutismo conllevó medidas represivas contra las fuerzas liberales defensoras del constitucionalismo. En el plano económico se inició una difícil recuperación tras

el desastre de la guerra que arruinó el país. A ello se sumaron las consecuencias de la pérdida de las colonias americanas.

A pesar de su derrota, los liberales continuaron presionando para lograr la implantación del sistema constitucional. Para ello contaron con el apoyo de una parte del ejército y del clero urbano. Finalmente, en 1820 el rey se vio obligado a jurar la Constitución. Durante el trienio liberal (1820-1823) fueron las fuerzas absolutistas, apoyadas por las clases populares urbanas y el campesinado del Norte, las que conspiraron para desalojar a los constitucionalistas del poder. Sin embargo, el nuevo triunfo del absolutismo no se logró sino gracias a la intervención de tropas militares francesas (los cien mil hijos de san Luis).

La nueva etapa absolutista (1823-1834) –la llamada década ominosa– ya apunta en sus últimos instantes a un nuevo cambio de la balanza del poder. El siguiente enfrentamiento se desata a causa de un conflicto dinástico que surge de la falta de descendencia de Fernando VII y de la declaración de su hermano como heredero de la corona. Habiendo enviudado por tercera vez, Fernando VII se casó en cuartas nupcias con María Cristina de Borbón. El matrimonio no le dio ningún descendiente masculino pero sí dos hijas: Isabel y Luisa Fernanda. La situación jurídica no estaba clara, pues en 1713 se había adoptado la ley sálica (excluía a las mujeres como herederas). Por otra parte existía la tradición castellana, la Pragmática Sanción de 1789 (que derogaba el Auto Acordado de 1713) y la Constitución de 1812 (que sí permitía la herencia por línea femenina).

Dado que los liberales apoyaban la candidatura de la infanta Isabel, su madre María Cristina de Borbón inicia la transición hacia un régimen liberal, proceso que concluye con la muerte del rey (1833). A lo largo de los próximos siete años se lleva a cabo la Revolución Burguesa a nivel nacional contra la oposición militar del bando absolutista que defendía los derechos dinásticos de Carlos. La victoria de los liberales sobre el campesinado carlista sólo fue posible gracias al apoyo de los militares, un apoyo que determinará la conquista del poder político por parte de estos últimos.

El movimiento liberal, dividido en dos facciones (progresistas y moderados), se consolida y se impone de forma definitiva (expresión de ello es la nueva Constitución de 1837). Al frente de los primeros se encuentra el general Baldomero Espartero, el artífice del final de la guerra civil, que en 1840 –después de la expatriación de la Regente María Cristina– asume la Regencia e inicia el trienio progresista (1840-1843). Sin embargo, el descontento generalizado de la población devolverá el poder a los moderados liderados por Ramón María Narváez.

El reinado de Isabel II coincide con una importante fase de expansión económica, tanto a nivel nacional como internacional. La creación de una amplia red ferroviaria y el libre comercio que se establece a escala mundial permiten el desarrollo de una economía especializada. El creciente proceso de industrialización hará que poco a poco se vaya desarrollando una nueva clase social, sobre todo en Inglaterra, Francia y Alemania: los obreros. En España, sin embargo, el proletariado industrial se circunscribe, esencialmente, a Cataluña. Las nuevas empresas industriales requerían el empleo de grandes capitales, algo que favoreció el desarrollo del sector financiero (se crea en 1847 el Nuevo Banco Español de San Fernando, posteriormente el Banco de España, y surgen numerosas entidades financieras privadas).

La nueva sociedad española refleja el cambio político experimentado en los años treinta del siglo: ha pasado de tener una organización estamental a diferenciarse por clases sociales. El segundo tercio del siglo XIX muestra en España el predominio de la burguesía y de las clases medias. Los dos bandos liberales que se disputan durante la era isabelina el poder son los moderados y los progresistas. Los primeros, apoyados en la alta y mediana burguesía, mantienen una posición dominante a lo largo de casi todo este período (excepto el bienio progresista). El partido progresista, por su parte, cuenta con el apoyo de la pequeña burguesía.

La primera fase (1844-1854) se caracteriza por la tendencia hacia la centralización del Estado (siguiendo el modelo francés), el eclecticismo político y la férrea oposición de los progresistas que da lugar a tres levantamientos en los años 1848, 1854 y 1868. Mientras que los progresistas fracasan en 1848, en 1854 logran hacerse con el gobierno que estará presidido por los generales Espartero y O'Donnell. A través de una nueva Constitución (la de 1856) pretenden los progresistas llevar a cabo una serie de reformas profundas. El cambio más significativo consiste en la sustitución del "principio doctrinario", que establece que la soberanía reside en el Rey y las Cortes conjuntamente, por el principio de la "soberanía nacional" ("todos los poderes públicos emanan de la Nación, en la que reside esencialmente la soberanía; y, por lo mismo, pertenece exclusivamente a la Nación el derecho de establecer sus leyes fundamentales").

Tras el breve episodio del bienio progresista es O'Donnell quien se hace con las riendas del país. Apoyado en la Unión Liberal gobernará durante la mayor parte de la década entre 1856 y 1866. La grave crisis económica que azota toda Europa en 1865-66 también tiene importantes repercusiones en España: la quiebra de varias entidades financieras, problemas en las empresas ferroviarias y la industria siderometalúrgica así como la textil (a causa de la guerra de Secesión en Estados Unidos). Las dificultades económicas propician las condiciones para la Revolución de 1868. El problema del reconocimiento del reino de Italia produce un conflicto entre los

moderados (contrarios a legitimar el nuevo Estado italiano) y unionistas (partidarios de reconocerlo). Finalmente se produce la confluencia de varias fuerzas políticas –los progresistas, los demócratas y los unionistas– contrarios a mantener a Isabel II en el trono. El avance de las tropas revolucionarias llevó a Isabel II a cruzar la frontera y refugiarse en Francia.

### 1.2.3.3. Contexto sociocultural divergente

#### *Austria: Biedermeier y Prerrealismo*

Las circunstancias políticas durante la época napoleónica favorecieron la división entre los territorios de los Habsburgo y el resto de Alemania. El surgimiento del nacionalismo en toda Europa afectaba especialmente a Austria, pues se trataba de un conglomerado de territorios, etnias, lenguas, religiones y costumbres unidas únicamente por la casa reinante. Mientras que los movimientos nacionalistas en España surgen de forma más bien tardía (la Renaixença, el movimiento de recuperación del catalán como lengua de la literatura y cultura, durante la segunda mitad del siglo XIX; el nacionalismo vasco que aparece a principios del siglo XX), en Austria ya se inicia el movimiento nacionalista húngaro en torno a 1720 a través de la figura de Rakoczi.

La separación política de Alemania coincidió en Austria con la aparición de varias grandes figuras en el ámbito literario. Hasta entonces Austria había destacado, sobre todo, en la música (Mozart, Haydn y Beethoven –éste último, a pesar de ser alemán, había desarrollado su carrera en Viena) mientras que en lo literario quedaba muy por detrás de la evolución en Alemania:

Tatsächlich brachte die österreichische Literatur des gesamten 18. Jahrhunderts keine Schriftstellerpersönlichkeit von überragendem Format hervor. Zwischen Abraham A Sancta Clara um 1700 und der beginnenden Epoche eines Franz Grillparzer und Ferdinand Raimund sucht man vergeblich nach einer literarischen Erscheinung von überregionalem Charakter (Zeman 1996':283).

A principios del siglo XIX se produjeron cambios fundamentales en relación con el arte. Poco a poco fue desapareciendo el mecenazgo por parte de la aristocracia y comenzó a desarrollarse la comercialización del arte. Viena era, por aquel entonces, la capital de la música y a comienzos del Congreso de Viena (1814), Beethoven seguía siendo la gran figura, pero el gusto musical y teatral estaba cambiando:

All das war aber der letzte Glanz einer versinkenden Welt. Der “Fidelio” war zwar ein großes künstlerisches Ereignis, der große Publikumserfolg der Kongreßzeit war aber “Rochus Pumpenickel”, ein musikalisches Quodlibet. Die Hoftheater wurden zwar besucht, gestürmt aber wurden die Vorstadtbühnen in der Leopoldstadt und Josefstadt. Dort war nicht von den hehren Idealen der Menschheit die Rede, dort herrschte der derbe Witz des “Kasperl”, des “Thaddädl” und “Staberl” (Rumpler 2005:144).

Las salas de entretenimiento, que fueron estableciéndose en los suburbios de la capital de los Habsburgo, no sólo atraían a los burgueses sino también a la aristocracia. El vals se convirtió en el nuevo baile de moda y fue precisamente en Viena donde mayor esplendor adquirió. La aparición del vals marca un antes y un después: “Das adelige ‘Jahrhundert des Menuetts’ war zu Ende. Mit dem ‘Jahrhundert des Walzers’ und der Ecossaisen meldete sich das Bürgertum” (Rumpler 2005:146). A partir de los años treinta del siglo XIX comienza a producirse la separación entre literatura artística y literatura de entretenimiento, así como entre música seria y música de entretenimiento.

En lo literario, Austria contaba con una tradición distinta a la de Alemania. Aunque se perciben ciertas influencias literario-estéticas germanas, la literatura austriaca se desarrolla de forma diferenciada:

Hier galt nicht das deutsche Genie-Denken, hier waren die Maßstäbe der deutschen Genie-Ästhetik nie wirksam. Was sich im übrigen deutschen Sprachraum vom Sturm und Drang her als literarische und allgemein ästhetische Wirkung ergab, blieb in den österreichischen Ländern ausgespart. Das ändert sich erst und nur in bestimmten literarischen Kreisen –etwa um Franz Schubert zur Zeit der beginnenden Goethe-Begeisterung und überhaupt Goethe-zeitlicher Einflüsse um 1820 (Zeman 1996:315).

En Austria sigue predominando la concepción programática de la Ilustración. Se mantienen sus máximas artísticas y morales junto a los géneros típicos del período ilustrado. La gran influencia que ejerció el *josefinismo* a lo largo del período, desde finales del siglo XVIII hasta mediados del XIX, explica esta evolución distinta respecto del resto de Alemania.

La burguesía fue adquiriendo un mayor protagonismo en la configuración social sin que esto se tradujera en una mayor participación política. El desarrollo del movimiento artístico del *Biedermeier*, que caracteriza el período de la Restauración, se definía tradicionalmente como respuesta de la burguesía que, excluida de la vida política, se retiró al ámbito de lo privado. La aparición de Friedrich Schlegel en

Viena, donde mantuvo sus célebres lecciones *Geschichte der alten und neuen Literatur*, contribuye a conformar un desarrollo diferenciado de la literatura austriaca. Schlegel propuso en Viena un romanticismo pero de cuño moderado tradicionalista, que iba en consonancia con el movimiento artístico que se impondrá posteriormente: el *Biedermeier*.

El término *Biedermeier*<sup>43</sup> procede originariamente del ámbito literario. Surge de la pluma del parodista Ludwig Eichrodt (1827-1892) quien en 1860 publica una colección de parodias con el título de *Biedermaiers Liederlust*. En el prólogo se lamenta la muerte del maestro de escuela Biedermaier, una figura completamente ficcional. La colección se compone de una serie de textos en los que se parodian autores de la época de Goethe y del período inmediatamente posterior a éste. Las parodias se presentan como si hubieran sido textos de lectura reales del señor Biedermaier. Con ello, Eichrodt pretendía parodiar tanto a los autores de ese período como también el espíritu burgués del público lector (Cfr. Kohlschmidt 1982:190).

La historia del arte se adueñó, posteriormente, del término para designar una cultura de la vivienda que se articulaba, principalmente, a través de un tipo determinado de muebles y objetos de decoración. El mueble *Biedermeier* se constituyó en un símbolo de la pequeña y mediana burguesía, un símbolo que se identificaba con el ascenso social de estas clases sociales. La voz se extendió, más tarde, a la pintura de la época, representada por artistas como Moritz von Schwind, Carl Spitzweg o Ferdinand Waldmüller.

Ya en el siglo XX se retransfiere el término al ámbito literario para designar una de las corrientes literarias que coexisten paralelamente durante el período comprendido entre el Congreso de Viena y la Revolución Burguesa de 1848 y que muestran signos opuestos. Frente a la corriente literaria de carácter revolucionario del *Junges Deutschland* (para Austria se ha acuñado el término analógico de *Junges Österreich*), cuya fase final, inmediatamente anterior a 1848, se denomina con el término de *Vormärz* (supone la radicalización del *Junges Deutschland*), se sitúa el *Biedermeier* literario, que se identifica con los autores de carácter conservador.

La imposibilidad de participar de la vida política de los países germanos llevó a la burguesía moderada a dedicarse al ámbito particular, algo que contribuyó al enorme aumento de la demanda de libros, junto con la escolarización obligatoria y los avances tecnológicos en la fabricación de libros. Surgieron géneros populares

(43) Roetzer/ Siguán (1990:224): "El adjetivo *bieder* (probo), originariamente usado como sinónimo de íntegro, honrado, fue trivializado por los contrarios a la política de la Restauración a ser una característica polémica de la burguesía conservadora y 'apolítica'; suponía una desvalorización política además de estética".

como la *Dorfgeschichte*<sup>44</sup> y la literatura dialectal; se popularizaron géneros que acercaban mundos lejanos al estrecho hogar de la pequeña burguesía: la literatura de viajes, relatos exóticos y libros sobre plantas y animales de otras partes del mundo. La proliferación de este tipo de textos también se debe a que la censura<sup>45</sup> no sólo no tenía nada en contra de ellos sino que fomentó su difusión. Junto al *prodesse* también se buscaba el *delectare*, de ahí que se produjese una verdadera eclosión de la literatura de entretenimiento que, en parte, se publicaba a través de almanaques y revistas. El hecho de que muchos autores se acercaran con sus textos al gusto de los lectores ha llevado a que se hable de la afinidad del *Biedermeier* con la literatura trivial (Cfr. Kohlschmidt 1982:194). Comienzan a surgir muchos autores ocasionales, sobre todo funcionarios, que en sus horas de ocio se dedicaban a escribir y, con ello, surge la figura del *Volksschriftsteller* o escritor del pueblo<sup>46</sup>.

El *Biedermeier* literario refleja el gusto por dos motivos opuestos: por una parte, lo exótico y lejano (se manifiesta en la literatura de aventuras y los relatos de viajes) y, por otra parte, lo cercano e íntimo (como muestran las memorias, los diarios y epistolarios). Un tercer elemento es la literatura que se dedica al pueblo mismo, ya sea a través de textos del tipo de la *Dorfgeschichte* ya sea a través de la literatura dialectal que experimenta una inmensa proliferación en ese período.

Los valores que imperan durante el período *Biedermeier* y que imprimen el carácter específico a los textos son la medida (el camino medio entre una vida contemplativa y una vida activa), la búsqueda de la pequeña felicidad (no pretender lo que a uno no le corresponde) y la integración del ser humano dentro del orden socio-político dado<sup>47</sup>. Grillparzer y los autores del teatro popular vienés, sobre todo Raimund, reflejan estos valores en sus obras. Con ello se reforzaba, desde el ámbito artístico, la política restaurativa que promulgaba Metternich.

Para Grillparzer existe un orden en la naturaleza y entre el género humano que permite al hombre alcanzar la felicidad. La felicidad terrenal se convierte en un tema central de la literatura austriaca durante el período *Biedermeier*, algo que se puede

(44) Un género de carácter rural: los protagonistas son los campesinos cuya vida en el pueblo constituye el trasfondo de los relatos.

(45) Se había establecido en 1770, sobre todo para controlar las representaciones teatrales. En época de José II se suavizó, pero durante el período de Metternich se empleó para evitar las críticas al sistema político y como arma contra los movimientos liberales y nacionales.

(46) Joseph Anton Henne (1798-1870), Gottlieb Jakob Kuhn (1775-1849) y Abraham Emanuel Fröhlich (1796-1865) son tres representantes de este tipo de autores.

(47) La obra de Raimund, *Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär*, es un ejemplo paradigmático del ideario *Biedermeier*. Cuando el campesino Fortunatus Wurzel deja de aspirar a las riquezas que, según su estamento, no le corresponden, acaban todos sus males. El mensaje moral que transmite la obra es que aquel que se contenta con una felicidad modesta será recompensado. La desmesura lleva a la perdición.

comprobar en el siguiente fragmento de la obra de teatro *Der Traum ein Leben* de Grillparzer, inspirada en *La vida es sueño* de Calderón:

Eines nur ist Glück hienieden,

Eins, des Innern stiller Frieden

Und die schuldbefreite Brust.

Und die Größe ist gefährlich

Und der Ruhm ein leeres Spiel (Grillparzer, citado según Zeman 1996<sup>2</sup>:334).

Con Grillparzer ya comienza una reflexión intrahistórica acerca de las esencias y funciones de Austria dentro del contexto habsbúrguico y lo que hoy, desde Magris, se llama la *Mitteleuropa*.

La aspiración a una vida tranquila, la búsqueda de la pequeña felicidad en el ámbito de la familia y los amigos, que sugería el ideario *Biedermeier* resultó ser un deseo quimérico más que una realidad palpable (Cfr. Rumpler (2005:226).

Los graves problemas políticos, resultado de la lucha del gobierno contra los movimientos liberales y nacionales, se suman a las fracturas económicas y sociales que produce la industrialización a partir de los años veinte. La progresiva mecanización de múltiples procesos laborales<sup>48</sup> y el desarrollo de los nuevos medios de transporte (el primer barco de vapor por el Danubio circuló ya en 1812) desplazan a muchos trabajadores y llevan al empobrecimiento de un gran número de campesinos, debido a que pierden fuentes de ingresos alternativas (como carboneros, balseros, tejedores, etc.).

La concienciación de que los ideales de la Ilustración ya no servían para enfrentarse al mundo del momento generó posturas negativas frente a la vida. Esto se manifestaba en posturas escépticas, en muestras de resignación y en el miedo de que el fin del mundo estaba por llegar. Knieriem, uno de los tres artesanos de la farsa nestroyana *Der böse Geist Lumpazivagabundus oder Das liederliche Kleeblatt*, describe este sentimiento de que la tierra está a punto de desaparecer de esta forma tan peculiar:

---

(48) El tema del desplazamiento de los artesanos a causa de la progresiva industrialización de la economía la retrató Gerhart Hauptmann a través del ejemplo de los tejedores de Silesia. La aparición de los telares mecanizados causó el rápido declive y empobrecimiento del gremio y provocó importantes conflictos sociales, reprimidos por las autoridades con el empleo de la fuerza policial.

Die glaubt nicht an den Kometen, die wird Augen machen. – Ich hab’ die Sach’ schon lang’ heraus. Das Astralfeuer des Sonnenzirkels ist in der goldenen Zahl des Urions von dem Sternbild des Planetensystems in das Universum der Parallaxe mittelst des Fixstern-Quadranten in die Ellipse der Ekliptik geraten; folglich muß durch die Diagonale der Approximation der perpendicularären Zirkeln der nächste Komet die Welt zusammenstoßen. Diese Berechnung ist so klar wie Schuhwix. Freilich hat nicht jeder die Wissenschaft so im klein’ Finger als wie ich; aber auch der minder Gebildete kann alle Tag’ Sachen genug bemerken, welche deutlich beweisen, daß die Welt nicht lang mehr steht. Kurzum, oben und unten sieht man, es geht rein auf ‘n Untergang los (Nestroy 1995:71-72).

Conectado con esta sensación más o menos apocalíptica está también el término *Weltschmerz* (o dolor universal). Es una época en la que proliferaron las enfermedades psicosomáticas y los problemas psicológicos, derivados sobre todo del roce “individuo-sociedad”. Son muchos los que sólo veían una única salida: el suicidio (es el caso de Raimund). La emancipación frente a la Iglesia y el Estado, que había supuesto la Ilustración, también supuso una mayor responsabilidad por parte del individuo, algo que planteaba dificultades a muchas personas en un período histórico convulso, que oscilaba entre dos extremos: revolución y restauración. La filosofía, al igual que la literatura, recogen este pesimismo imperante en la sociedad prerrevolucionaria de los países germanos: Arthur Schopenhauer había publicado en 1819 *El mundo como voluntad y representación*, un escrito que ejerció una gran influencia, sobre todo entre la burguesía conservadora (y, en consecuencia, entre los escritores del *Biedermeier*). La voluntad, un principio universal anónimo y desprovisto de razón, sería, en su opinión, el elemento motriz de la existencia humana. Esta concepción negativa de la vida contrastaba fuertemente con las teorías optimistas de los filósofos idealistas.

Si bien se puede hablar de una corriente de negativismo a lo largo del período también es verdad que se observan tendencias contrarias. Un síntoma de esa actitud contradictoria se refleja en el gran éxito comercial del teatro cómico de la época, como muestran las numerosísimas obras de Gleich, Meisl y Bäuerle así como las de Raimund y Nestroy.

A pesar de los graves problemas que padecían tanto los campesinos como los trabajadores no son ellos los grupos que provocan la Revolución de 1848 sino la burguesía. Los intelectuales –los profesores, estudiantes universitarios y los escritores– son la fuerza motriz que impulsa la lucha por las libertades y la participación política. Se exigía la abolición de la censura, que tanto daño había causado y que había llevado en los años treinta y cuarenta a muchos escritores austriacos a abandonar su país, sobre todo con rumbo a Alemania. Desde allí, muchos de ellos se dedicaban a

atacar el sistema represivo austriaco que se identificaba con la figura de Metternich. La sucesiva politización de los escritores austriacos hizo que, a partir de 1846, se hablara de un *Junges Österreich*, en paralelo al término acuñado para el movimiento del *Junges Deutschland* en Alemania.

Anton Alexander Graf Auersperg alias Anastasius Grün formulaba en los *Spaziergänge eines Wiener Poeten* la pregunta provocadora: “Darf ich so frei sein, frei zu sein?” (Cfr. Zeman 1996:270). Él y otros muchos escritores nacional-alemanes consideraban que la única solución viable para Austria era la creación de un Imperio Austro-Alemán. Frente a esta postura germano-nacionalista se situaban otros, entre ellos Grillparzer, que resaltaban el carácter universal de Austria y reivindicaban una nación austriaca en la que se superase el particularismo de las distintas nacionalidades.

### *España: Romanticismo y eclecticismo*

Dada la importancia que tiene el contexto sociocultural para la configuración de las obras de arte, y entre ellas las literarias, resulta imprescindible analizar las condiciones que han determinado su elaboración y conformación específica por parte del autor. Teniendo en cuenta que el proceso traductivo implica varios momentos (aspectos) contrastivos, resulta conveniente que se establezcan las correspondientes comparativas, no sólo para el campo lingüístico sino también para el extralingüístico. Por este motivo, se completa la panorámica del contexto sociocultural austriaco del capítulo anterior con una visión general del mismo en España durante el período correspondiente.

A partir de las últimas décadas del siglo XVIII se producen en toda Europa cambios fundamentales que transforman la visión del mundo así como las concepciones estéticas. Se pasa del clasicismo, anclado en la primacía de la razón, al movimiento romántico que acentúa la sensibilidad, la imaginación y las pasiones.

La corriente cultural que predomina en España el segundo tercio del siglo XIX es el Romanticismo. Este movimiento, originariamente filosófico-literario cuyos antecedentes pueden retrotraerse a la segunda mitad del siglo XVIII (sentimentalismo, *Sturm und Drang*: reivindicación de lo irracional frente a lo racional, la idea del genio creador, la ruptura con las normas que limitan la capacidad creadora del artista), se desarrolla con fuerza en Alemania hacia finales de ese mismo siglo y se va extendiendo, con distintos desfases temporales, por oleadas centrifugas en toda Europa (en Alemania va perdiendo vigencia en lo literario hacia 1815/20, cuando en otros países aún no ha aparecido). En lo filosófico se basa en las ideas del idealismo de Kant, Fichte y Schelling. Mientras que el primer Romanticismo alemán (Círculo

de Jena) había sido de carácter teórico-filosófico (ruptura de límites, libertad absoluta, ironía romántica, poesía universal progresiva, mezcla de géneros literarios, fragmento), la segunda fase (Círculo de Heidelberg) se dedica esencialmente a la creación literaria y al descubrimiento y recopilación de la poesía popular (*Des Knaben Wunderhorn, Kinder- und Hausmärchen*). Las invasiones napoleónicas despiertan el sentimiento nacionalista e impulsan a los escritores a buscar las raíces nacionales (cada país europeo tiene su propia versión nacionalista romántica). Por influencia inglesa (novela gótica) se desarrolla el gusto por lo medieval (el clasicismo había denostado la Edad Media). Surge en consecuencia el antagonismo entre lo clásico (se identifica con la Antigüedad clásica), por una parte, y lo romántico (se identifica con el arte a partir de la Edad Media), por otra parte.

Aunque el movimiento se articula de forma diferente en los distintos países también hay muchos elementos comunes. El carácter romántico expresa una actitud vital en la que predomina el aspecto emocional, en el que todo está en movimiento y que, en consecuencia, nunca termina de configurarse. Los distintos romanticismos nacionales comparten el mismo trasfondo histórico-político (la Revolución francesa y las guerras napoleónicas) y el impulso de ruptura con la tradición (revolución cultural en un mundo dominado por el racionalismo).

En España, los Borbones habían tenido que abandonar el país y Napoleón colocó a su hermano José en el trono español. Esto provocó el levantamiento del 2 de mayo y la consiguiente Guerra de la Independencia. Esta primera reacción contra Napoleón causó un fuerte impacto en el resto de Europa (Kleist escribe en 1809 el *Katechismus der Deutschen*, copiado del catecismo nacionalista español *Centinela contra Franceses* de A. de Capmany) y despertó una gran admiración por nuestro país. La cultura española, denostada durante el Siglo de las Luces por no ajustarse a las normas de la estética clasicista, se convirtió en el mejor ejemplo de plasmación del espíritu nacional (*Volksgeist*).

En 1814, el cónsul alemán Böhl de Faber trató de introducir en España las ideas de August Wilhelm Schlegel para que la cultura española se liberase de las influencias del clasicismo francés. No sólo se trata de la oposición de dos concepciones literarias sino también políticas: con la defensa de Calderón frente a la preceptiva neoclásica, Böhl reivindica la continuidad del Antiguo Régimen y se opone a la Revolución y al liberalismo. Los centros del primer romanticismo español, que se desarrolla entre 1814 y 1820, son Cádiz (Böhl de Faber) y Barcelona. Alrededor de la revista *El Europeo* (publicada en Barcelona) se crea una escuela romántica (de carácter esencialmente teórico). Se comentan las principales publicaciones del romanticismo y se discuten las ideas de Schiller, Schlegel, o Madame de Staël (*De L'Allemagne*) a partir de las formulaciones de A. W. Schlegel. Este grupo pretende

recuperar las tradiciones populares españolas que ve reflejadas en la comedia barroca, sobre todo en Calderón (representa el *Volksgeist* o espíritu nacional español). Por influencia de Walter Scott surge el gusto por la novela y el drama históricos. Esta fase se ve truncada por la fase de represión y censura que impone el régimen absolutista de Fernando VII y que provoca el exilio de muchos intelectuales.

La segunda fase del romanticismo español se produce aproximadamente entre 1833 y 1840 y muestra una clara influencia francesa (Hugo y Dumas). Los intelectuales que en 1823 habían tenido que exiliarse en Londres y París (por ejemplo Larra) y habían entrado allí en contacto con las ideas del Romanticismo, trajeron, tras la muerte de Fernando VII, las nuevas ideas a España. La libertad en literatura y política es la concepción que caracteriza a este segundo grupo, compuesto por autores como Larra (que ejerce una gran influencia con sus artículos de costumbres repletos de crítica social), Ángel de Saavedra (duque de Rivas, *Don Álvaro o la fuerza del sino*), Espronceda o Martínez de la Rosa. Si en el primer romanticismo español había predominado la reflexión filosófica y teórica, ahora se acentúa lo literario y político. Esta literatura, que a menudo recurre al tema histórico, muestra pasiones desmedidas, fatalismo, una acentuación de lo terrorífico, la fuerza del destino y tendencias social-revolucionarias. Las ideas del movimiento se publican a través de la revista *Ateneo*.

En los años 40 se produce una reacción conservadora contra este romanticismo liberal y su influencia francesa. En su lugar se reivindica lo español con el objetivo de crear un romanticismo conservador-cristiano. Frente a la desmesura del romanticismo liberal (ruptura de las unidades aristotélicas) se apela a la razón, la medida y al cumplimiento de las normas clásicas. Se pretende la reconciliación entre lo clásico y romántico. Autores de esta corriente son Hartzenbusch (*Los amantes de Teruel*), Zorrilla (*Don Juan Tenorio*) y Gil y Carrasco. Eulogio Florentino Sanz y Augusto Ferrán traducen algunos poemas de Heine (de la colección *Buch der Lieder*) y ven en estos, equivocadamente, la verdadera poesía romántica (*Volkslied*). Esto lleva a la renovación de la canción popular española y la investigación sobre los cantares populares (coplas). Esta influencia cala con fuerza en Bécquer. Hacia mediados del siglo se inicia la transición del romanticismo hacia el Realismo (Fernán Caballero, *La Gaviota*).

El Romanticismo es una corriente artística que se manifiesta tanto en la literatura como en la pintura (también en la música). Incluso se constituye en una actitud vital que repercute en lo político y sociológico. De ahí que el levantamiento del pueblo español frente al invasor francés se interprete como acto y la táctica guerrillera como estrategia profundamente románticos. Antes que en la literatura, el Romanticismo popular español se expresa a través de la pintura de Goya: en los grabados *Los desastres de la guerra* y en el cuadro *Los fusilamientos del 3 de mayo de 1808*.

Dentro de la corriente romántica se desarrolla un género literario, el costumbrismo, que resalta lo típicamente español: ya sean costumbres, tipos sociales o lugares. Durante décadas goza del favor del gran público, al que se dirige a través de los periódicos y revistas que constituyen su vehículo de difusión. Los cuadros de costumbres<sup>49</sup> se sitúan entre la descripción y el ensayo, pueden tener una motivación museal-conservadora (preservar el recuerdo de aquello que en el cambiante siglo XIX peligraba con desaparecer) o reflexiva. Los tres grandes autores costumbristas son Ramón de Mesonero Romanos (*Escenas matritenses*), Serafín Estébanez Calderón (*Escenas andaluzas*) y Mariano José de Larra.

La aportación del costumbrismo es doble: por una parte, presenta fragmentos de la vida urbana o rural dentro del contexto social cambiante de la España del siglo XIX y, por otra parte, contribuye al nacimiento de otro género literario: la novela moderna. En algunos de los autores más importantes del Realismo, como José María de Pereda, se observa esa filiación con el costumbrismo, tanto directamente a través del cultivo de cuadros de costumbres (*Tipos y paisajes*) como de forma indirecta mediante las novelas.

El pragmatismo y utilitarismo de la burguesía dominante (moderados) de mediados del XIX se manifiesta en la doctrina filosófica, política y estética del eclecticismo, de inspiración francesa. Se trata de una corriente de pensamiento que pretende reconciliar distintos sistemas filosóficos a través de la elección de las doctrinas más adecuadas de acuerdo con el sentido común. Busca el término medio entre los extremos (entre las distintas concepciones filosóficas, culturales y políticas de carácter antagónico). El eclecticismo responde a una típica mentalidad burguesa. En el campo político se manifiesta en la creación de un nuevo partido político: la Unión Liberal, que se entiende como vía intermedia entre los liberales moderados y los liberales progresistas, y en la Constitución de 1845.

En lo artístico se articula a través del intento de reconciliar los postulados románticos con aquellos del clasicismo. Los Ateneos y Liceos, instituciones propias de la burguesía, se constituyen en centros difusores del nuevo ideal estético. Representante destacado del arte oficial es Federico de Madrazo (pintor de cámara de Isa-

---

(49) Palomo et al. (1996:163): “Tras el título, epígrafe o lema, el cuadro de costumbres suele iniciarse con una breve digresión que sirve para que el lector adquiera ligeros conocimientos sobre el tipo o escena que protagoniza el cuadro. [...] las digresiones van encaminadas a probar o denunciar ciertas injusticias sociales, reflejando de esta forma la peculiar ideología del autor. La brevedad del artículo obliga al escritor a condensar en pocas páginas un estudio pormenorizado de los hábitos sociales de su entorno. Su contenido puede adoptar un doble enfoque: describir un escenario de manera muy plástica, escudriñando la sociedad en toda suerte de detalles, incluso desde una perspectiva histórica, ahondando en los sucesivos cambios que ha experimentado la escena o el tipo, pero sin introducir una peripecia argumental; o fingir un asunto e introducir unos personajes, aproximándose así al relato cuentístico”.

bel II) con sus retratos (sobre todo de aristócratas: *Isabel II*, *La Condesa de Vilches*) y cuadros de historia.

Desde las clases medias se defiende la idea de la “dorada mediocridad” (mentalidad burguesa, recuerda al *Biedermeier*) así como los valores de la honradez, de la laboriosidad y del mantenimiento de las costumbres. Artistas como Manuel Bretón de los Herreros, cuyas comedias reflejan los mencionados valores burgueses, representan la conciencia moral de la sociedad isabelina. Sin duda la expresión artística más característica de las clases medias en este periodo son los cuadros de costumbres como los que se publican en el *Semanario Pintoresco Español* (1836-1857), revista fundada y dirigida por Mesonero Romanos. El costumbrismo reúne elementos románticos con aspectos realistas y con ello constituye una especie de género de transición hacia la nueva corriente del Realismo que predomina en el panorama artístico europeo durante la segunda mitad del siglo XIX.

El nuevo movimiento artístico –el Realismo– se había fraguado a lo largo de los años 40. Sus postulados se basaban en la corriente filosófica del Positivismo de Auguste Comte, que sólo aceptaba como verdad aquello que podía ser experimentado y observado. El fracaso de la Revolución Burguesa de 1848 produjo una gran desilusión que acabó con los sueños y utopías anteriores y llevó a un cambio de mentalidad hacia lo concreto y real. El Positivismo proporcionó la base filosófica sobre la que se asentó a partir de mediados del XIX el Realismo artístico. En el caso español, sin embargo, se observa nuevamente un retraso cultural debido a que el Positivismo no penetró en la península hasta 1875.

Al final de la exposición de este panorama literario debemos hacer constar que, a pesar de que los dos panoramas literarios, el austriaco y el español, coinciden, sobre todo en su primera parte, en unos parámetros estilísticos e ideológicos más o menos comunes –el carácter popular o populista de la farsa nestroyana (tiene el mismo carácter populista que tenía en la Roma antigua la farsa antelana) y en España el carácter populista del costumbrismo– difieren en un modo psicosocial de la práctica de la escritura: mientras en Austria destaca el sentido irónico-humorístico (farsa nestroyana o el Raimund férico) en España se practica esa escritura romántica bajo la sensación profunda de un dolor cósmico o *Weltschmerz* (lleva a Larra a proponer sus críticas sociales, por ejemplo *Vuelva usted mañana* y a Espronceda ese satanismo del *Estudiante de Salamanca*). La seriedad con la que el escritor romántico español trata sus fábulas y argumentos contrasta con el tono ligero que hemos destacado en Austria. Lo cómico en España<sup>50</sup> se refugia en el teatro musical y tiene otros

(50) La comedia romántica tiene un escaso desarrollo.

parámetros: oposición al teatro musical italianizante (en la tonadilla vemos ese carácter antiitaliano y consiguientemente “anticulto”). España dispone de sus propias variantes románticas: el drama y la novela histórica. En Austria, sin embargo, escasean las novelas históricas.

### 1.3. Variación y marcación intralingüísticas: Modelos para explicarla

Vistos estos paralelismos y divergencias de los correspondientes cuadros histórico-literarios debemos llevar estas reflexiones al tema que nos ocupa: es decir la marcación lingüística.

En algunas obras literarias de la época, que anteriormente hemos analizado, empieza a aparecer el cultivo de la marca lingüística que genera contrastes significativos dentro del texto y que puede cumplir distintas funciones. Los contrastes suelen ser fruto de la variación de registros y variedades de la lengua. De esta forma, la variación intralingüística no es una mera cuestión de estilo sino que se constituye una parte esencial del mensaje literario y del código estético. Varios investigadores han tratado de explicar, desde sus respectivas disciplinas, esa variación. Como resultado se han elaborado una serie de modelos que intentan dar respuesta a esta cuestión. A continuación aportamos un estado de las propuestas.

Roberto Mayoral aborda la cuestión de la variación (intra)lingüística en su libro *La traducción de la variación lingüística* y presenta una visión panorámica de los estudios lingüísticos, sociológicos y traductológicos al respecto.

Mayoral (1999:19-20), en primer lugar, define la variación lingüística en sentido doble: en primer lugar se refiere a la existencia de distintas variedades de la lengua y, en segundo lugar, al cambio de la variedad por parte del hablante. También indica las causas que motivan la variación: entre ellas se citan la individualidad del hablante, los valores connotativos del significado, el contexto social, el contexto situacional, etc. así como el ámbito de la lengua en el que se sitúa la variación: el léxico, las variedades, el estilo, etc.

Según indica, la historia del estudio acerca de la variación lingüística muestra dos líneas de trabajo: una en relación con el sistema lingüístico, que se compone de un conjunto de variedades y estilos, y otra en relación con el significado léxico: la variación se identifica con valores connotativos frente a los valores denotativos que se identifican con la homogeneidad.

De las múltiples aportaciones que se han hecho a lo largo de la historia nos interesa, en primer lugar, la de Georges Mounin. Éste asegura que las connotaciones (valores particulares del lenguaje que caracterizan al hablante en relación con su origen geográfico, social, etc.) deben ser traducidos al igual que los valores denotativos. El problema que se plantea es hasta qué punto se pueden reproducir esos valores connotativos en otra lengua que es producto de otra cultura. Esto lleva a Mounin a relacionar los valores connotativos con la idea de la intraducibilidad.

Otra aportación importante se debe a Eugenio Coseriu. Describe la variedad interna de las lenguas y acaba así con la idea de que las lenguas son sistemas lingüísticos homogéneos y unitarios. Afirma todo lo contrario: “Una lengua histórica no es nunca un solo sistema lingüístico, sino un diasistema, un conjunto más o menos complejo de ‘dialectos’, ‘niveles’ y estilos de lengua [...]” (Cfr. Mayoral 1999:31).

Desde la sociolingüística hay que destacar el trabajo de Halliday, McIntosh y Strevens quienes establecen un sistema de clasificación de las variedades de la lengua y diferencian los dialectos –se distinguen según el usuario– de los registros –varían según el uso, es decir la situación comunicativa. De especial interés para el presente trabajo es la afirmación de los autores que los dialectos se diferencian sobre todo en la substancia (en su aspecto fónico). Esto vendría a reforzar la propuesta de recrear los contrastes intralingüísticos en el texto meta principalmente mediante marcas fónicas, sobre todo los universales articulatorios, algo que también viene a coincidir con la práctica habitual en los textos literarios originales: los autores que introducen contrastes intralingüísticos emplean sobre todo marcadores fónicos.

También resulta interesante la clasificación de la lengua estándar como un dialecto más entre otros, pues de esta forma se subraya la idea de la lengua como sistema compuesto por una serie de subsistemas emparentados pero diferenciados. La lengua estándar ocuparía en el sistema de la lengua un lugar privilegiado y dominante frente a las otras variedades que estarían de alguna forma subordinadas. Esta visión evitaría la errónea identificación de la lengua en conjunto con la lengua estándar.

Otra autora que aborda el tema de la variación desde el campo sociolingüístico es Muriel Saville-Troike. Se apoya en Gumperz para afirmar que el hablante de una comunidad lingüística dispone de un “repertorio comunicativo” compuesto por un conjunto de medios de comunicación:

The means of communication used in a community thus include different languages, different regional and social dialects of one or more of the languages, different registers (generally varying on a formal-informal dimension which cross-cuts dialect dimensions), and different channels of communication (e.g. oral, written, manual) (Saville-Troike 1996:49).

Los hablantes dispondrían de diferentes lenguas (se supone en el caso de territorios bi o polilingües) así como de los dialectos sociales y regionales y registros correspondientes a cada lengua. Especialmente interesante resulta la afirmación que los registros se cruzan con los dialectos, algo que viene a coincidir con lo que dice Coseriu cuando constata que cada dialecto cuenta con diferencias diastráticas y estilísticas. Este cruce entre lo diatópico, diastrático y diaestilístico explica por qué resulta tan difícil separar con nitidez los dialectos (regionales y sociales) entre sí y los registros.

### 1.3.1. Modelo de la diglosia

Charles A. Ferguson (Cfr. Rein 1983:1444-1445) acuñó el término “diglosia” para una situación lingüística en la que una comunidad de hablantes utiliza dos variedades claramente diferenciadas en cuanto a su estructura y función. A través de determinados criterios tales como el prestigio social, el uso y las situaciones en las que se emplean, Ferguson diferencia una variedad “h” (high) y una variedad “l” (low) que se caracterizarían, según él, por los siguientes rasgos:

#### **Variedad h:**

<i>Características funcionales</i>	<i>Rasgos lingüísticos</i>
Escrito (en literatura, Iglesia)	Mayor complejidad gramatical
Hablado (en situaciones formales)	Léxico más amplio
Aprendizaje reglado	Sistema fonológico: para o subsistema de la variedad l (si ambas variedades comparten el mismo sistema fonológico)
Fuertemente reglamentado	

#### **Variedad l:**

<i>Características funcionales</i>	<i>Rasgos lingüísticos</i>
Hablado (vida cotidiana, familia)	Menos categorías gramaticales y sistema de flexión reducido
Hablado en conversación informal	Léxico diferente y más reducido
Aprendizaje inconsciente	Sistema fonológico más amplio (mayor variabilidad)
Sin control de normas lingüísticas	
Poco prestigio	

El sistema lingüístico del alemán muestra unas características que han llevado a algunos investigadores, sobre todo en relación con cuestiones dialectológicas, a aplicarle el modelo de la diglosia. Sigue mostrando, a día de hoy, una fuerte diferenciación intrasistémica a pesar de que, a partir del siglo XVIII, comienza a imponerse el alemán escrito como variedad estándar en todos los territorios germanohablantes. Con la escolarización obligatoria –desde la segunda mitad del siglo XVIII– se extiende esta variedad, que en su origen sólo era escrita, al ámbito oral y comienza a competir con los dialectos, las variedades propias de la lengua hablada en las etapas anteriores. La difusión de esta variedad a través del sistema educativo la convirtió en la variedad estándar, caracterizada por su elevado grado de normalización, un rasgo del que carecen los dialectos en los que es habitual que convivan distintas formas de un mismo elemento lingüístico.

La gran distancia entre el nuevo alemán estándar y los dialectos del *Niederdeutsch* (los dialectos alemanes del norte) llevó a un fuerte desplazamiento de las variedades dialectales en las zonas septentrionales, llevando en algunas zonas a la práctica desaparición de los dialectos locales al verse suplantados por la lengua estándar. Mientras que en el norte hay muchos hablantes que ya sólo dominan una única variedad de la lengua, la estándar, no ocurre lo mismo en el centro y, sobre todo, en el sur de los territorios germanohablantes. Por una parte, la distancia lingüística entre los dialectos y la lengua estándar es menor y, por otra parte, se mantienen los dialectos con mayor fuerza (suelen gozar de un considerable prestigio social).

La mayor movilidad y las crecientes necesidades comunicativas favorecieron la aparición de unas nuevas variedades, las *Umgangssprachen* o lenguas coloquiales, que se sitúan entre la lengua estándar y los dialectos. Se trata de unas variedades de contacto en las que se mantienen ciertos rasgos de dialectalidad pero sin que esto impida su comprensibilidad suprarregional. De ahí que para la mayoría de los territorios germanohablantes se tenga que hablar de, al menos, tres variedades distintas de la lengua alemana: la lengua estándar, las lenguas coloquiales y los dialectos.

Si se parte de la situación actual, se puede constatar que el modelo de la diglosia sirve muy bien para describir una parte importante del sistema lingüístico. El modelo permite dar cuenta de la dualidad entre lengua estándar y dialecto, que caracteriza a la mayor parte de los territorios germanohablantes. Tanto los rasgos característicos como la distribución funcional que propone el modelo de la diglosia para las dos variedades en cuestión se pueden aplicar por un lado a la lengua estándar (ésta sería la variedad h) y por otro lado al dialecto (éste sería la variedad l).

Sin embargo, la existencia de otra variedad adicional dificulta la aplicación de un modelo que sólo diferencia dos variedades. Esto explica el que se desarrollara otro modelo distinto: el de la pirámide lingüística.

### 1.3.2. Modelo de la pirámide lingüística

Este modelo (Cfr. Rein 1983) parte de una estratificación jerárquica de las distintas variedades de la lengua. En la parte superior se situaría la lengua estándar, le seguiría la lengua coloquial y en la base estaría el dialecto. De especial relevancia para este modelo es la ubicación central de la lengua coloquial. Se debe a su posición intermedia entre lengua estándar y dialecto y a que se relaciona con ambas variedades (comparte rasgos con las otras dos).

El problema fundamental de este modelo tripartito de la lengua es que resulta muy difícil definir la lengua coloquial (habitualmente se suele definir a través de rasgos léxicos) y, de hecho, no se puede hablar de LA LENGUA COLOQUIAL, pues en realidad existen muchas. Esto se debe a que, de norte a sur, las lenguas coloquiales ocupan distintas posiciones entre los extremos “lengua estándar” y “dialecto”. Las lenguas coloquiales reproducen el panorama del sistema dialectal. De norte a sur se pueden diferenciar lenguas coloquiales muy cercanas a la lengua estándar (en el norte), lenguas coloquiales bastante cercanas a la lengua estándar con más rasgos dialectales (en el centro) y, finalmente, lenguas coloquiales relativamente cercanas a la lengua estándar y con muchos más rasgos dialectales (en el sur).

Kurt Rein (1983:1446) recoge esta diferenciación tripartita de las lenguas coloquiales y que obedece a su distinta ubicación entre la lengua estándar y el dialecto (de mayor a menor proximidad respecto de la lengua estándar):

<p>Eine als im täglichen Umgang gesprochene Form der Schriftsprache, die dieser unterschiedlich nahe steht, sich aber doch –wenn auch meist nur in der Artikulationsbasis sowie im Lexikon– vom idealen “Standard” unterscheidet [...].</p>	<p>Eine regionale Variante der Umgangssprache, die stärker landschaftlich aufgliedert ist und allgemeine Merkmale der darunterliegenden Hauptmundarten wie „Schwäbisch“, „Bairisch“ enthält [...].</p>	<p>Eine den Mundarten näherstehende, bzw. diese überregional vertretende Form der dialektal stark beeinflussten Umgangssprache, die auch als Halbmundart oder Stadtmundart u. ä. umschrieben wird [...].</p>
---	--	--

### 1.3.3. Modelo de los cinco escalones

A partir del modelo tripartito se llega, con la incorporación de la subdivisión de las lenguas coloquiales, a un modelo que divide la lengua en cinco niveles:

- (1) Dialecto puro
- (2) Versión suavizada del dialecto
- (3) Lengua coloquial dialectalmente teñida
- (4) Alemán estándar con timbre dialectal
- (5) Alemán estándar puro

El problema que encierra este modelo, según afirma Rein (1983), es que se desarrolla esencialmente a partir de una estratificación impresionista de la lengua, pues se basa en impresiones auditivas de los dialectólogos. No obstante, si se tiene en cuenta que los autores literarios que introducen contrastes intralingüísticos en sus textos, a menudo, emplean las marcas de forma impresionista más que con una sistematización rigurosa<sup>51</sup>, este modelo de los cinco escalones podría tener su validez<sup>52</sup>. Por otra parte, podría resultar harto difícil llevar a cabo esas diferenciaciones a través del análisis lingüístico de los textos literarios, pues las fronteras bastante difuminadas no permiten una separación clara de las distintas variedades. La transcripción gráfica de unas variedades propias de la lengua hablada aumenta esta dificultad debido a que se reduce el grado de diferenciación: en la transcripción gráfica se pierden ciertos rasgos para los que no existen marcadores establecidos. Además, a la complejidad del análisis intralingüístico se suma la dificultad que ese tipo de división supondría en el proceso de reexpresión en la lengua extranjera.

### 1.3.4. Índice silábico

Una parte de la literatura marcada muestra que los contrastes intralingüísticos que en ella se observan no se limitan a una simple oposición entre los extremos “len-

(51) En referencia con el proceder de Dickens respecto de la transcripción gráfica de los dialectos y sociolectos, Czennia (1992:78) apunta a la tradición de la estilización literaria de esos lenguajes y el empleo impresionista de la marca-  
ción lingüística.

(52) Puede haber variedad de motivos que lo expliquen: por una parte puede que se deba a la traslación de una variedad oral de la lengua al ámbito escrito (y la lengua escrita está diseñada para la lengua estándar, no para los dialectos); otra razón que lo explicaría es que muchos autores que emplean marcas dialectales con el fin de crear contrastes intralingüísticos no siempre dominan del todo esa variedad local/ regional. A todo ello habría que sumar que una transcripción naturalista de esas variedades intralingüísticas plantea problemas de comprensibilidad para los receptores.

gua estándar” y “dialecto”. En los textos de Nestroy y Raimund, por ejemplo, se reconocen diferentes grados de dialectalidad que contrastan con la lengua estándar, incluso se establecen contrastes entre diferentes dialectos (hay que recordar que estas observaciones se basan en las versiones escritas de los textos que, sin duda, cuentan con un menor grado de dialectalidad del que mostrarían las versiones representadas).

Frente a las complejas y, por tanto, complicadas concepciones para determinar el grado de dialectalidad que aportan investigadores del ámbito dialectológico tales como Ammon y Ruoff (Cfr. Rein 1983) —y que, en consecuencia, resultan de difícil aplicación al campo traductológico— se sitúa un método mucho más sencillo y factible para ser empleado en el campo traductológico: se trata del índice silábico.

Franz Xaver Gfirtner (1972)<sup>53</sup> fue el primero en observar la reducción e incluso pérdida absoluta de las sílabas átonas para la articulación dialectal del bávaro y otros dialectos (Cfr. Rein 1983:1447). Se ha podido determinar que la reducción silábica es tanto mayor cuanto más dialectal sea la articulación del hablante. Hay que tener en cuenta que los hablantes pueden emplear diferentes grados de dialectalidad en su discurso (dependiendo del interlocutor y la situación comunicativa), algo que también se refleja en la literatura y que, por tanto, resulta interesante para la traducción.

A partir de la observación de Gfirtner se estableció un índice que, a efectos del presente trabajo, llamaremos “índice silábico”<sup>54</sup> y que mide el nivel lingüístico que se obtiene a través del contraste entre una articulación estándar de un texto y articulaciones no estándar de ese mismo texto. Se mide el número de sílabas pronunciadas con articulación dialectal y se opone al número de sílabas pronunciadas con articulación estándar. Cuanto más elevado sea el índice más se aproxima la articulación a la pronunciación estándar tal y como la imponen las reglas de pronunciación de la lengua estándar. Por el contrario, cuanto más bajo sea el índice más se aproxima la articulación a una pronunciación dialectal pura. Una posición intermedia en el índice indicaría una articulación propia de las lenguas coloquiales. Gfirtner establece un índice aproximado de 90 para las lenguas coloquiales (que ocupan una posición intermedia entre lengua estándar y dialecto), mientras que pronunciaciones dialectales se situarían por debajo de los 90 (Rein 1983:1447).

La idoneidad de este método de determinación del grado de dialectalidad radica, por un lado, en la sencillez con la que se puede llevar a cabo la medición y, por

(53) El trabajo no está publicado.

(54) En el citado artículo de Rein se utiliza el término SN-Index (Sprech-Niveau-Index), es decir “índice del nivel de habla”. Puesto que se basa en el índice de frecuencia de las sílabas articuladas hemos optado por simplificar la terminología y acuñar el término de “índice silábico”.

otro lado, en la elevada correlación de la reducción silábica con los demás rasgos lingüísticos, es decir que el índice silábico sirve como indicador general de la dialectalidad de un texto y, por tanto, no sólo del nivel fonético: “[...] als Argument für die Richtigkeit dieses vereinfachenden methodischen Ansatzes aber stellte sich die hohe Korrelation der Silbenreduktion mit anderen, so den morpho-phonemischen, aber auch mit lexikalischen Mundartkriterien des Bairischen heraus [...]” (Rein 1983:1447).

En los textos de la literatura marcada en lengua alemana, los autores emplean sobre todo rasgos fónicos para establecer los contrastes intralingüísticos. Para ello utilizan en buena medida fenómenos articulatorios, especialmente aquellos que consisten en la eliminación de elementos vocálicos y consonánticos, que a menudo no sólo producen simples pérdidas de fonemas aislados sino también de sílabas enteras.

Teniendo en cuenta los problemas que plantea la traducción de un texto marcado por contrastes intralingüísticos, el índice silábico puede ser un instrumento muy útil a la hora de determinar el grado de dialectalidad de ese texto o de una parte de él y, con ello, facilitar posibles soluciones.

Puesto que, habitualmente, la dialectalidad-coloquialidad de los textos marcados aparece a través del discurso directo de un hablante al que se está caracterizando mediante el lenguaje no estándar, se justifica plenamente el empleo de un instrumento que procede del análisis de distintos tipos de articulación (que responden a los usos de las distintas variedades de la lengua).

La utilización en el texto meta de fenómenos articulatorios tales como la síncope, apócope y aféresis –fenómenos generalizados en los lenguajes coloquiales y variedades de la cotidianidad y familiaridad de muchas lenguas, algo que quizá permita hablar de universales articulatorios– lleva, en algunos casos, a la reducción del número de sílabas de un texto. De esta forma se podrían crear en el texto meta contrastes intralingüísticos similares a aquellos que muestra el original, pues resultarían del empleo de fenómenos articulatorios similares. El hecho de que se hable de contrastes similares y no idénticos –a pesar de que, por ejemplo, una apócope responde al mismo mecanismo de modificación de la articulación tanto en lengua española como en lengua alemana– se debe a que resulta imposible reproducir los mismos fenómenos articulatorios en las mismas palabras en una lengua y en otra, pues las lenguas se diferencian, sobre todo, en su forma.

El principio de la reducción silábica permite a los autores literarios marcar un texto como dialectal, en diferente gradación y, de esta forma, generar contrastes intralingüísticos que desempeñan determinadas funciones. Aprovechando, por ejem-

plo, la característica del dialecto vienés de eliminar o reducir el prefijo <ge->, tanto de los sustantivos como de los participios<sup>55</sup> (Schuster/ Schikola 1984:69-70), el autor literario puede marcar a un personaje (diatópica y diastráticamente) llevando a cabo la correspondiente reducción silábica:

WEINBERL.- Sie sind unter meiner fünfthalbjährigen Leitung *g'waltig* ausgebildet worden, haben das Kommerz von seinen verschiedenen Seiten kennengelernt und haben kritische Perioden mitgemacht. Wenn die Geschäfte stocken, 's *G'wölb* leer is und der Handel- und Wandelbeflissene bloß dasteht, a paar *Stanzlzn* macht und gedankenlos auf die *Gass'n* hinausschaut, da is es leicht! Aber plötzlich tritt neues Leben ins Merkantilische, in fünf Minuten steht 's ganze *G'wölb* voll *Leut*', da will *eins* anderthalb Lot Kaffee, da *eins* um zwei Groschen Gabri, der *ein* frischen Aal, die *ein* *g'faulten* Lemonie, da kommt ein zartes Wesen um *ein* Bärnzucker, da ein Kuchelbär um ein Rosenöl, da lispelt ein brustdefekter Jüngling: "*Ein* *Zuckerkandl*", da schreit ein kräftiger Alter: "A Flaschel Schlibowitz!", da will ein üppiges Wesen a Halstüchel, da eine Zaundürre Fischbeiner zu *ein* *ausg'schnittnen* Leible *hab'n*; da geht a Alte auf 'n Kas los und schreit: "Mir *ein* *halb'n* Vierting Schweizer!"", da kommt ein gemeiner *Dienstbot* *ein* Haring austauschen, den ihr ihre noble Frau ins *G'sicht* *g'worfen* hat, weil's kein Milchner war – in solchen Momenten muß der Kommiss zeigen, was ein Kommiss is, *d' Leut* 'z *samm'schrein* lassen, wie *s' woll'n*, und mit einer ruhigen, ans Unerträgliche grenzenden Gelassenheit eins nach 'n andern bedienen (Nestroy 1998<sup>1</sup>:17-18).

Las palabras en cursiva muestran reducción silábica si se comparan con la forma estándar. El apóstrofo indica la elisión de la vocal átona del prefijo <ge->. Si bien es verdad que este parlamento de Weinberl, un dependiente de una tienda de ultramarinos, está fuertemente marcado –como se puede deducir del gran número de apóstrofos que vienen a señalar una importante reducción silábica– no se corresponde con un habla dialectal pura. Los numerosos casos en los que no se han producido las pérdidas silábicas esperables, además de la ausencia de determinados rasgos gramaticales propios del dialecto vienés, dejan claro que el personaje no habla dialecto puro. Por otra parte, tampoco está empleando la lengua estándar. Las marcas de dialectalidad que contiene el discurso de Weinberl permiten al autor establecer la procedencia diatópica y pertenencia social del personaje (pequeña burguesía).

Un aspecto que complica la determinación del grado de dialectalidad de un texto es el hecho de que los autores literarios tienen que recurrir al código gráfico de la lengua estándar y sobre éste llevar a cabo modificaciones que permitan recrear, en

(55) La síncopa de la /d/ de los participios españoles sería, por tanto, una marca muy similar.

el nivel escrito, la sonoridad del dialecto en cuestión. La considerable limitación de la lengua escrita alemana para evocar el sabor específico del dialecto concreto hace que cobren mayor importancia las elisiones, y con ello la reducción silábica como marca de la dialectalidad-coloquialidad; se constituye, por tanto, en otro factor que subraya la propiedad del recurso para marcar el texto.

La dialectalidad no sólo se marca en obras de teatro sino también en textos narrativos. Generalmente, el narrador se expresa en lengua estándar pero al introducir el discurso directo de diferentes personajes también puede aparecer el dialecto. Es el caso, por ejemplo, de Alois Permaneder, un personaje de la novela *Buddenbrooks* de Thomas Mann al que el autor marca como hablante bávaro. Al igual que en el ejemplo anterior del personaje de Nestroy, Mann emplea eliminaciones silábicas para marcar la dialectalidad del hablante. Mayor importancia, sin embargo, adquieren los cambios fonológicos con los que el autor trata de recuperar los rasgos más distintivos del dialecto bávaro: la pronunciación de la <a> en las palabras de origen alemán mediante un sonido cercano a una [o] (hay que recordar que esa característica la comparten casi todos los dialectos bávaro-austriacos, es decir los dialectos austriacos que se basan en el dialecto bávaro) (Cfr. Schuster/ Schikola 1984:29):

Da legte der Herr mit einer entschlossenen Bewegung Hut und Stock auf den Deckel des Harmoniums, rieb sich dann befriedigt die freigewordenen Hände, blickte die Konsulin treuherzig aus seinen hellen, verquollenen Äuglein an und sagte: "I bitt' die gnädige Frau um Verzeihung von wegen dem Kartl; i hob kei onderes zur Hond k'habt. Mei Name ist Permaneder; Alois Permaneder aus Múnich. Vielleicht hat die gnädige Frau schon von der Frau Tochter meinen Namen k'hert –" (Mann 1909:313).

La transcripción en la grafía de ese rasgo fonológico del bávaro (no el único pero sí el más característico) le permite a Mann señalar la procedencia diatópica y señalar la extracción social del personaje, que contrasta en este diálogo fuertemente con la señora cónsul. La transcripción del pasaje, sin embargo, muestra una cierta falta de coherencia, pues sólo manipula una parte del material fónico. Mezcla las convenciones de pronunciación del dialecto con las de la lengua estándar. Se transcribe el sonido [k] en <k'habt> (en la grafía estándar se transcribe con <g>, <gehabt>), pero en la misma palabra el autor no lleva a cabo la idéntica operación con la consonante <b>, que en esa posición se pronuncia [p]. Otro ejemplo es el dip-tongo <ei> en <kei> que se pronuncia [ai] por lo que, si transcribe el valor fónico a la grafía tendría que haberse escrito así: <kai>. Por supuesto que existe la posibilidad de que un personaje module su lenguaje (con diferentes grados de dialectalidad) y que, por tanto, esta falta de coherencia en la aplicación de los rasgos dialectales se deba, al menos parcialmente, a este hecho. Nuestra sospecha apunta más bien hacia

un empleo “impresionista” de determinados rasgos muy característicos de ese dialecto por parte del autor: “Es scheint so einfach: Wer sein Deutsch südlich-oberdeutsch färben möchte, der sagt statt dem hellen ein dunkles a, und schon stimmt wieder alles. Bach – Boch, Vater – Voter, und so geht es weiter” (Wehle 1980:21). Sin duda, lo que pretende el autor es evocar una impresión de dialectalidad. No se trata tanto de una imitación naturalista del hablante sino de recrear de forma aproximativa el dialecto. En consecuencia, consideramos que el índice silábico puede servir como elemento de análisis de los contrastes intralingüísticos y proporcionar la justificación necesaria para su recreación en el texto meta que tanta polémica suele generar.

El siguiente ejemplo tomado de *Der Hauptmann von Köpenick* y su correspondiente traducción refleja la operatividad del principio del índice silábico. Se observa un elevado grado de dialectalidad con el que se caracteriza a estos dos personajes. Para poder comprobar la incidencia de las elisiones hemos traducido el texto al alemán más o menos estándar (no se ha modificado el nivel de coloquialidad léxica y fraseológica), marcando en cursiva todos los elementos que reflejan elisiones con pérdidas de sílabas (a menudo se producen contracciones en la versión dialectal que no siempre se marcan explícitamente). A continuación se ofrece la traducción junto con la versión aproximadamente estándar:

<i>Original</i>	<i>Transcripción estándar (J. A. Albaladejo)</i>
KALLE.- <i>Wo hastn</i> heite Nacht gepennt?	KALLE.- Wo hast du denn heute Nacht gepennt?
VOIGT.- Bein Bahnhof Wannsee, und denn uff <i>ne</i> Bank im Jrienen. Wie's kalt geworden is, bin ick bis Zoo jefahren und <i>hab</i> mir in Wartesaal jesotzen.	VOIGT.- Beim Bahnhof Wannsee, und dann auf eine[r] Bank im Grünen. Wie [es] kalt geworden ist, bin ich bis Zoo gefahren und habe mich in den Wartesaal gesetzt.
KALLE.- Ick <i>hab</i> in 'n Bett jelegen. Piekfein.	KALLE.- Ich habe in einem Bett gelegen. Piekfein.
VOIGT.- Wieso denn? Wie <i>hastn</i> det jeschafft?	VOIGT.- Wieso denn? Wie hast du denn das geschafft?
KALLE.- Ick <i>hab ne</i> Visite jemacht, bein Schmittchen, weebte, den Anstaltsgeistlichen von Moabit, den mit de Plüschaugen, den wa imma det Riehr-Ei jenannt <i>hahm</i> . Der hat uns ma seine Adresse jegeben, det wa ihm sollten <i>vont</i> neie Leben und von unsere Besserung 'ne Ansichtskarte schrei-	KALLE.- Ich habe eine Visite gemacht, beim Schmittchen, weißt du, dem Anstaltsgeistlichen von Moabit, dem mit den Plüschaugen, den wir immer das Rühr-Ei genannt haben. Der hat uns mal seine Adresse gegeben, daß wir ihm [sollten] von

ben. Ich schelle so jejn achte, det Meechen macht mir uff, ick rasch 'n Stiebel in de Türspalte: und rin!! Da sitzense *umn* Tisch rum und labbern rote Gritze. Nu *ha'ck* mir an de Wand jelehnt, det wa de Tränen nur so in de Stoppeln jekullert sind. Det kann ick neemlich jetzt prima mit meine vakiehlten Knalloogen. “Son traulichs Familienleben”, *ha'ck* jewimmert – “Jot-tachjott, wer det ooch mal hette!” Da hat er mir jleich *ne* Suppe jegeben, und denn noch 'n Ende Wurst mit *sone* mehligen Kartoffeln zu, un in sein Sohn sein Bette hat er mir jelegt, un der mußte *auft* Kanapee pennen. “Joachim”, hat er zu sein Sohn jesagt – “übe dir mal wieder in de christliche Nächstenliebe.” Son Schmußblappen (Zuckmayer 1971:19-20).

dem neuen Leben und von unserer Besserung eine Ansichtskarte schreiben. Ich schelle so gegen acht, dieses Mädchen macht mir auf, ich rasch den Stiefel in die Türspalte: und rein! Da sitzen sie um den Tisch herum und labern rote Grütze. Nun (dann) habe ich mich an die Wand gelehnt, daß mir die Tränen nur so in die Stoppeln gekullert sind. Das kann ich nämlich jetzt prima mit meinen verkühlten Knallaugen. “So ein traulichs Familienleben”, habe ich gewimmert – “Gott ach Gott, wer das auch mal hätte!” Da hat er mir gleich eine Suppe gegeben, und dann noch ein Wurstende mit so mehligen Kartoffeln dazu, und in das Bett seines Sohnes hat er mich gelegt, und der mußte auf dem Kanapee pennen. “Joachim”, hat er zu seinem Sohn gesagt – “übe dich mal wieder in der christlichen Nächstenliebe.” So ein Schmußblappen.

Este mismo fragmento aparece traducido de la siguiente forma en la versión española a cargo de Carlos Martín Ramírez:

*Traducción*

KALLE.- ¿Dónd'has estiraio esta noche el esqueleto?

VOIGT.- En la estación del Wannsee y luego en un banco en Grünen<sup>56</sup>. Como se puso frío me fui en el Metro hasta'l zoológico y me senté'n la sala d'espera.

KALLE.- Yo 'stao acostao en una cama de verdá. ¡De miedo!

VOIGT.- ¿Cómo te las has arreglao?

*Versión estándar (J. A. Albaladejo)*

KALLE.- ¿Dónde has estirado esta noche el esqueleto?

VOIGT.- En la estación del Wannsee y luego en un banco en un parque. Como se puso frío me fui en el Metro hasta el zoológico<sup>57</sup> y me senté en la sala de espera.

KALLE.- Yo he estado acostado en una cama de verdad. ¡De miedo!

VOIGT.- ¿Cómo te las has arreglado?

(56) En nuestra opinión, se trata de un error de traducción pues “im Grünen” apuntaría a que durmió en un parque y no en un hipotético lugar llamado “Grünen” ya que, en ese caso, se diría “in Grünen”. El hecho de que luego, al bajar la temperatura, se fuera, refuerza la idea.

(57) Sin duda otro error de traducción, pues el personaje siguió hasta la conocida “Estación Zoológico” (Bahnhof Zoo) y no hasta el zoológico (además no tendría sentido que se quede en la sala de espera del zoológico).

KALLE.- Me hice una visita a Schmittillo, sabes, sabes, el clérigo de la trena de Moabit, al de los ojos aterciopelaos, aquel que siempre le llamábamos el “huevo revuelto”. Nos dio sus señas *pa* que le mandásemos una postal cuando *mprendiéramos* la nueva vida y nos reformáramos. Así que a eso de las ocho me fui a verle y toqué el timbre. *M*’abrió la muchacha, y *n* cuanto abrió la puerta, le metí el pie por medio y ¡zas!, me colé *pa* dentro. Estaban sentaos a la mesa lamiéndose una jalea de frutas. Entonces *m*’apoyé en la paré, me tapé la cara con las manos y me puse a llorar que me corrían los lagrimones por *tos* los pelos de la barba. Ahora se me da de miedo, con estos ojos de culo de pollo que se *man* puesto con el catarro. “¡Ay que vida de familia!”, lloriqueé... “¡O Dios, o Dios, quién la tuviera!” El pastor me largó en seguida un plato de sopas y luego un cacho salchicha con patatas y *m*’echó a dormir en la cama de su hijo y el chico tuvo *qu*’irse al sofá. “Joaquín, le dijo al chico, “tienes que volver a practicar el amor cristiano al prójimo”: *to* un hermano de la caridá (Zuckmayer 1963:432-433).

KALLE.- Me hice una visita a Schmittillo, sabes, sabes, el clérigo de la trena de Moabit, al de los ojos aterciopelados, aquel que siempre le llamábamos el “huevo revuelto”. Nos dio sus señas para que le mandásemos una postal cuando emprendiéramos la nueva vida y nos reformáramos. Así que a eso de las ocho me fui a verle y toqué el timbre. Me abrió la muchacha, y en cuanto abrió la puerta, le metí el pie por medio y ¡zas!, me colé para dentro. Estaban sentados a la mesa lamiéndose una jalea de frutas. Entonces me apoyé en la pared, me tapé la cara con las manos y me puse a llorar que me corrían los lagrimones por todos los pelos de la barba. Ahora se me da de miedo, con estos ojos de culo de pollo que se me han puesto con el catarro. “¡Ay que vida de familia”, lloriqueé... “¡O Dios, o Dios, quién la tuviera!” El pastor me largó en seguida un plato de sopas y luego un cacho de salchicha con patatas y me echó a dormir en la cama de su hijo y el chico tuvo que irse al sofá. “Joaquín, le dijo al chico, “tienes que volver a practicar el amor cristiano al prójimo”: todo un hermano de la caridad.

Las elisiones de elementos vocálicos (y sólo estas producen pérdidas silábicas) son muy frecuentes en los dialectos alemanes. Sin duda sirven, por tanto, como marcas de dialectalidad (prueba de ello es su fuerte empleo en la literatura marcada). En el caso concreto analizado, se contabiliza la pérdida de 30 sílabas en el texto alemán (con un total de 73 fonemas eliminados) frente a una reducción de 17 sílabas (y 33 fonemas) en la versión española. Obviamente, el grado de dialectalidad-coloquialidad del texto original no se establece exclusivamente a través de la eliminación de sílabas (hay otros rasgos tanto fónicos, morfológicos como sintácticos característicos del berlinés). También hay que tener en cuenta que la traducción recrea los contrastes lingüísticos mediante el empleo de fenómenos articulatorios más o menos habituales en el lenguaje coloquial; no se evoca una variedad regional concreta, aunque algunos rasgos puedan coincidir con los de los dialectos españoles.

A pesar de que las elisiones en el texto alemán son más frecuentes, llama la atención el número considerable de pérdidas de sílabas en la versión española, pues los fenómenos articulatorios habituales de la lengua hablada española suelen provocar principalmente eliminaciones consonánticas. El traductor, sin embargo, ha optado por recurrir a una serie de contracciones no demasiado convencionales (por ejemplo: <man> por <me han>) que inducen esas pérdidas. La reducción silábica que se emplea en la traducción se justifica, a nuestro entender, por dos motivos: porque genera contrastes intralingüísticos importantes –un rasgo fundamental del texto original– y porque es un recurso traductor similar en las dos lenguas.

El problema es que las elisiones más habituales en español coloquial (por ejemplo la eliminación de la [d] intervocálica) sólo tienen una funcionalidad limitada como recurso traductor, desde el punto de vista del índice silábico, debido a que se producen pérdidas principalmente consonánticas, mientras que en alemán también son frecuentes las eliminaciones vocálicas. El resultado es una menor incidencia de la reducción silábica en español respecto del alemán, salvo que se empleen recursos como lo ha hecho el traductor español de *Der Hauptmann von Köpenick*. Parece, por tanto, razonable pensar que el índice silábico quizá no sea el mejor indicador para medir el grado de dialectalidad-coloquialidad desde el punto de vista de las dos lenguas en cuestión. Veamos a modo de ejemplo este fragmento de *Los últimos días de la humanidad* con su correspondiente traducción:

EIN WIENER (*halt von einer Bank eine Ansprache*): — denn wir mußten die Manen des ermordeten Thronfolgers befolgen, da *hats* keine Spompanadeln *geben* – darum, Mitbürger, sage ich auch – wie ein Mann wollen wir uns mit fliehenden Fahnen an das Vaterland anschließen in dera großen Zeit! Sind wir doch umgerungen von lauter Feinden! Mir *führn* einen heilinger Verteilungskrieg *führn* mir! Also bitte – *schaun* Sie auf unsere Braven, die was dem Feind jetzt ihnere Stirne bieten, ungeachtet, *schaun S' wie s' da draußn* stehn vor dem Feind, weil sie das Vaterland rufen tut, und dementsprechend trotzen *s' der* Unbildung jeglicher Witterung – *draußn stehn s'*, da *schaun S' Ihner s' an!* (Kraus 1986:71).

UN VIENÉS (pronuncia un discurso subido a un banco): ... porque teníamos que acatar los Manes del *asesinao* heredero del trono, no había vuelta de hoja... Y por eso os digo, conciudadanos, ¡que en esta gran época, debemos hacer patria como un solo hombre y con las banderas plegadas! ¡Porque el enemigo nos tiene *cercaos!* ¡Por eso estamos *empeñaos* en una guerra sarta y defensionista! Venga, mirad..., mirad a nuestros valientes que, quieran que no, le están plantando cara al enemigo, mirad cómo se le plantan al enemigo allí enfrente, ¿y por qué? Porque la patria les llama, y ellos, como debe ser, siguen firmes aunque haignan tronos y relámpagos... ¿Les veis? ¡Están allí en el frente! (Kraus 1991:30-31).

En el texto original se marca a este personaje procedente de Viena, además de con algunos rasgos característicos del dialecto vienés (por ejemplo la forma <mir> para el pronombre de primera persona plural que en estándar es <wir>, un rasgo morfológico típico del vienés) también con una serie de elisiones que afectan principalmente a fonemas vocálicos. Los elementos marcados con cursiva reflejan pérdidas silábicas (un total de 13 sílabas). Frente a esto vemos que en la traducción hay 3 palabras en cursiva que sufren pérdidas, todas ellas de fonemas consonánticos. Las elisiones en la versión española de este fragmento no producen reducciones silábicas, porque las eliminaciones afectan sólo a consonantes. Bien es verdad que a lo largo del texto meta sí aparecen casos de eliminaciones silábicas, aunque en absoluto alcanzan el nivel de incidencia del original. No obstante, si se tomara el índice silábico como instrumento de medición en este fragmento el resultado del contraste entre el texto meta y el original llevaría a unas conclusiones erróneas, al no contabilizarse ninguna pérdida silábica en la versión española. Por tanto, el índice silábico sólo puede ser apreciativo. La utilidad del mismo para la traducción se limita al principio (a la concepción) que lo informa.

En vista de esto planteamos la transferencia del principio del índice silábico al ámbito fonemático, incluyendo así en la medición y aplicación de los rasgos de dialectalidad-colocalidad todas las elisiones, tanto las vocálicas como las consonánticas.

### 1.3.5. Índice fonemático

La menor aplicabilidad del índice silábico en calidad de instrumento traductor para medir y marcar contrastes intralingüísticos, al menos en lo que se refiere a la pareja de lenguas alemana y española, nos lleva a plantear su transferencia y extensión al ámbito de los fonemas.

En ese nuevo “índice fonemático” se computarían las pérdidas de cualquier tipo de fonema, tanto vocálico como consonántico, para medir el grado de dialectalidad de un texto. De esta forma se amplían tanto la base de medición, habría que decir más propiamente apreciación, del nivel de dialectalidad como su campo de aplicación en la traducción, pues se consideran como marcas no sólo las reducciones silábicas sino las pérdidas de fonemas en su conjunto.

El traductor dispone de esta forma de un mayor número de recursos para marcar distintos grados de contraste intralingüístico de un texto al no sólo contabilizarse los elementos que producen pérdidas silábicas.

Por otra parte, estos se refieren a los contrastes entre una articulación estándar y otra no estándar, propia de los dialectos y lenguas coloquiales. Dado que los textos literarios susceptibles de ser traducidos están presentes en forma escrita, se producen necesariamente variaciones que afectan al índice y que son, en buena medida, producto de la transcripción gráfica. Un tercer problema que plantearía la utilización del índice, tal y como se hace en el ámbito dialectológico, es que el traductor tendría que contar sílabas/ fonemas eliminados y ponerlos en relación con el total de sílabas/ fonemas de una articulación estándar no presente en el texto original que está marcado.

Desde el punto de vista traductológico, el índice fonemático sólo nos interesa en términos relativos, no en términos absolutos. Más que el índice en sí se trata de aprovechar el principio que con él se expresa: cuantas más pérdidas de fonemas se produzcan más dialectal será el lenguaje. A partir de este principio se ponen en relación las pérdidas de fonemas del texto original con las que se van a marcar en el texto meta. A nuestro modo de ver no es necesario calcular el índice en términos absolutos, pues requeriría un recuento de los fonemas eliminados y su puesta en relación con los fonemas que tendría el texto si fuese completamente estándar.

Dado que los propios autores suelen emplear las marcas dialectales de forma impresionista no consideramos que sea ni necesario ni operativo llevar a cabo cálculos exactos sino aproximados. Las pérdidas fonemáticas suelen ser suficientemente visibles para el traductor como para poder determinar el mayor o menor grado de dialectalidad. La dificultad de reproducir el mismo nivel de pérdidas en la lengua meta, debido a las diferencias formales de las dos lenguas, nos lleva a plantear una relatividad dentro de cada lengua. Es decir que, si el nivel de pérdidas en lengua alemana es superior, como vimos en el ejemplo de *Der Hauptmann von Köpenick*, al de la versión traducida, no por ello deja de ser operativa la relación entre ambos textos. Dado que la reexpresión del texto español no se produce mediante un dialecto sino a través de un registro muy coloquial, es prácticamente imposible recrear el mismo nivel de eliminaciones fonemáticas. No obstante, la traducción produce, en nuestra opinión, un efecto similar, pues marca contrastes intralingüísticos que permiten diferenciar lingüísticamente a los personajes.

#### 1.4. Literatura y literatura marcada

##### 1.4.1. Especificidad del texto literario e importancia de sus signos

La traducción es una actividad que siempre plantea múltiples problemas cuya solución resulta a menudo de difícil solución. En el caso de la traducción de textos

de un campo de especialidad suelen predominar, en el proceso traslativo, problemas relacionados con los conocimientos del campo en cuestión así como con la corrección en la aplicación de la correspondiente terminología. La traducción de este tipo de textos –con carácter básicamente informativo– tiende a centrarse, sobre todo, en la transmisión del contenido, mientras que la consideración de aspectos formales resulta menos importante. Esto se debe, por una parte, a la menor determinación cultural de los textos procedentes de los campos de especialidad y, por otra parte, a las características de sus lenguajes.

La mayoría de las comunicaciones en un campo de especialidad son de carácter referencial (denotativo). Se sirven de aquellos recursos sintácticos y textuales que permiten dar una información lo más objetiva y despersonalizada posible, por ejemplo, mediante fórmulas impersonales, construcciones pasivas, verbos en presente y el empleo de otros sistemas de representación (gráficos, dibujos, fórmulas). Con la pretendida univocidad de las unidades significativas (los términos) se trata de evitar ambigüedades que pudieran, potencialmente, generar distintas interpretaciones de un mismo texto. La economía en el empleo del lenguaje –se evitan las redundancias– es otro de sus principios básicos, compartido por el lenguaje cotidiano.

Estos rasgos distintivos de los lenguajes de especialidad se oponen frontalmente a las características propias del lenguaje literario. Aguiar e Silva lo define de la siguiente manera: “El lenguaje literario es plurisignificativo porque, en él, el signo lingüístico es portador de múltiples dimensiones semánticas y tiende a una multivalencia significativa, huyendo del significado unívoco, que es propio de los lenguajes monosignificativos (discurso lógico, lenguaje jurídico, etc.)” (Aguiar e Silva 1996: 20). Este contraste fundamental se explica por el carácter esencialmente connotativo de la literatura frente al carácter principalmente denotativo de los lenguajes especializados

Según varios autores, el lenguaje literario se caracteriza por ser profundamente connotativo, es decir que, en él, la configuración representativa del signo verbal no se agota en un contenido intelectual, ya que presenta un núcleo informativo rodeado e impregnado de elementos emotivos y volitivos. [...] El lenguaje connotativo se opone al denotativo, en el cual la configuración representativa del signo lingüístico es de naturaleza exclusiva o predominantemente intelectual o lógica. Este es el lenguaje característico de la ciencia, de la filosofía, del derecho, etc. [...] (Aguiar e Silva 1996:18-19).

Entre esos valores connotativos de los signos también se pueden encontrar rasgos, por ejemplo de tipo diatópico, diastrático y diacrónico. Estos, cuyo tratamiento traductológico constituye la parte central del presente estudio, no son priva-

tivos de la literatura. El lenguaje cotidiano, del que, en parte, se nutren tanto el lenguaje literario como los lenguajes especializados, puede incluir esos mismos rasgos.

Una vez establecida, en términos generales, la distinción entre lenguaje literario y lenguajes especializados, se plantea la cuestión de cómo se diferencia el lenguaje literario del cotidiano.

Para Viktor Šklovski, importante representante del formalismo ruso, el lenguaje cotidiano se diferencia del lenguaje poético (literario) a través de la oposición entre *automatización* y *perceptibilidad* (Cfr. Aguiar e Silva 1996:401). El lenguaje cotidiano tiende a la repetición, una y otra vez, de las mismas palabras y estructuras y, por tanto, a la automatización del hecho lingüístico: “El lenguaje reduce lo particular a lo general. Con esto están todos de acuerdo, pero de ahí se deriva otro fenómeno: el automatismo del lenguaje” (Šklovski 1971:15). Esto permite, a menudo, la supresión de partes del acto de habla, dando lugar a estructuras elípticas. La estructura superficial de éste muestra habitualmente una importante reducción de elementos respecto de la estructura profunda: “[...] en el lenguaje cotidiano, donde muchas veces la frase queda inacabada, la palabra sólo en parte es proferida, tienen libre curso los estereotipos verbales [...]” (Aguiar e Silva 1996:401).

Los formalistas rusos consideran que la *desautomatización* es un rasgo constitutivo del lenguaje literario y, por tanto, del texto literario. Ésta se consigue con el desplazamiento del sentido “normal” o “cotidiano” de las palabras y expresiones, por ejemplo, con la inversión del orden sintagmático habitual que puede dar lugar a estructuras consideradas agramaticales en el lenguaje normado. Se podría decir que el lenguaje literario tiende a la individualización del material lingüístico –idiolecto autorial– frente a la generalización del lenguaje cotidiano. Uno de los recursos que le permiten al autor desautomatizar el lenguaje del texto literario consiste en emplear lenguajes no propios del lenguaje culto, tales como los dialectos, tecnolectos o incluso el lenguaje cotidiano:

La introducción en el lenguaje literario del idioma habitual, del idioma regional o del término científico puede ser ya, sobre el fondo del lenguaje literario, un medio de modificar el sistema de señales; por así decirlo, una renovación de la señal que altera el estereotipo y obliga a esforzarse para comprender los hechos (Šklovski 1971:16).

Además de estos lenguajes, que desde el punto de vista del lenguaje literario habitual –considerado como “no marcado” en un texto literario– podrían calificarse de “periféricos”, los autores literarios disponen de otros instrumentos para llevar a cabo esas operaciones de desautomatización que mencionan los formalistas rusos:

destacan las deformaciones de los significantes, desplazamientos semánticos o transposiciones mediante el empleo de todo tipo de figuras retóricas. Con ello se consigue una percepción diferente y más dificultosa debido a que el signo lingüístico adquiere un cierto grado de opacidad que lo diferencia del signo lingüístico en el lenguaje cotidiano (y especializado): “La elección de los elementos léxicos, la disposición de los vocablos, las asociaciones semánticas, las variaciones rítmicas, todo, en el lenguaje poético, tiende a anular el automatismo de la percepción” (Aguiar e Silva 1996:402). En opinión de Boris Eichenbaum (Cfr. Aguiar e Silva 1996:402), la ambigüedad del lenguaje literario responde a la “formación de significaciones marginales que rompen las asociaciones verbales corrientes”.

Uno de los posibles recursos para llevar a cabo esa singularización sería, como ya se ha mencionado, el uso de lenguajes periféricos, por ejemplo registros coloquiales o variedades regionales de la lengua, en los textos literarios, tal y como ocurre en la *literatura marcada*.

A efectos del presente estudio, entendemos por textos literarios marcados aquellos que se apartan, sobre todo lingüísticamente, de la mayor parte de las obras literarias que están escritas en un lenguaje artístico, basado en una versión culta de la banda central de la lengua, es decir la lengua estándar. El calificativo “marcado”<sup>58</sup> hace referencia a la presencia de “marcas” –sobre todo lingüísticas, pero también de tipo cultural– que establecen contrastes intra (en el seno de los textos híbridos) o intertextuales (textos completamente marcados, por ejemplo de la literatura dialectal, frente a los no marcados) respecto de los textos literarios “neutrales”, aquellos que responden a las características habituales de la literatura y que, por tanto, se encuentran dentro del canon y que están escritos en la variedad neutral o no marcada, es decir la lengua estándar.

Otro aspecto principal que diferencia la literatura es la importancia excepcional que adquiere la forma que presenta. Gracias a la especial elaboración del material lingüístico, los textos literarios se convierten en una obra de arte (Cfr. Wilpert 1989:518-519). Consideraciones estéticas son, por tanto, de principal relevancia a la hora de valorar el proceso traductor de un texto literario.

La especificidad del texto literario reside, en primer lugar, en el predominio de la función expresiva en la elaboración del material lingüístico por parte del autor. Karl Bühler (1979:48-49) estableció tres funciones para el lenguaje humano: la expresiva, la representativa y la apelativa. La función representativa se centraría en

---

(58) Como indica Mayoral (1999:171), “[...] los elementos marcados, los marcadores, se definen por oposición a otro conjunto de elementos neutrales, los elementos *no marcados* [...]”.

el objeto o asunto tratado, la función apelativa apuntaría al efecto o a la reacción que se pretende provocar en el receptor y la función expresiva acentuaría la peculiar elaboración lingüística del contenido de acuerdo con criterios estéticos.

Basándose en la triada funcional del lenguaje elaborada por Bühler, Katharina Reiß (1983:16) estableció, desde el punto de vista traductológico y con una aproximación comunicativa, una tipología textual que diferencia tres tipos básicos de textos: informativos, expresivos y operativos.

Según indica la autora, generalmente todo texto incluye las tres funciones a la vez. No obstante, siempre hay una que predomina en detrimento de las otras dos. Es decir que en textos de tipo informativo predominaría la función representativa del lenguaje, mientras que en los textos expresivos primaría la forma en la que se elabora el material lingüístico y en los textos operativos (apelativos) se trataría de lograr, principalmente, una reacción (comportamiento) determinada del receptor. A cada tipo de texto le correspondería una serie de *Textsorten* o clases de texto (empleamos aquí la equivalencia “clase de texto” para *Textsorte* –siguiendo el ejemplo de Elena García<sup>59</sup> a diferencia de lo que ocurre en la versión española del libro de Reiß)<sup>60</sup>. Una parte de los rasgos distintivos de los textos se relacionarían con la clase de texto a la que pertenecen. En su definición de *Textsorten*, Reiß y Vermeer (1991:177) se refieren a ellos como “modelos de elaboración textual” (*Textgestaltungsmodelle*) que cumplen ciertas convenciones textuales, determinadas culturalmente.

La diferenciación de los tipos de texto es de suma importancia debido a que cada uno de ellos implica un método traductor distinto. Así, la traducción de un texto informativo –centrado en la transmisión de un asunto concreto– requiere básicamente un método que garantice el mantenimiento del contenido (Reiß habla de “Invarianz auf der Inhaltsebene”). Por el contrario, el texto meta de un texto expresivo debe recuperar, sobre todo, los aspectos formales que caracterizan la elaboración específica del material lingüístico así como los rasgos específicos del autor o idiolecto (en palabras de Reiß “Invarianz der Gestaltung”). Finalmente, la traslación de un texto apelativo ha de conservar la “Identität des textimmanenten Appells” (la identidad apelativa presente en el texto) (Reiß 1983:20-23).

(59) Cfr. Elena García (1994:32).

(60) En la traducción española de *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*, obra elaborada conjuntamente con Hans J. Vermeer, se propone “tipo de texto” como correspondencia de *Textsorte* y “categoría de texto” para *Texttyp*, algo que, en nuestra opinión, puede dar lugar a confusión. De ahí que optemos por la solución de mantener la terminología “tipo de texto” para el alemán *Texttyp* y usar “clase de texto” para *Textsorte*. Esta solución nos parece la más acertada si se tiene en cuenta la gran vacilación terminológica que existe entre los miembros de la comunidad científica a la hora de referirse a estos conceptos.

La traducción de textos literarios requiere, por todo lo dicho anteriormente, que se preste especial atención a la reproducción de los rasgos específicos y particulares del signo literario. Esto, sin embargo, plantea múltiples problemas. Hay traductólogos (Cfr. Santoyo 1988) y traductores (Cfr. Sáenz 2002:29-30) que consideran, por ejemplo, que los rasgos diatópicos, fruto de la presencia de lenguajes dialectales en el texto original, no se pueden o no se deben reproducir en el texto meta (Cfr. House 1973).

Otra dificultad fundamental tiene que ver con la presión interna (posturas estéticas) y/o externa (editorial, crítica literaria, autoridades lingüísticas) a la que se ve expuesto el traductor a la hora de recrear la obra en la lengua meta. Ortega y Gasset (1964:434) describe una de las cualidades de la literatura diciendo que: “Escribir bien consiste en hacer continuamente pequeñas erosiones a la gramática, al uso establecido, a la norma vigente de la lengua. Es un acto de rebeldía permanente contra el contorno social, una subversión”. Las presiones arriba mencionadas, sin embargo, tienden a impedir ese tipo de actos de rebeldía por parte del traductor y, por el contrario, favorecen estrategias “normalizadoras” en el proceso traslativo. El resultado será, según Ortega y Gasset (1964:434), que el traductor “meterá al escritor traducido en la prisión del lenguaje normal, es decir, que le traicionará”. Ahora bien, con esa “normalización”, que los traductores habitualmente llevan a cabo, se desvirtúa la peculiaridad del signo lingüístico, pues el signo desautomatizado por el autor se ve reautomatizado por el traductor. Esto plantearía, en nuestra opinión, la cuestión de en qué medida conserva la traducción los mismos valores estéticos que presenta la obra original.

A pesar de que existan diferencias fundamentales entre el lenguaje literario y el cotidiano, tal y como indican los formalistas rusos, hay que recordar que los contrastes no son tanto de carácter absoluto sino más bien de carácter relativo. La polisemia del signo literario tiene unos límites, pues de no ser así la recepción de la literatura resultaría ya no dificultosa –algo, a menudo, pretendido– sino prácticamente imposible. Por otra parte, los signos de la lengua cotidiana también pueden presentar distintos valores semánticos:

El plurisentido de la lengua poética se ve limitado por las exigencias comunicativas inherentes a las palabras de la poesía en su función no estética y a los hábitos estructurales del plan textual del emisor artístico. [...] Por el contrario, la lengua comunicativo-estándar contempla la univocidad, la ausencia de referencias equívocas, como la más feliz realización del acto de habla (García Berrio (1989:67).

García Berrio (1989:66) resume la diferencia semántica entre la lengua cotidiana y la literaria diciendo que: “La lengua estándar en su modalidad de comunica-

ción lógica *tiende* a la monosemia, mientras que la poesía *tiende* al polisentido”. Define el texto literario, aludiendo al concepto de “literariedad”, en los siguientes términos:

[...] la literariedad, como conjunto de propiedades y peculiaridades lingüístico-estéticas de un texto [...] supone una realidad cultural reconocible, y como tal puede ser concebida en términos de tradición cultural convencionalizada. Conocida e inventariada en sus rasgos más generales y básicos, resulta evidente que adaptarlos como comportamiento verbal en la producción de una obra es una iniciativa de *opción* que traduce inmediatamente una voluntad artística. El objeto resultante, el texto verbal intencionadamente artístico, lo reconocemos como un objeto especial al que llamamos convencionalmente “literario” (García Berrio 1989:53).

En el plano de los recursos retóricos, Berrio vuelve a incidir en la idea de que la oposición entre lenguaje literario y lenguaje cotidiano no se presenta en términos absolutos. La diferencia sería básicamente de carácter cuantitativo (mayor “densidad cuantitativa” en la literatura).

#### 1.4.2. Fenomenología del texto literario marcado

Llegados a este punto es necesario exponer las teorías que han tratado de describir la fenomenología del texto literario marcado, haciéndolo girar en torno al concepto “literatura dialectal” y “literatura marcada”. Lo que aquí sigue es un panorama que quizá muestre la confusión o al menos las contradicciones que reinan en este punto concreto de la investigación del tema que nos ocupa.

La literatura se considera generalmente una manifestación de la lengua escrita<sup>61</sup>, pues incluso las obras de teatro siempre cuentan con un texto escrito previo<sup>62</sup>. El dialecto, por otra parte, cuenta entre sus rasgos distintivos con el de la oralidad. Es decir que dialecto y escritura serían dos conceptos, en un principio, antagónicos. La primera cuestión que se plantearía, por tanto, es la de: ¿hasta qué punto sigue siendo dialecto cuando éste aparece en la lengua escrita? Besch (1983:963) se expresa al respecto diciendo que:

Der Terminus Schreibdialekt führt zwei Merkmale zusammen, die eher im Widerspruch zueinander zu stehen scheinen, nämlich Schriftlichkeit und Dialekt als

(61) Schenker (1977:38): “So gilt für Literatur pauschal das Merkmal <geschrieben>, weil auch Theaterstücken das schriftliche Bühnenmanuskript zugrunde liegt”.

(62) En el teatro popular vienés se produjo durante el siglo XVIII la transición del teatro de repentinización al teatro con textos fijados de antemano.

autochthone Mündlichkeit [...] mit dem Kennzeichen, eben keine Schriftlichkeit zu haben, weder früher noch heute, abgesehen einmal von dem Sonderfall der ‘Dialektliteratur’.

Esa posición excepcional, que este autor le concede a la literatura dialectal, la de poder poseer el rasgo de “escritura”, no la comparten otros autores que niegan la posibilidad de utilizar el dialecto en la literatura, porque a través de su transcripción gráfica pierde, supuestamente, su esencia y deja de ser auténtico. Jürgen Hein (1983:1625) define el dialecto en la literatura como *Kunstprodukt*, es decir un producto artístico (¿artificial?) que requiere el empleo de unos criterios propios para ser valorado dentro del contexto ficcional que supone la obra literaria. Walter Schenker, por su parte, resalta la artificialidad del dialecto en la literatura<sup>63</sup>. Erich Straßner habla de la “Verfremdung des Dialekts durch die Verschriftlichung” e indica que la transcripción gráfica de los textos dialectales plantea múltiples dificultades debido a la ausencia de convenciones gráficas (algo que también resaltan los lexicógrafos como Hügel). La ausencia de una codificación gráfica de los dialectos hace que los autores literarios tengan que recurrir al único código escrito desarrollado: el de la lengua estándar. Esto plantea una segunda cuestión: ¿cómo se transcribe el dialecto y cuál es el principio de marcación con el que se emplean las marcas?

Como el único código gráfico normalizado existente –el de la lengua estándar– no está pensado para recoger los rasgos peculiares del dialecto, muchos de estos se pierden, siempre que no se introduzcan nuevos elementos grafemáticos. El problema de estos, sin embargo, es que no suelen dejar de ser marcas idiolectales, porque carecen de la necesaria aceptación generalizada por parte de los hablantes, lo que limita su capacidad comunicativa. Sólo si se adoptaran unas convenciones gráficas propias para los dialectos se podrían reproducir con mayor fidelidad las marcas dialectales. Decimos con mayor fidelidad, pues ningún código gráfico puede reproducir todos los rasgos peculiares de un código oral: al igual que la grafía estándar no puede recuperar todos los rasgos de la lengua estándar hablada, tampoco ninguna grafía dialectal elaborada específicamente para esta variedad podría reproducir todos los rasgos específicos de éste. Los códigos lingüísticos secundarios, las grafías, siempre arrastran pérdidas respecto de los códigos lingüísticos primarios, las variedades habladas.

(63) Schenker (1977:36): “[...] daß Dialekt da, wo er geschrieben wird, nicht mehr als Dialekt zu gelten hat. Wo also Dialekt in Literatur auftaucht, ist er grundsätzlich als lediglich simulierter Dialekt zu begreifen, und die Frage nach dem Verhältnis zwischen Dialekt und Literatur ist somit die Frage, wieweit und in welchen Weisen Literatur Dialekt adaptieren kann”.

Cuando el autor literario, en un intento de reproducir los rasgos característicos, se acerca en la grafía mucho a la pronunciación real del dialecto se producen, como consecuencia, dificultades de comprensión entre el público lector. Puede que los problemas de comprensibilidad afecten incluso al público familiarizado con ese dialecto, pero que desconoce esa transcodificación fónica elegida por el autor. El siguiente extracto del poema dialectal titulado *med an briaf fon mia zu dia* de H. C. Artmann<sup>64</sup> da buena prueba de ello:

<i>Versión dialectal</i>	<i>Traducción estándar (J. A. Albaladejo)</i>
a dauwal miassad med an briaf fon mia zu dia fliang a schwäuwal miassad med an briaf fon mia zu dia fliang a r aumschl miassad med an briaf fon mia zu dia fliang a gaunze lufft fola fegl miassad kuma und med mein briaf fon mia zu dia fliang [...]	Eine Taube müsste mit einem Brief von mir zu dir fliegen eine Schwalbe müsste mit einem Brief von mir zu dir fliegen eine Amsel müsste mit einem Brief von mir zu dir fliegen eine ganze Luft voller Vögel müsste kommen und mit meinem Brief von mir zu dir fliegen [...]
med ana rodn dintn how a da gschrim das a de gean hob med ana grinan dintn how a da gschrim wia r e no quaat hob auf dii – med ana schwoazzn dintn owa mecht e da jezt auf s weisse babia schreim das ma r es heazz ausdroknt is fua lauta woatn... [...] (Artmann 1958:34-35).	mit einer roten Tinte habe ich dir geschrieben dass ich dich gern habe mit einer grünen Tinte habe ich dir geschrieben wie ich noch gewartet habe auf dich – mit einer schwarzen Tinte aber möchte ich dir jetzt auf das weiß Papier schreiben, dass mir das Herz ausgetrocknet ist, vor lauter warten... [...].

Artmann recurre al sistema gráfico del alemán estándar y emplea sobre éste una serie de modificaciones y también crea combinaciones grafemáticas (por ejemplo en el caso de los diptongos). Con estas pretende reproducir los fonemas del dialecto que no existen en la variedad normada de la lengua. En algunos casos no dejan de ser aproximaciones a la realidad fónica del dialecto: el típico rasgo del vienés, compartido por los demás dialectos bávaros, que afecta al fonema /a/ de las palabras de origen alemán lo transcribe Artmann con el grafema <o> a pesar de que el valor “real” de esta vocal se sitúa en un espacio intermedio entre [a] y [o] (lo que algunos lexicógrafos marcan mediante el signo <â>). El autor también trata de reproducir con

(64) Artmann fue un polifacético autor literario vienés que formó parte del “Grupo de Viena”, un conjunto de literatos que, en los años cincuenta del siglo XX, recuperaron el dialecto en la literatura con fines experimentales. Entre los rasgos característicos de su literatura figura el empleo de una grafemática basada en la minúscula, estableciendo de esta forma un contraste respecto de las normas ortográfica del alemán estándar.

mayor fidelidad el valor de las consonantes en el dialecto. Así se observa que emplea las variantes sonoras <d> y <b> en <dintn> y <babia>; en la lengua estándar se emplean las correspondientes variantes sordas mientras que en el dialecto vienen adquiriendo, en posición inicial, un valor que se sitúa, respectivamente, entre una [p] y una [b] o una [t] y una [d]. Es decir que, por mucho que el autor pretenda recrear los rasgos distintivos del dialecto con una transcripción cuasi fonética, no lo termina de lograr. Esto se debe, por una parte, al hecho de que recurra a un sistema gráfico diseñado para otro código lingüístico (la lengua estándar) que no se adapta fácilmente a determinadas características del dialecto. Por otra parte se observa una cierta falta de coherencia en la aplicación del principio fonético en el texto: mientras que en <fon> y <feg!> sustituye el grafema <v> para igualar el signo gráfico a su valor fónico real ([f]) no hace lo mismo en <zu>, que transcrito fonéticamente debería aparecer como <tsu>, pues el grafema <z> se identifica con el grupo consonántico /ts/. En cualquier caso, como ya hemos dicho ningún sistema gráfico (sistema secundario) es capaz de reproducir todos los rasgos característicos del código hablado (sistema primario). Es decir que incluso la lengua estándar sufre pérdidas en su transcripción gráfica respecto de su realización oral.

Precisamente el hecho de que los dialectos no posean un sistema gráfico propio<sup>65</sup> que permita la reproducción de todos o casi todos sus rasgos característicos<sup>66</sup> hace que se neutralicen, parcialmente, los contrastes con otros dialectos. La apócope y síncope, por ejemplo, son dos rasgos distintivos de la mayoría de los dialectos germanos respecto de la lengua estándar pero, a menudo, se trata de un rasgo compartido por distintos dialectos: una misma apócope o síncope se da en varios dialectos (Cfr. König 2004:159-163). No obstante, esos rasgos siempre permiten la diferenciación de los lenguajes periféricos respecto de la variedad central de la lengua, la lengua estándar.

Hay un período en la evolución hacia la lengua alemana escrita<sup>67</sup>, precursora de lo que sería la lengua estándar, que se identifica con el término de *Schreibdialekt*,

(65) Ulrich Ammon (1983:1505) lo indica como una de las propiedades del dialecto: “[...] einerseits seiner kleinräumigen Geltung sowie seinem mangelnden Ausbau einschließlich der fehlenden Standardisierung, Verschriftlichung und mangelnden Ausstattung mit wissenschaftlichen und technischen Fachwortschätzen, andererseits seinem Charakter einer prinzipiell durchaus vollständigen Sprache im linguistischen Sinne”.

(66) Ni siquiera la lengua estándar, la cual dispone de su propio sistema gráfico, puede ser transcrita sin pérdidas pues la lengua escrita siempre es un sistema secundario frente a la lengua hablada. La grafía no dispone de los medios suficientes para recuperar todos los rasgos característicos de los que dispone la lengua en su forma oral. Por tanto no es de extrañar que los dialectos sufran aún mayores pérdidas cuando se transcriben, pues no disponen de un sistema gráfico adaptado a sus necesidades.

(67) Como ya se ha indicado en el capítulo sobre la lengua estándar alemana, la normalización del alemán estándar se consigue primero en el ámbito de la escritura –se habla de *Schriftdeutsch* o alemán escrito estándar– y muy posteriormente en la lengua hablada.

es decir dialecto gráfico. Los textos que se conservan de ese período muestran una cierta determinación geográfica, aunque no de tipo local sino de tipo regional. Los rasgos dialectales se identifican con ámbitos regionales más bien amplios. Otro aspecto muy interesante es el hecho de que estos dialectos gráficos no se puedan identificar con ningún dialecto hablado que realmente existiera: “Es ist anzunehmen, daß Texte solcher Schreibdialekte vorgelesen wurden und insofern tatsächlich die Gestalt einer gesprochenen Sprache annahmen, aber eben wohl nur auf diese Art. Die alltägliche Sprechsprache der Menschen stellten sie nicht dar” (Besch 1983:963). Se explica, por una parte, por la distancia entre el sistema fónico y el sistema gráfico y, por otra parte, por las tradiciones gráficas divergentes.

Este hecho también se observa en los textos de la *literatura marcada*: la transcripción gráfica del elemento dialectal hace que parte de los rasgos característicos se pierdan, pues no pueden ser recuperados en la grafía (salvo, como ya se ha indicado, mediante la introducción de nuevos signos gráficos que, sin embargo, carecen de la necesaria aceptación generalizada por parte de los usuarios de esos códigos lingüísticos). Esto lleva a una cierta neutralización de los rasgos diferenciadores. Como ya se ha indicado, fenómenos articulatorios como la apócope o síncope, cuya importancia para la *literatura marcada* es excepcional, debido a que los autores los emplean con gran profusión, no son exclusivos de un dialecto determinado e incluso se dan en el lenguaje coloquial.

Otro argumento que se emplea en contra de la utilización del dialecto en la literatura, aparte de su intransferibilidad al nivel escrito, es su supuesta inadecuación debido a que no puede cumplir la función poético-estética propia de la literatura:

Für einen Linguisten oder einen Dialektologen ist die literarische Verwendung von Dialekten im besten Fall eine uneigentliche Verwendung. Dem Dialekt kommt dabei neben seinen normalen Funktionen eine poetische oder ästhetische Funktion zu. Viele Dialektologen vertreten jedoch auch die Meinung, Dialekt als eine genuin sprechsprachliche Ausdrucksform, die ihren hauptsächlichsten Verwendungsraum in alltäglichen Lebenszusammenhängen hat, ist für eine literarische Verdichtung und eine schriftlich-literarische Form letztlich untauglich (Mattheier 1993:634).

El dialecto contaría, por lo que se ha visto hasta ahora, con al menos dos limitaciones a la hora de ser utilizado en la literatura: en primer lugar, la oralidad del dialecto que contrasta con el carácter, predominantemente, escrito de la literatura y, en segundo lugar, el ámbito de la vida en el que suele emplearse impone restricciones temáticas y estéticas y dificulta la expresión de contenidos complejos y abstractos.

Un tercer factor que se suele alegar en contra del uso del dialecto en la literatura es la limitación de la comprensibilidad del texto a los hablantes del correspondiente dialecto. Esto dificulta la recepción de los textos marcados más allá del ámbito de influencia del dialecto (afecta tanto la recepción intralingüística de los textos como también la interlingüística y, por tanto la traducción).

No obstante, y a pesar de las posturas contrarias, hay que constatar que existe una larga tradición de empleo de variedades no estándar en las diferentes literaturas nacionales. Con independencia de la consideración de si es o no es posible verter lenguajes dialectales en los textos literarios, es un hecho innegable que estos aparecen, intencionadamente, en numerosas obras con el fin de marcar contrastes intralingüísticos.

Desde el punto de vista histórico, se puede afirmar la existencia de textos marcados en la literatura alemana a partir de la época del barroco (Cfr. Hein 1983:1624). Es en ese período cuando se recupera el dialecto en la literatura, en primer lugar en textos escritos en lengua estándar. A partir de principios del siglo XIX se establece, con cierto prestigio, la literatura dialectal dentro del panorama de la literatura alemana gracias, sobre todo, a la figura del poeta Johann Peter Hebel.

Según Wilhelm Scherer (Cfr. Gräfe 2004:9), el hecho de que exista una literatura dialectal en Alemania se debe a que ésta consigue unos efectos artísticos que no se pueden obtener a través de la lengua estándar. Además, los dialectos contribuirían a enriquecer y rejuvenecer la lengua estándar.

Otra cuestión polémica respecto del uso del dialecto en la literatura es la clasificación lingüística de los textos. Por todos los factores que se han presentado hasta el momento queda claro que la diferenciación lingüística de la *literatura marcada* resulta difícil: por la falta de límites claros y nítidos entre las variedades<sup>68</sup>, por la transcodificación de los dialectos a través de un código gráfico ajeno a muchos de sus rasgos característicos y por la ausencia de unicidad en el empleo de las marcas dialectales por parte de los autores.

La presencia de dialectalismos en la literatura confiere a ésta una especificidad que se debe al hecho de que su lenguaje habitual es una versión culta de la lengua estándar: “Im heutigen Deutsch gilt [...] die neuhochdeutsche Standardsprache als Norm auch für die Literatur [...]” (Schenker 1977:35). Esta es la razón por la que

---

(68) Mattheier (1993:645): “Dialekte sind in der Regel keine eindimensionalen Sprachsysteme, sondern hochkomplexe Konglomerate verschiedener Sprachniveaus und Sprachschichten. Dabei ist ein tiefer Basisdialekt mit extremen Abweichungen von der Standardsprache zu unterscheiden von eher regionalsprachlichen Dialektformen mit größeren Anteilen an hochsprachlichem Wort- und Formengut, wenn auch das dialektale Lautgewand oft erhalten bleibt”.

en el presente trabajo se emplea el término de *marcada* en relación con una literatura en la que se utilizan *marcas* lingüísticas (y culturales) con la intención de crear contrastes asociados a determinadas funciones.

Por tanto, cuando aquí se habla de *literatura marcada* se hace referencia a unos textos que están escritos en un lenguaje que se aparta de la banda central de la lengua, representada por la lengua estándar, al menos parcialmente. Se trataría, pues, de unos textos en los que el autor recurre a rasgos y elementos lingüísticos que sirven para establecer contrastes, ya sea de forma intratextual o intertextual. Un texto puramente dialectal establecería sólo contrastes intertextuales, es decir con otros textos escritos en lengua estándar o en otro dialecto diferente, mientras que un texto que mezcla la lengua estándar y uno o varios dialectos crearía también contrastes intratextuales, es decir contrastes entre las diferentes partes en el seno del mismo texto.

Se pueden establecer, por tanto, contrastes intertextuales entre la literatura que hemos llamado *marcada* y aquella otra que podría denominarse *no marcada* o *neutral*. Si se compara la literatura del teatro popular de Nestroy y Raimund con la producción dramática de otra gran figura de las letras austro-alemanas de ese período, Franz Grillparzer, se observan, junto con algunos paralelismos (por ejemplo la actitud *Biedermeier* así como influencias del teatro barroco)<sup>69</sup>, toda una serie de rasgos diferenciadores.

Existe una distinción fundamental en cuanto a la forma literaria –el género cómico del teatro popular frente al género trágico en Grillparzer– que también condicionó la representación de las obras de unos y del otro en lugares distintos –teatros de la periferia frente al teatro de la corte, el *Burgtheater*– y con públicos diferentes –artesanos y pequeña burguesía frente a aristocracia y alta burguesía, aunque las capas sociales más acomodadas también gustaban del *Volkstheater*.

En lo lingüístico se registra en el teatro de Grillparzer una clara tendencia hacia la estetización del lenguaje, versificado y con carácter solemne, mientras que en las obras de Nestroy y Raimund se percibe un cierto “realismo” en el habla de los personajes: el pueblo se expresa en un vienés más o menos marcado por el dialecto mientras que los grupos sociales más acomodados tienden a emplear el alemán estándar. Ese “realismo” va en paralelo con un determinado grado de artificialidad del lenguaje nestroyano y raimundiano, algo que se debe, en muchas ocasiones, a procedi-

(69) Bachmaier (1999:95): “Exotische Requisiten und Märchenversatzstücke gehören zum Fundus dieses Traumspiels, das seine Abkunft aus dem Wiener Volkstheater nicht verleugnen kann. Bei der Uraufführung 1834 [...] am Burgtheater mochte mancher Zuschauer sich an die Zaubersflöte erinnern fühlen. Das Zauberspiel, das Läuterungsdrama oder Besserungsstück, vor allem jedoch die spanische Barockliteratur haben Grillparzer beeinflusst”.

mientos hiperbólicos que pretenden crear comicidad. Los siguientes fragmentos, uno procedente de *Der Traum ein Leben* de Grillparzer y el otro de *Der Bauer als Millionär* de Raimund, reflejan las diferencias en la elaboración del material lingüístico en un texto neutro frente a un texto marcado:

Grillparzer	Raimund
ZANGA.- Munter, Herr! Was soll das heißen?	LORENZ.- Was schaffen S'?
Warum düster und beklommen?	WURZEL.- Wo steckst denn, daß dich um mich nicht umschau?
Was ist Arges denn geschehen?	LORENZ.- Grad bin ich hinausgangen. Die Fräulein Lottel war vorher da und hat mit Ihnen reden wollen.
Daß Ihr einem platten Jungen,	WURZEL.- Untersteh dich nicht, daß du ein Wort von ihr redst, ich will nichts wissen von der Wasserprinzessin. Ist das ein Betragen für ein Haus wie das meinige? Statt daß ein vampirenes Kleid anleget und mit ihren Vatern auf d' Promenad ging', bleibt s' das ganze Jahr zu Haus hocken und geht in einem spinatfarbenen Überrock herum.
Der recht unverständlich prahlte,	LORENZ.- Sie taugt halt nur aufs Land. Sie will halt eine niedrige Person sein.
Euch zu höhnen sich erfrechte,	WURZEL.- Und doch redt s' hochdeutsch, und hat ihrs kein Mensch gelernt. Was ist denn heut für ein Tag? (Raimund 2000:19).
Etwas unsanft mitgespielt,	
Das ist alles. Und was weiter?	
Euer Oheim wird wohl schelten;	
Sei es drum! Gönnt ihm die Lust.	
RUSTAN.- Glaubst du, daß ich seine Worte,	
Seines Tadels Ausbruch scheue?	
Nimmer brauch ich zu erröten,	
Was ich tat, kann ich vertreten;	
Könnst' ich's nicht, ich wär' nicht hier.	
Nicht der Schmerz, den mir sein Zürnen,	
Der, den es ihm selber kostet,	
Macht mich seinen Anblick fliehn (Grillparzer 1999:11).	

Los apóstrofos en el fragmento de Grillparzer se deben a reducciones silábicas destinadas a respetar el verso trocaico; en Raimund se están indicando las elisiones que responden a fenómenos articulatorios como la apócope o la síncope y que constituyen marcas dialectales. En Grillparzer no se observa la estratificación del personal a través de contrastes intralingüísticos, tal y como ocurre en la *literatura marcada* del teatro popular vienés. En el presente fragmento de *Der Bauer als Millionär* se alude, precisamente, a la impropiedad del lenguaje de Lottchen, la hija adoptiva del silvicultor Wurzel, pues se expresa en lengua estándar sin que, por origen social o formación, le corresponda esa variedad de la lengua.

Sin embargo, las marcas lingüísticas que confieren las características específicas al conjunto de obras al que aquí se hace referencia se relaciona esencialmente con la diatopía. Ésta puede aparecer a través de distintos tipos de marcas asociadas con los diferentes niveles de la lengua. En el mencionado fragmento de Raimund se

encuentra, por ejemplo, el verbo “hocken” que es el sinónimo meridional de “sitzen” (es decir una variante léxica propia del sur del territorio germanohablante). También se detectan marcas sintácticas (ausencia del pronombre que desempeña la función de sujeto: “Wo steckst denn, daß dich um mich nicht umschau?”) o morfológicas (el participio de “gehen” se forma en dialecto vienés sin el prefijo ge-, como se puede comprobar en “hinausgangen”).

A menudo las marcas de carácter diatópico también implican connotaciones diastráticas y hasta diacrónicas (por ejemplo, el pronombre <ös>, una forma arcaica en el dialecto actual que, sin embargo, aparece en los textos del teatro popular vienés). Por tanto suele ser difícil establecer una diferenciación nítida entre lo diatópico y lo diastrático (esto se observa sobre todo en los grupos dialectales más meridionales del panorama dialectológico germano) debido a que en algunas regiones todos los grupos sociales recurren en mayor o menor medida al dialecto frente a otras en las que el dialecto se identifica con ciertas clases sociales (Cfr. Schenker 1977:35).

Uno de los primeros problemas que plantea la cuestión de la traducción de la *literatura marcada* es el hecho de que no exista una clasificación realmente operativa de sus textos. El resultado es que, siempre que el texto literario no está escrito en lengua estándar, se tiende a hablar de literatura dialectal sin más. La falta de rigor a la hora de clasificar los textos dificulta y obstaculiza no sólo la recepción en la propia lengua sino que condiciona negativamente la posibilidad de que esos textos sean traducidos a otra lengua. La identificación errónea de todo texto con presencia importante de dialectalismos con la literatura dialectal lleva, en una segunda fase, a menudo a la cuestionable afirmación de su intraducibilidad. El argumento que se utiliza es el de la imposibilidad de reproducir con fidelidad un dialecto de una lengua a través de un dialecto de otra lengua.

#### 1.4.3. Tipología del texto literario marcado: Dialectal, híbrido, estándar

Para poder establecer una tipología de los textos literarios marcados consideramos necesario definir, en primera instancia, la literatura dialectal, pues constituye uno de los dos extremos de la clasificación que se propondrá más adelante.

Como ya indica su nombre, la base lingüística de este tipo de literatura lo constituye el dialecto y sirve para denominarla. Por tanto, su primer rasgo fundamental es la presencia de una variedad de la lengua de carácter local o regional: “Die sprachliche Grundlage aller Mundartliteratur bildet die Mundart (bzw. Dialekt) einer bestimmten Sprachlandschaft” (Sowinski 1997:VI). Mattheier (1993:635) define la literatura dialectal de la siguiente forma:

Geht man von der heute am weitesten verbreiteten Vorstellung von Mundartliteratur aus, so gehören dazu alle literarischen Texte, d. h. alle Texte, deren formale und inhaltliche Struktur nach fiktional-poetischen Prinzipien gestaltet ist, die als ganze durch eine nicht standardsprachliche, sondern nur in einer Teilregion verbreitete Sprachvarietät oder Merkmale dieser Varietät als literarisches und sprachliches Gestaltungsmittel charakterisiert ist.

Todos los textos escritos en su totalidad en un dialecto de ámbito geográfico limitado pertenecerían a la literatura dialectal. No formarían parte de ella aquellas obras que Mattheier califica como *dialektgeprägte Literatur* (es decir *literatura dialectalmente marcada*). Se trataría de unos textos fundamentalmente escritos en lengua estándar en los que se emplean marcas dialectales puntuales o incluso pasajes dialectales: ya sean discursos directos de los personajes dialectalmente marcados o rasgos dialectales del narrador (Mattheier 1993:635).

Mientras que este autor define la literatura dialectal únicamente a partir de la base lingüística de los textos, escritos en su totalidad en una variedad local-regional, Wilpert (1989:181) añade una serie de características que permiten definir la literatura dialectal con más precisión tal y como se entiende hoy en día:

Dialektdichtung, vollständig in Mundart verfaßte Dichtung im Gegensatz zur Dichtung in der Hoch- oder Schriftsprache. Vor Entstehen einer solchen ist praktisch jede Dichtung an eine bestimmte Mundart gebunden. Spätere Dialektdichtung sucht zum Teil nach regionaler Selbstdarstellung, Milieuechtheit, romantischer Folkloristik, Eskapismus im vermeintlichen Gemüthhaft-Echten, Behaglichen oder satirische Enthüllung provinzieller Vorurteile, Gesellschaftskritik in verbergenden Sprachgebärden, Sprachspiel mit literarisch unverbrauchtem Material und schließlich Proselyten des gesellschaftlichen Protests. Im allgemeinen sind in der Dialektdichtung alle Gattungen vertreten, doch ist mangels einheitlicher Orthographie die Wirkung bei mündlichem Vortrag am größten und die Reichweite meist auf den Mundartraum beschränkt.

Ambas definiciones, tanto la de Mattheier como la de Wilpert, insisten en que la literatura dialectal, para ser considerada como tal, debe recurrir exclusivamente al dialecto. Esta aparente claridad definitoria contrasta, a menudo, con las clasificaciones que se elaboran en relación con la literatura dialectal. En ellas no es infrecuente encontrar textos que no cumplen este requisito, en la medida que establecen los dos autores. Sin ir más lejos, el propio Wilpert (1989:182), mostrando un cierto grado de incoherencia, incluye la literatura del teatro popular vienés dentro de la literatura dialectal.

No obsante, de la definición de Wilpert se desprenden varios aspectos sumamente importantes que ayudan a delimitar mejor el campo de la literatura dialectal.

Por una parte, el carácter oral de los dialectos plantea múltiples dificultades cuando estos pasan de su ámbito natural (la lengua oral) a la lengua escrita. Su empleo en la literatura evidencia una serie de desajustes y lleva a menudo a plantear ciertas contradicciones y a cuestionar la autenticidad de la literatura dialectal<sup>70</sup>.

Hein (1993:61), apoyándose en Schenker, subraya la idea de la artificialidad del dialecto en la literatura: “Dialekt als Literatur ist eine ‘stilisierte’ Mundart, die das ‘andere’ und besondere Sprechen (der Literatur) betont [...]”. El propio Goethe, un gran impulsor de la poesía dialectal gracias a su crítica favorable en relación con los *Alemannischen Gedichte* de Johann Peter Hebel, reivindicaba una estricta limitación temática de este tipo de literatura (Cfr. Gräfe 2004:60). En este sentido se expresa el lingüista Bruno Boesch, quien afirma que el dialecto sólo se puede emplear en el ámbito rural-campesino por lo que no permite un gran desarrollo expresivo y creativo (Cfr. Gräfe 2004:67). Se podría decir que el dialecto no permite la misma expresividad literaria de la que es capaz la lengua estándar.

Otro factor que refuerza la tesis de la artificialidad del dialecto en la literatura es la procedencia de la mayoría de sus autores e incluso de los lectores: tanto los autores como los receptores proceden de la clase culta. Jaeger (1964:17) habla de “ein Werk Gebildeter für Gebildete”.

La ausencia de una codificación gráfica propia de los dialectos explica por qué la dialectalidad sólo se puede marcar parcialmente en el nivel escrito de la lengua. Por tanto, la transcripción gráfica del elemento dialectal implica ya de entrada una determinada pérdida, pues ningún sistema gráfico permite recuperar todos los elementos y rasgos de los que dispone la lengua hablada (Schuster/ Schikola 1984:22).

La transcripción de los dialectos se lleva a cabo en contraposición a la lengua estándar (ese carácter contrastivo ya lo resalta Wilpert). Por eso se suelen marcar gráficamente (con apóstrofes) las elisiones de elementos vocálicos y consonánticos que se dan en las variedades dialectales en comparación con la variedad estándar, como se puede comprobar en el siguiente ejemplo:

Zu was – die Frag’ möcht’ ich erheb’n –

Hat uns d’ Natur ein G’sicht gegeb’n?

‘s is traurig, jeder Seilerer siecht

(70) Krywalski (1978:336): “Man könnte sagen, daß das Drucken von Mundartdichtung, sei es in Vers, in Prosa oder in der dramatischen Rede, etwas Paradoxes hat, denn Mundartdichtung lebt im gesprochenen, lebendigen Wort, wie die Mundart eben ausschließlich Sprechsprache ist. Wesentliches kann der Druck nicht fassen: den Tonfall, die Sprachmelodie, die Variationsbreite der Vokale, die Differenziertheit der Konsonanten”.

Die Welt in ein' verkehrten Licht;  
 Kommt d' größte Schönheit der Natur,  
 Wir wenden ihr den Rücken zur.  
 Nur das hab'n wir voraus vor all'n,  
 Unsereins kann nie auf d' Nasen fall'n (Nestroy 1995:94).

La problemática de la transcripción gráfica y la comprensión de los dialectos lleva incluso a plantear dudas de si realmente puede existir una literatura dialectal o si puede darse una recepción de la misma:

Der Haupteinwand, der immer wieder gegen eine Mundartliteratur vorgebracht wird, betrifft das Verschriftlichungs- und das Verständnisproblem. Mundart sei nach den Regeln der hochdeutschen Orthographie nicht zu verschriftlichen und daher auch nicht zu drucken. Und Mundart sei – nicht zuletzt wegen dieser Verschriftlichungsprobleme – auch immer nur für einen kleinen Kreis von Lesern rezipierbar, weil für Sprecher der Hochsprache und für Sprecher anderer Dialekte unverständlich (Mattheier 1993:634).

Obviamente, la literatura dialectal existe desde el momento en el que hay textos en los que se emplean lenguajes distintos al de la lengua estándar.

Mientras que Wilpert y Mattheier definen el término literatura dialectal en un sentido más estricto –Mattheier, no obstante, incluye la literatura dialectalmente marcada a la hora de presentar una breve sinopsis de la historia de la literatura dialectal y Wilpert aplicaba el término de literatura dialectal también al teatro popular vienes<sup>71</sup>– hay otros autores donde abiertamente se amplía el enfoque. Sowinski, por ejemplo, justifica la inclusión de toda una serie de escritores no necesariamente dialectales dentro de su enciclopedia *Lexikon deutschsprachiger Mundartautoren*, que reúne un total de aproximadamente 10.000 autores de la literatura dialectal en alemán, con la aplicación de un concepto más amplio del término dialecto y, en consecuencia, también de la literatura dialectal. Las obras de muchos de estos autores no cumplen el criterio maximalista de Wilpert y Mattheier de utilización exclusiva del dialecto:

In bestimmten Fällen wurden auch Autoren berücksichtigt, die in schriftsprachlichen Literaturtexten mehr oder weniger intensiv mundartliche Eigenheiten einfügen, sei es im Wortschatz, im Satzbau, in den wörtlichen Reden oder als durchge-

---

(71) Se observa, por tanto, una cierta falta de rigor a la hora de aplicar los propios criterios definitorios.

hende Mischung von Schriftsprache und Mundart [...]. Gelegentlich finden sich auch Autoren mit konstruierten Mundarten oder mundartähnlichen Sprachen [...]. In allen diesen Fällen liegt ein erweiterter Mundartbegriff zugrunde [...] (Sowinski 1997:VI).

Sowinski recoge textos que deberían calificarse de “dialektgeprägt” (marcados por el dialecto) y no de “Dialektliteratur” (literatura dialectal). La importancia de esa diferenciación es fundamental debido a que puede influir decisivamente a la hora de elegir una u otra estrategia traductora.

Un segundo aspecto que indica Wilpert es que toda literatura anterior a la creación de la lengua estándar estaba escrita en algún dialecto. Esto, sin embargo, no debería llevar a la conclusión de que esa literatura responde a lo que hoy en día se entiende por literatura dialectal. En el sentido moderno de la palabra, literatura dialectal se define por contraposición a la literatura escrita en lengua estándar, pues esta última es la variedad de la lengua que se identifica como propia del ámbito literario. Por tanto, la literatura dialectal propiamente dicha existe desde la aparición de la lengua estándar (Cfr. Mattheier 1993:636). La definición de una obra como literatura dialectal implica necesariamente su oposición frente a la lengua estándar, por lo que sólo un texto escrito íntegramente en dialecto debería ser calificado de literatura dialectal.

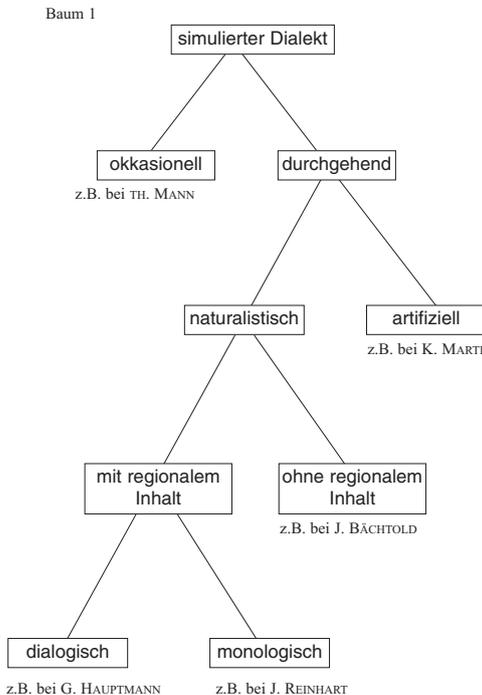
El dialecto utilizado en la literatura siempre será un código simulado, en mayor o menor medida, ya que los dialectos no cuentan con un grado de normatividad tan elevado como la variedad estándar de la lengua. Por tanto, el autor no puede recurrir a reglas y normas escritas para justificar su elección. La adaptación del dialecto, o sea de un código lingüístico oral, a la lengua escrita hace que sufra un proceso de normalización: “Insofern Dialektliteratur schriftlich vorliegt, muß man durchweg davon ausgehen, daß ihre sprachliche Form normierenden und ausgleichenden Prozessen unterworfen wurde. Dialektliteratur ist also immer auch sprachlich dem “originalen” Dialekt mehr oder weniger entrückt” (Mattheier 1993:646).

Esta normalización hace que el dialecto en la literatura no sea lo mismo que el dialecto en la vida real (por eso Schenker habla de “dialecto simulado”). Resulta, pues, inadecuado que se reclame “autenticidad” del dialecto en la obra literaria, al menos en un sentido absoluto. A ello hay que sumar la intervención artística del autor que pretende crear una obra de arte y, en consecuencia, potencia y amplía la limitada capacidad expresiva del dialecto. Con esta aproximación ya no se justificaría el confinamiento temático. Esta estetización del dialecto se observa, por ejemplo, en la poesía de Hebel:

Hebel versuchte also ohne direkte literarische Vorbilder, die Mundart ins Literarische zu erheben, was ihm in seinen alemannischen Gedichten auf einzigartige Weise gelungen ist, obwohl dazu viele charakteristische Anleihen aus der Hochsprache notwendig waren und Hebels Sprache sicherlich nicht identisch ist mit der eines Wiesentaler Bauern (Jaeger 1964:28-29).

Entre las clasificaciones que se han hecho de la literatura marcada hasta el día de hoy hay que destacar la de Walter Schenker. Analiza, desde la perspectiva literaria, de qué formas aparece el dialecto en la literatura. Basándose en los diferentes usos que hacen los autores literarios del dialecto, establece una tipología que representa a través de dos estructuras arbóreas. La primera ilustra el conjunto de la literatura que hemos definido como literatura marcada: abarcaría desde la literatura dialectal propiamente dicha hasta la literatura escrita en lengua estándar con partes dialectales.

A continuación reproducimos el árbol 1 de Schenker (1977:39) para el *dialecto simulado*:



El cuadro hace referencia a la literatura en la que aparece el dialecto de forma manifiesta, a diferencia de lo que ocurre con el dialecto de fondo o *Backgrounddialekt*, como se verá en el segundo árbol. El dialecto puede introducirse puntualmente —como, por ejemplo, en los parlamentos de algunos personajes de las novelas de Thomas Mann (sobre todo en *Buddenbrooks*)— en cuyo caso se trataría de un uso ocasional (rama izquierda del cuadro), o puede estar presente de forma continuada (rama derecha del árbol). La diferenciación que establece Schenker entre el uso naturalista y artificial se refiere a la intención del autor de reproducir con o sin fidelidad el lenguaje dialectal tal y como lo usa la gente. Esta distinción resulta bastante problemática y en realidad muy poco operativa. Por más que un autor literario pretenda recuperar el dialecto con autenticidad siempre se diferenciará del habla del pueblo: no sólo porque los escritores cuentan generalmente con una formación lingüística y cultural bien diferente a la de los hablantes del dialecto empleado en la literatura, sino también porque el dialecto se convierte en algo diferente en el momento en el que aparece en un texto literario<sup>72</sup>. El propio Schenker decía que había que ver de qué forma se podía adaptar el dialecto a la literatura.

La siguiente diferenciación, de tipo temático, con o sin contenido regional, tampoco resulta interesante, al menos desde el punto de vista traductológico. El hecho de que se cuestione la posibilidad de expresar determinados contenidos, por ejemplo de carácter abstracto, no ha evitado que algunos autores se hayan dedicado a transferir al dialecto textos tan complejos como la Biblia<sup>73</sup>.

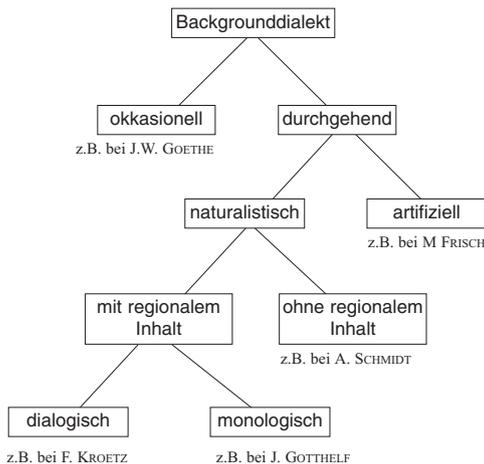
Parece razonable pensar que el género dramático es el que mejor sirve para reproducir con “cierta” autenticidad el dialecto, pues en él se está imitando la oralidad. El autor dramático lleva a cabo una transcodificación en el momento en el que redacta el texto (codifica un texto oral mediante el código gráfico de la lengua) y a través de la representación del texto dramático se invierte la operación anterior. En los otros géneros, el narrativo y el poético, no se puede aludir a esa recodificación que se da en el teatro (oralidad – escritura – oralidad) y por tanto resulta más difícil hablar de autenticidad del elemento dialectal en esos géneros literarios: en ambos casos interviene el autor de manera directa, o bien a través de un narrador o bien a través del yo-lírico.

(72) El contexto literario condiciona necesariamente la valoración del dialecto. Se podría establecer, en nuestra opinión, el siguiente simil: cualquier objeto de la vida diaria que es colocado en una sala de un museo será valorado de forma distinta, pues en ese nuevo contexto está desprovisto de su carácter puramente utilitario y adquiere una nueva significación. Véase al respecto la teoría estética de Arthur C. Danto (1983).

(73) Wolfgang Teuschl ha traducido el Nuevo Testamento al dialecto vienes: *Da Jesus & seine Hawara. Das Neue Testament im Wiener Dialekt*. Existe otra traducción de la Biblia a un habla regional, en este caso al dialecto tirolés, que lleva el título *Gschichtn vom Jesus. Die Bibel auf Tirolerisch* de Antje Plaikner y Gilbert Rosenkranz.

La diferenciación entre el uso del dialecto en un discurso dialógico o monológico puede ser interesante, desde la perspectiva traductora, por el hecho de que los distintos géneros pueden requerir (u ofrecer) soluciones diferentes al problema de los contrastes intralingüísticos. No todas las soluciones que son posibles en un género son factibles en otro debido a los distintos condicionamientos<sup>74</sup>. Añadir, por ejemplo, muletillas del tipo “dijo en dialecto” son una solución factible en textos de tipo narrativo, pero no se adaptan a las necesidades del teatro (hay que recordar que como recurso traductológico tiene bastantes defensores, aunque curiosamente se observa que no siempre se trata realmente de un recurso del traductor sino del autor del original).

El segundo árbol de Schenker (1977:44) hace referencia a la influencia que ejerce el dialecto, como fenómeno lingüístico de fondo, sobre los propios autores literarios. En la literatura de numerosos escritores, tanto del pasado como del presente, se ha podido documentar la presencia de rasgos dialectales de fondo. Muchas de las grandes figuras de las letras germanas hablaban un dialecto (entre ellos Goethe y Schiller), algo que explica ciertas interferencias con la lengua estándar, por ejemplo en la poesía. En la lírica de Goethe se conocen casos en los que hay ciertos desajustes respecto de la rima, que obedecen a los distintos valores fonéticos de las vocales y consonantes en la lengua estándar y en el dialecto (en el caso de Goethe se trataría concretamente del dialecto hésico):



(74) Czennia (2004:510) hace referencia a esta situación diferenciada al hablar de las distintas estrategias para el tratamiento del elemento dialectal.

Con respecto a nuestro estudio, esta segunda clasificación resulta menos interesante que la primera, ya que aquí los rasgos dialectales no responden a una intencionalidad estilístico-estética. En realidad se trataría de elementos, por ejemplo del nivel léxico, que se “cuelan” de forma inconsciente en los textos.

Sin duda existe el fenómeno de la influencia de fondo del dialecto del que habla Schenker. No parecen tan convincentes las explicaciones que da a la hora de establecer la clasificación de este segundo árbol. Por ejemplo, la presencia de Goethe en este esquema se justifica con el hecho de que algunas de las rimas en sus textos reflejan una influencia fónica del dialecto de Fráncfort (cuando en el Fausto I “neige” rima con “Schmerzensreiche”). Como bien indica el propio Schenker (1977:45): “Solche Regionalismen finden sich wohl bei jedem Autor, da im deutschen Sprachgebiet keine Region für alle grammatischen Bereiche den Standard stellt und somit jede Region ihre Regionalismen beiträgt”. No tiene, por tanto, mucho sentido establecer una diferenciación en base a un criterio común a prácticamente todos los hablantes de la lengua, incluidos los escritores.

Otro ejemplo que parece discutible es el de Max Frisch. Dice Schenker que en *Andorra*<sup>75</sup> Frisch ha creado una lengua coloquial artificial y cita dos ejemplos: los habitantes de *Andorra* (de la obra de Frisch) dicen “der Jud” y “die Schuh” en vez de “der Jude” y “die Schuhe”. Sin embargo, el fenómeno articulatorio que se pone como ejemplo (la apócope de la /e/ átona) es un rasgo habitual en la mayoría de los distintos dialectos y lenguas coloquiales de los territorios germanohablantes. Por tanto, no se puede decir que Frisch invente nada que no se diera ya con anterioridad en la lengua y en la literatura en lengua alemana.

Finalmente, tampoco se entiende muy bien la posición que ocupa Jeremias Gotthelf en este esquema arbóreo, pues, por una parte, se le define como autor marcado por el dialecto de fondo y, por otra parte, se indica que utiliza el dialecto en el discurso (estilo) directo y por tanto como recurso para marcar a los hablantes. También se indica que Gotthelf va cambiando continuamente entre las dos variedades lengua estándar y dialecto (code-switching).

La clasificación de Schenker, a pesar de algunos aspectos problemáticos, puede aportar, desde una perspectiva traductológica, ciertos elementos interesantes a una clasificación de los textos marcados. En primer lugar resulta interesante que se subraye la artificialidad del elemento dialectal en la literatura mediante el término “simulado”. También parece productiva la diferenciación entre el uso puntual (*okkasioneell* en palabras de Schenker) y el empleo continuado del dialecto (*durchgehend*)

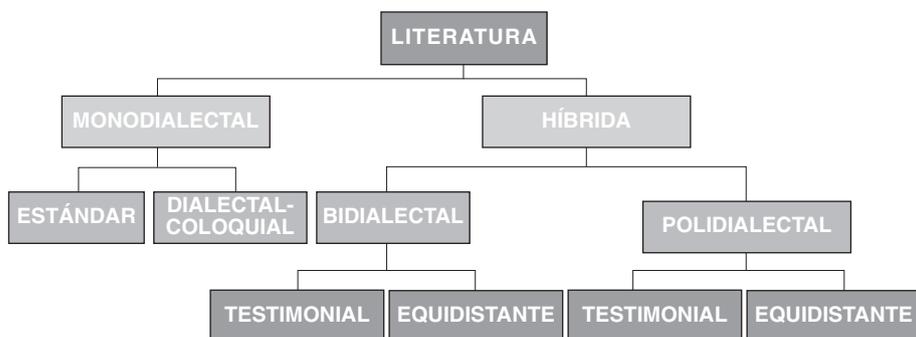
(75) Es el título de una obra de teatro del autor suizo.

pues puede llevar a distintas soluciones en el proceso traductor. La distinción entre un texto de carácter dialógico y de carácter monológico permitiría establecer modelos diferenciados para el género dramático y el narrativo.

Otra clasificación más sencilla y más adecuada al proceso traductor es la que propone Rabadán (1991). Ella establece dos grupos de textos marcados: los textos *monodialectales* y los textos *parcialmente dialectales*. En el primer caso se trataría de textos escritos en un único código, ya sea la lengua estándar o un dialecto, y en el segundo caso sería un texto escrito en lengua estándar con presencia de rasgos dialectales. Hurtado (2001) amplía esta clasificación, añadiendo un tercer tipo: los textos *polidialectales*. Aquí se mezclarían distintas variedades dialectales, con o sin presencia de la lengua estándar.

La ventaja de esta clasificación de los textos literarios en monodialectales, parcialmente dialectales y polidialectales es que le permite al traductor la adopción de soluciones diferenciadas de acuerdo con el tipo de texto, algo que resultaría prácticamente imposible en el caso de la clasificación de Schenker, pues éste establece demasiadas categorías distintas.

Desde un punto de vista lingüístico se podría establecer una clasificación de la literatura alemana, paralela a la que existe en relación con la lengua, que sirviera para diferenciar con más nitidez aquellos “textos puramente dialectales” de aquellos otros que emplean en mayor o menor medida rasgos y elementos dialectales en medio de un texto próximo o muy próximo a la lengua estándar. Para tal fin proponemos la siguiente clasificación que pretende servir de base, en primer lugar, para el análisis lingüístico de los textos literarios marcados y, en segundo lugar, para facilitar la búsqueda de soluciones traductoras. El esquema que hemos elaborado con tal finalidad se inspira, en parte, en la clasificación de Schenker y, en parte, en las propuestas de Rabadán y Hurtado. De esta forma se combinan planteamientos procedentes de la traductología y de los estudios literarios con los de la lingüística:



En primer lugar llevamos a cabo una división de las obras literarias en dos grupos, atendiendo a la realidad lingüística que en ellas se plasma: por una parte la literatura monodialectal y, por otra parte, la literatura híbrida. Los textos monodialectales pueden estar redactados exclusivamente en lengua estándar o en un dialecto concreto. Si aparece un dialecto éste puede presentarse en una escala de progresión de menos a más: cuando los rasgos dialectales son superficiales se trataría de un texto coloquial, de ahí que empleamos la denominación de textos “dialectales-coloquiales” para indicar esa posible variabilidad del lenguaje marcado.

Obviamente, la gran mayoría de las obras literarias pertenece al primer grupo, es decir a la literatura monodialectal escrita en lengua estándar. Con independencia de que se puedan observar ciertos rasgos dialectales de fondo, como indicaba Schenker, por ejemplo, en el caso de Goethe, consideramos todas las obras en las que el autor no incorpora de forma consciente el dialecto como perteneciente al grupo “estándar”.

Entre los textos exclusivamente dialectales –constituyen la literatura dialectal propiamente dicha– se pueden citar en el género lírico, a modo de ejemplo, la poesía dialectal de H. C. Artmann (*med ana schwoazzn dintn*, 1958, en dialecto vienés), Johann Peter Hebel (*Alemannische Gedichte*, 1803, en dialecto alemán), Fritz Reuter (*Läuschen un Rimels*, 1853, en dialecto del bajo alemán) y Klaus Groth (*Quickborn*, 1852, en dialecto del bajo alemán). A continuación reproducimos un fragmento del poema *Die Mutter am Christabend* de la colección *Alemannische Gedichte* de Hebel (1978:28), que muestra la dialectalidad del texto así como la transcripción gráfica mediante el principio fonético:

Er schlooft; er schlooft! Do lyt er, wie ne Groof!

Du lieben Engel, was i bitt,

by Liib un Lebe verwach mer nit!

Gott gitt's de Synen im Schloof!

Verwach mer nit, verwach mer nit!

Dy Muetter goht mit stillem Tritt,

si goht mit zartem Muettersinn

Un holt e Baum im Chämmerli dinn. [...].

Se observan diferencias fonológicas como, por ejemplo, en <Groof> y <Schloof>. En dialecto, el fonema es una /o:/ (“o larga”) frente a la /a:/ (“a larga”) del estándar. Hebel lleva a cabo la marcación del dialecto mediante el empleo del

principio fonético: se transcribe en la grafía estándar el valor que poseen los sonidos en la realización dialectal, al menos de forma aproximada. Otro ejemplo es el de <Muettersinn>. En dialecto, la voz <Mutter> cuenta en posición tónica con un diptongo (/ue/) mientras que en estándar existe una vocal breve (/u/). Éstas, junto con las demás diferencias en el inventario fonológico como en <goht> (/o:/ en dialecto vs. /e:/ en estándar), reflejan la transcripción dialectal mediante el uso de marcas profundas y no sólo mediante rasgos principalmente articulatorios, tal y como se registra en el teatro popular vienés. Se reconoce claramente la diferencia entre una marcación dialectal (más o menos pura) y la marcación coloquial-dialectal.

Entre las obras dramáticas escritas en dialecto cabe mencionar, por ejemplo, *Der Pffingstmontag* (en dialecto de Estrasburgo) de Johann Georg Daniel Arnold o algunas piezas populares (*Volksstücke*) de Ludwig Anzengruber tales como *Der Gwissenswurm*.

También se encuentran ejemplos de textos dialectales entre el género narrativo. Es el caso, por ejemplo, de las novelas de Fritz Reuter (1886:39) como *Ut de Franzosentid*. El siguiente fragmento del texto de Reuter refleja las características dialectales propias del *Plattdeutsch*:

Döfft bün ick ok un heww ok Pädings hatt: vir Stück. Un wenn min vir Pädings noch lewten un güngen mit mi äwer de Strat, denn würden de Lüd' still stahn un seggen: "Kikt, wat sünd dat för däge Kirls! Nah so'n Ort kann ein up Stun'ns lang säuken; dat sünd noch Pädings!" Un *ein* was dorunner, de was en Kopp länger as de annern un kek äwer ehr rut as Saul äwer sine Bräuder; dat was de oll Amtshauptmann Wewer un hadd en saubern blagen Rock an un 'ne gelrige Hos' un lange blankgewichste Stäweln, un was sin Gesicht ok von Pocken terreten un hadd de Düwel ok sin Arwten dorup döscht, dat hei utsach, as hadd hei mit dat Gesicht up en Ruhrstaul seten; up sin breide Stirn stunn schrewen un ut sin blagen Ogen kunnt ji lesen: "Kein Minschenfurcht, woll äwer Gottesfurcht!" Un hei was en Kirl up en Platz.

A cualquier hablante no familiarizado con los dialectos del bajo alemán le resultará muy difícil entender este texto. Por supuesto, hay palabras sueltas que coinciden en su forma o bien con la que adoptan en la lengua estándar o en otros dialectos: <*Gesicht*, *Platz* y *Gottesfurcht*> son ejemplos de significantes compartidos. No obstante, en su conjunto no permite una comprensibilidad suprarregional (rasgo fundamental para definir el texto como dialectal).

La segunda rama del árbol clasificatorio lo constituye la literatura híbrida. En ella se mezclan, al menos dos variedades (excluimos de este grupo los textos dramáticos que emplean en las partes dialógicas algún dialecto y cuyas acotaciones están

en lengua estándar), habitualmente la lengua estándar y uno o varios dialectos (con la posibilidad de que aparezcan en distintas gradaciones). A su vez hemos dividido las dos ramas, la bidialectal y la polidialectal, en dos grupos:

- (1) textos en los que lo dialectal aparece de forma *testimonial* y
- (2) textos en los que las distintas variedades cuentan con una importante presencia (*equidistante*).

Entre la literatura bidialectal se pueden enumerar, por ejemplo, la mayoría de las obras de Ferdinand Raimund y Johann Nestroy, pues en ellas se mezcla la lengua estándar, que no sólo aparece a través de las acotaciones sino también por la presencia de determinados personajes que emplean esa variedad, con el dialecto de Viena, con una variada incidencia de los rasgos dialectales. En sus obras, lo dialectal suele predominar frente a la lengua estándar; el dialecto es, en opinión de Volker Klotz, el lenguaje propio de géneros cómicos tales como la farsa, un género muy representado en la obra de Nestroy. No obstante, los diferentes grados de dialectalidad que se observan en los textos de las dos grandes figuras del teatro popular vienés se mueven en una escala cercana a la lengua coloquial.

En el género narrativo resaltan, por ejemplo, las novelas campesinas de Ludwig Thoma tales como *Andreas Vöst* y *Der Wittiber*. En el siguiente fragmento de *Der Wittiber* (1992:336) vemos de qué forma el autor combina la lengua estándar, introducida a través del narrador, con el dialecto de los personajes:

Dem Schormayer war es nicht gar zu wohl, und er ging zur Türe. "Gel", sagte er, "jetzt kost rotz'n! Z'erscht werd alls z'sammgriss'n vo lauta Wuat, und nacha werd g'heant. Wia halt de Weibsbilder san, de damischen!" Und damit ging er. Aber die Ursula war einmal im Zug und mochte nicht aufhören. "Dös wenn d' Muatta wisat, wia 's bei ins zuageht, de hätt' ja im Grab aa no koan Ruah, und is grad guat, daß s' nix woäß und nix siecht vo dem Saustall und vo dera Schand...". Sie merkte erst jetzt, daß der Vater nicht mehr in der Küche war, und trocknete sich mit der Hand ihr nasses Gesicht ab und schnupfte auf, und dann griff sie nach dem Schürhaken und schaute gleich wieder fuchsteufelswild in die Welt. "An Grind schlog ihr no ei', dera!" sagte sie.

En los textos polidialectales se combinan más de dos variedades, ya sea de forma puntual ya sea de forma constante. Un buen ejemplo de este tipo de textos es la obra dramática *Los últimos días de la humanidad* de Karl Kraus, donde, además de la lengua estándar, se registra una multitud de variedades geográficas (por ejemplo el vienés y el berlinés) y sociales (por ejemplo el lenguaje de los judíos vieneses).

ses). De forma más puntual se presentan en el texto nestroyano *Der böse Geist Lumpazivagabundus*, junto con la lengua estándar y el dialecto vienés (variedades habituales en sus comedias), el dialecto bohemio y el dialecto alemánico.

Veamos dos ejemplos que ilustran las diferencias cualitativas y cuantitativas de los rasgos dialectales en textos de mayor y menor grado de dialectalidad. Uno se situaría más bien en el campo de la lengua coloquial frente al otro más claramente dialectal. Para evitar posibles distorsiones hemos elegido fragmentos procedentes de dos obras dramáticas: *Der Fleck auf der Ehr* de Ludwig Anzengruber<sup>2</sup> (s.a.:327) y *Einen Jux will er sich machen* de Johann Nestroy (1998<sup>1</sup>:48):

*Nestroy: Menor grado de dialectalidad*

MELCHIOR.- (*allein*). Der wird es nie einsehn, mit dem Mann plag' ich mich umsonst. Er halt't mich partout für einen Stockfisch, und man glaubt gar nicht, was das is, wenn man einmal auf ein' Menschen einen Verdacht hat.- Ich könnt' mich aber doch durch was in Respekt setzen bei ihm: wenn ich die Liebenden, die ich in meinem Leben nicht g'sehen hab', entdeckt, ihre Gespräche und Pläne belauschet und so – da kommen zwei-! (*In den Garten hinaussehend*.) Er red't in sie hinein, sie seufzt aus sich selbst heraus – das sind Liebende, jetzt fragt's sich nur, ob es die unsrigen sind, ob's die sind, die wir suchen? (*Zieht sich rechts gegen das Fenster zurück*.)

*Anzengruber: Mayor grado de dialectalidad*

ANDRÄ.- *fährt sich mit den Fingern durch die Haare*. Wie's Leut gibt, denen's von unserm Herrgott auferlegt is, daß mer ihnen nur schwer gut werd'n mag, so bist du von der andern Art oane, denen selben mer nit leicht feind sein kann; dasselb war mein Empfinden vom ersten Anschau, is sich gleich verbliebn dö Zeit, was i dich kenn, mocht i dich vor Augen oder nur in Gedanken habn, und frischt sich hitzt wieder auf, wo d' vor mir stehst. Trotz i nix mehr mit dir z' tun habn will, möcht i dir doch koan häuslichen Unfrieden stiften. Nachdem I woab, was I woab, könnt I neama so gegen dich sein wie früher, das müßt 'm Philipp auffalln, und darum will ich mich eng fernhalten, denn wo koan Frager is, da brauch't's koan Sager.

El hablante de la obra de Nestroy muestra un menor grado de dialectalidad. En realidad habría que hablar de lengua coloquial más que de dialecto, pues los rasgos son mucho más superficiales que en el caso del otro fragmento. La marca más empleada en el lenguaje de Melchior es la elisión de elementos vocálicos y consonánticos, junto con algunos rasgos morfosintácticos puntuales. Por otra parte, Anzengruber recurre, además de a los fenómenos articulatorios, a marcas que indican un elevado grado de dialectalidad como algunos cambios fonológicos (por ejemplo el diptongo /oa/) o ciertos rasgos morfológicos (la forma <i> para el pronombre <ich> o <mer> para <man>).

Resumiendo, podemos constatar que este apartado, dedicado a la fenomenología del texto literario marcado, nos ha permitido establecer la diferencia entre literatura dialectal y literatura marcada. Señalando la incorrección frecuente en el uso de

los términos, relacionándola con otro concepto próximo pero no idéntico como es el de la coloquialidad. Esta diferenciación resulta de gran importancia, desde el punto de vista de la traducción, pues determina distintas soluciones posibles.

## 2. Consideraciones históricas

### 2.1. La *literatura marcada* en las historias nacionales de la literatura

#### 2.1.1. La *literatura marcada* en la historia literaria alemana

Hoy por hoy, no existe ninguna historia de la literatura marcada –es decir de la literatura con presencia importante de rasgos dialectales– y de la literatura dialectal que comprenda todos los ámbitos geográficos de los territorios germanohablantes. Sí existen múltiples estudios parciales que se ocupan de esta literatura a nivel regional.

La fuerte fragmentación dialectal y el escaso valor estético que, a menudo y no siempre con razón, se le suele atribuir a este tipo de literatura hacen que pocos investigadores se interesen por ella. A esto se suman las lógicas dificultades de comprensión que plantean unos textos que emplean variedades no estandarizadas de la lengua y que sólo suelen dominar las personas procedentes de esa región. Es decir que los investigadores se encontrarán con importantes problemas a la hora de analizar lingüísticamente los textos literarios marcados.

Para desarrollar los puntos centrales en la evolución de la historia de la literatura dialectal en los territorios de habla alemana se siguen aquí las explicaciones de Bernd Sowinski, Monika Jaeger, Josef Dünninger, Wilhelm Teichmann y Paul Zinsli, Maria Hornung-Jechl, Willy Krogmann y Klaus Mattheier.

Como ya se ha indicado anteriormente, por literatura dialectal se entiende aquella en la que se utiliza conscientemente el dialecto frente a la lengua estándar. En este sentido no se puede hablar de literatura dialectal en los territorios germanos hasta el siglo XVI (Cfr. Sowinski 1997:X, Hornung-Jechl 1965:469), momento en el que la nueva variante escrita del alemán comenzó a desarrollarse, como lengua estándar, gracias a la labor de Lutero, de los impresores, de las cancillerías así como de los gramáticos y escritores.

Conforme iba consolidándose esta lengua alemana escrita como única variante estandarizada, los dialectos empezaron a identificarse con la lengua de las capas sociales más bajas y faltas de cultura. El dialecto ya no tenía cabida en la literatura.

El único ámbito donde se pudo mantener, en un primer momento, fue en las obras dramáticas. En ellas, el dialecto servía para caracterizar determinados personajes, principalmente campesinos, marcando así su procedencia diatópica y diastrática (Cfr. Sowinski 1997:XI).

El dialecto no servía, sin embargo, única y exclusivamente para retratar al pueblo llano de forma más o menos realista. En esa misma época también se recurría al dialecto en la literatura con la intención de crear efectos cómicos (Cfr. Sowinski 1997:XI). Estos se conseguían mediante la explotación de los prejuicios que existían con respecto a los dialectos, a pesar de que estos siguieron siendo, durante mucho tiempo, el medio de comunicación oral principal, y no sólo de las capas sociales menos formadas: “Mundart sollte indes noch bis weit ins 19. Jahrhundert nicht nur in den niederen Bildungsschichten primäres mündliches Kommunikationsmittel bleiben” (Gräfe 2004:17).

Grandes figuras de las letras alemanas como Martin Opitz, Georg Schottel, Johann Christoph Gottsched y Johann Christoph Adelung lucharon por una lengua alemana común estandarizada, tanto a nivel escrito como oral (Cfr. Jaeger 1964:3-4). La presencia de los dialectos, principalmente en el ámbito hablado y en menor medida en textos escritos, se interpretaba por los defensores del alemán estándar como obstáculo en el camino hacia la normalización y codificación de la lengua estándar debido a las posibles interferencias entre ambos sistemas. Esto explica la postura negativa de la Ilustración alemana frente a los dialectos. En consecuencia, lo dialectal prácticamente desapareció de la literatura durante la primera mitad del siglo XVIII. El movimiento artístico del *Sturm und Drang*, con su ideología del genio que no debía estar sujeto a reglas y normas, y sobre todo la figura de Johann Gottfried Herder, quien dedicó especial atención a la poesía popular, consiguieron cambiar esa actitud negativa hacia los dialectos (Cfr. Gräfe 2004:4).

Gracias a autores como Johann Heinrich Voß, traductor de Homero, quien escribió dos idilios en bajo alemán, Johann Konrad Grübel que refleja la vida y sociedad de Nuremberg en sus poemas dialectales –acogidos muy positivamente por Goethe– y Sebastian Sailer con sus dramas tanto religiosos como profanos iniciaron una nueva fase en la literatura dialectal. Quien definitivamente logró establecer el dialecto en la literatura sería Johann Peter Hebel, que consiguió trascender los estrechos límites lingüísticos a los que suelen estar sujetas las obras escritas en un habla local o regional. Con sus *Alemannische Gedichte* no sólo obtuvo el reconocimiento de la gran figura de la literatura alemana de la época sino que también sirvieron de gran impulso para otros autores literarios, desencadenando toda una oleada de obras dialectales.

En el ámbito dramático destaca sobre todo el teatro popular vienés, que se inicia en el siglo XVIII con Anton Stranitzky y que culmina con Ferdinand Raimund y Johann Nepomuk Nestroy a mitad del siglo XIX. Los autores del *Wiener Volkstheater* mezclan en sus textos la lengua estándar con el dialecto vienés, aprovechando así los contrastes resultantes para caracterizar a los personajes y crear comicidad.

Medio siglo después del gran éxito de la poesía de Hebel aparecen dos poetas, esta vez en la zona del bajo alemán (norte de Alemania), Fritz Reuter (*Läuschen un Rimels*) y Klaus Groth (*Quickborn*) que lograron triunfar con sus textos escritos en dialecto. La colección de poemas de Groth incluso se tradujo al alemán estándar y al inglés.

Durante la segunda mitad y hasta finales del siglo XIX se siguió afianzando la literatura en dialecto, alcanzando un nuevo punto de culminación en las figuras de Ludwig Anzengruber, Ludwig Thoma y posteriormente Karl Schönherr. Dos movimientos literarios procedentes de la literatura en alemán estándar —el Naturalismo y la *Heimatkunst*— fueron claves para la revitalización de la literatura en dialecto. Mientras que la literatura realista se mantenía dentro del pequeño mundo burgués, el Naturalismo llevó a cabo una apertura temática y formal que también tuvo su reflejo en el aspecto lingüístico. El Naturalismo aplicaba las leyes de la ciencia también al arte. Es lógico, por tanto, que Gerhart Hauptmann escribiera el drama *De Waber* mayoritariamente en dialecto<sup>76</sup>, ya que sus protagonistas, los tejedores de Silesia, hablaban en dialecto y no en alemán estándar. Para lograr una mayor difusión de su obra hizo, posteriormente, una nueva versión del texto, esta vez mayormente en lengua estándar con rasgos dialectales que no impedían la comprensión suprarregional (es decir que empleó un silesio coloquial).

Menos efímera que la influencia del Naturalismo fue aquella que ejerció el otro movimiento artístico de ese momento, el de la *Heimatkunst*. Surgió precisamente por oposición al arte naturalista, simbolista y decadente que dominó el período del cambio de siglo. Luchaba contra la supuesta pérdida de la identidad propia a raíz de la expansión de las grandes urbes y de los movimientos de internacionalización. Para contrarrestar la “artificialización” del arte que se decía llevaba a la pérdida de los valores del propio pueblo y de la patria se propusieron en el ámbito de la literatura

[...] die Betonung des Bodenständigen, Verbindung von Dichtung mit Landschaft und Volkstum, Wiederentdeckung der Provinz und der Stammeseigentümlichkeiten etwa in Form des Bauernromans, der Dorfgeschichte und des Kleinstadtro-

(76) Junto con otras obras de su primera época de producción.

mans. Ihr Unterschied zur Heimatdichtung allgemein liegt in der fast lehrhaften, idealisierenden Verherrlichung von Heimat, Bauerntum und Dorfleben als unumsstößlichem Wert, Wurzel und Hort reinen Menschentums und in einer Betrachtung, die aller Kritik, allen unbequemen Fragen und Problemen, aller Desillusionierung des aufgestellten Trugbildes ausweicht (Wilpert 1989:364).

El tema de la *Heimat* o patria chica siempre había ocupado un lugar importante en la literatura dialectal, algo que se vio reforzado gracias al impulso que supuso el movimiento de la *Heimatkunst* en esa dirección desde finales del siglo XIX hasta el primer tercio del XX.

La identificación de la literatura dialectal con la *Heimatkunst*<sup>77</sup>, fomentada por el movimiento de la *Heimatkunst*, y la ideologización del concepto *Heimat* y de la *Heimatkunst* por parte del nacionalsocialismo provocaron posturas poco favorables hacia los textos escritos en dialecto después de la Segunda Guerra Mundial. El vínculo que se estableció a través del concepto *Heimat* entre la literatura dialectal y la *Blut- und Bodenliteratur*<sup>78</sup>, de corte racista, propició una postura más bien negativa respecto de las obras escritas en hablas locales o regionales.

Fueron H. C. Artmann, Friedrich Achleitner y el resto de integrantes del Grupo de Viena (*Wiener Gruppe*) los que recuperaron el dialecto para la literatura: “Zeitlich läßt sich der Begriff ‘Neuere Mundartliteratur’ mit dem Auftreten der ‘Wiener Gruppe’ (Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener) verbinden, die sich die Entdeckung des Dialekts für die neuere Dichtung zuschreibt” (Fluck 1983:1652). En los años cincuenta del siglo XX surgió el movimiento artístico de la poesía concreta que pretendía “superar [...] la relación entre lo designante (el lenguaje) y lo designado (el mundo de experiencias) y trabajar con el lenguaje mismo y sus posibilidades” (Roetzer/ Siguan 1990<sup>2</sup>:563). Esto implicaba, más allá del experimento artístico, una postura crítica frente al propio lenguaje. La materialidad del lenguaje de la obra se convertía en centro de atención artística. No sólo servía para construir el texto sino que se constituía en objeto de la creación. Poetas como Artmann vieron en el dialecto la posibilidad de diferenciación respecto del lenguaje empleado habitualmente en la literatura: “Amplió el campo de experimentación lingüística de la poesía concreta incluyendo en él la lengua dialectal. Con la utilización del dialecto no pretendía una variante sentimental de la lengua estándar, el folklore festivo, sino la utilización de las posibilidades de una diferenciadísima amplitud de matices que aporta el dialecto” (Roetzer/ Siguan 1990<sup>2</sup>:563).

(77) El germanista P. Pabisch llegó a afirmar que eran lo mismo (Cfr. Sowinski 1997:XIII).

(78) Literalmente “literatura de sangre y tierra”.

En los años setenta y ochenta del siglo XX, comenzaron a aparecer textos dialectales en los que se practicaba crítica social y política. Traspasando los límites de la literatura, una serie de cantautores incorporaron el dialecto en sus canciones contribuyendo a lo que se ha llegado a denominar como *Dialektwelle* (“ola dialectal”), una especie de renacimiento del dialecto tras el arrinconamiento sufrido como consecuencia de la expansión del alemán estándar, producto de la proliferación de los medios de comunicación de masas (televisión y radio).

## 2.1.2. La literatura austriaca en el contexto de la literatura marcada:

### Breve historia del teatro popular vienés

Los inicios del *Wiener Volkstheater* se remontan hasta principios del siglo XVIII y se identifican con la figura de Johann Anton Stranitzky. Éste se hizo cargo en 1712 del *Theater am Kärntner* y, con ello, marcó el comienzo del teatro popular vienés ligado ya a un escenario estable, en contraposición al teatro ambulante anterior. El teatro popular vienés es producto de la amalgama de múltiples elementos e influencias teatrales, escénicas y musicales que convergen en la capital danubiana para crear una peculiar literatura en lengua alemana con seña de identidad propia y claramente diferenciada del resto de la literatura germana (Cfr. Zeman 1996<sup>2</sup>:310). El carácter identitario y peculiar del teatro popular vienés ha sido tratado en monografías y manuales como el de Hein (1997).

Mezcla el teatro jesuita, el teatro escolar, la ópera italiana y el teatro ambulante de tipo comedia de repentización, fuertemente influenciado por las compañías inglesas e italianas. El resultado fue un teatro cómico, muy apreciado por el público, en el que no sólo se reflejaba el medio local (mediante el lenguaje, las costumbres, la sociedad, etc.) sino que también apuntaba hacia una larga tradición literaria-cultural paneuropea:

Gerade die scheinbar aus den typisch österreichischen Verhältnissen erwachsenen Gattungen jedoch –so bodenständig sie sich auch geben und es letzten Endes auch wurden– weisen zugleich auf die damalige Weltoffenheit des österreichischen kulturellen Lebens hin. Die sogenannte Alt-Wiener volkstümliche Komödie ist ebensowenig ohne französische, italienische oder englische (natürlich auch allgemein deutsche) Vorbilder denkbar wie die –auch slawische, ungarische, italienische und jüdische Züge tragende– Alt-Wiener Operette bzw. deren Libretti (Zeman 1996<sup>2</sup>:310).

A partir de la segunda mitad del siglo XVIII empezaron a establecerse, en paralelo a los teatros cortesanos, teatros comerciales que dependían del público que

pagaba por ver las representaciones. En las periferias de las grandes ciudades como Viena, Fráncfort, Berlín o Múnich aparecieron los llamados *Vorstadttheater* (teatros de los suburbios). En ellos se representaban generalmente comedias y farsas fuertemente influenciadas por la *commedia dell'arte*. Se trataba de un teatro popular de carácter urbano que contrastaba con el teatro de la corte en cuanto al estilo (estilo bajo vs. estilo elevado), al público –pequeña y mediana burguesía vs. aristocracia– y la intención –paródica y satírica vs. finalidad educativa (Cfr. Hein 1997:5).

Muchas de las obras del teatro popular vienés no eran creaciones originales, ya que los autores a menudo recurrían a otros textos (dramáticos o narrativos) y adoptaban de ellos las tramas e historias: adaptadas a la realidad local, se convertían en parte de la propia cultura literaria. Los modelos que servían de fuente de inspiración carecían, frecuentemente, de verdadero valor literario y han caído, generalmente, en el olvido mientras que muchas de las adaptaciones han logrado resistir el paso del tiempo. Así se observa un fuerte componente intertextual en las principales piezas de Nestroy: la farsa en tres actos *Der Talisman* se basa en la comedia vodevil *Bonaventure* (en tres actos) de Dupeuty y F. de Courey; la farsa en cuatro actos *Einen Jux will er sich machen* se inspira en la farsa en un acto de John Oxenford *A Day Well Spent*; la farsa mágica en tres actos *Der böse Geist Lumpazivagabundus oder Das liedliche Kleeblatt* se relaciona con el relato *Das große Los* de Karl Weisflog; y, finalmente, la farsa en tres actos *Der Zerrissene* sigue el argumento de la pieza vodevil *L'homme blasé*.

El *Volksstück* o pieza popular vienesa “era la variante jocosa del pomposo teatro barroco, especialmente apreciado por el personaje divertido introducido a principios del siglo XVIII: el bufón” (Roetzer/ Siguán 1990<sup>1</sup>:225). Stranitzky introdujo la figura cómica, en concreto la del *Hanswurst*, en la escena teatral vienesa. Se trata de una figura inspirada en el *Arlecchino* de la *commedia dell'arte* italiana. Durante la primera mitad del siglo XVIII dominó el teatro popular vienés, y en general la escena teatral en los territorios alemanes. Con los sucesores de Stranitzky, Gottfried Prehauser y Johann Joseph Felix von Kurz, se produce el apogeo de la comedia de repentización (*Stegreifspiel*) cercana a formas de la *commedia dell'arte*. Los conocimientos sobre esta literatura son limitados debido a los escasos testimonios textuales que se han conservado. Inicialmente, los actores no representaban un texto fijo sino que utilizaban el recurso de la improvisación. Eran producciones generalmente baratas, fáciles y de rápido consumo que esencialmente pretendían gustar y atraer al público. El factor comercial era de esencial importancia. El objetivo principal era entretener y hacer reír a la gente. Johann Nestroy, el máximo representante del teatro popular vienés en su fase posterior, decía, sin duda con cierta ironía, en relación con sus obras que sólo pretendía satisfacer el gusto del público y, con ello, ganar dinero:

G'fallen sollen meine Sachen, unterhalten, lachen sollen d'Leut, und mir soll die G'schicht a Geld tragen, dass ich auch lach', das is der ganze Zweck. G'spassige Sachen schreiben und nach dem Lorbeer trachten wollen, das is eine Mischung von Dummheit und Arroganz, das is grad so, als wie einer Zwetschgenkrampus' macht und gibt sich für einen Rivalen von Canova aus (Cfr. Knight/, M.; Fabry 1967:7).

No obstante, los autores no se limitaban a satisfacer los deseos escapistas y de entretenimiento del público –como demuestran los ejemplos de crítica social y política, a pesar de las limitaciones que suponía la censura y el control policial por parte de las autoridades– sino que también recogían ideas y posturas ideológicas y planteaban problemas vitales del momento (Hein 1997:14).

Por influencia de Gottsched, cuyos escritos también tuvieron una gran repercusión en Austria, se inició el debate sobre la regularización del teatro, la prohibición de la figura del *Hanswurst* y la eliminación del dialecto en las obras. En *Escena alemana según las reglas y ejemplos de los antiguos* (1741-1745), Gottsched abogaba por la renovación del teatro alemán. El objetivo era la creación de un teatro de estilo elevado en contraposición al repertorio de las compañías ambulantes con sus escenas de *Hanswurst*, que dominaban el panorama teatral en Alemania durante la primera mitad del siglo XVIII. Los modelos que los autores alemanes debían seguir, según Gottsched, eran los de los franceses Corneille, Molière y Racine. Éstos habían escrito sus obras de acuerdo con una interpretación estricta y prescriptiva de la *Poética* de Aristóteles.

Gottsched y sus partidarios pretendían, a través de la imitación de los modelos del teatro clasicista francés, elevar el nivel del teatro en lengua alemana. La lucha contra el poder subversivo de la figura cómica y contra el uso del dialecto en las obras desencadenó una gran controversia que, en Austria, culminó en el *Wienerischer Hanswurst-Streit* (Cfr. Zeman 1996:280).

Por parte de las autoridades se establecieron limitaciones al teatro de repentización y la alta nobleza llegó a boicotear la comedia popular. En 1752 se prohibieron la extemporación junto con las representaciones excesivamente vulgares. Desapareció el *Hanswurst* de la escena y los textos comenzaron a fijarse, por obligación, de antemano. La introducción de la censura en 1751, reforzada en 1770, requería la presentación de los textos a las autoridades dos semanas antes de la representación. La primera fase de la *Wiener Volkskomödie* se cierra, junto con la muerte de Prehauser (1769), con Philipp Hafner, cuyos textos ya se fijaron por escrito, marcando así el paso del teatro de repentización hacia nuevas formas de representación teatral. El

triumfo relativo del teatro regular supuso un duro golpe para el teatro popular que tardó dos décadas en recuperarse.

En 1776 se estableció la “libertad de espectáculo” (*Spektakelfreiheit*), una medida liberalizadora que impulsó la creación de múltiples teatros en los suburbios de Viena y, con ello, la reactivación del teatro popular. También se llevó a cabo una reorganización del teatro de la corte: surgió el *Burgtheater* en función de teatro nacional con carácter formativo (*Bildungstheater*) en oposición a los teatros populares de carácter comercial que pretendían, sobre todo, el entretenimiento de su público.

A lo largo de los años ochenta, coincidiendo con la apertura reformista de José II<sup>o</sup>, se fundaron los teatros más importantes para el teatro popular: el *Theater in der Leopoldstadt* (1781); el *Theater im Starhemburgschen Freihaus* (1787), demolido en 1801 y reconstruido ese mismo año ya con el nombre de *Theater an der Wien* (bajo la dirección del libretista de la *Flauta Mágica*, Emanuel Schikaneder); y el *Theater in der Josefstadt* (1788).

Los autores de la segunda fase del teatro popular vienés revivieron la tradición del desaparecido *Hanswurst* a través de la creación de nuevas figuras bufonescas: el *Kasperl* de Johann La Roche, el *Thaddädl* de Anton Hasenhut y el *Staberl* de Ignaz Schuster. Los cambios políticos, sociales y económicos, que se vislumbran a partir de comienzos del siglo XIX, también tuvieron su reflejo en la vida teatral y provocaron la transformación del teatro popular vienés.

De las distintas formas dramáticas iniciales que conforman el *Wiener Volkstheater* (en su fase más antigua) se fueron desarrollando los dos géneros principales que más caracterizarían el teatro popular vienés en lo sucesivo: la pieza mágica y la farsa (Hein 1997:20). Se trata de dos formas específicas en las que se manifiesta la pieza popular:

- (1) En primer lugar, la pieza mágica o *Zauberstück*, marcada por la presencia del mundo metafísico de las hadas, espíritus y magos en medio de la acción terrenal, supone la implicación de fuerzas sobrenaturales a la hora de resolver los enredos generados en el mundo humano y, con ello, el empleo de la “maquinaria” escénica que supone el recurso teatral del *Deus ex machina*.

---

(79) Las medidas reformistas del josefinismo también alcanzaron el ámbito artístico y supusieron una relajación de las ordenanzas respecto de la censura y, por tanto, un nuevo florecimiento de la vida teatral en Viena. Sin embargo, durante el período Metternich se vuelve a endurecer la censura.

- (2) En segundo lugar, la farsa o *Posse*, es un subgénero cómico, marcado por el carácter popular de las piezas y una comicidad que pretende provocar la risa del público a través de la deformación de la realidad (exageración más allá de los límites de lo verosímil) y un humor que, en ocasiones, raya lo vulgar.

Estas dos formas básicas generaron a su vez distintas variantes con una desigual incidencia según el período. En el caso de la pieza mágica –quizá la forma más peculiar y original del *Wiener Volkstheater*– hubo un desarrollo histórico desde la *Zauberburleske* de Hafner, pasando por la *Zauberoper* (siendo la *Flauta Mágica* de Schikaneder, con música de Mozart, el máximo ejemplo) y llegando a la *Zauberposse*<sup>80</sup>, donde la mezcla de lo mágico con la deformada realidad local provoca efectos paródicos. No obstante, resulta difícil establecer una separación nítida en relación con las diferentes formas dramáticas con las que los autores del teatro popular vienés denominaron sus obras. Raimund, por ejemplo, utiliza *Zaubermärchen*, otra variante terminológica habitual de las piezas mágicas, para su texto *Der Bauer als Millionär*.

Sin ir más lejos, la *Zauberposse* ya supone una mezcla de las dos formas teatrales principales (y, en principio, antagónicas) y da cuenta de la problemática respecto de la diferenciación de las estructuras formales utilizadas por los autores. En las piezas de carácter mágico, el empleo del lenguaje dialectal vienés por parte de personajes del mundo de las hadas no sólo producía un efecto de reconocimiento por parte del público sino también efectos cómico-grotescos similares a los que se experimentan con los personajes que emplean un alemán estándar afectado (Kohlschmidt 1982:231).

La farsa representa el otro polo, más realista, en la tipología de la producción del teatro popular vienés, junto con el *Lokalstück*, una pieza de carácter costumbrista que pretende recrear el medio local de forma más “auténtica” y para la cual, posteriormente, se acuñó el término de *Volksstück*.

En la elaboración de muchas obras se observa, por una parte, un estilo paródico –por ejemplo en la adaptación del mundo de la mitología clásica al medio vienés– y, por otra parte, una intención moral. El primer aspecto se debe, en buena medida, a la presión que ejercía la censura sobre las obras. La transposición a un mundo histórico-metafísico permitía representar los conflictos y problemas locales del presente sin correr el peligro de entrar en colisión con las restrictivas prohibiciones de las autoridades (Cfr. Hein 1990:46).

(80) Ésta es la denominación genérica que emplea, por ejemplo, Nestroy en el *Lumpazivagabundus*.

La parodia también permitía la incorporación de temas e historias anteriormente limitadas al ámbito de la tragedia y, en general, al teatro de estilo elevado. De esta forma se producían cambios y mezclas de estilo. El teatro popular cumplía así una función formativa, pues contribuía a familiarizar al pueblo con materias desconocidas.

El segundo aspecto se refleja en la intencionalidad moralizante de una parte considerable de los textos. El objetivo de lograr la mejora moral de los personajes de las obras –y por extensión del público que se identificaba con estos– respondía al ideario de la Ilustración y contribuía a cimentar la mentalidad *biedermeier*. El *Besserungsstück* o pieza de mejora moral, muy extendida en el período *Biedermeier*, presentaba el siguiente esquema: “Un ser humano está descontento con su vida, hadas satisfacen sus deseos más secretos; pero justamente por ello reconoce que no ha ganado nada para su tranquilidad interior, y, enriquecido en conocimiento, desea volver a su situación anterior” (Roetzer/ Siguán 1990<sup>1</sup>:225-226). Ejemplos paradigmáticos de este tipo de obras son el *Lumpazivagabundus* de Nestroy y, sobre todo, *Der Bauer als Millionär* de Raimund.

Entre las características del teatro popular vienés destacan, junto con el elemento lingüístico y la riqueza de los medios escénicos –la “maquinaria”, el ballet, la pantomima, el baile, etc.–, las piezas musicales que muestran una tipología muy variada: coro, aria, dueto, terceto, Quodlibet<sup>81</sup>, etc. Entre éstas figuran los *Couplets*<sup>82</sup> que, además de reforzar el aspecto lúdico de las obras, solían permitir al personaje principal llevar a cabo reflexiones satíricas sobre cuestiones universales. Los números son a menudo de carácter parabólico. A través de los *Couplets* se establecía la relación entre la acción que se representaba en el escenario y Viena (Cfr. Kohlschmidt 1982:231).

Otro rasgo característico del teatro popular vienés se relaciona con la elaboración del material lingüístico. De acuerdo con los personajes que aparecen en las obras, se mezclan distintas variedades y registros de la lengua, reproduciendo de forma “realista” la manera de hablar de los representantes de los distintos estratos de la sociedad, a diferencia de la idealización del lenguaje que se observa en el

(81) Wilpert (1989:737): “(lat. = was beliebt), seit dem 16. Jahrhundert Bezeichnung für willkürliche oder willkürlich scheinende Zusammenstellung von Gedichten verschiedenster, oft widersprechendster Art und Herkunft zu einem einheitlich gemeinten Werk, dichterisches Allerlei”.

(82) *Ibidem*, 164-165: “Seit dem 19. Jahrhundert scherzhaft-satirisches, teils auch witzig-zweideutiges, pikantes Lied oft frivolen oder aktuellen Inhalts in kom. Oper, Vaudeville, Operette, Singspiel, Posse und Kabarett, dessen gleichgebaute Strophen nach derselben Melodie gesungen werden und stets mit dem gleichen witzigen, pointierten, z. T. überaus rasch abgewandelten Kehrreim schließen”.

teatro de estilo elevado. La confluencia de personajes procedentes de las distintas capas sociales explica el empleo de lenguajes que pueden oscilar entre registros cultos de la lengua estándar, pasar por diversos niveles lingüísticos identificables con la lengua coloquial y llegar hasta un cierto grado de dialectalidad. A pesar de la obvia complejidad lingüística de estas obras, durante mucho tiempo a menudo se identificaron *erróneamente* con la literatura dialectal: esto es uno de los factores que más ha contribuido a entorpecer la recepción del teatro popular vienés, tanto dentro como, sobre todo, fuera del ámbito germano. No obstante, el elemento dialectal desempeña una función esencial en las obras del teatro popular vienés y, obviamente, la comprensión de sus textos se ve parcialmente dificultada por este hecho.

La segunda fase del *Wiener Volkstheater* abarca el período entre 1780-1815 y se articula en torno a autores como Emanuel Schikaneder, el famoso libretista de la *Flauta Mágica* de Mozart.

A pesar de que muchas de las reformas del absolutismo ilustrado de José II fueron suprimidas por su inmediato sucesor Francisco II, todo el período de finales del siglo XVIII hasta la Revolución Burguesa de 1848 se ve marcado por su espíritu ideológico, también en el teatro. Fue decisivo para el desarrollo de posturas democráticas que propiciaron actitudes de crítica social y política a partir de los años treinta del siglo XIX.

Hacia el final del segundo gran período del teatro popular vienés se produjeron cambios importantes: se desarrolló un nuevo tipo de pieza local costumbrista en la que aparecían figuras populares de la vida vienesa que se convirtieron en figuras tipo de carácter cómico y alegre, añadiendo así un fuerte colorido local. Aparece una nueva generación de autores –la tríada formada por Josef Alois Gleich (1772-1841), Karl Meisl (1775-1853) y Adolf Bäuerle (1786-1859)– que durante las próximas tres décadas dominó los escenarios de los teatros populares de Viena con sus más de 500 obras. Ellos marcaron la transición hacia un teatro popular más realista en el que el mundo barroco-metafísico se mezcla, en mayor medida, con el medio local. No obstante, se mantiene el mundo metafísico de las hadas y espíritus, en parte, porque motiva los efectos escénicos que contribuían a aumentar el espectáculo teatral y, por tanto, a satisfacer las ganas de entretenimiento del público.

Gleich, Meisl y Bäuerle son los precursores de las dos grandes figuras del teatro popular vienés: Ferdinand Raimund y Johann Nepomuk Nestroy, cuya originalidad y capacidad creadora está muy por encima de sus predecesores. Con ellos, actores y literatos a la vez, el teatro popular vienés alcanzó su máximo esplendor durante el segundo tercio del siglo XIX. Más específicamente se resalta, por

parte de la mayoría de los investigadores, el período entre 1815 (Congreso de Viena) y 1848 (Revolución Burguesa) y, por tanto, la fase que corresponde aproximadamente al *Biedermeier* literario.

En lo genérico destaca, en esta época, entre 1818 y 1839, la pieza mágica en estilo paródico. La incorporación del ámbito mágico se produce mediante su adaptación paródica al mundo terrenal. Los seres sobrenaturales se naturalizan, sobre todo a través del lenguaje, marcado por rasgos locales. La operación consiste en la “Verwienierung” (la “vienización”) de esas figuras (Hein 1997:65-66).

Mientras que en Raimund predominan los géneros de carácter mágico, *Märchenstück* y *Zauberposse*, en Nestroy se observa una evolución: si inicialmente se mantiene con sus obras dentro de la tradición genérica del teatro popular vienés de las últimas décadas (es decir las piezas mágicas), posteriormente se inclina por versiones más realistas y satíricas de la comedia popular, esencialmente la farsa. La temprana muerte de Raimund (1836) limitó su producción a un corpus de obras relativamente pequeño (ocho piezas) y explica, en parte, la menor relevancia respecto de Nestroy. No obstante, durante mucho tiempo Raimund contó con una acogida y valoración por parte de la crítica literaria mucho más positiva que Nestroy (Cfr. Biese 1913:21-24).

Este último, con sus más de ochenta títulos, es el autor del teatro popular vienés que ha logrado una mayor recepción de su obra, tanto dentro como fuera del ámbito germanohablante. Son muchos los autores, intelectuales e incluso filósofos que disfrutaron con el humor, ingenio y la sabiduría popular de Johann Nestroy y se inspiraron en él. Horváth trató de recuperar la tradición del teatro popular, adaptándola a la nueva situación social del primer tercio del siglo XX<sup>83</sup>. Su afirmación “Man müßte ein Nestroy sein, um all das definieren zu können, was einem undefiniert im Wege steht!” (Cfr. Hein 1997:178) refleja la relevancia que, para él, tenía la figura de Nestroy. Después de caer en el olvido durante cincuenta años tras su muerte, Karl Kraus recuperó la obra de Nestroy. Kraus, obsesionado con la precisión lingüística, se identificaba con Nestroy y reivindicó la importancia de éste como dramaturgo y maestro en el manejo del lenguaje más allá de los límites locales a los que la crítica literaria lo había confinado.

(83) Un ejemplo de ese nuevo tipo de *Volksstück* propuesto por Horváth ha sido publicado recientemente en España por la editorial Cátedra: *Historias de los bosques de Viena* en traducción de Miguel Ángel Vega y Juan Antonio Albaladejo.

*El teatro de Ferdinand Raimund*

La primera mitad del siglo XIX representa la época de mayor esplendor del teatro popular vienés, coincidiendo con la aparición de dos grandes actores-escritores que dominaron los escenarios de los teatros de los suburbios de Viena.

El primero es Ferdinand Raimund (1790-1836) cuyas obras se sitúan dentro del género tradicional de la pieza mágica (*Zauberstück*) en sus distintas versiones: la farsa mágica (*Zauberposse*) o el cuento mágico (*Zaubermärchen*). El mundo mágico, que presenta el teatro popular vienés en muchas de sus obras, refleja, desde otro prisma, el gusto de la época por lo oriental-exótico y, en general, por los mundos lejanos. A diferencia de lo que ocurría con sus antecesores –y con su rival y sucesor Nestroy–, en Raimund la esfera mágica adquiere una auténtica función trascendental, gracias a que, debido a su superioridad moral, ejerce un valor ejemplarizante que permite reconducir el destino del ser humano descarriado y seducido por las riquezas terrenales. El dinero no es garantía de felicidad, algo que han de aprender los hombres a través de un proceso de entendimiento en el que son guiados por las fuerzas sobrenaturales.

Las aspiraciones literarias que profesaba Raimund –ambicionaba convertirse en un autor de obras serias (es decir de tragedias) y conquistar el *Burgtheater*– lo llevaron a modificar las fórmulas tradicionales de las piezas mágicas mediante la mezcla de estilos y formas teatrales (Cfr. Rinsum/ Rinsum 1992:249-250).

Las piezas mágicas presentaban una estructura marco –el marco dramático lo constituía el mundo metafísico, el de las hadas, espíritus y magos– dentro de la cual se desarrollaba la acción principal situada en el mundo terrenal. Había dos tramas que se entrelazaban: una que se desplegaba en la esfera mágica y otra en el ámbito humano. El esquema de las obras se presentaba, generalmente, en los siguientes términos: a través de la esfera mágica se planteaba un problema que luego tenía su desarrollo y solución final con intervención de los seres sobrenaturales en el mundo terrenal. La acción que tenía lugar en el mundo mágico era mínima y solía ocupar muy pocas escenas al principio y al final de la historia esencial, ubicada en la tierra. La naturalización del mundo de los espíritus y de lo mágico en plena época de la industrialización permitía a autores como Raimund generar situaciones grotescas. El tono paródico se conseguía, por ejemplo, mediante contrastes chocantes: personajes procedentes del mundo de las hadas con vestimenta local empleando un lenguaje dialectal. En *Der Bauer als Millionär* se encuentra, entre el personal mágico, un mago procedente de Donaueschingen.

gen cuyo lenguaje se marca con un rasgo característico del dialecto suabo<sup>84</sup> y que viste con un traje de mago en estilo suabo (“Ajaxerle im schwäbischen gestreiften Zauberhabit”). En la misma obra aparece un hechicero de Warasdin (Varaždin, ciudad del norte de Croacia, en aquella época se encontraba en la parte húngara del Imperio Austriaco) cuyo origen se marca con un alemán ligeramente agramatical:

BUSTORIUS.- Kommen Sie, Frau, sein Sie nicht traurig. Waren Sie zwar stolzes Weibsbild, aber sein Sie bestraft, sein Sie doch gute Person, haben Sie Ihr Kind gern, das gefällt mir. Geben Sie mir Bussel. (*Nimmt sie beim Kopf und küßt sie*) Nit wahr, meine Freunde, wollen wir ihr alle helfen ?

ALLE.- Alle! Alle!

BUSTORIUS.- Was wollen Sie mehr, sein das nicht rare Geister? Verlassen Sie sich auf ungarischen Zauberer. Was Ungar verspricht, das halt er. Hat er festes Blut in sich wie Eisenbad in Mehadia. Wir wollen schon einheizen den vertrackten Purzel oder Wurzel, wie der Kerl heißt (Raimund 2000:12).

En la farsa mágica *Der Barometermacher auf der Zauberinsel* (1823), el efecto humorístico inicial se debe al hecho de que un personaje cómico del mundo real, un artesano vienés, el fabricante de barómetros Bartholomäus Quecksilber (“Bartolomeo Mercurio”)<sup>85</sup>, se encuentra, sorprendentemente, trasladado al mundo de las hadas. El personaje es capaz de desactivar las situaciones comprometidas, en las que se ve envuelto en medio de un mundo de seres superiores, gracias a su humor y al sentido común que profesa.

El gran éxito que cosechaban las piezas mágicas se debía, en buena parte, al espectáculo que suponía el mundo mágico con su colorido y exotismo y que satisfacía las ganas de diversión del público. La proximidad de los personajes del ámbito humano, extraídos de los estratos populares de Viena, también favorecía la identificación del público con el destino de estos.

(84) Raimund (2000:8): “AJAXERLE.- Richtig ! wo Sie mir die Bouteille Wein an den Kopf geworfe habe, da hab ich die Ehr gehabt, Sie kennezulerne”. El autor emplea este rasgo fónico (apócope de la /n/ en las correspondientes formas verbales) de forma recurrente para marcar el origen de este personaje a través de su lenguaje. Se establece, por tanto, un contraste con el lenguaje local (el vienés). Junto con la vestimenta supone un factor más que contribuye a naturalizar de forma cómica los seres del mundo de las hadas, a través de los atributos de carácter local.

(85) El nombre de este personaje de Raimund refleja bien uno de los rasgos característicos del teatro popular vienés: el empleo de nombres con significación. Ya con el nombre se está definiendo al personaje. En este caso se hace a través del material que el personaje utiliza para fabricar los barómetros.

De las ocho obras que escribió Raimund destacan, tanto por su éxito comercial como por su valor estético, *Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär* (1826), *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* (1828) y *Der Verschwendender* (1834). La obra de Raimund muestra un carácter marcadamente ambivalente debido a la mezcla de lo cómico con lo trágico, de ahí que se haya hablado del género de la tragicomedia en relación con sus textos (Hein 1997:125-126). Raimund recupera, junto al moralismo ilustrado, la tradición barroca del teatro jesuita al incorporar figuras alegóricas<sup>86</sup> que ayudan al ser humano a recuperar el camino recto en la vida. Con ello refleja la típica actitud *biedermeier*: la única vía para conseguir la felicidad es el camino de la mesura y la aceptación del orden dado.

A menudo se ha subrayado la ingenuidad y falta de crítica social en Raimund. No obstante, sí hay elementos en su obra que denuncian los efectos negativos que estaba infligiendo, por ejemplo, el incipiente capitalismo, producto de la progresiva industrialización, en la configuración de la sociedad del momento: “Die ‘romantischen Original-Zaubermärchen mit Gesang’ hielten der Biedermeiergesellschaft den Spiegel ihrer moralischen Verkommenheit vors Gesicht” (Rumpler 2005:218). La época propició la aparición de muchos nuevos ricos que, a menudo, no tardaron en hundirse posteriormente a raíz de las múltiples crisis económico-financieras, como por ejemplo el padre de Johann Strauß.

Fortunatus Wurzel, el personaje del cuento mágico *Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär*, al que el propio Raimund daba vida sobre el escenario, personifica este tipo social tan característico de la época. En la obra, que lleva la denominación genérica “Romantisches Original<sup>87</sup>-Zaubermärchen mit Gesang in drei Aufzügen” se presenta la cuestión de la felicidad terrenal como tema central. La Felicidad aparece como figura alegórica en la obra, pero sólo aquel que la lleva en su corazón la puede reconocer. Es el caso de Lottchen, la hija terrenal del hada Lakrimosa, que vive retirada en el bosque con su padre adoptivo, el silvicultor Fortunatus Wurzel. Ella está contenta con la vida sencilla que lleva, porque es modesta. Lo único a lo que aspira es a casarse con el joven y pobre pescador Karl. Las palabras que la Felicidad dirige a Lottchen también se proyectan, en esta pieza de mejora moral y tan típicamente *biedermeier*, hacia el público en general: “[...] ich

(86) En *Der Bauer als Millionär* alegoriza, por ejemplo, los conceptos abstractos de la Felicidad, la Juventud o la Senectud.

(87) Con el calificativo “original”, Raimund reivindicaba su autoría “completa” y marcaba la diferencia respecto de la práctica habitual en el teatro popular vienés de inspirarse en otros textos, sobre todo dramáticos. Lo mismo ocurre con otra de sus grandes obras, *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*, que se identifica, por parte del autor, como “Romantisch-komisches Original-Zauberspiel in zwei Aufzügen”.

will dich in meine Dienste nehmen. Du hast wenig Geschäfte. Das Aufbetten wirst du ersparen, denn ich schlafe auf einem Stein. Küche und Keller werden dir wenig Mühe verursachen, denn mich nähren die Früchte des Bewußtseins, mich tränket die Quelle der Bescheidenheit” (Raimund 2000:35).

El ejemplo de Wurzel muestra las consecuencias que tienen la falta de modestia y las aspiraciones desmesuradas. Seducido por su recién estrenada riqueza, que le ha proporcionado la alegórica Envidia enfrentada al hada Lakrimosa, se entrega a una vida desenfrenada y licenciosa que le impulsa a echar a su hija adoptiva de la casa y, posteriormente, provoca que pierda su juventud. Ésta se le aparece como figura alegórica sin que Wurzel la reconozca y sin que le haga caso cuando le exhorta a cambiar su nuevo estilo de vida:

JUGEND: Ja – nimm es nicht übel, Brüderchen, aber mit uns ist’s aus. Ich bin hier, um dir meine Freundschaft aufzukünden.

WURZEL: Nun, das wär nicht übel, Bruder, jetzt lernen wir uns erst kennen, Bruder, und sollen schon wieder böß aufeinander sein, Bruder, das wär gfehlt (Raimund 2000:42).

Con la desaparición de la Juventud se apodera de él la Senectud y finalmente la Pobreza. Sólo ahora reconoce la vanidad de los bienes terrenales y, en general, de la vida humana. Se ha convertido en un *Aschenmann*, un deshollinador, símbolo de la destrucción y de la muerte. Al final se da cuenta de sus errores: “Jawohl, arm bin ich, und ein Narr bin ich auch gewesen!” (Raimund 2000:64). La anagnórisis le permite reconocer la Felicidad y recuperar su vida anterior. Finalmente, Lottchen y Karl se casan, después de que el joven haya renunciado a las riquezas recibidas del Odio. De esta forma también se soluciona favorablemente la trama del mundo metafísico, ya que la modestia de Lottchen expía el acto de soberbia de su madre, el hada Lakrimosa que había jurado casar a Lottchen con el hijo de la Reina de las Hadas.

En la obra de Raimund también se refleja el espíritu de la época, marcado por el pesimismo y el miedo al futuro y que fue determinante para toda una generación<sup>88</sup>. El propio Raimund no superó esos miedos y se quitó la vida (1836). Tres años antes de su muerte había aparecido un nuevo astro en el escenario del teatro popular vienés, Johann Nepomuk Nestroy, que en 1833 había logrado un enorme éxito con su pieza *Der böse Geist Lumpazivagabundus oder Das liederliche Kleeblatt* y había empezado a competir con Raimund por el favor del gran público.

*El teatro de Johann Nestroy*

Se le considera el último representante del teatro popular vienés tradicional a la vez que precursor de un nuevo teatro de carácter realista. En un principio continuó la tradición de las piezas mágicas con su característica doble estructura —mundo real y mundo mágico—, aunque el tratamiento ya no era el mismo que en los autores anteriores. La acidez de las sátiras nestroyanas contrastaba con el tono ingenuo de los cuentos mágicos de Raimund. La esfera metafísica ya no servía de instancia moral superior y, con ello, perdió su función ejemplarizante. No obstante, Nestroy no renunció nunca de forma definitiva al mundo de las hadas, como demuestra el empleo parcial de éste en periodos posteriores.

Aunque ambos autores gozaron del favor del público, la crítica, sin embargo, prefirió durante mucho tiempo a Raimund. La opinión negativa sobre Nestroy se debía, en parte, a la odiosa comparación con Raimund. Incluso se le llegó a achacar, indirectamente, la muerte de Raimund, pues, según estas voces, había tratado de destruir la obra de éste a través de la parodia (Cfr. Hein 1997:134).

Obviamente no era así. Simplemente, el público estaba preparado para el cambio radical que supuso el nuevo teatro popular que representaba Nestroy. El ideario *biedermeier* ya no se adaptaba a los nuevos tiempos del *Vormärz* con su radicalización socio-política. El humor inocente de Raimund necesariamente tenía que palidecer ante el agresivo estilo irónico-sarcástico de Nestroy (Cfr. Diehl 1995:11). La crítica le reprochaba que, con su ambigüedad alusiva, incitaba a la inmoralidad y que empleaba chistes barriobajeros. A pesar de estas opiniones poco halagüeñas, su obra no sólo le brindó un gran reconocimiento por parte del público vienés sino también una acogida muy favorable más allá de las fronteras de su patria, como muestran las más de diez giras por todo el territorio germanohablante, incluido el norte de Alemania (Cfr. Zeman 1996<sup>2</sup>:342).

Nestroy, tras seguir en su primera fase de producción la tradición de la pieza mágica, aparentemente rompió con ella, pues, salvo algún caso aislado, en sus comedias posteriores ya no recurrió a la doble estructura de mundo real y mundo mágico. Sin embargo, más que romper con esa tradición lo que realmente hizo fue transformarla (Diehl 1995:14).

---

(88) Rumpler (2005:216-217): “Wenn die gefeierte Volksschauspielerin Therese Krones als ‘Jugend’ im *Bauer als Millionär* 1826 das Lied *Brüderlein fein* sang, weinten die Wiener bittere Tränen, ahnend, daß die Aufforderung ‘Schlag zum Abschied ein’ die vielen großen und kleinen Millionäre, Anleihegewinner und Lebemänner meinte. Der Held des Stückes, Fortunatus Wurzel, faßt als Aschenmann die Vergänglichkeit alles Irdischen in zwei Worte: An Äschen”.

Las fuerzas sobrenaturales ahora se identificaban con la simple Casualidad que se mostraba especialmente injusta, caprichosa y hasta tonta. A pesar de las diferencias, tanto la obra de Raimund como la de Nestroy, reflejan bien su época: en el caso de Raimund, y debido a su pronta muerte, sobre todo el *Biedermeier* con todas sus contradicciones; en Nestroy ya se produce la ruptura definitiva con este ideario y sus reminiscencias ilustradas y se muestra la cruda realidad de un mundo hostil en el que predomina el egoísmo y la falta de ética. Nestroy lo desenmascara y denuncia la falsedad de esta sociedad a través de la sátira despiadada. Al igual que Raimund, Nestroy también trata el tema del *Weltschmerz*, sobre todo en la farsa *Der Zerrissene* (1844, *El desgarrado*), en la que el personaje principal, el Sr. de Lips, un rico y ocioso terrateniente que sufre de un permanente estado de melancolía, se aburre y no sabe qué hacer con su vida:

Mein Gemüt is zerrissen, da is alles zerstückt, [...]

Bald ekelt mich 's Leben an, nur 's Grab find' ich gut, [...]

Meiner Seel', 's is a fürchterlichs G'fühl,

Wenn man selber nicht weiß', was man will! (Nestroy 1995:321-322).

En el teatro de Nestroy ya no se percibe el idealismo de Raimund, quien aún creía en la posibilidad de contribuir al ennoblecimiento de la humanidad a través de la aspiración del Bien. Los personajes de Raimund, por ejemplo Fortunatus Wurzel, reconocen sus errores y, purificados, retoman el camino medio, la única vía hacia la felicidad burguesa en el mundo *biedermeier*. Contrasta este idealismo moralizante de Raimund con el retrato satírico y descarnado de la realidad de la vida burguesa que se muestra en las obras de Nestroy. Los protagonistas de *Der böse Geist Lumpazivagabundus oder Das liederliche Kleeblatt* (1833) son tres artesanos (un sastre, un zapatero y un carpintero) que, en vez de trabajar y llevar una vida provechosa, “no dan palo al agua” y llevan una vida licenciosa. A los tres vagabundos les toca, por intervención de la poderosa hada Fortuna, la lotería. La intervención del hada se debe a una apuesta entre las hadas Fortuna y Amorosa, provocada por el espíritu maligno Lumpazivagabundus. Fortuna pierde la apuesta, porque de los tres sólo uno aprovecha la oportunidad de cambiar y llevar una vida ordenada y laboriosa. Los otros dos siguen con la vida licenciosa y pierden toda la fortuna que habían ganado. El Rey de las Hadas los condena al abismo de los espíritus malignos, pero el hada Amorosa, la más poderosa de todas, los salva. A través del amor consiguen dejar atrás su pasado licencioso y encuentran la felicidad que proporcionan el hogar y el trabajo.

El aparente final feliz de la obra, si bien sirve para cumplir con las exigencias genéricas propias de la comedia, provoca la sensación de que sin la presión forzosa

de las fuerzas sobrenaturales éste no se hubiera producido, una clara indicación de la frágil y poco creíble felicidad burguesa del período *Biedermeier*. No se percibe en ellos, a diferencia de lo que se observa en los personajes de Raimund, una especie de anagnórisis, es decir el reconocimiento de que van por mal camino y por eso tienen que cambiar. Por tanto, el cambio que experimentan carece de convicción. Esta impresión se confirma en la secuela del *Lumpazivagabundus* que lleva por título *Die Familien Zwirn, Knieriem und Leim oder Der Weltuntergangs-Tag* (1834): “Die drei Burschen sind jetzt zwar äußerlich in Biedermeiers Alltag integriert –aber unglücklicher als zuvor” (Diehl 1995:13). El zapatero lamenta que el cometa no acabara hace veinte años con todo. Queda denunciada la dudosa imagen de felicidad del final del *Lumpazivagabundus* y la desilusión se apodera de los personajes.

Para componer sus ochenta obras, Nestroy se inspiró en fuentes tanto extranjeras como alemanas: “Für etwas über 50 von knapp 80 Stücken sind die Vorlagen bekannt; davon entfallen 25 auf französische, 20 auf deutsche, 5 auf englische Quellen, eine auf eine ungarische; gattungsmäßig sind mehr als 75 % dramatisch (einschließlich Formen des Musiktheaters)” (Hein 1990:101). Las tramas se adaptaban a la propia realidad local y se les imprimía el carácter específicamente vienés, sobre todo, a través del tratamiento lingüístico-cultural: lenguaje y referencias locales. Este procedimiento respondía, esencialmente, a las obligaciones contractuales de los autores que les exigían la elaboración de un elevado número de obras al año para satisfacer las necesidades de un teatro marcadamente comercial.

Hein (1990:68-90) distingue cuatro fases en la producción de Nestroy que muestran la evolución y transición de su teatro (el cuadro lo hemos elaborado a partir de la clasificación establecida por Hein):



Nestroy adopta, inicialmente, la forma tradicional de la pieza mágica, aunque el mundo metafísico no adquiere en él el valor trascendental que se observa en Raimund: “Nestroy benutzt die Schablonen, zerbricht aber den hinter ihnen stehenden Glauben an eine höhere Welt, der in der Tradition bis zu Raimund hinter der Gattung des Zauberspiels steht” (Hein 1990:69). La parodia nestroyana iba más allá de la ruptura de los principios tradicionales del género mágico ya que, junto con estos, también perecían los ideales y valores de la sociedad burguesa del *Biedermeier*. Ya en esta primera fase se produce la transición hacia la forma más característica del autor: la farsa, en su versión “con canto”. En esta fase destacan, en primer lugar, las piezas mágicas *Der böse Geist Lumpazivagabundus oder Das liederliche Kleeblatt* (1833), junto con la secuela *Die Familien Zwirn, Knieriem und Leim oder Der Welt-Untergangs-Tag* (1834), y las farsas *Der Tritschtratsch* (1833), *Zu ebener Erde und erster Stock oder Die Launen des Glückes* (1835) y *Eulenspiegel oder Schabernack über Schabernack* (1835).

El segundo período viene marcado por los experimentos formales –con géneros cómicos de estilo más elevado, llegando hasta fórmulas serias– y la consagración de Nestroy como maestro de la farsa gracias a sus grandes éxitos de la década de los cuarenta: *Die verhängnißvolle Faschings-Nacht* (1839), *Der Talisman* (1840), *Das Mädli aus der Vorstadt oder Ehrlich währt am längsten* (1841), *Einen Jux will er sich machen* (1842) y *Der Zerrissene* (1844). En ellas Nestroy creó figuras populares (Schnoferl, Weinberl, Lips, Titus etc.) pertenecientes a distintos estratos sociales con las que el público se podía identificar. La farsa de Nestroy muestra una clara proyección hacia el mundo real y a través del couplet conjuga la crítica social con asuntos de carácter universal.

La siguiente fase se sitúa en torno a la Revolución de 1848 y supone una acen-tuación de las referencias a la situación política del momento. Aprovechando la sus-pensión de la censura que se produce durante unos meses del año 1848, Nestroy escribe y representa la farsa política *Die Freiheit in Krähwinkel*, dividida en dos par-tes (*Revolution* y *Reaktion*) en la que elaboró los sucesos revolucionarios en Viena comprendidos entre el 13 de marzo y el 27 de mayo. La postura ambivalente de Nes-troy se expresa en la cambiante actitud de crítica y elogio de la Revolución. Si bien celebra la caída del régimen despótico y la desaparición de la censura y, en general, del sistema de represión, también critica los excesos y la problemática evolución de la Revolución (Cfr. Hein 1998<sup>2</sup>:78).

Otras obras importantes de este período son: *Die schlimmen Buben in der Schule* (1847) y *Judith und Holofernes* (1849). En la última década se observa la recuperación de modelos anteriores –por ejemplo en la pieza mágica *Der gutmütige Teufel oder Die Geschichte vom Bauer und der Bäuerin* (1851), donde retoma el

mundo metafísico— y la búsqueda de nuevas vías de expresión como en *Hauptling Abendwind* (1862), una opereta basada en la obra de Jacques Offenbach titulada *Vent du Soir ou L'horrible festin* (1858).

### 2.1.3. Problemas de comprensión y de elaboración traductológica del teatro popular vienés

Todo texto literario es un producto de su tiempo, de la sociedad que lo vio nacer y de la cultura que lo conformó. Respecto de la configuración específica de la obra hay que resaltar, como condicionante central, su carácter histórico, junto con los factores individuales (biografía e influencias) que determinaron la personalidad y con ello el estilo del escritor.

En el caso de la traducción interlingüística de obras literarias de un pasado lejano se suman, a los problemas inherentes a la comunicación intercultural, aquellos que son fruto de la distancia temporal entre el texto original y el texto meta. Dependiendo del desfase cronológico que exista entre ellos, éste puede constituir una dificultad añadida dentro del proceso traductor.

La distancia temporal tiene su reflejo en distintos ámbitos: por una parte está el desfase intra e interlingüístico que se plasman en los diferentes estados de la lengua original y meta; por otra parte está el desfase sociocultural que se debe a los diferentes estados de desarrollo histórico, tecnológico y social así como a los contrastes que existen entre naciones pertenecientes a distintos espacios culturales.

De la literatura del teatro popular vienés de Raimund y Nestroy nos separan casi dos siglos y, en consecuencia, importantes diferencias en los modelos políticos, sociales, tecnológicos y culturales. Cualquier desfase temporal, más aún si éste es grande, contribuye a hacer más compleja la tarea traductora. Los problemas específicos, fruto de la historicidad de los textos, pueden ser de carácter lingüístico y extralingüístico.

En el primer caso estaríamos ante dificultades que se deben a diferentes estados de la lengua original, incluso de sus distintas variedades. En el caso concreto de los textos de Raimund y Nestroy hay que considerar la evolución del alemán estándar así como del dialecto vienés. En términos generales se puede afirmar que la lengua estándar alemana de la actualidad no ha sufrido grandes modificaciones respecto de su estado durante el segundo tercio del siglo XIX. Se trataría, pues, de cambios puntuales que se sitúan, esencialmente, en el nivel léxico y, en menor medida, en el ámbito gramatical. Algo similar ocurre con el dialecto vienés presente en los textos de las dos grandes

figuras del teatro popular vienés. El hecho de que sus obras presenten una dialectalidad reducida contribuye a limitar los efectos de la transformación que ha sufrido el dialecto local a lo largo de los últimos dos siglos. Como es de esperar, se detectan algunas voces y formas hoy en desuso que en su día carecían de ese carácter arcaico.

Desde el punto de vista lingüístico, los textos del teatro popular vienés plantean, esencialmente, problemas *puntuales* de comprensión. Como es lógico, estas obras requieren conocimientos intralingüísticos más allá de la lengua estándar alemana.

Los textos de esa época pertenecen al alto alemán moderno (*Neuhochdeutsch*), el estado de la lengua que se identifica con el alemán moderno y que, en su versión actual, sólo ha experimentado, en terminos generales, ligeras modificaciones en comparación con su estado a mediados del siglo XIX. El carácter conservador de los dialectos, su transcripción gráfica en los textos de Raimund y Nestroy así como su reducido grado de dialectalidad explican la escasa diferenciación en las obras respecto de su estado actual.

La distancia lingüística respecto del alemán actual no es muy acusada, especialmente, a partir del estado de la lengua de principios del siglo XIX. Por tanto, los textos en cuestión no requieren una traducción intralingüística para hacerlos comprensibles a los hablantes del alemán actual, tal como ocurre, por ejemplo, con las obras escritas en alto alemán medio (*Mittelhochdeutsch*). Sin embargo, encierran todo un conjunto de dificultades relacionadas, sobre todo, con el lenguaje marcado propio del sociolecto y de las variantes vienesas así como con el idiolecto.

Al público general alemán se le presentan los textos de Raimund y Nestroy en su versión original en unas ediciones que suelen contener un glosario (o notas a pie de página) con aquellas expresiones opacas: ya sea por su limitada comprensibilidad geográfica (austriacismos, dialectalismos vieneses u otras procedencias no alemanas), ya sea por el hiato diacrónico o incluso por su deformación literaria. A pesar del apoyo (limitado) que brindan los mencionados glosarios, el traductor que se enfrenta a estos textos alemanes de mediados del siglo XIX sí tendrá que superar ciertos problemas de comprensión.

El alemán vienés, marcado por las más variadas influencias lingüísticas y culturales<sup>89</sup>, requiere sólidos conocimientos que van más allá de la variedad estándar. En consecuencia, el uso de diccionarios de austriacismos<sup>90</sup> y dialectalismos se hace

(89) Resultan de la prolongada capitalidad de la metrópoli centroeuropea y su función de punto de encuentro y cruce entre las distintas etnias del imperio habsbúrgico.

(90) El diccionario *Wie sagt man in Österreich?* de la editorial Duden permite un buen acceso a las peculiaridades del alemán austriaco. La obra de Wehle *Sprechen Sie Wienerisch* también es una herramienta de consulta útil.

indispensable. A los mencionados problemas de comprensión hay que sumar aquellos que resultan del uso acusado –no siempre con corrección o propiedad, de acuerdo con la intencionalidad del autor– de galicismos y latinismos. Estos recursos sirven para marcar el lenguaje afectado de las clases sociales superiores o para denunciar el intento de querer parecer más culto de lo que correspondería al personaje en cuestión por su estatus social y formación. Ejemplos de este tipo de elementos en la obra de nuestros dos autores son:

<i>Austriacismos: expresiones típicas de Austria</i>	<i>Italianismos</i>	<i>Chequismos</i>	<i>Galicismos</i>	<i>Latinismos</i>
zwei Schalen Kaffee (en alemán estándar: zwei Tassen Kaffee): <i>dos tazas de café</i> (Nestroy 1998 <sup>1</sup> :52)	G'spusin (de <i>sposa</i> ) (Nestroy 1999 <sup>2</sup> :8)	Dalk, del checo <i>vdolek</i> u <i>odolek</i> (un dulce checo): <i>zoquete</i> (Nestroy 1999 <sup>2</sup> :59)	Schmiseln, de fr. <i>chemise: camisa</i> (Nestroy 1998 <sup>1</sup> :15)	in corpore: <i>personalmente</i> (Nestroy 1998 <sup>1</sup> :18)
Pfürst dich Gott!: <i>Dios te guarde</i> (Nestroy 2000:19)	nach Gusto: <i>según gusto</i> (Nestroy 1999 <sup>1</sup> :40)	Gagramente (en alemán "Sakrament"): una interjección (Nestroy 1999 <sup>1</sup> :39)	Paraplü: <i>paraguas</i> (Nestroy 2000:24)	abdizieren: <i>abdicar</i> (Nestroy 1998 <sup>2</sup> :28)
Hallodri: <i>un vivalavirgen, un cantamañanas</i> (Nestroy 1999 <sup>2</sup> :25)	Rosoli, de it. <i>Rosoglio</i> : un licor (Nestroy 1998 <sup>1</sup> :10)	ale (en alemán "aber"): <i>pero</i> (Nestroy 1998 <sup>1</sup> :39)	pressant: <i>rápido, urgente</i> (Nestroy 1998 <sup>1</sup> :32)	raptus: <i>ataque de locura</i> (Nestroy 1998 <sup>1</sup> :36)
schiech: <i>feo</i> (Nestroy 1999 <sup>2</sup> :37)	Fazinettel, de it. <i>fazzoletto: pañuelo</i> (Nestroy 2000:59)		fermes Liaisonverhältnis, de fr. <i>ferme</i> y <i>liaison: relación amorosa firme</i> (Nestroy 2000:53)	ex officio: <i>de oficio</i> (Nestroy 2000:56)
Guglhupf: es un pastel redondo que se hace en un molde con un hueco en medio; es típico de Austria; una de las dos etimologías posibles que indica Peter Wehle es la de su procedencia del latín <i>cuculla offa</i> : un pastel que se horneaba para los novicios (Nestroy 1999 <sup>2</sup> :47)			schmafü, de fr. <i>j(e) m'en fous: vergonzoso</i> (Nestroy 2000:69)	

<i>Austriacismos: expresiones típicas de Austria</i>	<i>Italianismos</i>	<i>Chequismos</i>	<i>Galicismos</i>	<i>Latinismos</i>
Hutschen: <i>columpio</i> (Nestroy 1999:48)			ñ donc!: <i>¡quéasco!</i> (Nestroy 2000:60)	
G'fries: <i>careto</i> (Nestroy 1999:39)				
Goscherl: <i>boquita</i> (1999:58)				
Watschen (en alemán estándar, Ohrfeige): <i>bofetada</i> (1998:19)				

Sin duda, el problema lingüístico más acusado en los textos de los dos autores, al igual que en el resto de la literatura del teatro popular vienés, lo constituyen los contrastes intralingüísticos. No obstante, en algunos casos también se plantean problemas derivados de contrastes interlingüísticos. En un pasaje de la obra nestroyana *Der böse Geist Lumpazivagabundus*, donde el autor mezcla con intención cómica el alemán austriaco con el italiano, se plantea la cuestión de cómo reexpresar los contrastes interlingüísticos presentes en el original:

CAMILLA.- (*sich stellend, als ob sie weine*) Oh, ich Unglückliche! Freund, weinen Sie mit mir.

ZWIRN.- Was ist denn geschehn?

CAMILLA.- Ich habe meinen Mopperl verloren.

ZWIRN.- Ha, ha ha! Ist nicht schad' um so ein Viecherl!

CAMILLA.- Oh, ich bin untröstlich! Jetzt erst hab' ich den Verlust bemerkt.

ZWIRN.- Er kann ja noch nicht weit sein.

CAMILLA.- Das Hunderl ist sicher nach Italien geloffen.

ZWIRN.- Lassen wir 'n anschlagen. Ich zahl' zwanzig Dukaten, wer ihn bringt. – Windwachel! – Windwachel! Hörst denn nicht, wenn ich dich ruf?

WINDWACHEL (*der mit Frau von Palpiti gesprochen, wendet sich zu ihm*) Was willst denn?

ZWIRN.- Schreib' eine Annonce.

WINDWACHEL.- Schreib' sie selbst.

ZWIRN.- (*leise zu ihm*) Ich kann nicht schreiben.

WINDWACHEL.- Ah so! (*setzt sich an den Tisch*)

ZWIRN.- (*diktiert*) Verlorner Hund –

CAMILLA.- Halt! Das geht nicht; die Annonce muß italienisch sein, sonst versteht's dort niemand.

ZWIRN.- (*beiseite*) Jetzt kocht's. (*leise zu Windwachel*) Kannst du wällisch?

WINDWACHEL.- Kein Wort.

ZWIRN.- Italienisch auch nicht?

WINDWACHEL.- Ebensowenig.

ZWIRN.- (*für sich*) Ich hab' vier Wochen in Triest gearbeitet, da ist so manches hängengeblieben. Probier'n wir's. (*zu Windwachel*) Schreib italienisch. (*diktiert*) Cane perduto – non avete veduto – cane perduto. (*zu Camilla*) War der Moperl ein Mandel oder ein Weibel ?

CAMILLA.- Er war männlichen Geschlechts.

ZWIRN.- (*diktiert*) Questo Mopperl – un Signore. [...] Wie alt?

CAMILLA.- Drei Jahr'.

ZWIRN.- Drei Jahr' – wie heißt denn das. (*diktiert*) Tre cento anni vecchio. (*zu Camilla*) Hatte er keine besonderen Kennzeichen?

CAMILLA.- Er trug ein schwarzes Halsband.

ZWIRN.- (*diktiert*) Portate un nero cravattel. (*zu Camilla*) Hatte er abgeschnittene Ohren?

CAMILLA.- Natürlich, er war ja ein Mopperl.

ZWIRN.- (*diktiert*) Gestutzte orecchi. (*zu Camilla*) Wie hat's denn mit dem Gebiß ausg'schaut?

CAMILLA.- Er hatte fast gar keine Zähne.

ZWIRN.- So? (*nachsinnend, für sich*) Keine Zähn', wie heißt denn das auf wällisch? – Hab's schon. (*diktiert*) Zani kani. – War er klein oder groß?

CAMILLA.- Ein ganz kleines Hunderl.

ZWIRN.- (*diktiert*) Piccolo Viech mit quattro Haxen. – Recomenza zwanzig Zechini in buona moneta (Nestroy 1999<sup>1</sup>:43-45).

Para conservar los efectos cómicos, la traducción debería tratar de recuperar la mezcla de los dos códigos lingüísticos y, así, evocar la sensación de que alguien está hablando en italiano a pesar de no dominar ese idioma.

Como ya hemos indicado, en el centro de la problemática lingüística de los textos raimundianos y nestroyanos se encuentran los complejos contrastes intralingüísticos, especialmente los de carácter bidialectal que resultan de la presencia de la lengua estándar y distintos grados del dialecto vienés. Los lenguajes marcados suelen cubrir una amplia gama que va desde un grado muy ligero de marcación hasta grados de fuerte marcación (sin llegar nunca a un lenguaje totalmente dialectal).

En la farsa mágica *Der böse Geist Lumpazivagabundus oder Das liederliche Kleeblatt* se establecen diferencias intralingüísticas entre los dos mundos, el mundo de las hadas y el mundo terrenal. Los personajes del primero se expresan en lengua estándar –llegando hasta un registro elevado-ceremonial– mientras que el habla de las figuras mortales está caracterizada en mayor o menor medida mediante marcas coloquiales-dialectales. El lenguaje del espíritu maligno Lumpazivagabundus –aunque pertenece al ámbito de las hadas– muestra una ligera marcación coloquial. Los siguientes parlamentos de tres personajes de la pieza reflejan los contrastes en la marcación:

<p><i>FORTUNA:</i> lenguaje estándar (registro elevado)</p>	<p><i>LUMPAZIVAGABUNDUS:</i> lenguaje ligeramente coloquial</p>	<p><i>LEIM:</i> lenguaje coloquial-dialectal</p>
<p>Nun denn, so sei's! Ich will eine Bedingung setzen, die zugleich jenem Frechen, der meine Macht verspottet und glaubt, nur du (<i>zu Amorosa</i>) allein seist ihm gefährlich, das Gegenteil beweisen soll. – Ich wähle unter den Sterblichen drei seiner Anhänger, lockere Gesellen, jedoch solche, <u>welche</u> schon <u>der Armut drückend Los</u> gefühlt. Diese will ich mit Reichtum überschütten; werfen sie, wie er gesagt, das Glück zum Fenster hinaus, so dringe ich es ihnen zum zweiten <u>Male</u> wieder auf; treten sie es dann mit Füßen, so erkenne ich mich als besiegt, und Hilaris werde <u>meiner Tochter Gemahl</u>; doch, wenn sie, wie kaum zu</p>	<p>Sie naht schon, die Mächtige, die mir oft meine fidelsten Brüderln entreißt! – Jetzt empfehl' ich mich! Aber noch einmal, Madame Fortuna, Sie fürcht' ich nicht; denn was meine wahren Anhänger sind, die machen sich nicht so viel aus Ihnen. Kommt's Glück einmal, so werfen sie's beim Fenster hinaus, und kommt's zum zweitenmal und will sich ihnen aufdringen auf eine dauerhafte Art, so treten sie's mit Füßen. – So behandeln meine echten Brüderln das Glück! – Gehorsamer Diener allerseits (Nestroy 1999<sup>1</sup>:8-9).</p>	<p>Da wär' ich beim Tor. Das is aber, so viel ich merk', eine ungefällige Stadt, denn wenn s' gefällig wär', so wär' s' mir auf halbem Weg entgegengekommen. Im Grund betracht't, ist's a Schand', ich bin ein ausgelernter Tischler, und es gehn mir ordentlich d'Füß aus 'n Leim. Ist's denn aber auch anders möglich? Die Wirt' auf der Straßen haben ja Herzen so hart als ein Ast in ein' buchsbaumenen Pfosten. Woher kommt das aber? Weil die Leut' keine Bildung haben auf 'n Land. Und warum haben s' auf 'n Land keine Bildung? Weil s' lauter eichene Möbel haben, drum kennt das Volk keine Politur; und wer keine Politur kennt, ist ein</p>

zweifeln ist, das Glück mit Dank empfangen und aus Furcht vor neuer Dürftigkeit mit weiser Mäßigung es sich fürs ganze Leben bewahren und ich sie so dem Lumpazivagabundus entreiße, dann bin ich Siegerin, und Hilaris werde auf immer von meiner Tochter getrennt (Nestroy 1999<sup>1</sup>:9-10).

Socius. – Jetzt will ich halt ein bisschen ausrasten da und nachher um d’Herberg’ frag’n (Nestroy 1999<sup>1</sup>:11).

Estructuras como “der Armut drückend Los” o “meiner Tochter Gemahl”, donde se ha invertido el orden típico (automatizado) del lenguaje común (“das drückende Los der Armut” y “der Gemahl meiner Tochter”), apuntan a un registro elevado (literario). El empleo del pronombre relativo “welche” y el mantenimiento de la desinencia de dativo del sustantivo “Mal” (no habitual en dialecto y hoy en desuso en lengua estándar) refuerzan la impresión de un lenguaje elevado. La coloquialidad del habla de Lumpazivagabundus se marca casi exclusivamente a través de elisiones y contracciones habituales en el nivel oral de la lengua. En el caso de Leim, sin embargo, se emplean, además de numerosas elisiones –algunas de carácter más profundo– también marcas morfológicas (la forma estándar del artículo indeterminado “ein” se sustituye por la forma dialectal “a” y en lugar de la forma estándar del verbo “ist” aparece la forma dialectal “is”) y sintácticas (el adverbio “da” se encuentra pospuesto; y la desinencia del artículo dativo “dem” aparece con otra desinencia en dialecto “den”: “auf ‘n Land” frente a “auf dem Land”).

Dentro de la historia central, la de los tres artesanos, también se generan contrastes intralingüísticos. El siguiente ejemplo muestra a un personaje que se expresa en alemán estándar frente a otro que emplea un lenguaje ligeramente marcado por rasgos de coloquialidad:

HOBELMANN.- Untertänigster Diener, Euer Gnaden! Mit was kann ich zu Diensten stehn?

FREMDER.- Ich etabliere mich hier und habe ein großes Möbelgeschäft mit Ihnen abzumachen, lieber Meister.

HOBELMANN.- Ist mir eine Ehr’. Aber dürft’ ich nicht bitten, wenn’s möglich wär’, die Sach’ auf morgen zu verschieben? Heut’ kann ich nicht, und wenn ich tausend Gulden profitieret, denn ich hab’ heut’ eine Hochzeit im Haus.

FREMDER.- Nach Gefallen, ich bin nicht pressiert.

HOBELMANN.- Dann hab' ich aber noch eine Bitt'. Der Hochzeitsschmaus ist zwar schon zu End', aber ein Schalerl Kaffee, wenn Euer Gnaden bei uns zu sich nehmen wollen – die Ehr' müssen Euer Gnaden der Braut antun.

FREMDER.- Mit Vergnügen, lieber Meister.

HOBELMANN.- (*ruft zur Türe hinein*) Peppi, richt' den porzellanenen Weidling zum Kaffee für den gnädigen Herrn (Nestroy 1999<sup>1</sup>:30-31).

El autor recurre esencialmente a elisiones y contracciones para marcar el habla del maestro carpintero (Hobelmann). A pesar de la marcación se percibe que el personaje trata de acercarse a la lengua estándar –por eso aquí se debería hablar más bien de lengua coloquial– y con ello adaptarse al lenguaje de su interlocutor. Esto se puede deducir del hecho de que con otros personajes Hobelmann utiliza un lenguaje mucho más marcado por el dialecto (sin llegar nunca a ser dialecto puro):

HOBELMANN.- (*ist schon früh aus der Seitentüre rechts getreten*) No, brav, da hör' ich ja recht auferbauliche Sachen.

ZWIRN.- (*sein Kompliment machend*) Hab' ich die Ehr', den Herrn von Hobelmann zu sprechen?

KNIERIEM.- Sein Sie der, der seiner Tochter einmal 's Stemmeisen nachg'worfen hat?

HOBELMANN.- Ihr habt euer Glück zum Fenster hinaus'worfen.

ZWIRN.- Deswegen wird aber doch der Jahrestag zelebriert.

KNIERIEM.- Geben S' nur ein' Schnaps her.

ZWIRN.- Vor allem andern, was macht denn der Bruder Leim?

HOBELMANN.- Da müßt's mich nicht drum fragen.

KNIERIEM.- Ist er nicht Ihr Schwiegersohn?

HOBELMANN.- Lassen wir das. Mit einem Wort, er ist nach und nach um alles kommen –

ZWIRN.- Ich kann nicht begreifen, wie der Mensch so liederlich sein kann.

HOBELMANN.- Und wie 's Geld weg war, bis auf zweihundert Taler, da hat er hundert Taler bei mir zurück'lassen, und mit die andern hundert ist er aufs Geratewohl fort in die weite Welt. Heut' hab' ich glaubt, er wird sich wieder einfinden, aber statt seiner ist der Brief da kommen, an euch zwei adressiert (Nestroy 1999<sup>1</sup>:53-54).

Junto con las habituales elisiones y contracciones se registran marcas dialectales en el nivel morfológico como los participios “kommen” y “glauben” en lugar de

las formas estándar con el prefijo “ge-“ o el pronombre de segunda persona plural “es” en vez de “ihr” en la forma contraída “müßt’s” (“müßt es”, en estándar “müßt ihr”).

El cambio del grado de marcación no es en absoluto casual sino que es intencionado, pues de esta forma se indica el procedimiento habitual en la lengua común de adaptación, al menos parcial, del propio lenguaje al del interlocutor (*code-switching*).

Un ejemplo paradigmático de este fenómeno es el del protagonista de la farsa nestroyana *Der Talisman*. Titus Feuerfuchs, un peluquero ambulante sin trabajo, muestra una excepcional capacidad de adaptación lingüística a sus respectivos interlocutores. Mientras que el resto del personal de la pieza mantiene un nivel expresivo más o menos homogéneo a lo largo de toda la obra, el lenguaje de Titus oscila entre la lengua estándar y una versión más o menos diluida del dialecto (nunca alcanzan una forma dialectal pura):

<i>Titus: fuerte marcación coloquial-dialectal</i>	<i>Titus: ligera marcación coloquial</i>	<i>Titus: lengua estándar</i>
<p>Es hat nix g'fehlt, als daß er aus Dankbarkeit: “Rote Rub’!” g’sagt hätt’. Das ist ein lieber Marquis! – Was tut er denn ? (<i>in die Szene sehend</i>) Er rennt zum Pirutsch – er sucht drin herum – “Andenken” hat er g’sagt? Auf d’ Letzt macht er mir doch ein wertvolles Präsent! – Was is denn das? A Hut-schachtel hat er herausg’nommen – er läuft her damit – er wird mir doch nicht für das, daß ich sein junges Leben gerettet hab, einen alten Hut schenken? (Nestroy 2000:16-17).</p>	<p>Die macht’s wie die Vorige, offeriert mir die verstorbene Garderobe von ihrem überstandenen Gemahl und will, ich soll Jäger sein. Ja, wenn die gnädige Frau von einem Jäger nichts anderes verlangt als ‘s Wagentürl aufzumachen und aufs Brettl hupfen, so viel kann ich allenfalls leisten in der Forstwissenschaft. Oh, Parucken! Dir hab ich viel zu danken. Die Kost hier ist delikate, der Trunk exquisit, und ich weiß wirklich nicht, ob mich mehr mein Glückswechsel oder der Tokayer schwindlig macht (Nestroy 2000:36).</p>	<p>Hören Sie auf, nennen Sie nicht den Mann selig, den der Taschenspieler Tod aus Ihren Armen in das Jenseits hinüberchangiert hat! Nein, der ist es, der sich des Lebens in solcher Umschlingung erfreut! O Constantia! – Man macht dadurch überhaupt dem Ehestand ein sehr schlechtes Kompliment, daß man nur immer die verstorbenen Männer, die ihn schon überstanden haben, “die Seligen” heißt (Nestroy 2000:37).</p>

El primer parlamento de Titus está fuertemente marcado con numerosas elisiones, rasgos coloquiales léxicos (por ejemplo “rennen” por la forma estándar “laufen”) y marcas morfológicas (el adverbio “nix” en lugar de “nichts”; el artículo indeterminado “a” en vez de “eine”; la forma dialectal “is” del verbo “ist”). El segundo fragmento sólo muestra alguna pérdida articulatoria puntual y ciertas marcas léxico-morfológicas (Wagentürl y Brettl son formas diminutivas características del dialecto

vienés). Finalmente, el último ejemplo refleja la capacidad de Titus de superar las barreras lingüístico-sociales y expresarse en perfecto lenguaje estándar (ligeramente afectado con intención cómico-satírica).

El propio Titus alude a la necesidad de adaptación de su lenguaje a su interlocutor. Se ha enterado de que la señora de la casa, la noble Frau von Cypressenburg, tiene aspiraciones literarias. Para impresionarla decide recurrir a una forma de expresión especial: “Ich stehe jetzt einer Schriftstellerin gegenüber, da tun’s die Alltagsworte nicht, da heißt’s jeder Red’ ein Feiertagsg’wandel anziehen” (Nestroy (2000:48). En el diálogo que sigue a continuación se observa el resultado de este revestimiento de sus palabras con el traje de los domingos:

CYPRESSENBURG.- Also jetzt zu ihm, mein Freund!

TITUS.- (*sich tief verbeugend*) Das ist der Augenblick, den ich im gleichen Grade gewünscht und gefürchtet habe, dem ich sozusagen mit zaghafter Kühnheit, mit mutvollem Zittern entgegengesehen.

CYPRESSENBURG.- Er hat keine Ursache, sich zu fürchten, Er hat eine gute Tournüre, eine agreeable Fasson, und wenn Er sich gut anläßt – wo hat Er denn früher gedient?

TITUS.- Nirgends. Es ist die erste Blüte meiner Jägerschaft, die ich zu Ihren Füßen niederlege, und die Livree, die ich jetzt bewohne, umschließt eine zwar dienstergebene, aber bis jetzt noch ungediente Individualität.

CYPRESSENBURG.- Ist Sein Vater auch Jäger?

TITUS.- Nein, er betreibt ein stilles, abgeschiedenes Geschäft, bei dem die Ruhe das einzige Geschäft ist; er liegt von höherer Macht gefesselt, und doch ist er frei und unabhängig, denn er ist Verweser seiner selbst – er ist tot.

CYPRESSENBURG.- (*für sich*) Wie verschwenderisch er mit zwanzig erhabenen Worten das sagt, was man mit einer Silbe sagen kann! Der Mensch hat offenbare Anlagen zum Literaten. (*laut*) Wer war also Sein Vater?

TITUS.- Er war schülerischer Meister; Bücher, Rechentafel und Patzenferl waren die Elemente seines Daseins.

CYPRESSENBURG.- Und welche literarische Bildung hat er Ihm gegeben?

TITUS.- Eine Art Mille-fleurs-Bildung. Ich besitze einen Anflug von Geographie, einen Schimmer von Geschichte, eine Ahnung von Philosophie, einen Schein von Jurisprudenz, einen Anstrich von Chirurgie und einen Vorgeschmack von Medizin.

CYPRESSENBURG.- Scharmant! Er hat sehr viel, aber nichts gründlich gelernt! Darin besteht die Genialität.

TITUS.- (*für sich*) Das is ‘s erste, was ich hör! Jetzt kann ich mir’s erklären, warum’s so viele Genies gibt.

CYPRESSENBURG.- Seine blonden Locken schon zeigen ein apollverwandtes Gemüt. War Sein Vater oder Mutter blond?

TITUS.- Keins von alle zwei! Es is ein reiner Zufall, daß ich blond bin.

CYPRESSENBURG.- Je mehr ich Ihn betrachte, je länger ich Ihn sprechen höre, desto mehr überzeuge ich mich, daß Er nicht für die Livree paßt. Er kann durchaus mein Domestik nicht sein.

TITUS.- Also verstoßen, zerschmettert, zermalmt ?

CYPRESSENBURG.- Keineswegs. Ich bin Schriftstellerin und brauche einen Menschen, der mir nicht als gewöhnlicher Kopist, mehr als Konsulent, als Sekretär bei meinem intellektuellen Wirken zur Seite steht, und dazu ernenn ich Sie (Nestroy 2000:48-49).

Cuando Titus habla aparte vuelve a aparecer su típico lenguaje coloquial-dialectal. Ese hablar aparte y esa vuelta al vienés son recursos para establecer complicidad con el público y comentar la acción.

Además de los contrastes bidialectales, producto de la presencia de la lengua estándar y del dialecto vienés (en una versión más coloquial que dialectal), algunas obras de nuestros autores también generan en su interior contrastes polidialectales. Nuevamente en *Der böse Geist Lumpazivagabundus* encontramos, junto con el dialecto vienés, también el dialecto suabo<sup>91</sup> y bohemio (siempre en versiones diluidas, más coloquiales que puramente dialectales):

<i>Dialecto vienés</i>	<i>Dialecto suabo</i>	<i>Dialecto bohemio</i>
Zwirn.- In eine einzige? <i>Brüderl</i> , das ist ja gar nicht der Müh' wert, daß man davon red't. Wie ich in der Lehr' war, war ich schon in Zehne verliebt. Mein erster Meister, zu dem ich als G'sell kommen bin, hat ein schöns jungs Weiberl g'habt, das <i>Weiberl</i> hat mir g'fallen, und ich ihr auch, denn ich war damals ein sehr ein liebenswürdiger Jüngling. – Einmal gibt mir das Weiberl ein <i>Bussel</i> , da kommt der Meister dazu, und der Esel halt' sich drüber auf, daß mir sein Weib ein Bussel geb'n hat, und jagt mich auf der Stell' davon [...] (Nestroy 1999':18).	Getraud.- Wann Er Arbeit <i>suche</i> tut, so komm' Er <i>morge</i> , heut' ist's nix, heut' <i>hanne</i> wir Hochzeit (Nestroy 1999':31).	Hackauf.- <i>Ale Gag-ramente</i> , was wär' denn das? Sie sein's nit <i>auf zu</i> Haus und sitzen S' da und lasen S' <i>Ihne</i> paladatschete G'fries mal'n? (Nestroy 1999':39).

(91) En Raimund, en concreto en su pieza *Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär*, también se registra un personaje de origen suabo (el mago Ajaxerle). Los recursos de marcación (de carácter fonético) que emplea coinciden con los que utiliza Nestroy en el *Lumpazivagabundus* para la criada Gertraud.

Los rasgos dialectales inconfundiblemente vieneses son, en este fragmento, sobre todo de carácter léxico-morfológico: “Bussel”, “Weiberl” y “Brüderl” permiten singularizar este lenguaje como vienes. La caracterización del dialecto suabo se realiza fundamentalmente a través de las formas en cursiva (sobre todo la forma “hanne” del verbo “haben” se diferencia claramente del vienes). La desinencia “e” en “suche” en lugar de la “n” del estándar es el otro rasgo característico. Para indicar la procedencia de Hackauf, el autor recurre tanto a préstamos del checo (“ale gagramente”) –es decir a marcas interlingüísticas– como a marcas intralingüísticas (en cursiva).

Más allá de los contrastes bidialectales (entre lengua estándar y dialecto vienes) y polidialectales (entre lengua estándar y distintos dialectos) también existen en el teatro popular vienes otro tipo de contrastes intralingüísticos. A través de la introducción de figuras –como el mago húngaro Bustorius del cuento mágico *Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär* o el Chevalier Dumont de la pieza *Der Verschwender* (ambas obras de Raimund)– se genera otro tipo de contrastes intralingüísticos. En estos casos, los autores emplean una determinada marcación para establecer la caracterización de unos personajes extranjeros que se expresan en alemán. Para ello recurren esencialmente a marcas de agramaticalidad, a algunos préstamos del idioma materno o incluso insinúan el acento extranjero:

<i>Bustorius: mago de origen húngaro</i>	<i>Chevalier Dumont</i>
– <i>Isten utzék!</i> Ist das schönes Quartett, von wem ist das komponiert? (Raimund 1966 <sup>1</sup> :137).	– <i>Ah bon jours, mes amis!</i> ( <i>spricht gebrochen deutsch</i> ) Wie aben Sie geschlafen? – Ja, <i>Messieurs</i> , der Natur sein groß. Ick aben wieder geschwelgt in ihren Reizen. Der ganzen Nacht bin ick am Fenster gelegen, um der Gegend zu betrachten. <i>O charmant!</i> (Raimund 1966 <sup>2</sup> :524).
– Das ist gute Erziehung. Buben tut sie schön, und Meister gibt sie Schilling (Raimund 1966 <sup>1</sup> :138).	– O, das macken nichts. Ein wahrer Naturfreund müssen ihrer Schönheit auch im Schlaf bewundern können. – Mackt mir der Fenster auf, daß ick der Landschaft kann betrachten. – Ha! Der Kirchhof macken sich dort gut (Raimund 1966 <sup>2</sup> :526).
– Das hab ich schon lang bemerkt, hab ich nur nicht gleich sagen wollen (Raimund 1966 <sup>1</sup> :141).	

– Was wollen Sie mehr, sein das nicht rare Geister? Verlassen Sie sich auf ungarischen Zauberer. Was Ungar verspricht, das halt er. Hat er festes Blut in sich wie Eisenbad in Mehadia. Wir wollen schon einheizen den vertrackten Purzel oder Wurzel, wie der Kerl heißt (Raimund 1966<sup>1</sup>:143).

Al hablar de los recursos de marcación que ha utilizado en la traducción al español de *Die letzten Tage der Menschheit*, Kovacsics indica que no siempre ha podido evitar marcas que potencialmente evocan un dialecto concreto del español, a pesar de que ha tratado de recurrir más bien a rasgos de marcación coloquial. Esta justificación se entiende si se tienen en cuenta las duras críticas a las que se ven enfrentados los traductores que eligen la estrategia de recrear los contrastes, sobre todo mediante dialectalismos. Un problema similar se observa en la marcación del Chevalier Dumont. La sustitución de “ick” por “ich” o de “mackt” por “macht” también puede identificarse con un hablante del bajo alemán (*Niederdeutsch*). Resulta, entonces, poco comprensible que al traductor se le apliquen unos criterios más estrictos a la hora de utilizar determinados recursos expresivos que al autor. Las posibles incoherencias puntuales en el empleo de las marcas tampoco son una problemática que afecte exclusivamente a los traductores: en la marcación de Dumont, Raimund no ha sido del todo riguroso (en “Kirchhof” no ha evitado el sonido [x] mientras que en “machen” e “ich” sí lo ha hecho); otro ejemplo de cierta incoherencia en la marcación por parte de un autor literario lo habíamos citado en relación con Thomas Mann.

Sin embargo, las dificultades con las que se encuentra el traductor del teatro popular vienés, especialmente en relación con los textos de Raimund y Nestroy, no se limitan al ámbito lingüístico.

Otra problemática, aquella que se refiere a los aspectos extraliterarios y que son el resultado de los cambios socioculturales experimentados con el paso de los años, plantea dificultades relativas que pueden ser resueltas a través del correspondiente trabajo de documentación y estudio de la época histórica y de su correspondiente contexto sociocultural.

El teatro popular vienés supone, debido a su especificidad, un gran reto para la competencia cultural del traductor y requiere un profundo estudio de esta singular manifestación literario-teatral que, sin duda, se puede calificar de única en el mundo. Ésta se vio condicionada por las más variopintas influencias (como se puede comprobar en el capítulo dedicado al *Wiener Volkstheater*). Hay que entender su larga

evolución para comprender la particular configuración en las obras de Raimund y Nestroy. A pesar de que existen posibles correlatos relativos (el vodevil francés o el mismo teatro popular de algunas ciudades alemanas como Berlín), el teatro popular vienés cuenta con su propia e inconfundible idiosincrasia. Por tanto, el estudio del contexto sociocultural debe ampliarse por el particular contexto literario austriaco, en esta época ya claramente diferenciado del alemán.

Una comprensión adecuada de los textos exigirá la activación de numerosas competencias en los distintos campos culturales. Para captar, por ejemplo, la ironía del siguiente pasaje, que se basa en la ridícula equiparación a una gran potencia europea de territorios alemanes de aquella época y que disponían de unas proporciones minúsculas (como es el caso aquí de Lippe-Detmold), hay que conocer la realidad histórica centroeuropea de mediados del siglo XIX: “Wir haben die vorige Wochen ein hohes Reskript kriegt, ein abscheulichs hohes Reskript. Mehrere europäische Großmächte waren unterzeichnet, als: Lippe-Detmold, Rudolstadt, Reiß-Greiz-Schleiz, nur Rußland is mir ab’gangen, das is mir gleich aufg’fallen” (Nestroy 1998<sup>2</sup>:29).

Lippe-Detmold, hoy un distrito del Land Nordrhein-Westfalen<sup>92</sup>, fue durante 800 años un estado independiente: primero un condado y posteriormente un principado. En el siglo XIX contaba con una extensión de poco más de 1200 km<sup>2</sup> (un tercio del tamaño de Mallorca) y menos de 200.000 habitantes. Con el paulatino debilitamiento del poder central del Sacro Imperio desde finales de la Edad Media y, sobre todo, tras la Guerra de los Treinta Años se acentuó la histórica fragmentación de los territorios alemanes: después de 1648 había más de 300 estados alemanes independientes (tras las guerras napoleónicas y el Congreso de Viena aún quedaban unos 40). Georg Büchner ya se había burlado de la *deutsche Kleinstaaterie* (la fuerte fragmentación del territorio alemán) en su comedia satírica *Leonce und Lena*. La acción se desarrolla en un pequeño reino alemán llamado Popo (literalmente “Pompis”) cuyas fronteras se divisan a simple vista. El príncipe de Popo debe casarse con la princesa del reino Pipi (o sea “Pipí”). El príncipe sufre el síndrome del *Weltschmerz* y se siente aburrido debido a su ociosidad, mientras que el pueblo apenas se tiene de pie del hambre que pasa.

Una cuestión inicial que ha de resolverse en relación con los textos dramáticos del teatro popular vienés es la de los nombres de los personajes o antropónimos. Estos, a menudo, constituyen un considerable problema traductológico, dado que muchos de ellos tienen una significación más allá de la mera designación de una figu-

(92) El distrito se llama actualmente “Lippe” y su capital es la ciudad de “Detmold”.

ra de la obra. Estamos hablando de los *sprechenden Namen* o “nombres significativos”. El procedimiento traductológico habitual de mantener los nombres tal y como aparecen en el original –como mucho se observa, en ocasiones, una adaptación a la forma hispana de los nombres– resulta problemático en el caso de los nombres significativos, pues expresan significados, valores connotativos y situacionales que sirven para establecer una primera caracterización del personaje. Por tanto, el traductor ha de decidir si prescinde de esa funcionalidad o no.

Por ejemplo, el protagonista de *Der Talisman* se llama Titus Feuerfuchs. El nombre de pila de este peluquero ambulante hace referencia a un peinado típico de la época, inspirado en el homónimo emperador romano. El apellido es un compuesto pleonástico, formado por los conceptos “fuego” y “zorro”: con ello se está insistiendo en un rasgo físico característico del personaje, el color rojizo de su pelo, y que es de fundamental importancia para la trama de la obra, pues Titus experimenta el más absoluto rechazo social debido precisamente a su condición de pelirrojo.

La incidencia de los nombres significativos en el teatro popular vienés es considerable, aunque varía de una obra a otra. Algunos de los ejemplos más representativos en los textos de Raimund y Nestroy son:

Fortunatus Wurzel (en <i>Der Bauer als Millionär</i> , de Raimund).	El silvicultor lleva el nombre literal “Fortunato Raíz”. Aquí se utiliza, como en tantos otros casos, un procedimiento metonímico para formar el nombre significativo del personaje.
Knieriem, Leim y Zwirn; Pantsch; Strudl; Hobelmann (en <i>Der böse Geist Lumpazivagabundus</i> , de Nestroy).	Los tres artesanos, protagonistas de esta pieza principal de la obra de Nestroy, un zapatero, un carpintero y un sastre, reciben su nombre de un material representativo de su profesión: Tira, Cola, Hilo. El tabernero “Pantsch” tiene un nombre que significa literalmente “Aguador” (se entiende aguador del vino). El dueño del restaurante “Zum Goldenen Nockerl” <sup>93</sup> se llama Strudl, es decir que comparte su nombre con el de un postre de hojaldre.
Gluthammer (en <i>Der Zerrissene</i> , de Nestroy).	El personaje se llama literalmente “Martillo de Brasa” y es herrero-cerrajero.
Sigmund Siegl y Willibald Wachs (en <i>Freiheit in Krähwinkel</i> , de Nestroy).	Son dos funcionarios subalternos, el primero lleva el apellido “Sello” y el segundo “Lacre”.

(93) “Nockerl” es un austriacismo (también en Baviera) que apunta a una especie de albondiga o a una guarnición que se utiliza en sopas.

Titus Feuerfuchs; Flora Baumscheer; Plutzerkern; Salome Pockerl (en *Der Talisman*, de Nestroy).

Ya hemos explicado la significación del primer nombre. Flora Baumscheer es la jardinera: el nombre de pila es latín y apunta al oficio del personaje; lo mismo ocurre con su apellido: Baum significa “árbol”. El ayudante de jardinería, Plutzerkern, se llama literalmente “pepita de calabaza” y Salome Pockerl, encargada de cuidar a una manada de ocas, tiene un apellido que significa “pavo” (*Truthahn*), una voz que procede del húngaro (*pujka*).

Para evitar las pérdidas de significado que el préstamo de los nombres originales supondría, se debería procurar recrear su significación en el texto meta y de esta forma conservar la función caracterizadora de los nombres. Estos nombres “hablantes” a veces sirven al autor para crear juegos de palabras tal y como refleja el siguiente pasaje:

PEPPI.- Ach Gott, Johann, ich bin so froh, daß Er wieder da ist, so froh. Das muß ich gleich dem Strudl erzählen. (*Ins Seitenzimmer ab.*)

LEIM.- O Strudl! – Der Strudl liegt mir im Magen wie ein Knödl.

HOBELMANN.- Er schaut etwas abg'schaben aus, mein lieber Leim, Er hat nicht viel aufg'steckt in der Fremd'. Sei Er froh, daß Er wieder bei mir ist, ich hab' mit Ihm einen Plan.

LEIM.- Oh, jetzt geht der Leim aus 'n Leim, für mich plant sich nichts mehr! – Meine Peppi! (Nestroy 1999<sup>1</sup>:32-33).

La frase “Der Strudl liegt mir im Magen wie ein Knödl” significa literalmente “el Strudl (pastel de hojaldre) me pesa en el estómago como un Knödl” (similar a la pelota gastronómica alicantina, es decir una especie de gran albóndiga hecha a base de carne o patata o pan). Leim cree que Strudl se va a casar con Peppi, la chica de la que él está enamorado. La segunda frase subrayada juega con el significado del nombre del carpintero Leim (Cola) al afirmar el personaje que “el Cola se va a quedar descolado”, pues cree que se va a quedar sin su chica.

Otra cuestión que plantea dudas en cuanto a su solución traductológica son los culturemas. Quizá el problema principal es que no se podrá escoger una única estrategia respecto de su tratamiento en el texto meta. Dependiendo del tipo de elemento cultural y según el método traductor<sup>94</sup> habrá que adoptar distintas soluciones traslati-

(94) El tratamiento traductológico de los elementos culturales variará según el método traductor que se emplee. En nuestro trabajo haremos referencia a dos de los cuatro métodos que distingue Hurtado (2001:251-253) en su clasificación: el método interpretativo-comunicativo y el método filológico.

vas. Desde el punto de vista de la traducción literaria nos interesan, a efectos del presente estudio, dos métodos traductores, el interpretativo-comunicativo y el filológico. El primero prima la reexpresión del sentido (se prima la cultura de destino), contribuye a mantener en el texto meta la misma finalidad y trata de evocar los mismos efectos que el original. El segundo tiende a mantener en el texto meta elementos de la cultura original (ciertas adaptaciones son posibles), un procedimiento que requiere explicaciones que se proporcionan a través de comentarios, estudios críticos y notas aclaratorias (a veces en ediciones bilingües). El primer método predomina en la mayoría de las ediciones de traducciones.

Los textos de Raimund y Nestroy presentan múltiples referencias culturales. A menudo, estas apuntan a referentes de carácter universal, procedentes, por ejemplo, de la mitología greco-latina, algo que facilita tanto la comprensión como la reexpresión de los textos. Veamos algunos ejemplos:

Las Gracias	“Ich hab in dem Heiligtum der Lieb’ mein Glück suchen wollen, aber die Grazien haben mich für geschmackswidrig erklärt” (Nestroy 2000:13).
Adonis y Narciso	“Wenn ich diese Tour aufsetz, so sinkt der Adonis zum Rastelbinderbub’n herab, und der Narziß wird ausg’strichen aus der Mythologie” (Nestroy 2000:17).
Apolo	“Seine blonden Locken schon zeigen ein apollverwandtes Gemüt” (Nestroy 2000:49).

No obstante, también se registran numerosos culturemas del propio ámbito cultural de los autores, ajenos al mundo de experiencias de los receptores españoles. Ello requiere la toma de decisiones por parte del traductor o bien en el sentido de adaptar esos elementos de la realidad extranjera a la cultura meta o mantenerlos y explicitarlos con los medios adecuados.

En el caso, por ejemplo, de un objeto tan ligado a la cultura del transporte en Viena como es el *Fiaker* (Raimund 2000:13) –el significante es un austriacismo de origen francés, no utilizado en Alemania o Suiza– siempre existe la posibilidad de traducirlo mediante un término genérico, culturalmente neutro, puesto que el objeto en sí existe o existía en forma más o menos similar en ambas culturas (es decir “coche de caballos” o “carruaje”). Siendo un tipo de transporte de origen francés –en París ya no hay fiacres– se ha constituido en un elemento identitario de la cultura vienesa (también en Salzburgo e Innsbruck se ven circular estos interesantes carruajes; incluso en Roma, aunque no con el mismo sentido). La voz *Fiaker* también proporcionó la designación para los conductores y con ello dio lugar a una actitud comportamental característica de los hombres con bombín que conducen por las calles de

Viena a los visitantes de la capital junto al Danubio. Desde el punto de vista traductológico se plantea el siguiente problema: en español existe el término “fiacre”, pero quizá habría que plantearse si no hay otro término que le resulte más próximo al receptor en su experiencia vital. Posibles alternativas podrían ser “landó” o “berlína”, términos más adaptados a la apariencia fonética y léxica del español.

Otro interesantísimo ejemplo de culturemas, en este caso procedentes del mundo vinícola, son los gentilicios tales como *Luttenberger* y *Grinzing* (Raimund 2000:43); en el texto de Raimund se refieren a los vinos de esos lugares. Si el traductor quiere que el texto meta “funcione” (que sea comprensible y produzca efectos similares al original), en una traducción comercial (sin aparato crítico) debería añadir un específico como puede ser “un clarete de Luttenberg” o “un vino blanco de Grinzing”. Si se dispone de la posibilidad de aclarar el sentido a través de notas también sería factible mantener los gentilicios sin añadir nada más en el propio texto.

El mismo razonamiento sería aplicable a un culturema del ámbito ecológico como en la expresión *Großglockner des Ruhmes* (Raimund 2000:36) (literalmente “Großglockner de la fama”, tratándose del nombre de la montaña más alta de Austria, que se emplea con carácter superlativo): en una traducción filológica nuevamente se explicitaría el sentido, probablemente, con una nota, mientras que en la traducción comunicativa podría recurrirse a una correspondencia cultural: por ejemplo a través de “el Everest de la fama”. Existe una curiosa construcción paralela en Nestroy, *der Chimborasso meiner Wünsche*<sup>95</sup>, donde el elemento superlativo, nuevamente una montaña, procede nada menos que de Hispanoamérica. A primera vista podría resultar extraño que Nestroy recurriera a una montaña tan alejada del mundo de experiencias de su público en calidad de referente comparativo. Sin embargo, hay que considerar que los relatos de viaje y escritos científicos de Alexander von Humboldt se habían convertido en lectura habitual de la burguesía del *Biedermeier*. Por tanto, el público de Nestroy sí estaba familiarizado con la gran montaña andina, considerada la más alta del mundo en aquella época, a través de los relatos humboldtianos sobre sus viajes en territorio americano entre 1799 y 1804 (Cfr. Kohlschmidt 1982:196).

El período *Biedermeier* se caracteriza por la creciente importancia que va adquiriendo la moda, sobre todo, en Viena. En *Der Zerrissene* de Nestroy, el protagonista, el Sr. von Lips, entona la siguiente canción, en la que aparece un nombre propio en calidad de referente cultural:

(95) Nestroy (1998:20): “Weinberl.- Buchhalter, das war immer der Chimborasso meiner Wünsche, und jetzt blickt der Associé wie aus einem Wolkenthron mitleidig auf den Buchhalterstandpunkt herab”.

Ich hab vierzehn Anzüg', teils licht und teils dunkel,  
 Die Frack' und die Pantalon, alles von Gunkel.  
 Wer mich anschaut, dem kommet das g'wiß nicht in Sinn,  
 Daß ich trotz der Garderob' ein Zerrissener bin. [...] (Nestroy 1998<sup>3</sup>:12).

*Gunkel*<sup>96</sup> era el sastre más célebre de la Viena de mediados del siglo XIX. Actualmente aún existe la tienda de moda homónima situada en el corazón de la capital austriaca. En la fachada del establecimiento se encuentra una placa conmemorativa que recuerda esta referencia incluida en la mencionada obra nestroyana. Una posible correspondencia en una traducción comunicativa sería quizá “trajes de Armani”.

Entre los ejemplos de culturemas también se pueden citar casos como el de *Ligorianer*<sup>97</sup> (pertenece, en la clasificación de Newmark, al grupo 4). Hace referencia a los miembros de la orden de los redentoristas, fundada en 1732 por Alfons Maria di Liguori (1696-1787), a los cuales también se les llamaba por el nombre de su fundador. La orden fue trasladada a Viena por Clemens Maria Hofbauer tras la expulsión de Varsovia.

Uno de los rasgos más característicos de las obras de Nestroy (también de Raimund) es el juego de ingenio. Encontramos deformaciones jocosas de palabras y fraseologismos que llegan a constituir auténticos idiolectemas. A continuación citamos algunos ejemplos que pretenden ilustrar este tipo de procedimiento literario de los autores:

*Deformaciones jocosas de palabras y fraseologismos*

El dicho “Der Mensch denkt und Gott lenkt” (*El hombre propone y Dios dispone*) se transforma en “Der Mensch denkt und die Parucken lenkt” (Nestroy 2000:19) (*El hombre propone y la peluca dispone*). El pelirrojo Titus Feuerfuchs ha conseguido ascender la escala social gracias a los efectos de su talismán: la peluca.

En alemán existe el fraseologismo “Kleider machen Leute” (*El vestido hace al hombre*) que se ve transformado, en palabras del protagonista del Talisman, en el siguiente sentido: “Also gilt bei Ihnen das Sprichwort: “Das Kleid macht den Mann”, das Sprichwort, durch welches wir uns selbst so sehr vor die Schneider herabsetzen und welches doch so unwahr ist!” (Nestroy 2000:24).

(96) Rimpler (2005:235): “Mittelpunkt des Modeglanzes war Wien. Das Maß aller Dinge in Wien war der Schneidermeister Josef Gunkel!”.

(97) Nestroy (19982:11): “Klaus.- Ich bin gewiß Bürokrat mit Leib und Seel', aber (*zu Willibald*) das werden Sie doch einsehen, Himmelsbraut is halt doch was Höheres, als wann eine den schönsten Beamten kriegt. Ich richt' mich in allem nach dem, was mir die *Ligorianer* sagen, das sind meine Leut'”.

Uno de los rasgos característicos de los fraseologismos es su estructura sintagmática, algo que aquí se ve alterado. De esta forma, el fraseologismo queda desautomatizado.

La expresión fraseológica “Ein Mann von Welt” (*Todo un caballero*) se convierte en Nestroy (2000:12) en “Ein Mann von Kopf” (*Un hombre de cabeza*).

Raimund (2000:23) emplea la voz idiolectal de “Lebensschmaus”, una creación antonímica en analogía con la palabra “Leichenschmaus” (*convite funeral*).

### *Juegos de palabras*

EMMA.- Schön, liebe Mama!

TITUS.- (*sich erstaunt stellend*) Mama?

FRAU VON CYPRESSENBURG.- Ja, dies ist meine Tochter.

TITUS.- Ah! – Nein! – Nein! – Hör’n Sie auf! – Nein, das ist nicht möglich !

FRAU VON CYPRESSENBURG.- Warum nicht?

TITUS.- ‘s geht ja gar nicht hinaus mit die Jahre.

FRAU VON CYPRESSENBURG.- (*sich sehr geschmeichelt fühlend*) Doch, mein Freund !

TITUS.- So eine junge Dame – und diese große Tochter? Nein, das machen Sie wem andern weis! Das ist eine weitschichtige Schwester oder sonst eine himmelweit entfernte Verwandte des Hauses. Wenn ich Euer Gnaden schon eine Tochter zutrauen soll, so kann sie höchstens – das is aber schon das Höchste – so groß sein – (*zeigt die Größe eines neugeborenen Kindes*).

FRAU VON CYPRESSENBURG.- Es ist so, wie ich gesagt. Man hat sich konserviert.

TITUS.- Oh, ich weiß, was Konservierung macht. Aber so weit geht das Konservatorium nicht (Nestroy 2000:54).

Nestroy juega aquí con la similitud del significante “conservar” y “conservatorio” para generar comicidad y explota al máximo las posibilidades que le brinda el alemán como idioma dado a la composición de palabras. En consecuencia, generó numerosas voces neológicas que marcan el carácter fuertemente idiolectal de su literatura (ya sea con intención irónica, cómica o satírica). En algunos casos se trata de formaciones híbridas, constituidas por elementos procedentes de distintas lenguas:

Haslingerverachtung (1998<sup>2</sup>:18)

“Desprecio del garrote”

Staatsohren (1998<sup>2</sup>:9)

“Orejas del Estado”

Florianiköpfel (Nestroy 1995:154)

“Cabecita de Florián”: san Florián, considerado salvador contra el fuego; referencia al color rojizo del protagonista de *Der Talisman*.

Witzboldungen (Nestroy 2000:17)	Un concepto abstracto no existente, construido a partir de la voz Witzbold (bromista).
Zielscheibereien (Nestroy 2000:17)	Ha creado un concepto abstracto no existente a partir de la voz <i>Zielscheibe</i> (“blanco”, en el sentido de “blanco de las críticas”).
Mille-fleurs-Bildung (Nestroy 2000:49)	Una “formación de mil flores” (muy variada).
Gebildetseinsollenden (Nestroy 1998:16)	“Los que supuestamente tienen formación”.
Sarkasmus-Languissance (Nestroy 1999:11)	Una “languidez de sarcasmo”.
Desperationsparoxyismen (Nestroy 1999:11)	“Paroxismos de desesperación”.

La peculiaridad del lenguaje de Nestroy y la importancia que para él adquiere la lengua explican la multiplicación de los idiolectemas en sus textos. El tratamiento traslativo de estos, así como de los demás elementos que se han presentado en el capítulo, requiere la activación de múltiples competencias lingüísticas y extralingüísticas y exige, en muchos casos, la toma de decisiones necesariamente individuales y originales.

#### 2.1.4. La *literatura marcada* en la historia literaria española

Con este capítulo pretendemos trazar una visión selectiva, no totalizadora, de los textos literarios marcados más significativos en la historia de la literatura española. Estos se sitúan, esencialmente, dentro de los parámetros temporales de mayor interés para el presente estudio: el siglo XIX y principios del XX.

El panorama de los textos literarios lingüísticamente marcados se presenta mucho más despejado en la historia de la literatura española en comparación con la situación en las letras en lengua alemana. Se podrían aducir múltiples factores que han contribuido a limitar la incidencia de este tipo de textos en la península ibérica. Por una parte, en España existen varias lenguas (gallego, catalán, vasco) cuya presencia en un texto castellano produce, estrictamente hablando, contrastes interlingüísticos más que intralingüísticos (aunque existan múltiples interferencias entre las lenguas de la península). Por otra parte, la lengua española adquiere ya en época temprana un elevado grado de homogeneidad<sup>98</sup> frente a la evolución tardía del alemán

(98) Nebrija resaltaba el papel de la lengua castellana como vehículo del imperio. Para poder gobernar los territorios conquistados se debía unificar el idioma que iba a vertebrar el dominio real. Cfr. Nebrija (1989:109-112).

estándar. El pronto proceso de unificación y normalización del idioma oficial en el reino de España provocaron un fuerte retroceso de las hablas no estándar tales como los dialectos. Por ejemplo, los dialectos del norte se vieron cada vez más relegados a las zonas rurales menos accesibles y fueron desapareciendo, paulatinamente, de las ciudades. A todo esto se sumó el desprestigio que sufrieron los lenguajes no estándar, si bien se produjo una cierta revalorización durante el período del Costumbrismo y, sobre todo, del Realismo, cuando la literatura descubrió su interés por la región y la vida rural (Fernán Caballero, José María de Pereda).

Entre los autores que han recurrido a los contrastes intralingüísticos para marcar, dentro de un texto redactado en lengua estándar, a determinados personajes a través de su lenguaje y, de esta forma, diferenciarlos de otros (contrastos diatópicos y distráticos) cabría destacar, ya en el siglo XVIII, a Ramón de la Cruz. Este autor se convirtió en un ilustre antecedente del costumbrismo decimonónico, corriente literaria enmarcada dentro del Romanticismo español que dio carta de naturaleza a la posibilidad de recurrir a la marcación lingüística para caracterizar a los personajes tipo procedentes del universo español.

En el capítulo se revisan aquellos movimientos, autores y géneros literarios que han producido textos marcados mediante contrastes intralingüísticos. Debido a que nuestro interés se centra exclusivamente en la literatura marcada, hemos estructurado el capítulo a través de los siguientes apartados: Costumbrismo (teatro, teatro musical y prosa); Realismo y Regionalismo; siglo XX.

#### 2.1.4.1. Costumbrismo

##### *El costumbrismo en el teatro del siglo XVIII: Ramón de la Cruz (1731-1794)*

Uno de los autores fijos de la escena madrileña, Ramón de la Cruz, si bien adopta, inicialmente, los ideales estéticos del neoclasicismo —de acuerdo con la *Poética* de Luzán— paulatinamente se va alejando de estos planteamientos. Su labor literaria abarca tanto la traducción de numerosas piezas de teatro de autores como Racine, Voltaire, Shakespeare, Metastasio o Beaumarchais, la refundición de obras del teatro barroco, que en esta época seguían gozando del gran favor del público, al igual que la elaboración de zarzuelas<sup>99</sup> en sentido calderoniano. Sin embargo, el género que le dio fama fue el sainete. Se trata de una pieza cómica breve, escrita en verso octo-

(99) Ya en el siglo XVIII, la zarzuela se va adaptando al vulgo y se va españolizando a través de la tonadilla.

silábico y con canciones intercaladas que servía –junto con otras como la loa, jácara, mojiganga y el entremés– de intermedio entre los actos de la comedia, la obra principal de la sesión de representación. Durante la segunda mitad del siglo XVIII se convirtió en el género teatral más popular, siendo Ramón de la Cruz su máximo representante. Una de las razones que motivó el gran éxito de los sainetes en aquel período reside en su “realismo” y “localismo”:

No hay ni hubo más invención en la dramática que copiar lo que se ve, esto es, retratar los hombres, sus palabras, sus acciones y sus costumbres... Los que han paseado el día de San Isidro su pradera, los que han visitado el Rastro por la mañana, la Plaza Mayor de Madrid la víspera de Navidad, el Prado antiguo por la noche, y han velado en las de San Juan y San Pedro..., en una palabra, cuantos han visto mis sainetes, reducidos al corto espacio de veinticinco minutos de representación..., digan si son copias o no de lo que ven sus ojos y de lo que oyen sus oídos; si los planes están arreglados al terreno que pisan, y si los cuadros no representan la historia de nuestro siglo... Yo escribo, y la verdad me dicta (De la Cruz, Cfr. Ruiz Ramón 2000:309).

El hecho de que De la Cruz retrate en algunos de sus sainetes los estratos más humildes de la sociedad (madrileña), unido a la voluntad de “realismo” en la caracterización de los personajes, explica la presencia de marcas lingüísticas de carácter, esencialmente, diastrático. Sirven, sobre todo, para indicar la procedencia diasocial de los personajes, aunque también apuntan a la localización de las piezas:

- PETRA.-            *¿Después de dos años*  
                          *Ahora salimos con eso?*
- MORENO.-         *Repudrido estoy.*
- PETRA.-            Pues antes  
                          que apestes, al basurero  
                          de las *Vestillas*.
- MORENO.-         *¿Te estorbo?*
- PETRA.-            Me calientas el asiento,  
                          y hace calor. (*Le levanta.*) Aúpa y marcha.
- MORENO.-         (*Con sosiego.*) Mira, Petra...
- PETRA.-            (*Resuelta.*) No cansemos  
                          al auditorio: u orquesta  
                          con todos los *enstrumentos*,  
                          como le dio a la Juanilla

de arriba su macareno  
 la víspera de San Juan,  
 o hacer cuanta que se han muerto  
 las manos y las palabras  
 que te di de ser mi dueño.

*(Vase cerrando la puerta y llevándose la silla.)*

MORENO.- *(Suspenseo y arrimado a la tapia.)*

¡Qué perra es! ¡Y cuanto más  
 me *enrita*, más la requiero  
 y me *ancanija!*... ¡Ah, fortuna,  
 cuántos hombres de provecho  
 has perdido, y han perdido  
 sus gustos y sus aumentos  
 sólo por la friolera  
 de que no tienen dinero!

*(Pensando.)* Adelante... (De la Cruz 1996:258-260).

El diálogo entre los dos personajes muestra varias marcas lingüísticas (en cursiva) que apuntan a su extracción social: así se registran disimilaciones en <dempués, Vestillas, enstrumentos, *enrita*> una epéntesis en <*enrita*> y una prótesis en <repu-drido>. La lógica del empleo de contrastes intralingüísticos se debe a la presencia de personajes que pertenecen a distintos estratos sociales y regionales, algo que condiciona tanto los lugares en los que se desarrollan las acciones como el lenguaje de las figuras: “[...] los lugares –plazas, paseos, bailes...– que posibilitan el encuentro de artesanos (o incluso campesinos) y gente más o menos acomodada son el escenario idóneo [...]. Ese primer costumbrismo escenográfico del sainete se corresponde con un claro acercamiento al habla coloquial” (Sala Valladaura 2003:1658).

La revisión de una serie de sainetes de De la Cruz muestra una incidencia moderada de marcas intralingüísticas. En cuanto al tipo de marcas se observa una presencia predominante de elementos fonético-articulatorios (por ejemplo elisiones, disimilaciones, metátesis), aunque también se detectan rasgos léxicos y sintácticos. Dos marcas sintácticas muy características del habla madrileña, que aparecen con cierta frecuencia en las piezas de De la Cruz, son el leísmo y el laísmo. El siguiente ejemplo de laísmo procede de la obra *La pradera de San Isidro* y el ejemplo de leísmo se ha tomado de *La Petra y la Juana*:

- D. NICOLÁS.- Pues supuesto  
Que por hoy no *la* haces falta,  
Quédate en casa, y cuidado  
Que cierres bien y no abras  
A nadie (De la Cruz 1996:63-64).
- ABOGADO.- ¿El muchacho?  
A mi casa me *le* llevo,  
A ver si puedo criar*le*  
yo, o en la inclusa *le* meto  
para que ellos me lo crién;  
que hijos de padres tan buenos  
abogados como yo  
habrán pasado por ello (De la Cruz 1996:291).

Caracteriza, mediante el lenguaje, a las figuras de sus obras y lleva a cabo una estratificación del personal. Obviamente, el género dramático se presta muy especialmente a la reproducción de rasgos lingüísticos propios de la lengua hablada y de los lenguajes periféricos (dialectos, sociolectos), aunque la mayoría de los autores de teatro –incluido los que escriben obras de carácter popular como las comedias de magia– mantienen en el siglo XVIII la idealización del habla que tradicionalmente se venía practicando (el mantenimiento del verso en las piezas teatrales es otro rasgo de esa idealización lingüística).

### *El costumbrismo romántico*

La corriente literaria que introduce en prosa la posibilidad de usar marcas lingüísticas con el fin de caracterizar diatópica y diastráticamente a ciertos personajes en el texto ficcional es el costumbrismo decimonónico. La actitud costumbrista de resaltar lo nacional, de *dibujar* en el *cuadro de costumbres* la vida social contemporánea, se puede retrotraer incluso a Cervantes y sus *Novelas Ejemplares*. Ese costumbrismo que Ramón de la Cruz tienta se desarrolla plenamente en el siglo XIX (el costumbrismo propiamente dicho es el del siglo XIX):

[...] en su sentido estricto se refiere a un tipo de literatura menor, de breve extensión, que prescinde del desarrollo de la acción [...] limitándose a pintar un pequeño cuadro colorista, en el que se refleja con donaire y soltura el modo de vida de

una época, una costumbre popular o un tipo genérico representativo. Tomado en esta acepción de la palabra, se suele limitar la iniciación de la escuela costumbrista a los primeros años del siglo XIX, a los primeros escritos de Miñano [...] (Correa Calderón 1964:XI).

No es el costumbrismo únicamente una corriente literaria sino que se extiende al ámbito de la pintura, por ejemplo las escenas costumbristas del tipo de *La pradera de San Isidro* de Goya o las ilustraciones en las colecciones costumbristas, e incluso de la música, la zarzuela y la tonadilla (Cfr. Correa Calderón 1964:XI).

También hay que resaltar que el costumbrismo no se limita ni mucho menos a España sino que se trata de una corriente artística europea cuyos motivos trascienden el ámbito literario y se reproducen tanto en las artes plásticas como en la música<sup>100</sup>.

La génesis del *auténtico* cuadro de costumbres se relaciona con su realización a través del artículo de revista y de periódico. En el mundo fuertemente cambiante del siglo XIX, el autor costumbrista trataba de describir e informar sobre la realidad, esencialmente la del mundo pequeño-burgués. A menudo tiene una motivación conservadora-museal, por eso muchos de los cuadros retratan tipos de oficios en peligro de extinción: “[...] su mundo es un mundo de pequeños comerciantes, tratantes, vendedores y compradores, de pequeños empleados, de pequeños aventureros también; de vez en cuando, pero sólo por un afán de color, por una sed de aventura que se esconde en todo pequeño-burgués, el costumbrista pinta un presidiario, un contrabandista [...]” (Ferrerías 1982:378).

Además de tipos de personajes, en los artículos costumbristas también se retratan lugares y costumbres, como ya indica el propio nombre del género (Cfr. Iarocci 2004:387). Muchos autores costumbristas emplean, para dibujar con autenticidad esos tipos, lugares y costumbres, marcas lingüísticas que se suponen propias de su extracción social y procedencia diatópica. Veamos algunos ejemplos de cuadros costumbristas en los que aparecen marcas intralingüísticas (en el ejemplo de Mesonero Romanos incluso marcas interlingüísticas):

Manuel Bretón de los Herreros (1964:1045): <i>La castañera</i>	<i>Comentario y análisis</i>
Tratándose de echar copas entre gente de <i>caliá</i> , una mujer de su aquél nunca se excusa de	Tras una introducción al tema, con una reflexión sobre la etimología acerca del término castaña, el autor hace una pequeña exposición acerca de la suerte que han corrido las castañeras,

(100) En la pintura alemana y austriaca cabría destacar a Spitzweg y Waldmüller como representantes más destacados del movimiento costumbrista centroeuropeo: el *Biedermeier*.

echar su cuarto a *espáas*. [...] “¡Aparte *usté* – le dice –, *desgalichao!*”, y plantando sobre el aparador un peso duro, exclama con gentil desenfadado y mucha de la fanfarria: “O *semos* o no *semos*; donde yo estoy no paga *naide*”.

haciendo referencia al sainete de Ramón de la Cruz *Las castañeras picadas*. También establece una tipología profesional. Como viene siendo habitual en los cuadros de costumbres, hacia el final del mismo, el autor hace pronunciar al personaje tipo elegido –en este caso la castañera– algunas frases caracterizadoras. Es en estos pasajes en los que suelen introducirse las marcas intralingüísticas. En el presente artículo incluso aparecen algunas marcas en el discurso del narrador, algo poco habitual. El fragmento muestra distintos tipos de marcas: apócopes en “caliá” y “usté”, síncopas en “caliá” y “desgalichao”, la metátesis en “naide” y el cambio vocálico en “semos”.

Sebastián Herrero (1964:1148-1151): *La gitana*

*Comentario y análisis*

–“Zeñó, deme *zu merzé* una *limoznita* por *Dioz*, que *eztoy gandia* de *jambre*.”

En el artículo se emplea un procedimiento habitual en los cuadros de costumbres que consiste en que el autor se dirige al lector. En este caso lo hace de forma recurrente y con ello produce un tono conversacional y capta la atención del lector. El narrador también establece el nexo entre el texto escrito y la ilustración que lo acompaña y que sirve para reforzar la imagen mental que trata de generar en su interlocutor. Se observan otros rasgos característicos de este tipo de obras como la reflexión etimológica, las referencias históricas así como la descripción del personaje tipo, de su aspecto físico y sus costumbres. Tras la primera parte expositiva, el narrador hace pronunciar a la individualizada gitana tipo unas frases. Se introduce, como es habitual, un breve discurso directo del personaje retratado que muestra una serie de marcas intralingüísticas y que lo caracteriza diatópica y diastráticamente. Este cuadro de costumbres está repleto de contrastes intralingüísticos, pues además de los diálogos el autor también hace pronunciarse a la gitana a través de canciones. Además de marcas léxicas (“diña”) se encuentran rasgos fónicos típicos de determinadas zonas de la península (Andalucía, Murcia, Extremadura) como el ceceo, el seseo y el yeísmo.

–“Perdona, muchacha” – le responde con tosco acento un señorito de lugar, que se ocupa en dar de comer a una perdz.

–*Zeñó* – replica la *chulama*, entrando en el zaguán –, *po loz clavoz e Crizto*, que ya *jase doz díaz* que no he *probao el jartón*. *Azi* el divel de *loz cieloz* le dé a *zú mersé* cuanto *decea*... *Ande ozté, zeñorito*, que lo *pio* con mucha *nesejá*... por *eza* cara tan *germoza* y *eze* cuerpo tan bien *formao*. [...]

¿Por qué tiembles pobre niña,  
como arbusto del *dezierto*,  
que *ze* mueve *zin consierto*  
cuando el vendaval le *diña*?  
*Maz jasez* bien en *yorá*,  
Que en *eza* mano *diquelo*  
*Laz penaz* que el negro *sielo*  
*Adizponiéndote eztá*.

Ramón de Mesonero Romanos (1964:773): *La Posada, o España en Madrid* *Comentario y análisis*

–¿Ira de Deu! – gritó a este tiempo el catalán, blandiendo el látigo por encima de las cabezas del amotinado concurso –. ¿Será ya hor que nos antandams en formalidat y prudensia? Les diables carguen con este Castilla, en que tot se hase riendo como les carrers de Hostalrich! [...]

–¿Qué eztán uzteez jablando ahí, compaez? Aquí hay un hombre, tío Cabelal: y detrás dezte hombre hay un compae que zale por mí, y ez primo der cuñado de la sobrina der regidosr de Morón, que tiene parte con otros sinco en er macho con que traje la carga de aseite pa el compae Cabelal en la Pazcua anterior; el cual zi zale (que zí zaldrá), por mi honor y juramento, ende luego pedirá a zu prima que le diga ar cuñado que pía a la zobrina der regidor que haga que zu tío ponga por hipoteca la parte trazera del macho, pa servir ar señor Cabelal y a toda la buena gente que moz ezcucha.

El máximo representante del costumbrismo, Ramón de Mesonero Romanos, también recurrió en ocasiones a los contrastes intralingüísticos. El Parador de la Higuera, que funciona como posada para las personas que se alojan en Madrid procedentes de las provincias españolas, se convierte en este cuadro no sólo en el lugar en el que se desarrolla la acción sino en el objeto mismo del “dibujo”. Al ser puesta en venta la posada, acuden a ella una serie de interesados de distintas partes del país: Cataluña, Cantabria, Galicia, Valencia y Andalucía. Mesonero Romanos recurre a marcas lingüísticas para caracterizar las diferentes procedencias geográficas. El resultado son contrastes interlingüísticos (entre las distintas lenguas de España: el catalán, el castellano, el gallego) e intralingüísticos (entre distintos dialectos y hablas regionales del español: la lengua estándar española frente al cántabro y andaluz).

### *El costumbrismo en el teatro musical y el género chico*

La zarzuela es un género de teatro musical de filiación hispana que ocupa una posición importante dentro de la historia de la literatura española. La dificultad a la hora de definirla se debe a que en esta denominación genérica se “engloba aquellas manifestaciones teatrales representadas en castellano que combinan la declamación y el canto en proporciones variables” (Leza Cruz 2003:1700).

Desde su ubicación original dentro de las celebraciones cortesanas de los últimos Austrias pasa progresivamente a los teatros públicos. También se observa una transformación del género a través de la incorporación de elementos dramáticos y musicales propios de la ópera italiana. De esta forma, la zarzuela se convierte en un género mixto: “Lo híbrido de la zarzuela permite elementos musicales que se integran en la trama argumental al estilo de cualquier comedia, pero también la aparición de “islas” cantadas en mitad del texto declamado [...]” (Leza Cruz 2003:1701-1702). La cercanía con la comedia determina el gusto de la zarzuela por un desarrollo rápido de la acción y un discurso dramático fluido.

La extracción social –los personajes suelen proceder de las clases medias y bajas– así como la cotidianeidad y contemporaneidad de la gran mayoría de las tramas producen textos costumbristas llenos de casticismo. Estos factores explican la presencia de marcas intralingüísticas que se emplean con el fin de caracterizar, sobre todo diastáticamente, a los personajes a través del lenguaje (nuevamente, la diatopía desempeña una función importante). El escenario de las piezas suele estar ubicado en Madrid. En cuanto al tipo de marcas se observa un claro predominio de los fenómenos articulatorios tales como la síncope y apócope así como determinados cambios vocálicos.

El siguiente diálogo, procedente de la zarzuela en un acto *El suicidio de Rosa* de Agustín Azcona, se desarrolla entre Rosa, una “manola con pretensiones de señora”, y Colasa, una “maja de rumbo”:

COLASA.- *Pus* haces mal. Cada oveja,

Rosita, con su pareja.

ROSA.- Ése es un refrán *ensípido*.

COLASA.- ¡Pero es la pura *verdá!*

ROSA.- *Quie* salir de la rutina,

llevar chal y papalina,

y sobre *to...* vida cómoda.

¿Lo *intienes?* Sin hacer *na*.

COLASA.- Pero si por más que sueñes,

Rosa, por más que te empeñes

has de descubrir la mácula...

ROSA.- Ya sé decir *güi musú;*

y estaré muy destruida

en cuanto lea la vida

y el testamento *pulítico*

Del cardenal *Richilú*.

COLASA.- ¡*Pus* vaya unas trapisondas!

ROSA.- Tendré encajes, tendré blondas

y daré bailes *maníficos*,

y comeré fresa y flan<sup>101</sup>.

(101) Consultado el 13 de marzo de 2009 en:

[http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01474069766804128754480/p0000001.htm#I\\_2\\_](http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01474069766804128754480/p0000001.htm#I_2_)

Pérdidas de fonemas en posición final (apócope) se registran en <verdá, to, na> y elisiones de fonemas en posición intermedia (síncopas) se observan en <pus, quie, maníficos>. Los cambios vocálicos (<ensípido, intiendes, pulítico>) refuerzan aquí la caracterización de la extracción social y regional de los personajes, pues son marcas más profundas en comparación con las elisiones, que apuntan a una pronunciación descuidada propia del coloquio. La marcación lingüística se completa con varias deformaciones de voces francesas: <güi> por <oui>, <musú> por <monsieur> y <Richilú> por <Richelieu>.

A pesar de que durante el período ilustrado se había tratado de acabar con el teatro breve, sobre todo el sainete y la tonadilla escénica, estos géneros se mantuvieron a lo largo del siglo XIX, aunque a causa de las reformas neoclásicas se produjera un cierto acartonamiento. Sin embargo, durante el último tercio del siglo XIX y hasta principios del XX las formas teatrales breves experimentaron una eclosión sin precedentes gracias al sistema del “teatro por horas” (implicaba cuatro funciones diarias). El volumen de 5000 piezas representadas entre 1870 y 1910 apunta a una producción artística prácticamente “industrial”. Las formas más representativas y de mayor éxito del género chico fueron la zarzuela corta y el sainete lírico. Éstas se oponían al teatro musical elitista: la zarzuela grande y la ópera. El género chico supuso el resurgimiento del teatro popular, pues en estas piezas se retrataban los estratos más bajos de la sociedad.

Veamos el siguiente ejemplo procedente de la parodia *Currillo el esquilaor* de Gabriel Merino y Pichilo que nuevamente muestra el uso de marcas intralingüísticas (en el mismo título de la obra se observa una síncopa):

- MANTERO.- ¡*Vágame er sielo,*  
y qué *repoca virgüensa*  
te ha dado Dios!
- CURRILLO.- La que tengo  
me sobra.
- MANTERO.- ¡*Paese mentira,*  
y qué lipendí te has vuelto!
- CURRILLO.- Suprima usted esas frases  
*avinagrás, o le dejo.*  
Sé que viene usted a decirme  
que yo me estoy *previtiendo;*  
que hago mal en no ejercer

el oficio de mi abuelo,  
y de usted, y de mi familia;  
que en él se gana dinero;  
que usted se ha hecho popular  
afeitando a los jumentos...  
Mas yo no he *veníó* al mundo  
*Pa* cortar a *naide* el pelo,  
y con *toas* mis condiciones  
y haciendo, como hago, méritos,  
muy pronto me va usted a ver  
de *gobernaor* lo menos,  
o en *cuarsiquiera* otro sitio  
muy alto<sup>102</sup>.

De nuevo se detecta un predominio de las elisiones (síncopas en <paese, avinagrás, venío, toas, gobernaor, previtiendo>, apócope en <pa>), pero también hay marcas más profundas como el seseo (<sielo, virgüensa, paese>) o la metátesis (<previtiendo>, <naide>).

### *El costumbrismo en Arniches (1866-1943)*

El prolífico autor alicantino escribió a lo largo de medio siglo, tanto en colaboración como en solitario, un gran número de obras. Cultivó durante su primera fase de producción las distintas formas del género chico: la zarzuela, la farsa, la comedia rural o la comedia de costumbres. En torno a 1910 se produjo la decadencia del género dominante y Arniches llevó a cabo un cambio en su literatura: en lugar de zarzuelas y sainetes comenzó a escribir comedias y tragedias grotescas. Esta transición hacia formas teatrales más complejas también supuso un mayor reconocimiento por parte de la crítica. Mientras que el autor siempre gozó del favor del gran público, la crítica comenzó a valorar su obra tan sólo a partir del señalado cambio.

---

(102) Consultado el 13 de marzo de 2009 en:  
<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/03693818700358328539079/index.htm>

El sainete de la época de Arniches se basaba en las formas establecidas un siglo antes por Ramón de la Cruz y Juan Ignacio González del Castillo. Eso sí, el verso había sido sustituido por la prosa. Las obras muestran rasgos característicos tales como el fuerte realismo, el carácter urbano, la localización geográfica (sobre todo Madrid) y social (principalmente obreros y artesanos) así como la tipificación de los personajes. Se registra, indudablemente, una considerable influencia del costumbrismo romántico<sup>103</sup> y se observa, con cierta frecuencia, la presencia de marcas en el lenguaje de los personajes. Éstas se constituyen en rasgos idiosincrásicos que expresan esencialmente una determinada adscripción social y localización geográfica y determinado nivel cultural. Desde el punto de vista de la marcación lingüística, los textos de Arniches son especialmente significativos, pues:

Arniches trata de reflejar, de una manera aproximada, con ortografía convencional, la pronunciación vulgar madrileña de sus personajes. Aparecen así en el texto varios aspectos lingüísticos de interés: fenómenos fonéticos propios del habla popular o rústico: pérdidas de vocales y de consonantes, elisión de sonidos, simplificación de los grupos consonánticos cultos, disimilaciones... Algunos cambios se deben a influjos analógicos, a confusión de prefijos... Determinados vulgarismos son de carácter sintáctico (errónea ordenación de los pronombres, etc.). [...]. El léxico, por último, ofrece rasgos interesantes, en sus gitanismos, en las palabras jergales... (Montero Padilla 2004:44).

Dice Manuel Seco (1970:10) que en la literatura arnichesca se observan siempre dos huellas: la comicidad y el lenguaje popular. Al igual que en el caso de Nestroy y Raimund, a Arniches se le concede una especial capacidad creadora y recreadora del lenguaje del pueblo. Otro rasgo que comparten los dos representantes del teatro popular vienés con este escritor español es la *sustantividad* de la palabra: “Es un teatro sólidamente, fundamentalmente de palabras [...]. Lo que los tipos de Arniches *dicen* está muy por encima de lo que los tipos de Arniches *hacen*” (Marquerié, Cfr. Seco 1970:17-18).

La centralidad del lenguaje y la importante incidencia de la marcación intralingüística convierten la obra de Arniches en un posible referente para la traducción de la literatura marcada. De hecho, uno de los traductores citados en el capítulo sobre el tratamiento traslativo de la literatura marcada, Miguel Ángel Vega, proponía en su versión de *La Ronda* la adopción de las marcas intralingüísticas de Arniches para reexpresar en español la coloquialidad del texto marcado de Schnitzler.

(103) *La venganza de la Petra* de Arniches, por ejemplo, lleva la denominación genérica “Farsa cómica de costumbres populares en dos actos y en prosa”.

Los siguientes ejemplos procedentes de la farsa *La venganza de la Petra*, del sainete rápido *Los pobres*, del sainete de costumbres madrileñas *El amigo Melquíades* y del sainete lírico de costumbres madrileñas *El santo de la Isidra* reflejan el uso acusado de marcas intralingüísticas en la obra de Arniches:

NICANORA.- Pero habla, hija, habla... ¿Qué te ha ocurrido?... ¿Qué ha *pasao*?

PETRA.- Pues *naa*, madre: que Manolo *m'ha dao* un disgusto de muerte y yo ya no puedo aguantarlo.

SEÑOR NICOMEDES.- ¡Atiza, reyerta conyugal!... ¡Claro, madrugón!

NICANORA.- Pero ¿qué *t'ha* hecho?

PETRA.- *Ustés* no *puen* figurarse el veneno que estoy tragando. Y como esto no es vida ni es *na*, pues he *tirao* por la calle de en medio. Y me he ido de mi casa.

NICANORA.- ¿Qué *t'has* ido de tu casa?

PETRA.- Sí, señora. En cualquier parte, *tirá* en un rincón, estaré mejor que allí. Yo no vuelvo, madre, yo no vuelvo (Arniches 2003:27).

SEÑA JUSTA.- ¿Y por qué ha *sío* la zurra?

SEÑA LIBRADA.- Y diga *usté* que muy bien da que ha *estao*.

SEÑA JUSTA.- Pero ¿tenía motivos la Bizca?

SEÑA LIBRADA.- ¡Digo...! Como que la Gala *la* debe dos quincenas del alquiler de los chicos. Un abuso.

SEÑA JUSTA.- ¡Ah! Pero ¿le tenía *alquilás* las *creaturas*?

SEÑA LIBRADA.- Hace mes y medio. Por seis reales diarios. Una peseta el mayorcito y cinco gordas el chava. Que es *regalao*, porque hay que ver lo que vale ese niño *pa* pedir.

SEÑA JUSTA.- Tengo oído que es una alhaja.

SEÑA LIBRADA.- Como que no hay noche que no se retire con sus tres pesetas corridas. Pero se lo merece; es un lince. *Le* suelta *usté* en la *ca* Alcalá, ve a una señorita de esas muy *antravés* con un señorón de levosa y ya le tiene *usté agarrao* a los faldones, diciéndole al caballero: “Señorito, una limosna, por la *salú* de la señorita, que es muy guapa. Ya *la* podía *usté* comprar un coche, con esos ojos que tiene. Cómpreselo *usté* ande *usté*.” Hasta que *le* miran, se echan a reír, el señorito dice: “¡Qué granuja...!” La señorita: “¡Es muy mono!” Y no hay pareja que no le apoque de dos a tres perras (Arniches 2004:54).

AVELINO.- ¿Qué *quie* *usté* que diga que toquen *pa* que bailemos: *quie* *usté* que diga que vals *u* que *tuesten*?

BENITA.- Que tuesten lo que quieran; yo no bailo. (*Se vuelve de espaldas*.)

AVELINO.- ¿Que no? Bueno; pues al menos me otorgará *usté* el que la *áupe* al columpio y la meza.

BENITA.- Bueno; pero en cuanto no quiera, me bajo, ¿eh?

AVELINO.- Sí, señora; sin compromiso. Con permiso. (*Va a cogerla en brazos.*)

BENITA.- ¿Pero me va *usté* a coger en brazos?

AVELINO.- Como no quiera *usté* que la trasporte con atamantas; no hay otro remedio (Arniches 1998:53).

CIRILA.- Sí, *pa* que me dejes al segundo chotis cuando está una *ilusioná*, y te vayas con otra...

SECUNDINO.- ¿Dejarte yo a ti... que eres más rica que una mermelada?... ¡Vamos, que te calles, cacho e gloria! (*Intenta abrazarla.*)

CIRILA.- (*Rechazándole*) ¡Vamos, hombre!

SEÑOR EULOGIO.- (*Que los ha estado mirando mientras hace el engrudo*) ¡Eh! ¡chis, chis, chis!

CIRILA.- ¿Qué hay?

SEÑOR EULOGIO.- Na..., que... ¿si queréis que me vaya a hacer el engrudo ahí dentro?

CIRILA.- ¿Es envidia *u caridaz*?

SEÑOR EULOGIO.- ¡Es... bacalao de Escocia!... ¡*Miá* tú ésta!

SECUNDINO.- (*A Cirila*) Con que ¿vienes *u* qué?

CIRILA.- *Güeno*; tú, a las tres *u* tres y media, vas al puente de Toledo, y, según se entra, a la derecha, te arrimas a la primera bola que *haiga*, y me aguardas.

SECUNDINO.- A las tres y media me *tiés arrimao* a la bola... ¡Prenda! ¡Serrana! ¡Me *tiés* más loco, que!... (Arniches 1969:10-11).

Tal y como se viene registrando en los ejemplos de los distintos autores literarios que emplean la marcación intralingüística –tanto en alemán como en español–, los recursos más utilizados suelen proceder del ámbito fonético-articulatorio, sobre todo elisiones. En los extractos que se acaban de citar se observan numerosas sínco-pas (<pasao, naa, dao, puen, ustés, tirao, sío, estao, regalao, alquilás, agarrao, ilusio-ná, tiés, arrimao, miá>) y apócopies, algunas de ellas por contracción (<m’ha, t’ha, na, t’has, tirá, usté, pa, ca, salú, quié>). También se detectan marcas léxicas (zurra, apoquinar, perras), morfológicas (“haigan”) y sintácticas (laismo en “la debe”, “la podía comprar”; leísmo en “le suelta”).

*El costumbrismo en Serafín (1871-1938) y Joaquín (1873-1944) Álvarez Quintero*

Al igual que Arniches, los hermanos Quintero lograron conectar con el gusto del público de su tiempo a través de sus obras y comparten con él un lugar destaca-

do en la historia del teatro cómico español. Crearon un teatro costumbrista andaluz de carácter castizo, cultivando diferentes géneros tales como la comedia, el sainete o el juguete cómico. Las casi cien piezas que escribieron son buena prueba de lo prolíficos que fueron estos comediógrafos sevillanos.

Otro rasgo que comparten los textos de los Quintero con los de Arniches es el realismo lingüístico que emplean. Por esta razón, y dada la localización geográfica de sus piezas (Andalucía), los autores caracterizan a sus personajes a través del lenguaje, mediante el empleo de marcas intralingüísticas. De especial relevancia es la marcación de la procedencia diatópica; de ahí que los Quintero recurran a rasgos típicos del andaluz tales como el seseo, el yeísmo o el cambio consonántico de la líquida /l/ por la líquida /r/. También se observan modificaciones habituales del lenguaje coloquial como la apócope o síncope. El siguiente fragmento de la pieza *Los chorros del oro* refleja el elevado grado de marcación intralingüística empleada por estos autores:

MERCEDES.- ¡Adiós! *Ayá* va como una palomita... Se come la *caye*, y no levanta *der* suelo tanto así. ¡Hija mía, qué *presiosa* es! Si *vivera* su padre se le caería la baba mirándola. La puerca *e* la *vesina* se ha *parao* a darle un beso: a *vé* si le deja la *señá*... ¿Otro beso? ¡Vamos, *güeno* está de cariño, señora! Sí, hija mía, sí; *hases* bien en *echá* a *corré*. Y es que no le gusta que la bese nadie. Las tonterías de las mujeres cuando somos niñas. Ya dobló la esquina. (*Se retira de la ventana.*) *Chalá* me tiene. Vamos a guardarle *er* baberito. (*Recoge uno que hay sobre una silla, y con gran cuidado lo guarda en un cajón de la cómoda.*) ¿Esto es una mancha? No. Pensé... *Es descolorio* de lavarlo. ¡Ajajá! (*Poniendo bien una silla que no está en su sitio.*) ¡Jesús! Por donde pasa mi madre arma un terremoto. (*Fijándose en la silla.*) ¿Le *paese* a *usté*? *Porvo*. (*Coge un paño y la limpia y la frota.*) Así te quiero, prenda. Y ahora, a *seguí* cosiendo estas *naguas* blancas. (Siéntase a ello junto a la mesita.) *Se tarda Juan Manué*... *Quisá* haya *estao* esperando a *vé* *salí* a mi niña. Como le tengo dicho que cuando ella esté aquí no entre...Sí, porque la niña va a *hasé* en agosto los siete años, pero *paese* que *yeva* un viejo en la barriga, según se fija en *to*. Y no me agrada que note *na* de esto, mientras yo no me determine. Juan *Manué* es un buen hombre...y me quiere... Y me *hase* *grasia*, esta es la verdad. Porque Juan *Manué* tiene *grasia*. Pero ¡es tan adán!, ¡es tan *susio* *er* grandísimo *condenao*! Mi madre se dispara cuando ve que yo *yevo* las cosas adelante. “¿En qué estás pensando, hija mía? Acuérdate de tu *marío*, que era como los chorros del oro *er* *pobresito*, y fíjate después en ese tipo que ahora te pretende: que le teme al agua más que un perro rabioso.” Y es la *verdá*: es muy *susio*. No, y eso no: como Juan *Manué* no se corrija... Porque sobre *sé* muy *susio*, es muy *desastrao*. Yo creo que sí, que se corrige... Muestras va dando de *eyo*... *Er* *rose* conmigo *argo* ha de *podé*... Lo que me *hase* más *grasia* es lo que se *esfuersa* *er* pobre en presentárseme *arreglaíto* (Álvarez Quintero 2001:119-121).

#### 2.1.4.2. Realismo y Regionalismo

El Realismo es la corriente literaria dominante de la segunda mitad del siglo XIX. El hecho de que en algunos de sus textos se recurra a la marcación intralingüística se debe, por una parte, a su filiación –al menos en sus orígenes– con el costumbrismo: “La nueva forma tiene relación inmediata, en cuanto a estilo, con el costumbrismo de Larra, Mesonero Romanos y Estébanez Calderón. Casi todos los novelistas empiezan escribiendo cuadros de costumbres o cuentos de carácter popular y costumbrista” (Del Río 1996:272). En lo estético, por otra parte, se relaciona con la selección de lugares reales para situar las historias dentro de un momento histórico concreto. La revalorización de la región que se produce a través de una parte de la novela realista refleja aspectos muy similares a los que se observan en las letras alemanas de ese período:

En Fernán Caballero apunta ya un tema dominante en toda la novela regional de la primera época, el de la lucha entre ciudad y campo. La ciudad con su liberalismo es la fuente de la corrupción y la desgracia. No sólo el equilibrio social sino también la felicidad individual se logran únicamente en el campo donde se conservan las viejas tradiciones a las que las nuevas ideas y las nuevas formas de vida se oponen (Del Río 1996:278).

Sin embargo, la pretensión de realismo no se traduce, en la mayoría de los autores, en una recreación “realista” del lenguaje de los personajes retratados. Las pretensiones artísticas o los ideales estéticos de escritores como Pedro Antonio de Alarcón, Fernán Caballero o Juan Valera quizá puedan explicar el hecho de que no recurran a la marcación lingüística en la caracterización de sus personajes, a pesar de que algunos de ellos proceden del medio rural y de los estratos más humildes de la sociedad. En el lado opuesto a este tipo de literatura realista se sitúa, en primer lugar, José María de Pereda.

#### *José María de Pereda (1833-1906)*

Pereda es la gran figura de la novela regional. Su literatura, de carácter tradicional, se sitúa firmemente en el espacio rural de su Cantabria natal. Esa limitación espacial al cerrado mundo de la provincia como el dibujo de tipos y ambientes locales explican, en parte, la ausencia de proyección de su obra a nivel internacional: así, por ejemplo, no hemos podido localizar ningún texto suyo en versión alemana.

Desde el punto de vista de la marcación lingüística, los textos peredianos –a diferencia de muchos otros autores realistas– muestran una importante incidencia de

contrastes intralingüísticos. El lenguaje es en Pereda un elemento central a la hora de caracterizar a sus personajes: “Retrata la vida en toda su aspereza. Lo mismo ocurre con su lenguaje, que intenta reproducir el habla del pueblo, sin la estilización que hallamos en Valera o Alarcón” (Del Río 1996:292).

Los siguientes ejemplos, tomados, respectivamente, de las novelas *Peñas arriba*, *De tal palo tal astilla* y *El sabor de la tierra*, reflejan esa marcación intralingüística a través del discurso directo de los personajes:

Tuve que descifrar la metáfora para que el espolique me entendiera lo que yo quería decirle; y en cuanto me hubo entendido, me respondió: “*Déjeli, déjeli* que se vaya en gracia y antes con antes *aonde jaz* más falta que aquí. *Pa* meter buya y causar *malis* a lo mejor, *rius* como *ésti* nos sobran por la banda de acá.” [...] “Por acá no se gasta *otru* en lo más del *añu*” – me respondió saltando con la agilidad de un bailarín por encima de un jaral que le cortaba la línea recta que iba siguiendo. “¡Y pobres de nos con otra más blanda en los pies *pa* trotar por estos *suelus!*” (Pereda 1997:28-29).

¡Qué *malenconías*<sup>104</sup> daban aquellos cántisullas tan negras y aquellas luces tan altas al reguedor del *tomulto*, que se perdía de vista allá arriba! [...]. ¡Corazón de peña había de tener para no llorar con aquellos clamores, que no *paecía* sino que subían con el incienso, techo arriba, hasta el mismo cielo! [...]. ¡No digamos cosa del *sustipendio* a los señores curas! Un ochentín a cada forastero... ¡Un ochentín! *Onde*<sup>105</sup> más se da por lo *mesmo*<sup>106</sup>, no llega a treinta reales (Pereda 1997:398:399).

El apego a la miserable vida la inspiró un recurso.

– *Dejaime* un instante, que yo pueda hablar – dijo a los dos verdugos. [...].

– ¿Creéis de veras que yo soy bruja?

– Como nos hemos de morir – le contestaron.

– ¿Y estáis seguros de que mi poder basta para poner en paz a los que riñen en el Campo de la Iglesia?

– Como lo estamos de que *usté* fue quien armó esa guerra.

– ¿Arméla desde allá?

– No, desde aquí *mesmo*, porque de aquí no ha salido esta tarde, por las trazas.

– Ésa es la *verdá*, hijos míos. Dios me mate si de esta choza he salido desde que vine de misa esta mañana. Pues desde aquí tiene que ser el conjuro. *Dejaime* que le haga, y *dirvos vusotros*. Yo *vos* aseguro que cuando allá lleguéis, todo estará en paz. [...].

(104) Voz en desuso. Regionalismo salmantino y cantábrico.

(105) Voz en desuso.

(106) Voz coloquial en desuso.

– Si vos engaño, almas de Dios, con volver acá y hacerme trizas, está la deuda *finiquita*. ¡A bien que *naide vos* ha de pedir cuentas de la *fechuría*! (Pereda 1997:719).

Quizá la marca más característica que emplea Pereda en sus textos sea el cambio vocálico de /o/ por /u/ como, por ejemplo, en <año>. Éste y otros rasgos lingüísticos sirven al escritor santanderino como marcadores diatópicos y diastráticos. La pretensión de realismo y de creación de un cuadro vital auténtico no sólo requiere, desde el punto de vista de la estética perediana, que la historia retratada se sitúe en la sociedad actual y en época más o menos contemporánea, a diferencia de la novela histórica del Romanticismo. Para lograr la identificación con el medio, en sentido local y social, los personajes son caracterizados, parcialmente, a través de su expresión verbal real.

### *Benito Pérez Galdós (1843-1920)*

Se le considera el autor realista español más importante además de ser uno de los pocos que han logrado una considerable proyección internacional. Su contribución al desarrollo de la novela realista moderna en España fue decisiva. Para conseguirlo no sólo se inspiró en el Realismo francés e inglés sino que también recuperó el antiguo realismo español e incluso supo incorporar con gran acierto elementos constumbristas.

La mayoría de las obras galdosianas tienen lugar en Madrid, pues era la capital junto al Manzanares donde mejor se reflejaba la sociedad española del siglo XIX que centra el interés literario del autor. Si en su primera fase de producción se adentró en los orígenes de la sociedad española moderna a través de varias novelas históricas (*La Fontana de Oro*, *El audaz* y *Episodios Nacionales*), posteriormente retrató el cuadro social de nuestro país desde una perspectiva contemporánea (*Fortunata y Jacinta*, *Misericordia*, *La desheredada*, *Lo prohibido*, etc.).

En toda obra literaria, la palabra empleada por el escritor cobra especial relieve debido a que la relevancia de ésta no se agota en su significado sino que se proyecta, en buena medida, a través del significante. Uno de los rasgos característicos del lenguaje que utiliza Galdós en sus novelas es el pretendido realismo en la expresión de los personajes. Así lo expresa el propio autor con ocasión de su ingreso en la Real Academia:

Imagen de la vida es la novela y el arte de componerla estriba en reproducir los caracteres humanos, las pasiones, las debilidades, lo grande y lo pequeño, las

almas y las fisonomías, todo lo espiritual y lo físico que nos constituye y nos rodea y el lenguaje que es la marca de la raza, y las viviendas que son el signo de la familia, y la vestidura que diseña los últimos trazos externos de la personalidad: todo esto sin olvidar que debe existir perfecto fiel de balanza entre la exactitud y la belleza de la reproducción (Pérez Galdós, Cfr. Del Río 1996:298-299).

El lenguaje se convierte en una marca que determina al personaje al igual que éste determina a aquel. La condición social, la procedencia geográfica o el estado psicológico condicionan el lenguaje de las figuras y Galdós trata de recrear esos factores de marcación en los pasajes dialógicos de los textos. De esta forma, el texto escrito adquiere una sonoridad cercana al coloquio propio de la lengua hablada (Cfr. Gullón 1973:261-262).

En los siguientes extractos de la novela *Misericordia* se registra ese procedimiento del autor respecto de la especial conformación del lenguaje de sus personajes:

- Pero señoras, por Dios – dijo un lisiado que en pie ocupaba el sitio más próximo a la iglesia.-Arreparen que están alzando el Santísimo Sacramento.
- Es esta habladora, escorpionaza.
- Es esta dominante... ¡A ver!... Pues, hija, ya que eres caporala, no tires tanto de la cuerda, y deja que las nuevas alcancemos algo de la limosna, que todas semos hijas de Dios... ¡A ver!
- ¡Silencio, digo!
- ¡Ay hija..., ni que fuás Cánovas! (Pérez Galdós 1973:689).
  
- Ayer – dijo Demetrio, quitándole la teta a la niña -, bien lo *vide*, le trajeron...
- ¿Qué?
- Pues un arroz con almejas que lo menos había para siete personas.
- ¡A ver!... ¿Estás segura de que era con almejas? Y qué, ¿*golia* bien?
- ¡Vaya si *golia*!... Los cazolones los tiene en *ca* el sacristán. Allí vienen y se los llenan, y hala con todo para Cuatro Caminos.
- El marido... – anadió *la Burlada*, echando lumbre por los ojos – es uno que vende teas y perejil... Ha sido *melitar*, y tiene siete cruces sencillas y una con cinco riales... (Pérez Galdós 1973:690).

A través del costumbrismo romántico se había logrado una cierta aceptabilidad de la marcación lingüística dentro de la obra literaria. Sin embargo, hay que recordar que ni el número de textos marcados dentro del conjunto de los cuadros costumbristas ni el número de marcas contenidas en ellos –generalmente estaban limi-

tadas a las breves partes dialógicas— alcanzaban un nivel importante. Su uso respondía más a un pretendido pintoresquismo que al deseo de retratar de forma realista partes de la sociedad española del siglo XIX. Mientras que Galdós recreaba múltiples personajes individuales procedentes de todos los estratos de la sociedad del momento y, de esta forma, generaba un cuadro social general, se podría decir que los costumbristas llevaban a cabo la operación inversa: dibujaban una figura tipo que supuestamente respondía a los rasgos característicos de todo un grupo social.

### 2.1.4.3. Textos marcados en la narrativa del siglo XX

Frente a la incidencia relativamente considerable de los textos marcados en la literatura española del siglo XIX —dentro de un panorama literario, en general, poco propenso al empleo de ese tipo de recursos—, en el XX sólo se han podido documentar algunos casos aislados en los que los autores recurren a la marcación intralingüística para generar contrastes. Un primer ejemplo que citamos a continuación procede de un género literario, el relato de viajes, que se presta a la marcación lingüística a través de las partes dialógicas. La pretendida objetividad en la descripción de lo experimentado —algo que caracteriza a muchos libros de viaje— explica por qué Juan Goytisolo (1983:15-16) trata de reproducir en *Campos de Níjar* uno de los rasgos idiosincrásicos más importantes de los lugareños que se va encontrando en su camino por esta región de la provincia de Almería:

- Fijese *usté*.  
Mi vecino enseña una huerta cercada con bardas. Dentro, alineados en caballones y encañados cuidadosamente, hay bancales de judías, tomates, berenjenas, pimientos.
- Son magníficos, ¿no?  
Digo que sí, que son magníficos.
- *Pa sacá* algo de esta tierra se necesita *tené* la cartera bien *forrá*. El suelo es pedregoso y hay que traerlo *tó*, el agua, el abono, la arena...
- ¿Arena?
- *Pa guardá* el *caló*. Las verduras crecen más aprisa y llegan al *mercao* antes que *d'ordinario*. Es un método de las Canarias que aplican por la parte de la Rápita. Aquí, cuando lo empleó el amo del Temprana, *tó'l* mundo decía que se iba a *cogé* los *deos*, pero el *tío* se embolsilló arriba de los cincuenta mil duros a la primera cosecha.

Goytisolo recurre, esencialmente, a la apócope para marcar el lenguaje andaluz del personaje (<usté, pa, sacá, tené, forrá, tó, guardá, caló, cogé>). Algunas de

esas elisiones hay que suponerlas parciales: al menos algunas de las /r/ en sílaba trabada posiblemente se vean sustituidas en la realización por una aspiración más que por una eliminación total. Sin embargo, resulta difícil recoger en la grafía esa sutileza (sólo una transcripción fonética podría reproducir esos detalles con mayor fidelidad). Se entiende, por tanto, que el autor haya señalado, de forma aproximada, los rasgos característicos del habla andaluza. Otras marcas que se observan en el fragmento son la aféresis y contracción en <tó'l>, la síncope en <mercao, deos> así como la coloquialidad léxica en <tío> y fraseológica en <se iba a cogé los deos>.

Un segundo ejemplo de marcación (intra)lingüística<sup>107</sup> lo encontramos en la novela *El amante bilingüe* de Juan Marsé, publicada en 1990. El protagonista, Juan Marés, descubre una tarde que su esposa, una adinerada mujer que pertenece a la alta burguesía catalana, lo engaña con murcianos y andaluces de clase obrera. El golpe es doblemente duro, pues tras este incidente ella lo abandona. Marés se hunde completamente y comienza una vida de indigencia en las calles de los barrios bajos de Barcelona. Ahí es donde desarrolla una curiosa estrategia para recuperar a su ex mujer. Para ello se imagina un personaje ficticio, su alter ego Faneca, un charnego pintoresco y fulero. El desdoblamiento de personalidad llega a tal extremo que el otro acaba por imponerse al yo de Marés.

Los contrastes intralingüísticos cuentan con una excepcional trascendencia en esta novela como ya indica el propio título del libro. Marsé podría haber insinuado la variación lingüística con el empleo de muletillas para la marcación en la traducción de los dialectalismos. Sin embargo, Marsé—salvo en el caso de un puntual “masculla con acento charnego”—emplea a lo largo de la obra marcas lingüísticas para recrear el habla diferenciada de los personajes murcianos y andaluces, tal y como refleja el fragmento que presentamos a continuación:

El hombre no sabe qué hacer ni qué decir. Masculla con acento charnego: “Pues ya lo ve uzté...”. En realidad, yo tampoco sé cómo afrontar la situación. Mi propia voz me resulta extraña. “Es indignante, oiga. Es la hostia.” “Sí, sí que lo es...” “Es absurdo, es idiota.” “Pues sí, señor.” Parado al pie de la cama, mientras se forma un charquito de agua alrededor de mis pies, observo al desconocido que sigue frotando mis zapatos. “Y ahora qué.” “M’aburría y me he disho: vamos a entretenernos un ratillo lustrando zapatos...” “Ya lo veo.” “E que zoi limpia, ¿zabusté? Pa zervile.” “Ya.” “Bueno, me voy.” “Por mí puede quedarse.” “No se haga uzté mala zangre”, me aconseja en tono de condolencia. “Porque uzté es el marío de la zeñora Norma, supongo...” (Marse 2007:12).

(107) En la novela se mezclan expresiones catalanas y el lenguaje charnego dentro de un texto escrito fundamentalmente en castellano.

Como se puede ver por este breve panorama descrito, en la historia de la literatura española, el empleo de marcas con el fin de generar contrastes intralingüísticos se inicia tímidamente en el siglo XVIII, adquiere una cierta relevancia a lo largo del siglo XIX y desaparece prácticamente en el siglo XX. En contraste con la literatura en lengua alemana se observa una incidencia infinitamente inferior. A pesar de la importancia que tienen los rasgos lingüísticos diferenciadores en los textos de Pereda y Galdós –ya sean de carácter diatópico o diastrático–, los contrastes intralingüísticos no dejan de ser un recurso adscrito a un pequeño conjunto de escritores y obras.

## 2.2. Las funciones de las marcas diatópicas (diastráticas) en la literatura

Las funciones que desempeña el dialecto en la literatura varían, dependiendo del género literario al que pertenece la obra, de los objetivos que se pretenden y también de la correspondiente época literaria (Cfr. Hein 1983:1629-1630). Esto se debe a que el uso del dialecto ha ido adquiriendo diferentes connotaciones a lo largo de la historia y su empleo ha venido motivado por distintas razones. Otro factor a tener en cuenta a la hora de analizar las funciones es si éstas tienen su reflejo en el seno de la obra (funciones endoliterarias) o si se proyectan más allá de ésta (funciones exoliterarias). Las principales funciones endoliterarias son la *función realista* (realismo frente a idealismo lingüístico), la *función caracterizadora* (dimensión diatópica y diastrática así como la dimensión intelectual) o la *función cómica*. Entre las funciones exoliterarias cabe destacar la *preservación del dialecto* (carácter museal) mediante su empleo en la literatura o las *motivaciones educativas* que pretenden elevar el nivel cultural del pueblo llano.

Dado que en el teatro se imita la lengua hablada, y los dialectos son variedades esencialmente orales, es obvio que sea éste el género literario más proclive a utilizar los dialectos (Hein 1983:1630). A partir de la expansión del alto alemán moderno, a nivel escrito, y hasta la revalorización del dialecto a finales del siglo XVIII y sobre todo a principios del XIX, éste se fue desprestigiando y no ocupó en la literatura más que un lugar marginal (Cfr. Wilpert 1989:181), sobre todo como *medio de caracterización* de los campesinos en las comedias: debido a la cláusula estamental, el pueblo, al que se marcaba lingüísticamente con el dialecto, no podía ser representado en la tragedia (Cfr. Jaeger 1964:63). La función del dialecto en esos textos era la *identificación diatópica y diastrática* de los personajes: marcarlos en cuanto a su procedencia geográfica y social. Con el empleo del dialecto como medio de caracterización de determinados estamentos se llevaba a cabo, a través de los contrastes

intralingüísticos, una estratificación de los personajes de la obra (Cfr. Sowinski 1997:XI).

Un tercer rasgo que se suele relacionar con el dialecto es la *capacidad intelectual* del hablante. De la misma forma que el dialecto se asocia con las capas bajas de la sociedad, éstas se identifican, debido a su menor formación, con un nivel intelectual más pobre. Dialecto y lengua estándar sirven, por tanto, también para la *caracterización intelectual* de los personajes. Ammon (1983:1501) dice al respecto “[...] daß –grob gesprochen– die Dialekte bzw. ihre Sprecher allgemein sozial niedriger und intellektuell weniger leistungsfähig als die Einheits Sprachen bewertet werden”.

En la farsa *Der Talisman*, su autor Johann Nestroy utiliza diferentes escalas intralingüísticas (desde la lengua estándar hasta diferentes grados del dialecto) para establecer la estratificación social de los personajes y asociarles los niveles intelectuales correspondientes. La existencia de este “pre-juicio” bastante generalizado, que identifica la forma de hablar con el nivel intelectual, le permitió a Nestroy no sólo estructurar el personal de su comedia sino utilizarlo como *recurso cómico* a través de la ruptura de las expectativas de los receptores. Ésta se escenifica en el protagonista Titus Feuerfuchs, un peluquero sin empleo, que con independencia de su procedencia humilde controla a la perfección todos los registros lingüísticos. Dependiendo de la situación y de su interlocutor va adaptando su forma de hablar, mostrando una habilidad lingüística realmente sorprendente: “Er spürt, was gehört werden will und heuchelt jedesmal die Sprache des nächsten Besten, den er trifft, bis der übernächste noch Bessere auf den Plan tritt” (Klotz 1987:49-50).

El dialecto no sirve, por tanto, única y exclusivamente para retratar al pueblo llano en su expresión más o menos real. A partir del barroco, también se comienza a emplear el dialecto en la literatura con el fin de crear *efectos cómicos*, algo que sigue haciéndose hasta la actualidad. Estos se consiguen mediante la explotación de los prejuicios que existen con respecto a los dialectos, a pesar de su posición como medio de comunicación oral principal hasta incluso mediados del siglo XIX, y no sólo entre las capas sociales menos formadas.

A menudo, la función cómica implica una comicidad a costa de los hablantes del dialecto por su asociación con valores como escasa cultura y poca inteligencia. No obstante, en ocasiones el objeto de risa es la parte opuesta, es decir el hablante de la lengua estándar. Tal es el caso en la farsa, según indica Klotz (1987:138), pues en ella el lenguaje propio de los hablantes es el dialecto y, por tanto, la lengua estándar se convierte en un código extraño dentro de un contexto que no le corresponde:

Ob es sich jeweils um ausführliche Textpartien handelt oder nur um kürzere Redewendungen, durchweg entsteht ein befremdender Zusammenstoß. Der andersartige Sprachbrocken schlägt momentan ein Loch in die geläufige Lokalsprache, das sich jedoch umgehend wieder schließt. [...] In dem Augenblick, wo sie von außen angerempelt wird, verwandelt sich die sonst selbstverständlich gesprochene und vernommene Alltagssprache in einen bewußten Akt. [...] Dabei erweist sich die Mundart gemeinhin dem deplacierten Text gegenüber als widerstandsfähiger. Das komische Mißverhältnis fällt so aus, daß nicht sie, sondern der sprachliche Fremdkörper verlacht wird. Notwendigerweise. Denn was die Posse hereinholt, ist regelmäßig jenseits und oberhalb des praktischen Alltags zuhaus.

Debido a la asociación del dialecto con su correspondiente ámbito geográfico, también desempeña una *función idiosincrásica* respecto de las imágenes, valores, prejuicios y estereotipos que se han ido formando a lo largo de los siglos en torno a los distintos territorios y que se relacionan con sus hablantes y, por tanto, con la variedad geográfica en cuestión (Hein 1983:1631).

A raíz del interés por la poesía popular que se inició con Herder y que se generalizó durante el Romanticismo, los dialectos comenzaron a ser valorados muy positivamente. Se les identificó con el pueblo y los orígenes de la lengua alemana, algo que se refleja también en la literatura. En la *Heimadichtung*<sup>108</sup> y muy especialmente en la *Heimatkunst*<sup>109</sup> se utiliza el contraste entre dialecto y lengua estándar para marcar las diferencias entre los ámbitos campo y ciudad y los miembros de sus respectivas comunidades. Generalmente, el medio rural se identifica con valores positivos frente a la connotación negativa de la ciudad –el idéntico fenómeno se observa en la literatura del Realismo español–, lo mismo ocurre con los personajes que representan estos dos ámbitos. Este tipo de utilización del dialecto se inserta dentro del discurso idílico-idealizante, de acuerdo con la clasificación elaborada por Mattheier (1993:639): “[...] kann man schon in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die drei Diskurse isolieren, die die Geschichte der Dialektliteratur seit dieser Zeit bestimmt haben: einen idyllisch-idealisierenden Diskurs, einen volksaufklärerisch-sozialrevolutionären Diskurs und einen ästhetischen Diskurs”.

(108) Wilpert (1989:363): “Thematisch bestimmter, wertungsfreier Oberbegriff für alles literarische Schaffen aus dem Erlebnis der Heimat, einer bestimmten Landschaft und ihrer Menschen sowie des ländlichen Gemeinschaftslebens im weitesten, nicht nur rein stofflichen Sinne als allgemeine Grundlage der Welterfahrung”.

(109) *Ibidem*, 364: “Deutsche Strömung der sogenannten Stammesdichtung, um 1890-1933 [...]. Gegen die seit Naturalismus und Symbolismus drohende Gefahr einer Vergrößerung, Internationalisierung, Intellektualisierung und Verkünstelung der Dichtung in der Dekadenz fordert sie [...] die Betonung des Bodenständigen, Verbindung von Dichtung mit Landschaft und Volkstum, Wiederentdeckung der Provinz und der Stammeseigentümlichkeiten etwa in Form des Bauernromans, der Dorfgeschichte und des Kleinstadtromans. Ihr Unterschied zur Heimatdichtung allgemein liegt in der fast lehrhaften, idealisierenden Verherrlichung von Heimat, Bauerntum und Dorfleben als unumstößlichem Wert, Wurzel und Hort reinen Menschentums [...]”.

Tal y como dice Jaeger (1964:72), próxima a la función *idealizante* se sitúa la *escapista*. Con el comienzo de los procesos de industrialización y progresiva urbanización, el dialecto comienza a identificarse con un estado más feliz en la existencia de la humanidad. Permitía un regreso temporal (a la niñez) y geográfico (vuelta al campo identificado con la *Heimat*).

El dialecto, como variedad geográficamente marcada, también suele llevar asociadas connotaciones de tipo social. Esto obedece al hecho de que el uso del dialecto se suele relacionar, principalmente, con las capas sociales humildes de la comunidad de hablantes, mientras que el empleo de la lengua estándar se identifica con los estratos más acomodados (Schuppenhauer/ Werlen 1983:1416). El empleo de las distintas variedades de la lengua (dialecto, lengua coloquial y lengua estándar) le permiten al autor establecer una estratificación de los personajes que aparecen en la obra, designándoles distintos valores y actitudes que se ponen en relación con las respectivas capas sociales.

A finales del siglo XIX, los autores del Naturalismo alemán llevaron a cabo una ampliación temática y formal al incorporar en el discurso literario la miseria social del proletariado industrial. En su opinión, todo era digno de ser retratado en la literatura, si con ello se conseguía plasmar la realidad (no había tabúes sociales o morales).

La imagen materialista y científica del mundo que defendían los naturalistas les llevó a definir la obra de arte a través de una fórmula matemática: arte = naturaleza - x (Roetzer/ Siguán 1990<sup>2</sup>:317). "X" representa todo aquello que en la obra literaria se aparta de la naturaleza. La importancia que los naturalistas concedieron al dialecto se explica por su intento de acercar la literatura lo más posible a la situación real y por la relevancia que concedían al *milieu*, es decir al medio en el que se desarrolla el individuo (el dialecto como marcador social). El realismo lingüístico constituía un elemento para lograr esa aproximación: "En sus dramas había venido Hauptmann buscando un lenguaje ligado al medio y que lo conjurara. En esto estaba totalmente de acuerdo con los naturalistas. De ahí su preferencia por el uso del dialecto (el de Sillesia, en *Los tejedores*; el berlinés en *Las ratas*)" (Minguéz Sender 1973:37).

Además de la función como herramienta para visualizar los conflictos sociales, durante el Naturalismo, se convierte posteriormente en elemento de *crítica social*, por ejemplo en autores como Horváth, Thoma o Zuckmayer (Cfr. Mattheier 1993:639).

Dentro del segundo discurso en la clasificación de Mattheier se sitúa la *función educativa*, función exoliteraria que perseguían autores como Hebel o Gotthelf:

Aus Hebels Worten spricht der aufklärerische Volkserzieher, der an eine Veredlung des einfachen Volkes auf sittlichem und ästhetischem Gebiet glaubt, wozu die Mundartdichtung ein Werkzeug darstellen soll. Das ist neben dem ästhetischen Reiz der Mundart der praktische Grund dafür, daß er das Gemeine, Rohe der Mundart meiden will (Jaeger 1964:29).

También se observa en Hebel la intención de ampliar los recursos expresivos a través de nuevas fórmulas aún *no desgastadas* o *automatizadas*, en el discurso literario, procedentes del dialecto. La *función desautomatizadora* pertenece, en la tipología de Mattheier, al discurso estético. La presencia de rasgos dialectales en la literatura, algo no habitual según los cánones literarios tradicionales, produciría efectos de *extrañamiento* y contribuiría a la *desautomatización* del material lingüístico empleado en la obra. Con lo cual, la literatura marcada dialectalmente se habría adelantado a la revolucionaria concepción dramática de Bertolt Brecht, que hizo consistir su antiaristotélico teatro épico precisamente en el efecto de extrañamiento (*Verfremdungseffekt*).

Estos intentos de aprovechar recursos dialectales con el fin de conseguir determinados efectos estéticos se potencian especialmente en los años cincuenta del siglo XX, a través de los experimentos lingüísticos del “Grupo de Viena”, sobre todo por influencia de Hans Carl Artmann. Éste amplía el campo de la poesía concreta mediante la introducción del dialecto. Mattheier (1993:640) indica que los autores del Grupo de Viena tratan de activar las posibilidades fónicas y sonoras del dialecto para lograr novedosos efectos estéticos, algo que, en su opinión, se ve reforzado gracias a una transcripción gráfica cercana al valor articulatorio de los sonidos y, por tanto, alejada de las normas ortográficas.

Las diversas funciones, endo y exoliterarias, que, a lo largo de la historia, ha desempeñado el dialecto en la literatura en lengua alemana y de las que nos hemos hecho eco en este capítulo, reflejan el valor y la importancia de la reflexión acerca del tratamiento traductor de los textos marcados. A esto se suma la considerable incidencia del elemento dialectal en las letras alemanas y su relevancia histórico-estética a lo largo de los últimos dos siglos. A la hora de enfrentarse a la difícil tarea de traducir la literatura marcada se deberían superar las posturas extremas en materia de ideología estética y buscar soluciones “arriesgadas”.

### III. PARTE APLICADA

#### 1. TEORÍA DE LA TRADUCCIÓN DEL TEXTO LITERARIO MARCADO

Uno de los objetivos principales de nuestro estudio es el desarrollo de un modelo teórico que sirva para dar respuesta a los problemas de análisis y reexpresión que plantean los textos literarios marcados.

Para tal fin se han seleccionado algunas propuestas teóricas ya existentes como la equivalencia dinámica (equivalencia funcional), procedente de los traductólogos bíblicos Nida y Taber, la teoría funcionalista del escopo, desarrollada por Vermeer y Reiß, y la teoría de los polisistemas, a cargo de Even-Zohar. También se hace referencia a las normas como elemento determinante en el proceso de traducción, de acuerdo con Toury y a la equivalencia connotativa y formal-estética en la concepción de Koller.

La idea de incorporar estas propuestas teóricas dentro de un modelo diseñado para la traducción de textos literarios marcados se debe a que éstas contienen algunos planteamientos que se adaptan bien a los condicionamientos de las obras en cuestión. La incorporación de algunos planteamientos, por ejemplo, de Nida y Taber o de Reiß y Vermeer no significa que se asimile la correspondiente teoría en su conjunto.

El marco teórico se completa con dos concepciones teóricas que hemos elaborado específicamente para su aplicación a la traducción de los textos literarios marcados. Se trata de:

- la teoría de los universales articulatorios
- la teoría del contraste

La primera parte de la idea de que existen una serie de fenómenos articulatorios que se dan en muchas lenguas distintas –quizá incluso de forma generalizada en todas las lenguas– lo que, probablemente, permita hablar de universales articulatorios. Estos fenómenos son de especial relevancia en los textos marcados debido a que la mayoría de las marcas que introducen los autores en este tipo de literatura son de carácter articulatorio. La existencia de los mismos fenómenos en la lengua meta jus-

tificaría, en nuestra opinión, su empleo como recurso fundamental (no exclusivo) en la traducción.

La segunda propuesta considera que los contrastes intralingüísticos –de origen diatópico, diastrático, diaestilístico o diafásico– van asociados a determinadas funciones dentro del texto literario. Es más, se puede considerar que se trata de unidades significativas, pues los contrastes permiten expresar ideas conceptuales, posturas, prejuicios y juicios de valor. La eliminación de los contrastes no sólo implica pérdidas estilísticas (de excepcional importancia en un texto literario) sino también de significado, pérdidas de funciones y hasta pérdidas que pueden afectar a la estructura de la obra.

### 1.1. Equivalencia dinámica/ funcional: La prioridad del efecto en la literatura marcada

Para la traducción de textos literarios siempre se ha postulado una gran proximidad al texto original, tal como expone Newmark (1994:34): “The more important the language of the original or source language text, the more closely it should be translated”. Indica que en determinados textos –cita sobre todo los textos literarios– la lengua es inherentemente importante (se refiere a la forma frente al contenido, signifiante frente a significado). Ello se debe, según explica el autor, a la preponderancia del carácter connotativo de ese lenguaje: en los textos expresivos, la connotación adquiere un valor más relevante que la denotación.

Esta misma idea se propone incluso dentro de los enfoques comunicativos y socioculturales por parte de los traductólogos bíblicos Nida y Taber. Para ellos, todo lo que se puede decir en una lengua se puede decir en otra, salvo que la forma constituya una parte esencial del mensaje (Nida/ Taber 1974:4). Esta salvedad podría plantear problemas en relación con la traducción de textos literarios, y en consecuencia con la literatura marcada, pues estos se suelen definir precisamente por la estrecha unión entre forma y contenido: se suele decir que en la literatura no se puede separar el contenido de su forma, dado que la forma constituye parte del mensaje.

Puesto que las lenguas se diferencian, en mayor o menor medida, tanto en lo lingüístico como en lo cultural, no se puede establecer una identificación perfecta entre la lengua original y la lengua meta. Se diferencian sobre todo formalmente, por lo que, según estos autores, hay que priorizar o bien el contenido o bien la forma. Para Nida y Taber resulta más importante preservar el contenido antes que la forma, aunque los autores resaltan que no hay que olvidar que la forma sigue siendo muy relevante y, en la medida de lo posible, debe preservarse.

La importancia de la preservación de lo formal-expresivo, lo que conforma el estilo del texto, se explica por el postulado que formulan los traductólogos bíblicos de que el texto meta ha de causar, sustancialmente, el mismo efecto que causó el texto original. En nuestra opinión, esta idea –la de generar un texto meta que produzca un efecto lo más similar posible al del original– puede y debe trasladarse a la traducción de la literatura marcada. Consideramos que, en relación con los textos del teatro popular vienés (y lo mismo se puede decir del resto de la literatura marcada), la recuperación del contenido no está reñida con la recreación de los contrastes intralingüísticos y de los rasgos idiolectales, es decir con los aspectos estilísticos y expresivos típicos del género literario y del propio autor.

De acuerdo con esto, Nida y Taber (1974:12) establecen una gradación de prioridades para la traducción: “Translating consists in reproducing in the receptor language the closest natural equivalent of the source-language message, first in terms of meaning and secondly in terms of style”. Acuñaron el término de “equivalencia dinámica” y lo definieron de la siguiente manera:

Dynamic equivalence is therefore to be defined in terms of the degree to which the receptors of the message in the receptor language respond to it in substantially the same manner as the receptors in the source language. This response can never be identical, for the cultural and historical settings are too different, but there should be a high degree of equivalence of response, or the translation will have failed to accomplish its purpose (Nida/Taber 1974:24).

Los autores explican que la respuesta del receptor en la lengua meta no se debe entender en términos de comprensión de la información contenida en el texto, porque la comunicación no se limita a una mera transmisión de información.

En relación con los textos literarios marcados se podría deducir de las palabras de Nida y Taber que la mera reproducción del contenido del texto original, tal y como ocurre en las traducciones mediante la lengua estándar, neutralizando la variación intralingüística, sólo permite reexpresar el contenido, pero nunca podrá producir un efecto similar. Esto es así debido a que la nivelación de los contrastes intralingüísticos hace que el texto pierda una parte importante de su estilo de expresión y, por tanto, de su expresividad. Incluso se podría cuestionar que la traducción de un texto marcado a través de la lengua estándar permita transmitir todo el contenido del texto original, pues los contrastes que genera la variación intralingüística tienen una significación –además de cumplir determinadas funciones– que se pierde por la neutralización de los rasgos de diferenciación lingüística.

De la misma manera en que Miguel Sáenz cuestiona la conveniencia de que el protagonista de Berlín Alexanderplatz se exprese como un personaje de Galdós, se puede y se debe cuestionar la operación de transformación del carácter del personaje que este traductor lleva a cabo en su versión española. En nuestra opinión, la recreación del habla marcada de Franz Biberkopf mediante un español neutral falsea su caracterización mucho más que si éste se expresara con un lenguaje marcado, aunque sólo fuese una marcación coloquial tal y como la propone Kovacsics en *Los últimos días de la humanidad* o Vega en *La Ronda*.

Los traductólogos bíblicos defienden la idea de que la traducción no debe producir un texto meta oscuro, es decir que el receptor tiene que poder entender el texto perfectamente: “The informative function in language can only be served by a translation which is thoroughly understandable” (Nida/ Taber 1974:24). En el caso de los textos marcados, la introducción de dialectalismos en el texto meta podría provocar un incumplimiento de la función informativa, ya que pueden dificultar la comprensión del texto por parte del receptor. El empleo de marcas dialectales podría complicar y hasta impedir la comprensibilidad suprarregional del texto, sobre todo si muestran una fuerte gradación, por ejemplo marcas que afecten al ámbito vocálico. Es posible que la preferencia que algunos traductores como Kovacsics, defensores de la reproducción de la variación intralingüística, profesan por las marcas de coloquialidad frente a la marcación con dialectalismos responda al intento de preservar la comprensibilidad total del texto meta, además de que pueda haber razones estéticas o prácticas<sup>110</sup>.

Por muy importante que sea la función informativa no hay que olvidar que el texto literario pretende producir determinados efectos en los receptores. Estos efectos se deben en buena medida a la forma de expresión elegida por el propio autor, de ahí que Bühler definiera las obras literarias como textos expresivos. La transmisión de los rasgos expresivos del original es, en consecuencia, de fundamental importancia en relación con la literatura. Por eso Nida y Taber (1974:25) relativizan la importancia de la función informativa al afirmar que: “Dynamic equivalence in translation is far more than mere correct communication of information. In fact, one of the most essential, and yet often neglected, element is the expressive factor, for people must also feel as well as understand what is said”.

---

(110) Nos referimos, en primer lugar, a la dificultad de la marcación de las variedades dialectales, debido a que no existe una codificación gráfica de las mismas y ni siquiera una convención para la aplicación de las marcas (se suele recurrir al principio fonético que sólo permite una recuperación aproximativa de los rasgos característicos de las variedades orales). En segundo lugar, el empleo de ese tipo de marcas requeriría un buen dominio de las distintas variedades de la lengua y no sólo de la lengua estándar. Es de suponer que ese profundo conocimiento de la variación intralingüística sólo se da en casos aislados dentro de la comunidad de traductores españoles.

Aplicando este principio a los textos marcados habría que decir que una simple reproducción del contenido a través de la lengua estándar no sólo privaría a los receptores del texto meta de experimentar reacciones similares a las de los receptores del original, sino que tampoco llegarían a entender bien el texto, al menos no en el sentido ideado por el autor original. En una obra literaria como *Pigmalión* de George Bernard Shaw, los contrastes intralingüísticos forman parte esencial de la trama. La reexpresión en lengua estándar no sólo mutilaría la expresividad, y con ello valores estéticos fundamentales del texto, sino también la significación argumental. Algo similar se puede decir de *Los últimos días de la humanidad* de Kraus o de la farsa *Der Talisman* de Johann Nestroy, donde el lenguaje del protagonista se va adaptando al nivel social de los interlocutores, a la situación y al desarrollo de la trama.

Para contrarrestar la posible crítica al concepto de la equivalencia dinámica, en cuanto a la menor corrección en la reexpresión, dicen los autores lo siguiente:

[...] persons may insist that by its very nature a dynamic equivalent translation is a less “accurate” translation, for it departs further from the forms of the original. To argue in this manner, however, is to use “accurate” in a strictly formal sense, whereas accuracy can only be rightly determined by judging the extent to which the response of the receptor is substantially equivalent to the response of the original receptors. In other words, does the dynamic equivalent translation succeed more completely in evoking in the receptors responses which are substantially equivalent to those experienced by the original receptors? If “accuracy” is to be judged in this light, then certainly the dynamic equivalent translation is not only more meaningful to the receptors but also more accurate (Nida/ Taber 1974:28).

Si, como sugieren Nida y Taber, hay que buscar la (sustancial) equivalencia en la reacción (respuesta) de los receptores –algo que resulta especialmente apropiado en cuanto al género dramático– se podría considerar el empleo de soluciones poco usuales y muy discutidas en relación con los textos marcados. Facilitaría la justificación del uso de dialectos o rasgos dialectales de la lengua meta en la traducción y/ o rasgos lingüísticos más o menos habituales en el lenguaje coloquial.

Nida (1964:171) propone, junto con la equivalencia dinámica, también la equivalencia funcional. Esta entraría en juego en aquellos casos en los que se produce una situación de conflicto entre la equivalencia dinámica y la formal: “[...] there may be no object or event in the receptor culture which corresponds to some referent in the source text, but the equivalent function is realized by another object or event”.

Los contrastes culturales, que en relación con la literatura marcada –y más aún en el caso del teatro popular vienés– son más que patentes, suelen plantear gran-

des quebraderos de cabeza a los traductores. La idea de la equivalencia funcional podría servir de base teórica para justificar las adaptaciones necesarias en el texto meta<sup>111</sup>. Otra solución obvia para la difícil recuperación de elementos marcados por el desfase diacrónico que caracteriza a los textos literarios de épocas pasadas sería el mantenimiento de esos rasgos diferenciadores y explicitarlos a través de notas.

## 1.2. Teoría del escopo: La marcación intralingüística como parte del escopo

La idea central de la teoría del escopo –teoría funcionalista formulada por los profesores de la Universidad de Heidelberg, Reiß y Vermeer, en los años setenta– es que un *translatum* (el texto meta) está condicionado por su escopo (la finalidad), es decir que para los funcionalistas “el fin justifica los medios” (Cfr. Reiß/ Vermeer 1996:84). Puesto que existe todo un conjunto de finalidades jerárquicamente ordenadas para cualquier traslación, el *translatum* dependerá de la finalidad activada. Esta “regla del escopo” se amplía por la “regla sociológica” (el escopo está en función de los receptores del *translatum*), estando la segunda subordinada a la primera (Reiß/ Vermeer 1996:69). Los funcionalistas defienden que el texto final debe producirse según el escopo dado, conforme a la valoración por parte del traductor de las expectativas del receptor final.

Como todo acto, también la traducción trata de lograr un cierto objetivo. Según la teoría del escopo, el aspecto central que determina el proceso traductor así como el *translatum* es la función fijada: “El principio dominante de toda traslación es su finalidad (escopo). Los diferentes objetivos traslatorios determinan las diferentes estrategias traslativas posibles para un mismo texto” (Reiß/ Vermeer 1996:120).

La función que vaya a cumplir el texto meta en la cultura de llegada no tiene por qué coincidir con la del texto original en la suya. Por ejemplo, una traducción al alemán del *Don Quijote* para un público juvenil implicará toda una serie de adaptaciones que necesariamente supondrán un cambio en la función del texto meta respecto del original.

La teoría del escopo tiene una orientación prospectiva: el proceso traductor está determinado por la función que el texto meta ha de cumplir en la cultura de llegada. Puesto que no se postula la constancia de la función entre el original y el texto

(111) En el *Heliand*, un poema épico que narra la historia de Jesucristo según los Cuatro Evangelios y que surge en torno al año 830, Cristo se convierte en un señor feudal al que acompañan sus vasallos (los apóstoles). Esta adaptación a la sociedad de llegada se llevó a cabo para acercar la vida de un personaje procedente de un tiempo remoto y de una cultura completamente distinta (Cfr. Roetzer/ Siguan 1990:19; Beutin et al. 1991:21).

meta, de entrada, no es de especial relevancia considerar la intención del autor y la función en la cultura de partida, salvo que la función del texto de llegada deba ser la misma del original. La teoría del escopo tampoco establece una estrategia traductora prefijada, pues ésta se elegirá precisamente en función del escopo.

El traductor tendrá que adoptar la estrategia más apropiada a la hora de tratar de compaginar los distintos factores determinantes en el proceso: el encargo, el público receptor, las características del texto original, las convenciones textuales y rasgos diferenciadores de la cultura de llegada, etc. La teoría funcionalista prevé que el traductor indique el escopo adoptado, sobre todo en aquellos casos en los que procede en contra de las expectativas del receptor. De esta forma, el traductor explicita su estrategia y las decisiones tomadas. Esto permitirá valorar la coherencia intratextual del *translatum* de acuerdo con los principios de la estrategia elegida por el traductor.

Si se acepta la idea de que no existe la traducción “perfecta”, la valoración del *translatum* tendrá que partir de los factores que condicionan el proceso traductor y su producto final. Estos llevan a la adopción de una determinada estrategia. Puesto que no existe una traducción perfecta nunca se podrá valorar el grado de “corrección” del texto meta en términos absolutos.

En el caso concreto de la literatura marcada, y especialmente en el de la literatura popular vienesa, debe primar, en nuestra opinión, el mantenimiento del escopo del texto original en la versión traducida. Desde la perspectiva crítica que nos ofrece hoy en día la ciencia de la literatura sabemos que el objetivo pretendido por Nestroy –él mismo ejercía de actor– era atraer a su escena al público vienés a través de la crítica irónica de la sociedad del momento, utilizando para ello la expresión marcada. Incluso aplicando esta teoría del *escopo*, que en principio parece más orientada hacia la justificación de las variaciones del texto meta con relación al texto original, se podría justificar perfectamente la propuesta que aquí hacemos:

- Al objetivo de la obra nestroyana –es decir a su escopo– pertenece la utilización del dialecto como forma peculiar de su crítica social y, consiguientemente, de su éxito económico.
- El dialecto pertenecía a los objetivos de la literatura costumbrista que intentaba que el público reconociera o se reconociera en los personajes representados. Este rasgo del teatro nestroyano hace que el dialecto sea un componente específico de sus objetivos dramáticos, de su escopo.

Ésta es la primera condición para poder lograr efectos similares en los receptores del texto meta. Dicho de otra manera, consideramos que el escopo sólo se puede mantener si se recuperan los importantísimos contrastes intralingüísticos que mues-

tran sus textos. Todo esto mientras, por parte de los otros términos del proceso traductor –el mandante, editor, empresario teatral, etc.–, no se dispusiera otra cosa. Bien es verdad que cualquiera de estos tipos de mandantes puede tener una idea adecuada de lo que ha sido el teatro nestroyano, y por consiguiente, la elección de los procedimientos traductivos debería dejarse a la decisión del traductor. Los contrastes lingüísticos permiten al autor localizar diatópicamente la acción y estructurar diastáticamente a sus personajes. La variación lingüística también cumple ciertas funciones asociadas al género literario en cuestión, tal y como afirma Klotz en relación con la farsa, así como a la tradición del teatro popular vienés.

El tipo de marcación que elija el traductor para generar esos contrastes, que permitan evocar en el receptor meta efectos similares a los que experimentaron los receptores del original, dependerá del texto original –del tipo de marcación y la gradación de los contrastes– y del propio traductor –sus conocimientos y dominio de ambos sistemas lingüísticos y sus posturas estéticas–, siempre que éste conserve unos criterios de objetividad que puedan corregir la mera y pura elección subjetivista: origen urbano o rural de la marcación, origen capitalino, carácter de la cultura del hablante concreto, posible equivalencia de estereotipos regionales (por ejemplo el tacaño).

El tipo de marcación también se elegirá en función de los receptores (regla sociológica): si se emplean marcas dialectológicas en el texto meta se limitará el público receptor (esta estrategia puede servir para zonas en las que se hablen distintas variedades); por otra parte, el uso de marcas coloquiales para recuperar los contrastes intralingüísticos permite una total comprensibilidad, pero limita la reproducibilidad de los distintos grados de contraste.

### 1.3. Teoría de los polisistemas y su aplicabilidad a la literatura marcada

Una de las teorías traslativas que mejor se adapta a los planteamientos que desarrollamos en nuestro estudio sobre la literatura marcada es la de los polisistemas. Según ésta, la literatura nacional constituye un complejo y heterogéneo sistema de sistemas (polisistema) que interactúa con otros polisistemas de la propia cultura y, a su vez, con otros polisistemas a nivel internacional. Even-Zohar (2009:41-42) resalta el carácter heterogéneo y dinámico del polisistema. La heterogeneidad cultural está presente, en su opinión, sobre todo en aquellos sistemas literarios que cuentan con más de una literatura. Al respecto quisiéramos apuntar a la posibilidad de hablar de un sistema literario propio en relación con la literatura dialectal y dialectalmente marcada: éste se diferenciaría de la literatura no marcada

(escrita en lengua estándar y, por tanto, dentro de los parámetros estéticos tradicionales). La calidad y cantidad de este tipo de textos literarios que ha producido la cultura germanohablante avala, a nuestro modo de ver, esta idea (algo similar se podría decir, probablemente, en relación con el polisistema italiano).

Como indica Hagemann (2009:11), esta teoría se propone descubrir las leyes que imperan en un polisistema y, de esta forma, explicar los movimientos que se producen entre los centros y las periferias, ya sea en el seno de un único polisistema (movimiento intrasistémico) o entre polisistemas diferentes (movimiento inter-sistémico).

Con su propuesta polisistémica, Even-Zohar (2009:44) trata de superar la visión monosistémica representada por la literatura canonizada que deja al margen todas aquellas manifestaciones literarias ignoradas o rechazadas por la crítica (y, por tanto, no canónicas). El dinamismo y carácter evolutivo del polisistema se refleja en los cambios de estatus que se van produciendo con el paso del tiempo. Así, de la misma manera que la literatura marcada consiguió a finales del siglo XVIII y principios del XIX abandonar en la cultura germana su posición de marginalización absoluta, las obras de Nestroy y Raimund, procedentes de la segunda mitad del siglo XIX, lograron entrar en el canon literario nacional austriaco a lo largo de la primera mitad del siglo XX (con un desfase temporal considerable).

Aunque algunos textos hayan sido canonizados, la literatura marcada se sitúa, generalmente, en la periferia del correspondiente polisistema literario, mientras que la literatura que obedece a los cánones de “belleza” establecidos se sitúa en el centro. Esta marginalidad aumenta aún más a nivel transnacional. Resulta difícil que unos textos marginados en su propio polisistema logren hacerse hueco en otros polisistemas diferentes. Es precisamente la traducción la que puede contribuir de forma decisiva a un posible cambio de apreciación. Al igual que se ha producido la revalorización en el polisistema nacional, la literatura del teatro popular vienés podría adquirir notoriedad en el polisistema español como parte de la literatura traducida.

No obstante, son varios los obstáculos que han de ser superados:

- el polisistema literario español se muestra reacio frente a la literatura marcada (a la propia y, por extensión, a la ajena)
- editores y traductores abogan, generalmente, por soluciones niveladoras (unos para mejorar sus cuentas de resultados y otros para facilitar su labor o por motivos estéticos)

- los receptores preferirán, mayoritariamente, unas versiones más fácilmente digeribles y los editores se encargarán de darles lo que quieren (Cfr. Even-Zohar 2009:54)
- para que la literatura marcada, escrita en lengua alemana, tuviera una mayor presencia en el polisistema español también tendría que aumentar el interés por parte de los propios especialistas en esa materia (una intensificación de la investigación desde la traductología y germanística)

Otro punto que merece ser resaltado en la concepción de Even-Zohar es que resulta beneficioso para un polisistema que existan posicionamientos encontrados, que manifestaciones no canónicas rivalicen con las obras sancionadas por el sistema, pues sólo así se produce la evolución del mismo. Nos parece pertinente extender esta idea al ámbito de la literatura traducida y, por tanto, reclamar la estrategia que recrea la marcación en el texto meto frente a las estrategias convencionales, hoy por hoy dominantes.

#### 1.4. Las normas en traducción: Implicaciones en torno a la literatura marcada

La traducción se ve condicionada no sólo por la obra original, los diferentes sistemas lingüísticos y los contrastes en las tradiciones textuales o la capacidad cognitiva del traductor. También influyen los factores socioculturales que se manifiestan a través de reglas, normas e idiosincrasias. Toury (2009:94) las sitúa en una escala: en los extremos se encuentran, por una parte, reglas bastante absolutas y, por otra parte, idiosincrasias. Entre ambas se encuentra, escalonado a lo largo de un continuo, un conjunto de normas más o menos poderosas. El carácter histórico de estas normas hace que, con el paso del tiempo, se vean sometidas a cambios. En las normas se cristalizan valores e ideas sobre aquello que se considera correcto e incorrecto, apropiado e inapropiado, lo que se traduce en un determinado *modus operandi*.

El ser humano asume las normas a través del proceso de socialización y su incumplimiento implica sanciones. Así, cuando un traductor opera de un modo contrario a las normas (algo que no las invalida), suele verse expuesto a críticas tales como las que menciona Schleiermacher (2000:68-69) y a las correspondientes sanciones: “Allerdings muss normalerweise jeder, der sich für einen solchen Verstoß entscheidet, Sanktionen in Kauf nehmen” (Toury 2009:95). Por tanto, no resulta extraño que la mayoría de los traductores opten por la normalización del texto literario y, con ello, traicionen la idiosincrasia de éste (Ortega y Gasset 1964:434).

Toury (2009:98) afirma que la traducción es, esencialmente, una actividad reglada por normas. Introduce los conceptos de “adecuación” y “aceptabilidad” para referirse, en el primer caso, al cumplimiento de las normas aplicables al texto original y, en el segundo caso, a la observación de las normas que imperan en la cultura meta.

Refiriéndonos a la literatura marcada, las normas que regulan el proceso traslativo se hacen aún más visibles y decisivas que en el caso de la literatura no marcada. Esto se debe a que, a la habitual normalización del lenguaje que todo texto literario suele sufrir, se une la neutralización de los contrastes intralingüísticos, y por tanto del rasgo más característico de la literatura marcada. Se abandona la adecuación a favor de la aceptabilidad y se admite la transformación más absoluta del nivel expresivo del texto literario, aun cuando esto conlleve un cambio sustancial del efecto estético del texto.

La escasa presencia de literatura marcada española en el polisistema de la península ibérica apuntala la norma traslativa contraria a la recreación de la variación intralingüística. A ese factor se suman la mayor dificultad que implica la estrategia recreadora y actitudes puristas en relación con la expresión lingüística, reflejo de una concepción estética tradicional. Sin embargo, sí existen algunas voces individuales de traductores que se oponen a esa norma y proponen otras vías de solución al problema de la variación intralingüística y los contrastes resultantes. Ese acto de “rebelía” contra la norma imperante recuerda a la del propio escritor: “Escribir bien consiste en hacer continuamente pequeñas erosiones a la gramática, al uso establecido, a la norma vigente de la lengua. Es un acto de rebeldía permanente contra el contorno social, una subversión. Escribir bien implica cierto radical denuedo” (Ortega y Gasset 1964:434). De la misma manera que Even-Zohar (2009:47) reclama la existencia de obras que reten al conjunto de textos canonizados para evitar el estancamiento del polisistema literario, por analogía se puede postular la conveniencia de que existan posicionamientos encontrados en relación con las estrategias traslativas para garantizar la evolución del polisistema de la literatura traducida.

### 1.5. Equivalencia connotativa y formal-estética en la traducción de textos marcados

Indica Koller (2001:241-242) que los valores connotativos resultan de la heterogeneidad de las lenguas individuales (nosotros hablaríamos mejor de sistemas lingüísticos) y que es el traductor quien ha de localizar y luego determinar la relevancia de los mismos, desde el punto de vista textual y traslativo. De esa forma se establecería el orden de su importancia a la hora de ser recuperados (o no) en el texto meta.

El estilo de un texto (marcado por rasgos connotativos)<sup>112</sup> depende de la incidencia, distribución y combinación de unidades connotativas<sup>113</sup>. Debido a la falta de coincidencia exacta entre los sistemas de connotación de las distintas lenguas se plantean problemas de traducibilidad. El traductor, a través de la selección de los recursos lingüístico-estilísticos (disponibles en la lengua meta) que considere más apropiados, decide qué debe prevalecer en esa escala de valores. Con ello se hace nuevamente visible la concepción estética del traductor: si se somete a las normas dominantes en el polisistema meta o si, por el contrario, las rompe y da expresión a su posicionamiento individual.

A la hora de hablar de los problemas de traducibilidad, Koller menciona la posibilidad de introducir “procedimientos explicativos”, tanto en relación con valores denotativos como connotativos. En textos literarios fuertemente connotativos (menciona específicamente aquellos marcados por rasgos dialectales y sociolectales), sin embargo, estos recursos resultarían problemáticos: “Diese können jedoch in Texten, in denen konnotative Werte eine wichtige stilprägende Funktion haben (zum Beispiel soziolektale oder dialektale Einschläge in literarischen Texten), kaum in größerem Umfang angewendet werden, ohne daß der Text entscheidender ästhetischer Qualitäten verlustig ginge und als künstlerischer Text unter Umständen recht eigentlich unlesbar würde” (Koller 2001:243). Esto afectaría, en nuestra opinión, también a los recursos tales como las muletillas (“dijo en dialecto” etc.) o las notas a pie de página (en sustitución de la marcación). La mera información de que un hablante se está expresando en una variedad distinta a la que transcribe el traductor no evita las pérdidas estilístico-estéticas y la eliminación del correspondiente efecto.

Para lograr la equivalencia formal-estética, el traductor se servirá de los medios disponibles en la lengua meta pero también puede crear nuevos medios expresivos (Koller 2001:252). Este tipo de equivalencia se basa en lo que Reiß denomina “Analogie der Gestaltung” (analogía en la configuración) y que se obtiene de la siguiente forma: “Lexik, Syntax, Stil und Aufbau werden so gehandhabt, daß sie eine dem expressiven Individualcharakter des AS-Textes analoge ästhetische Wirkung in der ZS erzielen können. [...] die ästhetisch ‘stimmige’ Wechselwirkung zwischen Redegegenstand und Redeweise [...] muß auf jeden Fall auch in der ZS gewahrt werden” (Reiß 1983:21). En relación con los textos expresivos, Reiß subra-

(112) Según Koller (2001:242) también habría textos neutrales, no marcados por rasgos connotativos. Se refiere a los textos científicos que se caracterizan, esencialmente, por un estilo neutral.

(113) La incidencia de rasgos connotativos en la literatura marcada suele ser superior (tanto en términos cuantitativos como cualitativos) a la que se observa en la literatura escrita dentro de los cánones tradicionales. Con “cualitativo” no estamos aludiendo a una valoración de la calidad estética de las obras sino a la profundidad de los rasgos connotativos (cuanto más profundos sean esos rasgos más difícil resulta su traslación a otros ámbitos lingüísticos-culturales).

ya la necesidad de asegurar un estilo expresivo en el texto meta que produzca un efecto estético análogo al del original. Para tal fin resulta imprescindible que se mantenga una relación de interacción entre el contenido y la forma expresiva que se adecue a la estética de partida. De no ser así se corre el riesgo de sacrificar la cualidad central del texto literario (la literariedad): “Formal-ästhetische Qualitäten sind *konstitutiv* für literarische Texte, d.h., ein literarischer Text, der dieser Qualitäten verlustig geht, verliert seine Literarizität” (Koller 2001:253).

### 1.6. Teoría de los universales articulatorios: Marcación de coloquialidad

Las teorías y planteamientos expuestos anteriormente son los que más pueden aproximarse a una justificación de nuestra tesis: a saber, que los contrastes intralingüísticos forman parte de la fenomenología del texto original y en traducción literaria ésta debe respetarse. Huelga decir que otras aproximaciones teóricas no se acercan a la propuesta que nosotros hacemos de traducción equivalente de los rasgos de marcación en el texto meta con el fin de recuperar la fenomenología del original.

A la hora de analizar los textos literarios marcados por la presencia de distintas variedades de la lengua se observa que los autores emplean principalmente marcas del ámbito fonético-articulatorio para establecer los contrastes entre ellas. Esto se debe, sin duda, al hecho de que los rasgos fónicos se constituyen en los elementos más característicos y reconocibles para diferenciar las distintas variedades.

La transferencia de las variedades propias de la lengua hablada, sobre todo los dialectos y las lenguas coloquiales, al ámbito de la grafía –como ocurre en la literatura marcada– resulta problemática, porque la grafía, adaptada a la lengua estándar, no dispone de los medios necesarios para reproducir con fidelidad todos los rasgos de las variedades orales y, en consecuencia, su reproducción gráfica implica determinadas pérdidas de rasgos característicos que pueden eliminar, al menos parcialmente, las diferencias entre las variedades marcadas (Cfr. Besch 1983:970).

Salvo en el caso de la auténtica literatura dialectal, es decir aquellas obras escritas íntegramente en dialecto y destinadas a un reducido público receptor, existe en la literatura marcada, que generalmente se dirige al gran público, una tendencia por parte de los autores a emplear marcas lingüísticas que permitan establecer contrastes entre las variedades sin impedir la comprensibilidad suprarregional. Esto explicaría por qué Gerhart Hauptmann optó por reescribir su drama dialectal *De Waber* –escrito en dialecto silesio– y redactarlo en un lenguaje cercano a la lengua estándar que se podría calificar de lengua coloquial. Veamos el siguiente fragmento tomado de la mencionada obra:

ERSTE WEBERFRAU *bewegt, flehentlich*. A paar Fenniche uf Vorschuss hätt ich doch halt a so neetig.

NEUMANN. Ich hab a paar hundert Taler neetig. Wenn's ufs Neetighaben ankäm -! *Schon mit Auszahlen an einen andern Weber beschäftigt, kurz*. Ieber den Vorschuss hat Herr Dreißiger selbst zu bestimmen.

ERSTE WEBERFRAU. Kennt ich da vielleicht amal mit'n Herrn Dreißiger selber red'n? (Hauptmann 1996:18-19)

Como se puede comprobar, los rasgos más característicos que sirven para marcar el habla de los personajes son de naturaleza fónica. Las marcas dialectales son:

<i>Diferencias en los fonemas vocálicos</i>	<i>Diferencias en las fonemas consonánticos</i>	<i>Partículas modales</i>	<i>Fenómenos articulatorios</i>
Dialecto: <neetig> /e:/ Estándar: <nötig> /ö:/	Dialecto : <Fenniche> /ç/ Estándar: <Pfennige> /g/	<doch, halt, mal>. Típicas de la lengua hablada y, por extensión, de las variedades orales de la lengua (dialectos y lenguas coloquiales).	Apócope: <habØ> - <habe> Síncopa: <redØn> - <reden> Aféresis: <Ø's> - <es>

Mientras que las diferencias fonético-fonológicas permiten identificar la diatopía del lenguaje –al menos de forma aproximada– no ocurre lo mismo con las otras marcas mencionadas. Los fenómenos articulatorios y, en menor medida, las partículas modales generan contrastes con la lengua estándar, pero no suelen servir para marcar diferencias entre distintos dialectos, debido a que se dan en todos ellos. En relación con las partículas modales, la diferencia entre la lengua estándar, por un lado, y los dialectos y lenguas coloquiales, por otro lado, es meramente estadística: lo único que los diferencia es su incidencia. El índice de frecuencia de las partículas en la lengua estándar (más aún en el nivel escrito) es muy inferior a aquel que se observa en las variedades esencialmente orales.

Por otra parte, los fenómenos articulatorios tales como la apócope, síncopa y aféresis se dan con gran frecuencia en todas las variedades dialectales y lenguas coloquiales alemanas, contrastando con la lengua estándar. Desde el punto de vista de la traducción resulta de gran importancia poder constatar que esos mismos fenómenos articulatorios también se dan en otras lenguas, entre ellas el español. De hecho parece razonable pensar que existen en todas las lenguas, pues todos ellos responden a procesos de relajación de la articulación que seguramente son muy similares. Otro

rasgo que comparten lenguas como el inglés, alemán o español son las contracciones, la unión de distintas palabras a través de procesos de reducción fonemática y/ o silábica por efecto de la relajación articulatoria.

Por esta razón, en nuestro estudio se denominan como universales articulatorios para resaltar su transferibilidad a otros sistemas lingüísticos. De esta forma, los mencionados fenómenos articulatorios pueden postularse como recursos traductológicos básicos para la recreación en el texto meta de los contrastes intralingüísticos, que presente el texto original, sin que con ello se comprometa su comprensibilidad suprarregional.

El ejemplo de Hauptmann –junto con el resto de autores alemanes, ingleses y españoles, mencionados, que en sus textos han recurrido a la marcación intralingüística– confirma que los universales articulatorios no sólo son relevantes en la lengua oral de la vida cotidiana sino también, a través de la literatura, en la lengua escrita. Esto se observa, sobre todo, en el género dramático debido a que en él se simula la lengua hablada. En las obras, incluidos los textos narrativos que introducen el discurso directo a través de diálogos entre personajes, en las que se imita la oralidad de forma más o menos realista (ya sea con función naturalista, cómica, experimental, etc.), aparecen estos fenómenos articulatorios como recursos fundamentales para marcar contrastes intralingüísticos que desempeñan determinadas funciones dentro del texto literario. La utilización de estos mismos fenómenos articulatorios en calidad de recursos lingüísticos no es, como ya hemos indicado, exclusiva de la literatura en lengua alemana sino que también se registra en la literatura española y la literatura inglesa. Esto confirmaría la suposición de su universalidad como fenómeno articulatorio y también como recurso lingüístico en textos literarios marcados.

Para la literatura española se pueden citar autores como Ramón de la Cruz, Benito Pérez Galdós, José María de Pereda o Carlos Arniches. En su extenso estudio sobre el léxico en la obra de Arniches, Manuel Seco analiza los rasgos característicos del lenguaje popular tal y como aparece en los textos del autor alicantino. Enumera toda una serie de procedimientos lingüísticos que resultan muy familiares si se comparan con aquellos que se dan en la literatura alemana marcada. El siguiente fragmento procedente de *El amigo Melquíades o Por la boca muere el pez* (1914) presenta varios ejemplos de fenómenos articulatorios universales:

HIGINIO.- Viene a que tú ya no eres pa mí lo que eras.

NIEVES.- Se te figurará a ti.

HIGINIO.- Y es la verdá. Tú has dao un cambiazo, Nieves; ni me quieres como me querías, ni te alegra ya mi querer.

NIEVES.- Amos, chico; quita, quita. A ti te han hecho guiños.

HIGINIO.- (*con ira creciente.*) A mí no me han hecho na. Y sé lo que te pasa (Arniches 1998:57).

En relación con la literatura inglesa se impone el ejemplo de la comedia *Pygmalion* de George Bernard Shaw. En la versión española, el traductor opta, principalmente, por marcas de tipo articulatorio y, entre éstas, predominan las elisiones:

LA FLORISTA.- ¡No se ponga tan bufo, hombre! Un griyo sólo vale medio penique y se l'oye. Entéres'usté tan siguiera del ojezto de mi vesita. (*A MISTRESS PEARCE, que se ha quedado en la puerta esperando más órdenes.*) Señora, ¿L'ha dicho usted que he venio en taxi? (Shaw 1968:675)

Su universalidad como fenómenos lingüísticos y recursos literarios permite postularlos, por extensión, como recursos traductológicos en relación con la traducción de la literatura marcada. De hecho, la traductografía española ofrece ejemplos en los que los traductores recurren a estos fenómenos articulatorios para recrear en el texto meta los contrastes intralingüísticos del original. Un caso muy significativo es el de *Los últimos días de la humanidad*, la obra dramática monumental de Karl Kraus, que cuenta con múltiples contrastes intralingüísticos debido a la presencia de gran número de variedades y lenguajes distintos. El siguiente fragmento de la obra refleja el lenguaje diatópicamente marcado de un hablante vienés:

DER ZWEITE: Weißt nicht, was aus dem Edi Wagner gworn is, hat der sichs vielleicht gerichtet? Er is im Oktober zur Konschtatierung, dann hats gheißén, sein Alter kauft ihm einen Daimler, weil sein Major, der Tschibulka von Welschwehr versprochen hat, er kommt zum Aultkorps, dann hats gheißén, entweder er kommt nach Klosterneuburg zum Kaader oder in eine Munitionsfabrik, natürlich in die Kanzlei, dann hams wieder gsagt, er soll für unentbehrlich erklärt wern im Geschäft und der Onkel von ihm, weißt der fürs Reservespital in der Fillgradergassen die Wurzen is, den hab ich damals troffen, der hat gsagt, wenn alle Stricke reißen, bringt er ihn beim Roten Kreuz unter, kein Mensch hat sich auskennt, kurzum, möcht mich wirklich intressiern, wo's den armen Teufel am End hingschupft ham (Kraus 1986:112).

EL SEGUNDO: Oye, ¿sabes qué habrá sido de Edi Wagner? ¿Se las habrá apañado pa librarse? Fue en octubre al reclutamiento, y después dijeron que su viejo le había comprado un Daimler porque su comandante, Trifulca von Welschwehr, prometió meterlo en el Parque Móvil del Ejército, pero luego dijeron que iba a alistarse a Klosterneuburg con la oficialidad o a una fábrica de municiones, eso sí, a trabajar en las oficinas, y después contaban que lo declararían imprescindible en el negocio, y su tío, ¿sabes a cuál me refiero?, aquel que suelta la pasta pal hospital de reservistas en la Fillgradergasse, vamos, que me lo encontré el otro día y me contó que, si todo fallaba, lo metería en la Cruz Roja; ya nadie entendía nada, en fin, de verdad me gustaría saber adónde habrá ido a parar ese pobre diablo (Kraus 1991:59-60).

El texto alemán muestra un empleo abundante de fenómenos articulatorios para marcar el habla local del personaje. A modo de ejemplo se pueden citar los siguientes casos:

<i>Síncopa</i>	<i>Apócope</i>	<i>Aféresis</i>
<p>&lt;gøworoøŋ&gt;: Aquí se han eliminado la &lt;e&gt; átona del prefijo &lt;ge-&gt; así como la combinación &lt;-de-&gt;. En estándar: &lt;geworden&gt;.</p>	<p>&lt;isø&gt;: La eliminación de la &lt;t&gt; de la forma estándar &lt;ist&gt; es típica del lenguaje vienés.</p>	<p>&lt;hats&gt;: La forma estándar es &lt;hat es&gt;. Se ha producido la eliminación de la vocal del pronombre y su consonante se ha unido al verbo (contracción), dando lugar a una forma enclítica.</p>

El texto español también recurre, aunque en menor medida que el alemán, a este tipo de fenómenos articulatorios, como se puede comprobar en los siguientes ejemplos<sup>114</sup>:

<i>Síncopa</i>	<i>Apócope</i>	<i>Aféresis</i>
<p>&lt;apañaøø&gt;: Aquí se ha eliminado la consonante intervocálica /d/, un rasgo típico del lenguaje coloquial español. Junto con la apócope es el fenómeno articulatorio más empleado por el traductor.</p>	<p>&lt;para&gt;: Se han eliminado la consonante y vocal finales de la palabra.</p>	<p>&lt;pal&gt;: La forma estándar es &lt;para el&gt;. Se ha producido una apócope y una aféresis que ha resultado en la fusión del material lingüístico restante (contracción).</p>

La comparación de las dos versiones del texto muestra una mayor presencia de contrastes intralingüísticos en el original. Frente a la escasa incidencia de fenómenos articulatorios en la traducción española, el texto alemán está repleto de ellos. Aunque no son las únicas marcas que emplea el autor sí destacan por su frecuencia y relevancia para establecer la procedencia diatópica del hablante mediante los contrastes con la lengua estándar.

Obviamente, nunca se podrá realizar una recuperación exacta, mucho menos palabra por palabra, de los contrastes intralingüísticos en el texto meta. Sin embargo, se plantea la cuestión de si no podría resultar conveniente acercarse lo más posible a la incidencia de los contrastes del original. Puesto que las pérdidas articulatorias en una lengua y en otra no pueden ser absolutamente coincidentes sería interesante considerarlas en su conjunto y no una por una. Es decir que la reproducción de un fenómeno articulatorio concreto, por ejemplo una apócope, no tiene que recuperarse a tra-

(114) No obstante, esta menor incidencia de fenómenos articulatorios en la versión española se debe a que el texto meta muestra, en general, un menor número de marcas.

vés de otra apócope. Incluso es posible que estos fenómenos articulatorios en su conjunto no permitan reproducir los contrastes en una proporción aproximada a la del original, debido a las diferencias formales de las distintas lenguas. En estos casos podría suplirse esa carencia a través de otros recursos, descritos en la parte analítica de nuestro estudio, que generen contrastes respecto de la lengua estándar.

### 1.7. Teoría del contraste

#### *Aclaración previa*

Uno de los objetivos centrales de nuestro estudio consiste en analizar el problema de los lenguajes periféricos en la literatura y proponer soluciones traductorales respecto de su análisis y posterior tratamiento en el texto meta.

La cuestión de domesticar o extranjerizar el texto meta sólo se plantea en el ámbito de la traducción de obras literarias, pues la traducción de textos procedentes de una especialidad obedece a necesidades comunicativas distintas, basadas en la rápida y total inteligibilidad del producto final (Cfr. Venuti 1995:41).

Por otra parte, una traducción que se lee con fluidez sólo es, aparentemente, una buena traducción; realmente puede ser una mala traducción. El hecho de que sea un texto bien redactado en la lengua de llegada no dice nada acerca de su relación con el original. No es de extrañar que en las reseñas de traducciones no se suela aludir estrictamente hablando a la traducción en sí sino sólo a la versión meta: en primer lugar, el crítico no siempre domina la lengua del original –y aunque la conozca hay que suponer que a menudo no ha leído el texto de partida y, por tanto, no ha analizado la labor traductora–, es decir que sólo está juzgando la versión traducida y no la relación de ésta con aquel; en realidad no se trataría de una crítica de la traducción sino única y exclusivamente del texto meta en su calidad de “texto original” de la lengua meta. Se está juzgando, por tanto, la “capacidad de redacción, de escritura del traductor” y con ello su estilo de escritura.

En nuestra opinión, *en el texto meta no sólo se pueden sino que se deben recuperar los contrastes intralingüísticos*, siempre que estos sean significativos. La relevancia de los contrastes dependerá de su incidencia y/ o de la importancia funcional y estructural para la obra literaria.

La estrategia traductiva más “aceptada” y que algunos traductólogos recomiendan (por ejemplo Rabadán), que consiste en la neutralización de los contrastes y el empleo de coetillas (“dijo en dialecto”), también podría haber sido emplea-

da por los autores en los textos originales (y en algunos casos ocurre). Ahora bien, si muchos otros escritores no lo han hecho es porque le confieren a los contrastes una importancia estilística y unas funciones textuales considerables y significativas. La idea de que los traductores no pueden o no deben usar los mismos recursos estilísticos que los autores y, por tanto, han de evitar la marcación intralingüística, resulta difícil de justificar. Esto llama especialmente la atención si se tiene en cuenta que respecto de otros rasgos estilísticos sí se le reclama al traductor —sobre todo al traductor literario— la recuperación de los mismos en el texto meta: sería el caso de las metáforas (las figuras retóricas en su conjunto) o los elementos fraseológicos.

En segundo lugar consideramos que *no existe ninguna diferencia sustancial entre los sistemas de marcación diatópica (diastrática) en la literatura marcada alemana y española*. En ambos casos se observa una preponderancia absoluta de las marcas del ámbito fonético-articulatorio: sobre todo las elisiones y contracciones. Quizá la diferencia más significativa es que en el caso del español se producen más pérdidas consonánticas mientras que en el alemán se registra un mayor número de eliminaciones vocálicas. Esto explica por qué en alemán se pierden más sílabas que en español. Por este motivo nos parece más adecuado proponer, para el análisis textual de la literatura marcada, el empleo del *principio del índice fonemático* (considera las eliminaciones de todos los fonemas) *en lugar del principio del índice silábico* (considera sólo las eliminaciones de sílabas), pues de esta forma se consigue una mayor correspondencia entre la marcación en el texto alemán y español. Ya hemos aludido en el capítulo “II.1.3.5.” a la conveniencia de aplicar el *principio* del índice fonemático al proceso traductor —es decir la idea de que cuanto mayor sea el número de fonemas eliminados mayor es el grado de coloquialidad-dialectalidad— y no el índice en un sentido estrictamente estadístico. Se trataría de una aplicación aproximativa de las pérdidas fonemáticas, que podrían ir acompañadas por otras marcas del resto de niveles de la lengua.

Dado que los textos literarios marcados pueden mostrar distintas gradaciones de marcación (tal y como se ha explicado en el capítulo “II.1.4.3.”), el texto meta también puede, hasta cierto punto, reflejar ciertos grados de diferenciación. Se trataría de conseguir una modulación de la marcación de acuerdo con la distinta gradación de los contrastes intralingüísticos que muestre el original.

Consideramos que la traducción de los textos literarios marcados debería preservar los contrastes intralingüísticos, pues es la única manera de producir en el lector del texto meta efectos similares a los que experimentó el lector del original. Éstos difícilmente pueden ser idénticos dadas las múltiples diferencias entre unos

y otros: distancia diacrónica, cultural y social. La reexpresión de un texto marcado mediante la lengua estándar supone la eliminación de los contrastes y, en consecuencia, la pérdida de funciones y significados. Resulta imposible pensar que esa versión del texto pueda evocar efectos similares a los del original.

Limitar el objetivo de la traducción de un texto literario a la reproducción más o menos adecuada de su contenido es llamarse a engaño, supone la desvirtuación y desnaturalización de un texto que pretende evocar determinados valores estéticos y que siempre dispone de forma y contenido y su unión es insoluble. Una traducción neutralizadora no será nunca ni equivalente, ni fiel, ni adecuada, pues adultera y transforma el texto original.

El predominio de las teorías *domesticadoras* es, según indica Venuti, una de las razones por las que se ha impuesto un tipo de traducción que aspira a ser leída como un original: un discurso fluido y transparente que evita cualquier opacidad. La traducción domesticadora, sin embargo, traiciona al texto original, sobre todo en el caso de la literatura, y más aún en la literatura marcada.

Si el autor emplea registros y/ o variedades no estándar y, por tanto, viola los cánones estéticos en relación con el lenguaje propio de la literatura, está cometiendo un acto de rebeldía, en palabras de los formalistas rusos está *desautomatizando* el discurso literario, un procedimiento similar al que lleva a cabo cuando desplaza el sentido “habitual” de las palabras y expresiones<sup>115</sup>. Si el traductor aspira a producir un texto que realmente merezca el calificativo de “literario” no debe renunciar al uso de todos los recursos estilísticos, incluso aquellos menos convencionales.

Como ya hemos explicado previamente, el análisis de los textos marcados proporciona una escala de contrastes que permite establecer una gradación de los mismos. Ese análisis también arroja datos acerca de los recursos de marcación utilizados por el autor original. El traductor puede optar por respetar la gradación del contraste en el texto meta, mediante el empleo de recursos de marcación similares, o puede decidirse por recrear contrastes con independencia de que reproduzcan los del original en la misma proporción y profundidad. Esta última solución es la más utilizada por los traductores (españoles) que defienden la recreación de los contrastes.

---

(115) Los formalistas rusos consideran que la desautomatización es un rasgo constitutivo del texto literario. Se consigue con el desplazamiento del sentido “normal”, “cotidiano” de las palabras y expresiones, la inversión del orden sintagmático habitual que da lugar a estructuras consideradas agramaticales en el lenguaje normado.

*Base analítica de la teoría del contraste*

Con el fin de poder proporcionar soluciones traslativas que en el texto meta den cuenta, de forma adecuada, de los contrastes intralingüísticos de los textos marcados, es imprescindible que se lleve a cabo un análisis previo de las características de la marcación utilizada por el autor original. Para este análisis se proponen dos herramientas:

<i>El principio del índice fonemático</i>	<i>La clasificación de la literatura marcada</i>
Se mide el grado de coloquialidad-dialectalidad del lenguaje empleado y permite recuperar en el texto meta una caracterización lingüística similar al original.	Permite una diferenciación suficientemente operativa de los textos marcados sin dificultar excesivamente las posibilidades de reexpresión en el texto meta.

El funcionamiento del primero se ha explicado en el capítulo “II.1.3.5.” y la clasificación se ha presentado y desarrollado en el capítulo “II.1.4.3.” Consideramos que estas dos herramientas permiten un análisis sencillo y adaptado a las necesidades traslativas.

El principio del índice fonemático –entendido como medición aproximativa de las pérdidas fonemáticas y su relación con el grado de dialectalidad– permite establecer el grado de marcación diatópica, diastrática, etc. a través de la constatación de las pérdidas de fonemas vocálicos y consonánticos. En relación con los textos marcados se pueden fijar distintas gradaciones de coloquialidad-dialectalidad, por ejemplo respecto del lenguaje de los diferentes personajes, ya se trate de una pieza de teatro o de una novela.

<i>Nivel de Gradación</i>	<i>Variedad-Registro</i>	<i>Tipo de Marcación</i>	<i>Eje</i>
Grado 1	Lengua estándar/ Lenguaje coloquial	Marcación léxica y fraseológica	Vertical
Grado 2	Lengua estándar/ Lenguaje coloquial y Lenguas coloquiales	Marcación léxica y fraseológica, ampliada, sobre todo, por marcas fonético-articulatorias. Puede haber, en menor medida, marcas morfológicas y sintácticas.	Vertical Horizontal
Grado 3	Lengua Estándar / Dialecto	Marcación en todos los niveles de la lengua. Respecto al grado 2 se observa una mayor incidencia de marcas y una mayor profundidad de las mismas (marcas fonológicas: diferencias fonemáticas).	Horizontal

Proponemos, desde el punto de vista de la literatura marcada, la siguiente clasificación que refleja los distintos grados de marcación:

Si bien se podrían establecer más grados de diferenciación, desde el punto de vista traslativo se impone la necesidad de limitar el número de escalas para que la gradación resulte aplicable al proceso traductor.

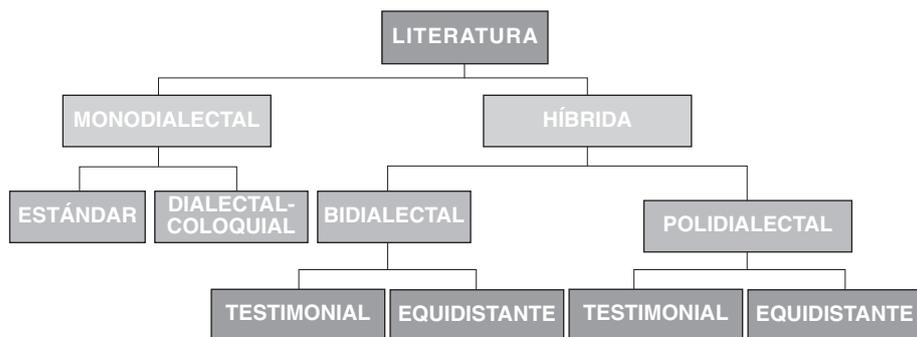
Los contrastes del grado 1 se desarrollan en el plano vertical de la lengua y muestran diferencias entre el registro central (neutral), por una parte, y el registro coloquial (marcado), por otra parte. Estos no plantean problemas traductivos, pues entre los traductólogos y los traductores no hay posturas enfrentadas a la idea de recrear en el texto meta la coloquialidad a nivel léxico y fraseológico y de esta forma recuperar la marcación del original.

El grado 2 implica contrastes más profundos en el ámbito de los registros, entre la lengua estándar y el lenguaje coloquial; o contrastes entre la lengua estándar, en calidad de variedad central de la lengua, y una lengua coloquial (*Umgangssprache*), una variedad de la lengua hablada más o menos cercana a la lengua estándar que, sin embargo, muestra un cierto grado de dialectalidad.

Aquí ya surgen problemas cuando los autores recurren no sólo a marcas superficiales (léxicas y fraseológicas) sino también a marcas más profundas, sobre todo, de carácter fonético-articulatorio (esencialmente las elisiones y contracciones). En este caso el problema fundamental reside en las posturas y valoraciones estéticas de los traductores y traductólogos, poco propensos a la recreación de este tipo de marcación lingüística.

El grado 3 refleja una intensa marcación en todos los niveles de la lengua, con especial incidencia en el ámbito fonético-articulatorio, pero también con cambios fonológicos que pueden afectar tanto a elementos vocálicos como consonánticos (muestra las diferencias en el inventario fonemático entre la variedad estándar y el dialecto). En la traductografía consultada sólo se han podido detectar ejemplos aislados en los que se haya optado por una recreación de este grado máximo de contrastes mediante recursos más o menos equivalentes. En su mayoría se elige o bien directamente la neutralización de los contrastes o bien se reduce el grado de contraste mediante el uso de una marcación más coloquial que dialectal.

El otro elemento que permite diferenciar y analizar los textos de la literatura marcada es la clasificación que de ésta hemos realizado y presentado con anterioridad y que repetimos de nuevo:



Desde el punto de vista de nuestro estudio, la rama de la literatura híbrida es la que realmente nos interesa y la que más problemas plantea. La rama monodialectal implica problemas que, en nuestra opinión, tienen soluciones más fáciles, mientras que los textos que mezclan lenguajes añaden la dificultad del tratamiento de los contrastes producto de la variación intralingüística.

El primer análisis que lleve a cabo el traductor revelará la naturaleza del texto marcado y su pertenencia a una de las categorías establecidas en el cuadro. La presencia de dos lenguajes que contrastan, ya sean variedades o registros, indicaría un texto bidialectal, la existencia de más de dos lenguajes, por ejemplo la lengua estándar y varios dialectos, apuntaría a un texto polidialectal. En ambos casos puede haber una incidencia desigual o más o menos equivalente, lo que daría lugar a una presencia o bien testimonial o bien equidistante de esos lenguajes.

La diferenciación de la presencia testimonial o equidistante de los distintos lenguajes sólo tiene relevancia para la incidencia pero nada dice de la gradación de la marcación.

### *Propuesta de recursos de marcación*

En primer lugar hay que resaltar que nunca podrá existir fidelidad absoluta entre la obra original y su versión traducida, por más que el traductor pretenda recuperar en el texto meta la marcación que produce los contrastes intralingüísticos en el texto original (ya hemos aludido a los factores de diferenciación lingüística, cultural y situacional que separan a los dos textos).

Los estudios dialectológicos de Gfirtner han mostrado la correlación que existe entre el número de sílabas articuladas y el grado de dialectalidad. Como ya hemos indicado, se ha podido determinar que el número de sílabas articuladas se reduce en función del grado de dialectalidad: cuanto más dialectal sea el lenguaje menor es el número de sílabas.

También hemos justificado la conveniencia de sustituir esta herramienta de medición del grado de dialectalidad por otra —el índice fonemático aproximativo— que, en nuestra opinión, se adapta mejor a la comparativa en relación con la pareja de lenguas alemana y española. El motivo es que, debido a las diferencias formales entre estas dos lenguas, los lenguajes coloquiales-dialectales del alemán se muestran más propensos a reducir elementos vocálicos, y con ello a eliminar sílabas, frente a una mayor incidencia de la reducción consonántica en los lenguajes coloquiales-dialectales del español, lo que, en muchos casos, sólo produce pérdidas de fonemas pero no de sílabas.

Por las razones expuestas anteriormente, se propone el índice fonemático aproximativo como herramienta básica de medición del grado de coloquialidad-dialectalidad de los textos originales, o de los personajes marcados que aparecen en ellos. Su fiabilidad y fácil aplicabilidad al proceso traductivo lo convierten en un recurso ideal. No obstante, el análisis se debería completar a través de la revisión de otras marcas lingüísticas que permitan al traductor establecer con más precisión las diferencias de gradación de los contrastes.

A partir de los datos que arroje ese análisis se sugiere que en el texto meta se reproduzca de forma aproximada un grado de coloquialidad-dialectalidad similar. La mayor o menor incidencia de pérdidas de fonemas, vocálicos y consonánticos en su conjunto, permitirá recrear las posibles diferencias en la caracterización del lenguaje de los distintos personajes. En consecuencia, las elisiones, junto con las contracciones, a menudo relacionadas directamente con aquellas, que responden a fenómenos articulatorios universales, o al menos a fenómenos compartidos por las lenguas analizadas, se constituirían en los recursos de marcación fundamentales aunque no exclusivos. A mayor grado de dialectalidad se pueden añadir otros recursos tales como los que se han explicitado en el capítulo “II.1.1.”, ya procedan del ámbito fonético-articulatorio o de los demás niveles de la lengua (marcas léxicas, morfológicas, sintácticas o grafemáticas). De esta forma se podrán recrear distintos grados de coloquialidad-dialectalidad a través de la modulación de la marcación.

Para los distintos grados se pueden establecer los siguientes recursos:

<i>Textos, o partes textuales, con marcación coloquial superficial</i>	<i>Textos, o partes textuales, con marcación coloquial profunda</i>	<i>Textos, o partes textuales, con marcación dialectal</i>
Se proponen marcas léxicas y fraseológicas que reproduzcan los rasgos de coloquialidad del original.	A las marcas léxicas y fraseológicas se suman esencialmente marcas fonético-articulatorias (sobre todo elisiones y contracciones).	Para este tipo de marcación conviene recurrir a todos los niveles de la lengua: marcas léxicas y fraseológicas, fonético-articulatorias, morfológicas y sintácticas. El grado de dialectalidad puede ser modulado a través de la frecuencia en la marcación y también a través del empleo de marcas dialectales más o menos profundas.

En cualquier caso, quisiéramos aclarar que *no se trata de transformar la labor traductora en un ejercicio matemático-estadístico*, pues la marcación sólo puede y debe reflejar en la medida de lo posible contrastes intralingüísticos que permitan evocar efectos similares a los experimentados por los receptores originales, desde la consciencia de que nunca podrán ser idénticos. *La marcación en el texto meta debería procurar producir un lenguaje que al receptor no le resulte forzado.*

La similitud constatada de la mayoría de los recursos de marcación que se emplean en la literatura marcada (de las lenguas analizadas en el presente trabajo), así como en la literatura marcada traducida justifica, en nuestra opinión, esta estrategia de recreación de los contrastes intralingüísticos.

## 2. Problemas y soluciones de traducción del texto literario marcado

### 2.1. Tratamiento de la variación intralingüística: Postura de los traductólogos

El interés en relación con el tratamiento traslativo del elemento dialectal (sociolectal) se limita aquí a los contrastes intralingüísticos. Mientras que en un texto parcialmente dialectal, los contrastes son fruto de la oposición de la lengua estándar y una variedad geográficamente marcada, que habitualmente incluye también connotaciones diastráticas, en los textos polidialectales aparecen contrastes múltiples debido a la presencia de la variedad estándar y varios dialectos de la lengua. Cuantas más variedades estén presentes en el texto de partida tanto más difícil resultará la tarea de dar cuenta de esos contrastes. Buenos ejemplos de la complejidad de la tarea traslativa que implica la reexpresión de textos marcados por la presencia de múltiples

variedades de un sistema lingüístico son *Die letzten Tage der Menschheit* de Karl Kraus y *Der Hauptmann von Köpenick* de Carl Zuckmayer.

Mientras que los textos parcialmente dialectales –textos básicamente escritos en lengua estándar, que pueden presentar una casuística variada—<sup>116</sup> y los textos poli-dialectales plantearían problemas de traducción específicos, diferentes a los retos que todo proceso de traslación implica, los textos escritos en una sola variedad de la lengua –Hurtado (2001:584) emplea el término de textos *monodialectales*– no plantearían esas dificultades concretas a la hora de ser reexpresados en otra lengua, ya sea en lengua estándar o en algún dialecto como bien afirma Rabadán (1991:111): “Los TOs escritos en su totalidad en dialecto, a efectos de traducción, se comportan –y se equiparan– a cualquier TO en lengua estándar. Las razones son obvias: el autor del TO consideraba su dialecto como forma estándar, y por ello la adoptó para su obra”.

Si bien estamos de acuerdo con esta afirmación de Rabadán<sup>117</sup>, no lo estamos con el razonamiento, pues la mayoría de los autores que en la literatura alemana<sup>118</sup> han recurrido al dialecto para escribir textos íntegramente en una variedad local-regional de la lengua proceden de la burguesía cultural, sobre todo miembros del clero y de la comunidad educativa (Kohlschmidt 1982:218-220). El dialecto no es necesariamente la variedad dominante en los autores de este tipo de obras literarias sino más bien la lengua estándar. En algunos casos pretenden contribuir a la preservación de los dialectos (intención museal) a través de su actividad escritora, a pesar de no siempre dominar completamente la variedad en cuestión. Un ejemplo paradigmático de la falta de dominio absoluto de la variedad dialectal empleada en la literatura es el de Ludwig Anzengruber. Fue duramente criticado por los defectos que mostraban sus textos en relación con el lenguaje dialectal que hablaban sus personajes campesinos (Cfr. Merker 1965:478). Además, este lenguaje dialectal no se correspondía con el que el propio Anzengruber más dominaba, pues, a pesar de ser vienés, se dedicaba a utilizar el dialecto de las comunidades campesinas en las que se desarrollaban las tramas de sus textos dramáticos y narrativos.

(116) Hein (1983:1625): “Die Verwendung von dialektalen Wendungen und Textpassagen in der hochsprachlichen Dichtung reicht von der durch den Zufall bestimmten Einstreuung über die bloße Andeutung und Typisierung bis zum intendierten Kontrast und zum authentischen Ausschnitt sprachlicher Wirklichkeit”.

(117) Parece lógico que un texto escrito en una sola variedad de una lengua se pueda traducir a cualquier variedad de otra lengua, incluida la lengua estándar. La única objeción podría ser que el empleo de una variedad marcada en un texto genere contrastes en relación con otros textos escritos en estándar. Es decir que la escritura de un texto literario en dialecto en vez de en estándar ya supondría una determinada manifestación diferenciadora. De la misma forma que contrastan las variedades también contrastarían los textos de acuerdo con el material lingüístico divergente.

(118) Es de suponer que en la literatura anglosajona, el empleo de variedades no estándar en la literatura también corra a cargo de personas formadas esencialmente en inglés estándar, aunque puedan tener un dominio más o menos perfecto de otras variedades dialectales o sociolectales.

La cuestión de la variación intralingüística ha sido abordada principalmente por la lingüística y sociolingüística y sólo en menor medida por la traductología. Si bien es verdad que numerosos autores han aportado posturas respecto a la presencia de distintas variedades de una misma lengua en un texto literario, hay que constatar un tratamiento más bien superficial y una escasa aportación de posibles soluciones (Mayoral 1999:147).

Debido a la fuerte correlación que existe entre las marcas diatópicas y diatráticas, en nuestro estudio no se establece una separación nítida –algo que, por otra parte, resultaría harto difícil si no imposible– entre el carácter geográfico y social de los dialectos. Rabadán (1991:111-112) incide en este aspecto de los dialectos como variedades que se identifican, generalmente, con ambas características: “El dialecto se puede utilizar de forma parcial para caracterizar social o geográficamente (por regla general ambas cosas a la vez) a determinados personajes en el TO”. Koller (2001:244) resalta ese solapamiento habitual de las dos marcaciones (la sociolectal y dialectal) como un rasgo característico de la lengua alemana: “Thomas Manns *Buddenbrooks* enthält zahlreiche Beispiele für regional/ dialektal markierten Sprachgebrauch, der –wie das für das Deutsche charakteristisch ist– häufig zugleich sozial bestimmt ist”.

Hurtado (2001:583-596) presenta una visión panorámica de las diferentes posturas que a lo largo de los años han ido defendiendo los distintos traductólogos en relación con el tratamiento de la variedad dialectal en la literatura. Defiende la importancia en traducción de la distinción de las marcas estándar/ no estándar –si existe un uso significativo de marcadores–, pues éstas pueden desempeñar funciones centrales en el texto original. Además, resalta las pérdidas de funciones presentes en el original que conlleva la eliminación de los rasgos de variedad lingüística.

Con ello está aludiendo a un problema, en primer lugar, de comprensión significativa de la variación intralingüística. Efectivamente, sería necesario que los traductores fuesen conscientes de esta variación y de sus implicaciones ideológicas. Ello permitiría la búsqueda y aplicación de estrategias más apropiadas, que la habitual neutralización, para dar respuesta a los problemas que los textos marcados plantean. La realidad, sin embargo, muestra que los traductores, en muchos casos, o no conocen los sistemas lingüísticos en toda su heterogeneidad o no disponen de los elementos de juicio necesarios para poder enfrentarse con cierta garantía al problema en cuestión; el mero conocimiento de la riqueza de variedades de una lengua no implica que se dominen, al menos parcialmente, esos subsistemas.

Esto se debe, en parte, al hecho de que los programas de formación de los traductores, ya sean de grado o de posgrado, no suelen tener en cuenta la problemática

de la variación lingüística intrasistémica. Las lenguas extranjeras, que son objeto de enseñanza en la carrera de Traducción e Interpretación, se identifican sin más con la variedad estándar, obviando incluso la existencia de múltiples variedades estándar, como las del alemán<sup>119</sup> o del inglés<sup>120</sup>. El hecho de que no se insista en la variedad intralingüística se debe, sin duda, a que ésta se suele reflejar casi exclusivamente en textos literarios, y que la traducción literaria sólo supone aproximadamente el 1% del volumen total de la actividad traslativa.

Por otra parte, la adquisición de todos los conocimientos necesarios en materia lingüística, social y cultural supondría un enorme reto para cualquier persona, mucho más para un intermediario cultural que ha de moverse en dos mundos culturales. Ello explica por qué los traductores tienden a limitar su aspiración de dominio a la variedad central de las dos lenguas en las que desarrollan su labor.

La “superficialidad” y “marginalidad” con la que se trata el asunto de los lenguajes periféricos en traducción se debe, muy posiblemente, a su carácter interdisciplinario: la complejidad de la materia dificulta la especialización que probablemente sea necesaria y además requeriría un interés especial de los traductólogos por un campo puramente lingüístico como la dialectología. Una actitud similar se da en los estudios de teoría literaria respecto al tratamiento del dialecto como indica Hein (1983:1624):

Dialektverwendung bzw. Dialektsprecher lassen sich in der neueren deutschen hochsprachlichen Dichtung bis in die Barockzeit zurückverfolgen. Dabei erhalten die Dialekt-Passagen aus dem Gegensatz zur Hochsprache verschiedene Funktionen, die von der Forschung bisher nur unzureichend untersucht wurden. [...] Die Schwierigkeiten liegen unter anderem darin, daß kein Literaturwissenschaftler die verschiedenen Dialekte mühelos erkennen und lesen kann (vgl. Sengle 1971, Bd. 2, 776) und daß auf der anderen Seite kaum ein Dialektologe an literarisch-ästhetischen Phänomenen des Dialekts im hochsprachlichen Kontext interessiert ist. Es ist daher selbst für den sprachwissenschaftlich ausgebildeten Literaturwissenschaftler schwer, herauszufinden, ob es sich bei den dialektalen Wendungen und Textpassagen in hochsprachlichen Texten tatsächlich um Dialekt im Sinne dialektologischer Prinzipien handelt [...] oder ob nur Andeutungen, Anklänge von Dialekt in verschiedenartiger Form vorliegen.

(119) Hoy en día se suelen diferenciar tres variedades estándar: la de la República Federal de Alemania, la de Austria y la de Suiza. Cada una de ellas con un importante grado de confluencia pero también con rasgos distintivos en todos los niveles de la lengua.

(120) Se pueden establecer múltiples diferencias entre el BE (inglés británico) y el AE (inglés americano), las dos variedades estándar más importantes del inglés. Otra variedad estándar que se podría mencionar es el inglés australiano.

Hein resalta dos dificultades en relación con el análisis del dialecto en la literatura alemana: el escaso interés que los especialistas en literatura muestran por los dialectos, y los dialectólogos por la literatura, y la falta de conocimientos necesarios para poder reconocer los diferentes dialectos y valorar las distintas gradaciones dialectales. Eso lleva a que, a menudo, se hable de dialecto cuando, en realidad, desde un punto de vista dialectológico, no es tal: sería el caso, por ejemplo, de la literatura popular vienesa cuando ésta se identifica, erróneamente, con la literatura dialectal<sup>121</sup>, una confusión que ha entorpecido la recepción de autores como Nestroy. Parece razonable pensar que las exigencias de esa interdisciplinarietà también frenan a los traductólogos a la hora de enfrentarse a este problema.

Las soluciones que se proponen desde la traductología van desde el rechazo absoluto de la utilización de marcas lingüísticas en el texto de llegada hasta el empleo de variedades dialectales de la lengua meta. A continuación se revisarán críticamente las dos posturas antagónicas respecto del tratamiento de los contrastes intralingüísticos, defendidas por algunos traductólogos.

### 2.1.1. Neutralización

Una serie de traductólogos consideran que la variación intralingüística no puede o no debe ser recreada en la lengua meta. En ese sentido se expresa Rabadán que se apoya en Coseriu (citado según Rabadán 1991:96), “En tales casos no es posible una traducción sino únicamente una adaptación [...]” y en House (citada según Rabadán 1991:111, “[...] since each language is unique in its diversification, translation of intralinguistic variation is severely curbed. It is usually quite impossible to render these variations in a satisfactory manner”) para cuestionar la traducibilidad de la variación intralingüística. Rabadán se basa en la idea de la inequivalencia de los recursos para rechazar la recreación de la variación intralingüística, que presenta el texto original, al abogar por su reexpresión mediante la lengua estándar.

House tiene razón cuando afirma que todas las lenguas se constituyen en un sistema lingüístico único, cada uno con distintos grados de diversificación. También es verdad que en muchos casos resultaría imposible encontrar un subsistema en la lengua meta para cada uno de los subsistemas lingüísticos de la lengua original: el alemán, por ejemplo, muestra una mayor diversificación que el español peninsular. Es decir que, de entrada, se plantearía una cuestión puramente numérica. Sin embargo, esto no es realmente un problema para la traducción, pues los textos marcados

---

(121) En el artículo sobre la literatura dialectal, Wilpert (1989:181-182) incluye el teatro popular vienes dentro de ésta.

suelen establecer, fundamentalmente, contrastes entre dos variedades. Los textos polidialectales son mucho menos frecuentes y tampoco recogen toda la diversidad lingüística de la lengua en cuestión.

Otro argumento central a la hora de rechazar el uso de dialectalismos en las traducciones es aquel que defiende la imposibilidad de recrear con fidelidad los contrastes del texto original sin falsear la idiosincrasia de las variedades que aparecen en él: se postula la inequivalencia idiosincrásica de los dialectos de distintas lenguas. Es la idea de que, por ejemplo, el dialecto bávaro no puede ser reproducido en español a través del andaluz sin que se esté falseando el carácter y la cultura bávaros que se asocian al lenguaje de los correspondientes personajes, es decir la idea de que no se pueden reproducir los mismos valores connotativos. Dado que las lenguas son un producto de su cultura, la lengua imprime un determinado carácter al hablante que pertenece a esa comunidad cultural. A través del lenguaje se asocian una serie de valores con los hablantes de esa comunidad lingüística y resulta prácticamente imposible que las características culturales de un dialecto de otra lengua puedan coincidir con aquellos. En este sentido se expresa Isabel García Adán (2007:147), hablando de su traducción de *Buddenbrooks* de Thomas Mann:

En principio estamos en contra de la opción de reinterpretar el dialecto en algún dialecto del español, pues daría lugar a una importante incoherencia cultural respecto al resto de elementos no lingüísticos de la obra. Además, ¿por qué dialecto habríamos de decidirnos? ¿Dialectos del norte o del sur de la península? ¿Español de México o de Argentina?

Otro motivo con el que se suele fundamentar el rechazo del dialecto como recurso traductivo sería la relación “dialecto/ lengua estándar” distinta en cada lengua: “las relaciones dialectos/ estándar son siempre en el segundo idioma distintas de las que se mantenían en el primero, tanto en connotación como en distribución” (Santoyo, citado según Rabadán 1991:96).

Ahora bien, si se rechazan los dialectos como recurso, debido a que su posición dentro de la lengua meta no equivale a la de los dialectos de la lengua original, y debido a que su valor connotativo es distinto, también se debería cuestionar la equivalencia de la lengua estándar de un sistema y otro. De hecho hay varios pensadores que a lo largo de la historia han afirmado esa inequivalencia de las lenguas, entre ellos Wilhelm von Humboldt (1994:239):

[...] Con frecuencia se ha advertido –y tanto la investigación como la experiencia lo comprueban– que, si se prescinde de las expresiones que designan meros objetos corporales, ninguna palabra de un idioma se corresponde perfectamente con

otra de otro idioma. Los diferentes idiomas son a este respecto sólo sinónimos; cada uno expresa el concepto de manera distinta, con esta o aquella connotación, un grado más alto o más bajo en la escala de los sentimientos.

Afirmar la equivalencia idiosincrásica de la lengua estándar de dos idiomas distintos carece de cualquier lógica, pues tampoco son equivalentes los valores connotativos que aportan una lengua y otra. Esto llevó a Ortega a afirmar la imposibilidad de la labor traductora. Es precisamente la equivalencia funcional la que, en nuestra opinión, justifica la reexpresión de un texto literario escrito en lengua estándar mediante la variedad estándar de otra lengua. En ningún caso se puede hablar de equivalencia denotativa absoluta y mucho menos de equivalencia connotativa. Incluso habría que hablar de equivalencia funcional relativa, si se comparan, por ejemplo, el alemán y el español estándar peninsular. De ninguna manera se puede afirmar que las variedades estándar de esos dos conjuntos lingüísticos cuentan con la misma distribución e incidencia dentro de su respectivo sistema: es muy inferior en el caso del alemán respecto del español<sup>122</sup>. Si en la traducción de textos literarios alemanes al español se aplicaran los criterios maximalistas de Santoyo habría que convenir en la imposibilidad de la traducción debido a las divergencias en distribución y connotación de las dos variedades estándar: una postura, sin duda, superada hoy en día.

Es curioso, en este sentido, que Rabadán (1991:97) rechace expresamente los “equivalentes funcionales” para dar respuesta a la variación intralingüística. Justifica la neutralización de los contrastes lingüísticos como la mejor solución debido a que es la mayoritaria entre los traductores, tal y como se desprende de una muestra traductográfica analizada por la autora:

Las limitaciones a la expresión de la equivalencia son difíciles de superar (si no imposibles), y la inclusión de “equivalentes funcionales” en base a diferentes criterios resulta, en última instancia, inaceptable. Los recursos utilizados para solventar el problema y mantener en el TM las connotaciones del TO han sido numerosos, aunque hay dos que destacan desde el punto de vista estadístico: a) la traducción a la forma estándar de la lengua meta, solución adoptada por M. Juana RIBAS para la caracterización de Stephen Blackpool en su traducción de *Hard Times* (1967); y b) añadir a la traducción estándar coletillas del tipo “dijo en dialecto”, “añadió en dialecto”, etc. Es el recurso más utilizado y, con seguridad, el

(122) Lo mismo ocurre en relación con el lenguaje literario. Mientras que en la literatura española hay pocas obras que emplean variedades no estándar –además suelen gozar de una valoración poco favorable–, se pueden enumerar múltiples textos de la literatura alemana que utilizan dialectalismos, o incluso están íntegramente escritos en dialecto, y que se consideran parte fundamental del canon literario germano. A modo de ejemplo se pueden mencionar los casos más conocidos como *Los Buddenbrook* de Thomas Mann, *Los tejedores* de Gerhart Hauptmann y *Berlín Alexanderplatz* de Alfred Döblin.

que goza de mayor aceptabilidad entre los receptores meta, como lo demuestra que la gran mayoría de los traductores al español de *Lady Chatterley's Lover* optan por esta solución.

Rabadán reproduce la postura mayoritariamente adoptada en relación con la traducción de la literatura marcada. Rechaza por “inaceptables” aquellos recursos que puedan servir como “equivalentes funcionales” sin que aporte razones de peso que puedan apoyar su tesis. Los dos argumentos esenciales que utiliza para justificar su postura favorable a la neutralización de la variación intralingüística son la supuesta aceptabilidad<sup>123</sup> por parte de los receptores meta –curiosamente se mide a través de la frecuencia de las soluciones aportadas por los traductores– y la preferencia de este recurso por parte de la mayoría de los traductores. Como se puede observar, en realidad sólo se trata de un único argumento. Sin embargo, no parece muy lógico que se hable de la aceptabilidad entre los receptores si básicamente se les ofrece una única solución.

Se pueden hacer dos observaciones respecto de las palabras de Rabadán: en primer lugar, la autora sólo está hablando de la traducción comercial, dirigida a un público general y que, fundamentalmente, persigue el objetivo de obtener un beneficio económico. Este tipo de traducción (la mayoritaria) suele estar fuertemente condicionado y predispuesto en una dirección determinada por parte de la editorial, algo que ya se refleja en el hecho de seleccionar determinadas obras literarias y no otras. También existe la posibilidad de realizar una traducción que podríamos llamar “académica” que no tiene que someterse a las presiones editoriales. Son precisamente los condicionamientos editoriales los que contribuyen, en buena medida, a establecer los criterios de aceptabilidad, primero entre los traductores –privados de parte de su autonomía por las imposiciones editoriales, de la crítica y de las autoridades ocupadas en velar por el buen uso de la lengua– y luego entre los receptores, pues, como bien indica Rabadán, en la gran mayoría de las traducciones de textos marcados se opta por nivelar los contrastes lingüísticos. Editores y traductores, al igual que una parte de los traductólogos, contribuyen, en gran medida, a fijar un determinado horizonte estético-literario que predispone a los receptores en contra de otras soluciones diferentes y mucho más minoritarias que la neutralización. Teniendo en cuenta los

(123) En nuestra opinión se puede establecer un paralelismo entre el concepto de *aceptabilidad* tal y como lo utiliza Rabadán, por una parte, y según se emplea en la teoría del polisistema. Para Toury (2009:96-97) existe una “norma inicial” que diferencia las dos opciones básicas de las que dispone el traductor: someterse o no a las exigencias (normas) de la cultura meta. De esta oposición surgen dos conceptos: adecuación y aceptabilidad. En el primer caso lo que prima son las normas de la cultura del TO y en el segundo se imponen las normas de la cultura del TM. En la concepción traductiva de Rabadán prima el cumplimiento de las normas de la cultura meta, o por decirlo con Schleiermacher, ella propone acercar el autor al lector con el fin de generar una traducción transparente o fluida (en palabras de Venuti).

condicionamientos de la recepción de los textos marcados, el argumento basado en el índice de frecuencia de las soluciones adoptadas ya no resulta tan convincente. Y tampoco hay que olvidar que la mayor o menor incidencia de determinadas soluciones en la traductografía de la literatura marcada no deja de ser un reflejo de una convención adoptada por la mayoría de los traductores de acuerdo con normas y valoraciones estéticas asumidas en el proceso de socialización y a causa de sus carencias competenciales.

A ello se suman, en segundo lugar, los condicionamientos que determinan la labor del propio traductor. Ya se ha aludido a la presión que ejercen las editoriales de carácter comercial sobre el traductor a la hora de adoptar determinadas estrategias traductivas. Además, es de suponer que la gran mayoría de los traductores se ven seriamente limitados a la hora de elegir una estrategia diferente de la habitual neutralización de los contrastes intralingüísticos. Esa limitación se refiere tanto a la lengua original como a la lengua meta. En el primer caso se tratará de un reducido o nulo conocimiento y, por tanto, de una reducida o nula capacidad de comprensión de las variedades intralingüísticas de la lengua original. ¿Qué duda cabe que este problema condicionará negativamente la recepción de la literatura marcada por parte de los traductores? En segundo lugar hay que pensar que pocos traductores serán capaces de reexpresar contrastes intralingüísticos a través del empleo lingüísticamente correcto de variedades dialectales de la lengua meta, pues requiere más que nociones superficiales de esas variedades. La marginalidad y el carácter residual de la mayoría de los dialectos españoles, sobre todo de los más diferenciados de la variedad estándar, explican el escaso acceso a ellos que generalmente pueden tener los traductores. Newmark (2006:263), que rechaza la idea de la intraducibilidad de los dialectos, se refiere a la dificultad del dominio de variedades no estándar y considera que no es necesario reexpresarlas mediante dialectos de la lengua meta, pues en muchos casos los traductores no disponen de los conocimientos lingüísticos necesarios.

El hecho de que la mayoría adopte una determinada estrategia traductiva no quiere decir que sea la mejor o la más adecuada. El trabajo con corpus e índices de frecuencia puede que resulte adecuado para los lenguajes especializados, si se tiene en cuenta que sus textos aspiran a la unificación y normalización. ¿Se puede realmente decir lo mismo de la literatura? ¿No será más bien el caso contrario?

Por hablar en palabras de los formalistas rusos: los lenguajes especializados buscan la automatización mientras que el lenguaje literario pretende desautomatizar los recursos lingüísticos. Por tanto, querer utilizar los mismos criterios en la traducción literaria nos parece, como mínimo, sospechoso si no contrario a su idiosincrasia (Cfr. Venuti 1995:41). Nadie dudará de que los textos literarios muestran características bien distintas a las de los textos jurídicos, económicos, técnicos etc.: poliinter-

pretabilidad frente a monointerpretabilidad y tendencia a potenciar los valores connotativos frente a la imposición de lo denotativo.

Nos parece razonable que se emplee el criterio de aceptabilidad en relación con la traducción de textos pertenecientes a campos de especialidad como los que acabamos de mencionar, pues en su traslación ha de tenerse en cuenta, en buena medida, al receptor. Los textos literarios, sin embargo, se centran más bien en el emisor y acentúan los rasgos estilísticos de éste. Hablar de aceptabilidad por parte de los receptores en la traducción literaria significaría cambiar el centro de gravedad del emisor hacia el receptor y, con ello, modificar el carácter del texto.

La neutralización de la variación intralingüística que supone la reexpresión de un texto marcado mediante la lengua estándar no puede, en nuestra opinión, dar un resultado satisfactorio, especialmente en aquellos casos en los que los contrastes son importantes tanto en número como en relevancia para la obra literaria. Es un error considerar que esa estrategia al menos permite recuperar el contenido de la obra, pues en literatura forma y contenido constituyen un todo inseparable, siendo además la forma el elemento central:

[...] en la medida en que los personajes que actúan en el teatro y la novela se expresan esencialmente en su lenguaje específico, éste se convierte en un momento integrante de la acción misma. Así, por ejemplo, la vinculación social de estos personajes puede manifestarse a través del lenguaje, con lo cual el lenguaje se convierte en lenguaje de figuras inconfundibles plasmadas por su función o su situación social; llega a ser idéntico con éstas y con su esencia. En este caso el lenguaje no se presenta independientemente, sino que resulta de la realización del tema y de la configuración lograda de las figuras (Kofler 1972:27).

El texto literario destaca, principalmente, por su carácter expresivo –no se puede y no se debe equiparar a un texto fundamentalmente informativo– y un texto neutralizado en absoluto podrá producir un efecto similar en el lector meta a aquel que experimentó el lector original. Teniendo en cuenta las palabras de Kofler, incluso se podría cuestionar la transmisión del contenido en su totalidad. Si con una obra literaria se pretende producir una determinada experiencia estética no se pueden emplear los mismos parámetros, por ejemplo de aceptabilidad, que en un texto fundamentalmente informativo.

Incluso el recurso de las coletillas “dijo en dialecto”, “añadió en dialecto” etc., citado por Rabadán como la solución más extendida en relación con la traducción al español de la novela *Lady Chatterley's Lover* de D. H. Lawrence, sólo añade un mero dato informativo sin que evoque el profundo contraste que en el original provoca el

lenguaje del guardabosque. A este respecto habría que resaltar que no se debería hablar de estas coletillas como “recurso traductivo” si ya están presentes en el texto original. Consultada una de las traducciones mencionadas por Rabadán como ejemplo de esta estrategia traductiva, en concreto la de A. Bosch, no se ha podido documentar ningún ejemplo en el que el traductor emplee las coletillas para marcar los pasajes dialectales, salvo cuando el propio autor del original lo hace. Para ilustrar este proceder del traductor hemos elegido dos pasajes del original con su respectiva traducción. El primer ejemplo contiene la coletilla, tanto en el original como en la traducción, y el segundo ejemplo refleja la ausencia de cualquier referencia al dialecto en la versión española, a pesar de que hay un pasaje dialectal en el original:

He dropped his head. Then he said, in dialect: “Ay, maybe I do, maybe I do! Well then, I’ll say nowt, an’ ha’ done wi’t. But the mun dress thy-sen, an’ go back to thy stately homes of England, how beautiful they stand. Time’s up! Time’s up for Sir John, an’ for little Lady Jane! Put thy shimmy on, Lady Chatterley! Tha might be anybody, standin’ there be-out even a shimmy, an’ a few rags o’ flowers. There then, there then, I’ll undress thee, tha bob-tailed young throstle” (Lawrence 1983:247).

El hombre bajó la cabeza y, en dialecto, dijo: –Quizá, quizá lo diga para eso...Bueno, pues no lo diré, y basta. Pero tienes que vestirme y regresar a las señoriales mansiones de Inglaterra, que tan hermosas son. ¡Ha llegado el momento! ¡Ha llegado el momento para sir John y lady Jane! ¡Ponte el vestido, lady Chatterley! Tal como estás, en pie y desnuda, sin siquiera camisa y con sólo unas cuantas flores, podrías ser cualquier mujer. Bueno, bueno...Te voy a desnudar. Voy a desnudar tu cuerpo joven y de bonito trasero (Lawrence 1981:234).

“This is John Thomas marryin’ Lady Jane,” he said. “An’ we mun let Constance an’ Oliver go their ways. Maybe-” (Lawrence 1983:246).

El hombre dijo: -Esto es el matrimonio de John Thomas con lady Jane. Y debemos dejar que Constance y Oliver sigan cada cual su camino. Quizá... (Lawrence 1981:233).

Otro traductólogo que se muestra contrario a reexpresar dialectos del texto original mediante dialectos de la lengua meta es Mayoral (1999:86-87), aunque sí es partidario de emplear determinados marcadores que permitan evocar la “atmósfera global del texto original”:

Respecto a la traducción de dialectos, estos artículos<sup>124</sup> se mostraban contrarios a la traducción por dialectos funcionalmente equivalentes, dado el choque cultural que pueden provocar en el lector contemporáneo, e insinuaba que las soluciones de traducción a adoptar deben tener en cuenta la identificación por el lector de esos marcadores como pertenecientes a la variedad concreta. También insinuaban que estos marcadores que el lector identifica suelen asociarse a intenciones satíricas o denigrantes.

(124) Mayoral se refiere a unos artículos suyos en los que trata el asunto.

Los argumentos que presentan los teóricos de la traducción opuestos a la recreación de la variación intralingüística son, sin duda, importantes y tienen parte de razón. No obstante, debería tenerse en cuenta que toda traducción no sólo supone pérdidas sino también ganancias respecto del original. La traducción de cualquier texto produce pérdidas, ya se trate de un texto marcado o no marcado. Pero también es verdad que la traslación hace que el texto meta incorpore aspectos específicos y genere nuevas asociaciones fruto de su reubicación en otro ámbito lingüístico-cultural (Cfr. Venuti 1995:18). El argumento por el que se rechazan determinados recursos lingüísticos de la lengua meta, porque “adulteran” la idiosincrasia del original, resulta problemático a la luz de este hecho. Nunca se podrá evitar un cierto grado de “adulteración” del texto y tampoco determinadas pérdidas. Consideramos que el traductor debe buscar un cierto equilibrio entre pérdidas y ganancias en el texto meta, limitando, en la medida de lo posible, unas y otras.

La idea de que la neutralización mediante la lengua estándar es la mejor opción para la reexpresión de los contrastes intralingüísticos debido a su aceptabilidad por parte de los lectores se basa en un cálculo equivocado. Este razonamiento tendría su razón de ser si al lector se le dieran a elegir dos opciones: una versión marcada y otra no marcada para que él pudiera escoger y consiguientemente se pudiera hablar de aceptabilidad. Obviamente esta situación no suele darse. Además, en la mayoría de los casos el lector ni siquiera será consciente de que el traductor ha transformado el carácter del texto al neutralizarlo.

Pero incluso si se le ofrecieran dos versiones, una neutralizada y otra no neutralizada, es muy posible que la mayoría de los lectores eligiría la variante normalizada, es decir aquella que “reautomatiza” el lenguaje literario, convirtiéndolo en común y, por tanto, en más fácilmente digerible para el lector. Even-Zohar (2009:54) subraya esta idea diciendo que: “Empirisch betrachtet, scheint die überwältigende Mehrheit der Kulturkonsumenten ebendies zu bevorzugen, und wer die Konsumenten kontrollieren möchte, passt sich gänzlich ihrer Präferenz an”. Desde esta perspectiva, la aceptabilidad de la que habla Rabadán cobraría de nuevo sentido.

¿Por qué se da este fenómeno? Quizá porque el texto “nivelado” sea más “redondo”, cuente con un estilo “más bonito” y homogéneo, plantee menos “obstáculos” al prescindir de elementos que podrían producir efectos de extrañamiento. Ese aplanamiento de la obra contribuye indudablemente a aumentar su aceptabilidad entre el lector medio. Ahora bien, por esta regla de tres habría que proponer la “trivialización” de todo texto literario para adaptarlo al gusto del mayor número posible de receptores potenciales, pues qué duda cabe que la literatura más leída y más demandada por los lectores de todas las épocas es aquella que desde la crítica literaria se califica de “trivial”. Sin embargo, uno de los factores que diferencian la gran

literatura de la literatura trivial es precisamente que las obras clásicas requieren un esfuerzo especial: la plurisignificación, la intertextualidad, la deformación de lo común o el apartarse de las convenciones exige del lector un proceso de recreación activo y no un mero acto de absorción pasivo.

Buena prueba de que en traducción no se trabaja con verdades absolutas sino con convenciones establecidas a partir de determinados usos y gustos estéticos es el hecho de que algunos traductólogos sí abogan por recrear los contrastes intralingüísticos, como veremos a continuación.

### 2.1.2. Recreación

Frente a la postura anterior, que defiende la neutralización de la variación intralingüística como única solución válida posible, se sitúan aquellos traductólogos que abogan por la recreación de los contrastes.

De especial interés resultan las aportaciones de Manuel Ramiro Valderrama (2007). En primer lugar, este autor propone una solución terminológica original para la traslación de la variación intralingüística: habla de la “traducción lectal” y de los textos “lectalmente” marcados. En segundo lugar, introduce la idea de que los traductores que se enfrentan a textos lectalmente marcados, en realidad llevan a cabo dos procesos traslativos: primero un proceso intraindiomático (destinado a la homogeneización textual del original) y luego el proceso interidiomático de traducción desde la variedad estándar de la lengua de partida a la variedad estándar de la lengua meta. Indica Ramiro que esa “operación de homogeneización previa” se realiza de forma “más o menos consciente” y que es voluntaria. Basándose en Malingret (2002), apostilla que “para nadie representa un secreto que este trabajo de homogeneización puede venir impuesto por el que hace el encargo de traducción” (Ramiro Valderrama 2007:58). Aunque Ramiro da preferencia a la recreación de la variación lectal, pues “difícilmente vamos a encontrar textos marcados en los que la connotación no sea relevante” (2007:62), también afirma que existen casos en los que la homogeneización es imprescindible (sería interesante que se definiera en qué casos se da esa situación).

Otra de las voces más relevantes respecto de esta cuestión es la de Lawrence Venuti. En *The Translator's Invisibility* reflexiona acerca de las razones que han llevado a los traductores a producir textos meta normalizados y exentos de cualquier marca que pueda producir efectos de extrañamiento en el lector.

Partiendo de la célebre dicotomía de Schleiermacher, él aboga por la traducción “extranjerizante” frente a la traducción “domesticada”. La primera marcaría las

diferencias lingüísticas y culturales mientras que la segunda adaptaría el texto a los valores culturales de la lengua meta (Cfr. Venuti 1995:20). La extranjerización se consigue o bien a través de la elección de un texto extranjero excluido por los cánones literarios domésticos –como podría ser el caso del teatro popular vienés en España– o bien mediante el empleo de un tipo de discurso marginal, por ejemplo a través del uso de los lenguajes periféricos que caracterizan a los textos marcados.

Venuti explica que, sobre todo en las últimas décadas, se ha impuesto la traducción domesticada, una traducción que aspira a ser leída con fluidez, liberada de todo obstáculo. Ese tipo de traducción genera la ilusión de transparencia y con ello la idea de que, de esta forma, se transmiten con fidelidad el carácter y las peculiaridades específicas del autor original y su texto. En definitiva, un texto meta que crea la sensación de que se trata de un original y no de una traducción. Y precisamente así es como la suelen leer tanto los lectores comunes como los lectores críticos. Este tipo de traducción, propia de los lenguajes especializados, se ha convertido en la más aceptada también en relación con los textos literarios, al aplicarse a estos los mismos parámetros de aquellos:

A translated text, whether prose or poetry, fiction or nonfiction, is judged acceptable by most publishers, reviewers, and readers when it reads fluently, when the absence of any linguistic or stylistic peculiarities makes it seem transparent, giving the appearance that it reflects the foreign writer's personality or intention or the essential meaning of the foreign text –the appearance, in other words, that the translation is not in fact a translation, but the “original” (Venuti 1995:1).

El propio traductor contribuye a su “invisibilidad” al atenerse a las normas lingüísticas estandarizadas –obviando las calas y erosiones que el autor original inflige a la lengua original y que atentan contra la normalización y automatización de la misma– y al fijar un determinado significado, eliminando la polivalencia del texto, un rasgo central de cualquier obra literaria. Sin embargo, por más que se pretenda que el traductor desaparezca del texto meta, su invisibilidad no deja de ser una absurda falacia si se tiene en cuenta el grado de implicación en el proceso traslativo. La idea de invisibilizar al traductor para hacer más visible al autor sugiere que una traducción fluida y transparente reproduce con mayor fidelidad el texto original:

[...] this illusory effect conceals the numerous conditions under which the translation is made, starting with the translator's crucial intervention in the foreign text. The more fluent the translation, the more invisible the translator, and, presumably, the more visible the writer or meaning of the foreign text (Venuti 1995:1-2).

Venuti (1995:41) también alude a la diferenciación entre la traducción de textos literarios y de textos de los campos de especialidad: “As Schleiermacher realized

long ago, the choice of whether to domesticate or foreignize a foreign text has been allowed only to translators of literary texts, not to translators of technical materials". Esta diferenciación no parece tenerse en cuenta por parte de los defensores de la neutralización de los textos marcados. Como consecuencia se aplican las estrategias traductorales propias de los textos principalmente informativos a los textos fundamentalmente expresivos, por ejemplo a la hora de trabajar con corpus e índices de aceptabilidad.

Hatim y Mason (1995) también afrontan el problema de la variación intralingüística. Para ello establecen una clasificación de las variedades de la lengua según el usuario y según el uso. Las variedades relacionadas con el usuario las denominan dialectos y aquellas relacionadas con el uso las llaman registros. Entre los dialectos diferencian los geográficos, temporales, sociales, idiolectales, estandarizados y no estandarizados. Es decir que estos autores identifican la variedad estándar de la lengua como un dialecto más dentro del correspondiente sistema lingüístico (de acuerdo con el uso terminológico convencional en el ámbito anglosajón).

Dos aspectos de suma importancia que resaltan en cuanto a los dialectos geográficos es que la variación geográfica no se mantiene de forma homogénea en toda el área de influencia, algo que dificulta su identificación y diferenciación. De ahí que reclamen la necesidad de emplear la noción de *continuum* para los dialectos, una idea que coincide con las posturas que actualmente defiende la dialectología alemana, tal y como se desprende del correspondiente capítulo de nuestro estudio. Esto puede suponer un problema adicional para el traductor, pues dificulta la diferenciación nítida entre los dialectos que puedan aparecer en las obras literarias (además hay rasgos que los dialectos comparten). Y, en segundo lugar, estos autores apuntan a la dificultad que plantea la presencia de un dialecto concreto en un texto que se va a traducir, pues esto hace que se tenga que reflexionar acerca de qué dialecto se debería usar en el texto meta (dialecto equivale aquí a variedad e incluye, por tanto, también la lengua estándar). Expresan la necesidad de tener en cuenta el factor de la variación intralingüística en el proceso traslativo, pues el empleo de distintos códigos lingüísticos no es casual sino que se lleva a cabo intencionadamente. El traductor debe ser capaz de captar los valores idiosincrásicos asociados y tratar de recuperarlos (Cfr. Hatim/ Mason 1995:60).

En cuanto a los contrastes intralingüísticos en un texto y la cuestión de su tratamiento en el proceso traslativo señalan que ambas soluciones básicas, neutralizar o recrear, son problemáticas, pues en el primer caso (neutralización) se pierden los efectos especiales pretendidos por el autor del texto original y en el segundo caso (recreación mediante un dialecto de la lengua meta) se corre el peligro de evocar efectos contrarios a los intencionados por éste (Hatim/ Mason 1995:58).

Apoyándose en el ejemplo de las traducciones al francés, alemán y danés de la novela *El amante de Lady Chatterley* de D. H. Lawrence, constatan que la solución habitual respecto del tratamiento del elemento dialectal es su reexpresión mediante el código estándar de la lengua meta, neutralizando los contrastes. Según indican, los traductores rechazan el uso de dialectos en la lengua meta por considerar esta solución “artificial”. No obstante, también señalan que este proceder supone pérdidas “irrecuperables” debido a la eliminación de los correspondientes elementos de extrañeza (Hatim/ Mason 1995:63-64).

Como bien indican estos autores, la neutralización de los contrastes produce pérdidas significativas que contribuyen a modificar el efecto del texto meta en el proceso de recepción. Obviamente, el carácter del texto cambia considerablemente y, como consecuencia, el efecto que produce en los receptores finales no puede ser nunca ni igual ni similar al que experimentaron los receptores originales. Esto no es una cuestión menor en relación con los textos literarios, pues en una obra de arte el efecto es de especial relevancia. Nosotros iríamos incluso más allá de lo que plantean estos autores y afirmaríamos que el texto neutralizado no sólo sufre pérdidas debido a la eliminación de la marcación sino que también “sufre” ganancias, en nuestra opinión, muy problemáticas, mucho más problemáticas que las que resultan de la recreación de los lenguajes periféricos. Si se reexpresa el lenguaje de un personaje fuertemente marcado, por ejemplo por rasgos diastráticos, mediante un habla perfectamente estándar, se está llevando a cabo una profunda modificación de su idiosincrasia y se generan nuevas asociaciones totalmente contrarias a las que presenta el original.

Otra solución distinta sería la reexpresión del elemento dialectal mediante marcas sociales, tal y como propone Catford (1978:87-88):

When an SL text contains passages in a dialect other than the unmarked dialect (e.g. in the dialogue of novels) the translators may have to select an *equivalent* TL dialect. Translation equivalence [...] depends on relationship of SL and TL text to “the same substance” [...]. In the selection of an equivalent TL geographical dialect this means selection of a dialect related to “the same part of the country” in a geographical sense. Geography is concerned with more than topography and spatial co-ordinates – and human geography is more relevant here than mere location. Thus, in relation to the dialects of Britain, *Cockney* is a *south-eastern* dialect. In translating *Cockney* dialogue into French, however, most translators would select *Parigot* as the TL equivalent dialect, even though this is a northernly dialect of French. The criterion here is the “human” or “social” geographical one of “dialect of the metropolis” rather than a purely locational criterion.

Al respecto, Hatim y Mason citan el ejemplo del tratamiento del dialecto londinense de *Pygmalion* de G. B. Shaw en la traducción al árabe. Aquí, el contraste se establece a través de marcas sociolingüísticas sin recurrir a una determinada variedad diatópica (equivalente funcional). Respecto de la estrategia de recrear los contrastes diatópicos mediante marcas diastráticas, Hatim y Mason (1995:61) prefieren determinados recursos sobre otros: no son partidarios de reflejar las diferencias sociolingüísticas con marcas fonológicas sino más bien con contrastes léxicos y gramaticales respecto de la norma estándar.

Esta última solución supondría una recreación del contraste “dialecto – lengua estándar” esencialmente mediante el contraste “lengua coloquial – lengua estándar”, además con una marcación muy superficial y, por tanto, poco visible. Significa un desplazamiento del contraste del ámbito de las variedades de la lengua hacia el de los registros. Es decir que dentro de una misma variedad (la lengua estándar) se establecerían contrastes entre el registro formal y el registro coloquial. Obviamente no se trata del mismo tipo y grado de contraste (menor profundidad del mismo) y generalmente sólo se salvaría uno de los dos rasgos habitualmente asociados al dialecto: el diastrático (y sólo parcialmente). Se perdería, por tanto, el valor diatópico, algo que, sin embargo, parece irremediable salvo que se acepte su restitución mediante rasgos diatópicos del sistema de la lengua meta, algo muy discutido por traductólogos y traductores. No obstante, la reexpresión de los contrastes mediante marcas diastráticas supondría sólo una pérdida parcial de los valores connotativos frente a la pérdida absoluta que supone la reexpresión mediante la lengua estándar. También se evitaría la acusación de falsificación de la idiosincrasia del lenguaje original (si se acepta la equivalencia, al menos funcional, de las respectivas lenguas estándar).

Una posible crítica a esta solución de Hatim y Mason es que los recursos que proponen para marcar el texto limitan en gran medida la capacidad de recreación de distintos grados de contraste intralingüístico. Sin embargo, la ventaja de esta estrategia reside precisamente en su sencillez: no requiere conocimientos de ningún dialecto de la lengua meta por parte del traductor y tampoco plantea problemas de comprensión a los lectores, algo que sí podría generar dificultades si se emplearan variedades dialectales. Además se trataría de una solución menos problemática desde el punto de vista social, pues presumiblemente provocaría una menor resistencia por parte de muchos editores, traductores y lectores.

Newmark (2006:263) defiende una postura similar a la de Hatim y Mason al proponer la recuperación de la funcionalidad de los contrastes, aunque siempre con un uso moderado de las marcas:

Como traductores, su principal tarea consiste en decidir cuáles son las funciones del dialecto, que habitualmente vienen a ser las siguientes: a) mostrar un uso argótico del lenguaje; b) subrayar los contrastes sociales clasistas; y más raramente c) indicar las características culturales locales. [...] En el teatro, con imitar el acento de la clase obrera sin recurrir a ningún dialecto bastaría para dar razón de las aparentes distorsiones de una frase como ésta: *Wenn ich bloss wusste, was du meenst*. Otras veces, lo importante no es comerse unas cuantas letras (“¿L’ha dicho usted que he venío en taxi?”) para dar a entender que se trata de un campesino inculto, sino producir con moderación un habla argótica natural, que a ser posible oculte la clase social y que insinúe que se trata de un dialecto, “procesando” sólo una pequeña parte de las palabras dialectales del original.

Como se desprende de la cita, Newmark también defiende el empleo de marcas más bien “superficiales”, léxicas y fraseología coloquial. Habría que preguntarse, sin embargo, si ese tipo de marcas por las que aboga este autor realmente permiten recrear un habla argótica “natural”, pues los fenómenos articulatorios que menciona como ejemplos, apócope y síncope, son completamente habituales en el lenguaje coloquial, tanto en la vida real como en las obras de ficción. Nos parece que la idea que defiende Newmark de un habla argótica “natural” procede más de su propia postura lingüístico-estética que de una experiencia literaria contrastable, pues se podrían citar ejemplos no sólo a favor sino también en contra de ese procedimiento. Dentro del complejo universo de las siempre discutidas unidades traductológicas, esta concepción del “habla argótica natural” no deja de ser otra convención que no puede reclamar más que cierto grado de aceptación por parte de los profesionales (traductores) y teóricos (traductólogos) frente a otro grado, quizá menor, de rechazo. Nuevamente nos encontramos con una cuestión de gusto.

El comentario de Newmark respecto del tratamiento traductor del dialecto en las obras de teatro resulta interesante, ya que muestra un cierto paralelismo con unas observaciones del autor de origen austro-húngaro Ödön von Horváth en relación con sus textos dramáticos. Decía Horváth (Cfr. Krischke 1977:55) que a la hora de representar sus obras, los actores no debían hablar en dialecto sino en lengua estándar, si bien debían marcar su lenguaje de tal manera que pareciera que habitualmente sólo se expresan en dialecto<sup>125</sup>. Bien es verdad que los textos de Horváth no muestran más que marcas dialectales poco profundas, es decir que más que de “dialecto” habría que hablar de *Umgangssprache*.

Por su parte, Josep Julià (Cfr. Hurtado 2001:583-590) rechaza la reexpresión de la variación intralingüística a través de la lengua estándar y la consiguiente neu-

(125) Cabría preguntarse, no obstante, cómo se consigue tal empresa.

tralización de los contrastes. A diferencia de autores como Newmark y Hatim y Mason, Julià tampoco es partidario de indicar los contrastes dialectales con marcas sociolectales (lo interpreta como “confusión”). También se opone a lo que él denomina “opción interdialectal”: la restitución de los dialectos de los textos originales mediante dialectos diluidos, escasamente marcados o incluso transformados en registros.

A diferencia de la opinión mayoritaria (tanto entre los traductólogos como los traductores), Julià aboga por la reproducción de los contrastes dialectales mediante el empleo de variedades dialectales de la lengua meta. De hecho ha aplicado esta estrategia en la traducción al catalán de la novela *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*:

[...] Julià ha traducido este texto [*Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*] al catalán haciendo aparecer la variedad dialectal de esta lengua; de este modo, el romanesco, el napolitano, el molisano, el veneciano y el milanés del original se convierten, respectivamente, en barcelonés, valenciano (utilizando una variedad no concreta ni *apitxada*), pallarés, ampurdanés y mallorquín. Según Julià, del mismo modo que el lector de la traducción de una novela inglesa entiende que sus personajes no son catalanes aunque se expresen en catalán, el lector habrá de entender que estos personajes, aunque se expresen en estos dialectos, no son barceloneses, valencianos, etc. (Hurtado 2001:587).

Aun siendo sin duda un caso minoritario, el ejemplo de Julià demuestra que en relación con el proceso traductor no entran en juego verdades absolutas a la hora de adoptar determinadas soluciones sino que los traductores adoptan ciertas estrategias de acuerdo con criterios traslativos más o menos convencionales y posturas estéticas también más o menos convencionales. Cuanto menos convencionales sean los criterios traslativos y las posturas estéticas más se apartará el texto meta de una traducción “canónica” y más se verá expuesto a las críticas por el no cumplimiento de la convención prescrita y la consiguiente ruptura del horizonte de expectativas.

## 2.2. Tratamiento de la variación intralingüística: Postura de los traductores

Salvo algunas excepciones, la mayoría de los traductólogos no se dedican a la labor traductora. Para poder comprobar la viabilidad de las distintas soluciones respecto de los contrastes intralingüísticos que se proponen desde la teoría de la traducción se analizan a continuación las aportaciones de los profesionales de la traducción en ese campo. Para ello se han consultado los prólogos de varias obras de literatura

marcada y se han examinado los correspondientes textos meta. La traductografía española de la literatura alemana marcada refleja las distintas posturas estéticas que defienden los diferentes traductores.

Lo que llama la atención al revisar la traductografía en español de la literatura en lengua alemana es la escasa presencia de textos que en su versión original presentan contrastes intralingüísticos. Teniendo en cuenta que se trata de un importante conjunto de obras, tanto por su número como por su valor estético, tiene que sorprender la escasa recepción en la península. El menor prestigio por parte de la crítica literaria y la escasa presencia en las historias de la literatura lo explican, al menos en parte.

No existe, por poner un caso, ninguna traducción española de autores de la talla de Johann Nestroy y Ferdinand Raimund, las dos grandes figuras del *Wiener Volkstheater*, a pesar de la influencia que el primero ha ejercido, a través del teatro de Thornton Wilder, en uno de los musicales de mayor éxito en la historia de Estados Unidos: *Hello, Dolly!* Una de las grandes obras del teatro alemán del siglo XX, *Geschichten aus dem Wiener Wald* de Ödön von Horváth, finalmente ha sido publicada en la colección Letras Universales de Cátedra, setenta años después de su estreno.

En el caso de Nestroy se suele aludir a la enorme dificultad que representa el elemento dialectal en el proceso translato para explicar la laguna traductográfica, pero, sin embargo, existen traducciones a otras lenguas como el inglés, francés, italiano, portugués, polaco, checo, etc. A pesar de ser uno de los autores teatrales más representados en los escenarios alemanes después de la Segunda Guerra Mundial, sigue siendo un perfecto desconocido en España. Hasta el día de hoy no se ha traducido ninguna de sus más de ochenta obras al español.

Ya indicamos en la parte introductoria del presente trabajo la importantísima historia de la recepción de la obra de Nestroy. Lo que, aparentemente, acaba de imposibilitar su recepción en nuestro país es la supuesta intraducibilidad de sus obras. Ésta se justifica esencialmente con los problemas que plantea el complejo entramado lingüístico con sus múltiples contrastes. La gran maestría que muestra en el manejo del lenguaje, introduciendo numerosas deformaciones léxicas y fraseológicas con carácter cómico, irónico y satírico y el hecho de convertir a menudo el lenguaje mismo en un elemento central de la trama, vendrían a confirmar la tesis de la intraducibilidad.

Aunque autores como Horváth y Nestroy recurran al elemento dialectal para marcar a sus personajes, no escribieron textos dialectales. A esta confusión contribu-

ye, al menos en el campo de la traducción del alemán al español, la deficiente preparación lingüística que profesa la mayoría de los traductores, centrados única y exclusivamente en la variedad estándar. La referencia al problema de la traducción del elemento dialectal es una constante a la hora de explicar por qué se tienden a evitar los textos literarios que presentan rasgos lingüísticos de carácter diatópico:

Gerhart Hauptmann, uno de los grandes mensajeros de la verdad en el universo de las bellas letras, es un poeta en prosa y en verso cuyos escritos cardinales han sido poco frecuentados y gozados por los lectores de habla española. Ello es imputable en buena parte a la relativa escasez de versiones; responsable de esta escasez es la barrera de dificultades con que ha de enfrentarse el traductor a causa de las formas dialectales (Luque 1958:13).

La dificultad para el traductor a la que alude Luque no se limita a la ya de por sí complicada y compleja cuestión de cómo restituir en la lengua meta los elementos dialectales sino también a los posibles problemas de comprensión del texto original. En el caso concreto de Gerhart Hauptmann existen, por ejemplo, dos versiones distintas de *Los tejedores*. Mientras que en su forma original se trataba de un texto escrito en dialecto “puro”, de hecho se titulaba *De Waber*, el propio autor hizo, con muy pocas variaciones, una versión en “alemán estándar” para hacerlo comprensible a los hablantes que carecían de los conocimientos lingüísticos necesarios en el dialecto silesio.

La lectura de esta versión supuestamente “estándar” revela, sin embargo, una variedad de la lengua que se sitúa más bien entre el dialecto y el “alto alemán” (traducción del término *Hochdeutsch* que hoy en día se suele sustituir por el de alemán estándar), es decir, que Hauptmann emplea una lengua coloquial que conserva rasgos y elementos dialectales sin que estos impidan una comprensión suprarregional del texto. La empresa de traducir un texto de estas características puede resultar difícil puesto que plantea problemas de comprensión puntuales al traductor, pero en ningún caso constituye un obstáculo infranqueable, tanto en lo que se refiere a la comprensión como a la reexpresión.

Los pocos textos literarios del ámbito germano con contrastes lingüísticos que han sido traducidos al español permiten, no obstante, un análisis de las diferentes aproximaciones al problema planteado. A la hora de comprobar en las traducciones españolas las soluciones que los distintos traductores proponen para los contrastes intralingüísticos se observa el empleo de diferentes estrategias. Éstas son el resultado de posturas divergentes respecto del tema de la traducibilidad de esos contrastes. En general se pueden diferenciar las posiciones que a continuación se presentan.

### 2.2.1. Neutralización

La estrategia más adoptada por parte de los traductores respecto de la variación intralingüística consiste en la eliminación de la misma. Las distintas variedades se reexpresan mediante la lengua estándar y, como consecuencia, se produce la neutralización de los contrastes.

Ésta es la estrategia adoptada por José Miguel Mínguez, Rafael Ballester y Teresa Suero en relación con su traducción de varias obras de teatro de Gerhart Hauptmann. A pesar de la relevancia del elemento dialectal en esa edición de textos dramáticos del premio Nobel alemán, en el correspondiente prólogo no se hace referencia a su tratamiento traductor, a pesar de expresar en éste la importancia de lo dialectal:

En sus dramas había venido Hauptmann buscando un lenguaje ligado al medio y que lo conjurara. En esto estaba totalmente de acuerdo con los naturalistas. De ahí su preferencia por el uso del dialecto (el de Silesia, en *Los tejedores*; el berlinés en *Las ratas*). [...] El estilo en el drama naturalista, encontraba su base en el lenguaje y los gestos ligados al *milieu* y que lo reproducían (Mínguez 1973:37).

Si en algunos casos (como en el anterior), que mencionaremos a continuación, los traductores se expresan, de forma tácita, partidarios de la estrategia neutralizadora, en otros casos justifican su decisión de eliminar los contrastes intralingüísticos.

*Isabel Hernández*

Algunos traductores consideran que resulta imposible restituir el elemento dialectal alemán por medio de un equivalente apropiado español. La germanista y traductora de numerosas obras de la literatura en lengua alemana, Isabel Hernández, defiende la idea de que no puede existir *nunca* una equivalencia entre un dialecto de un sistema lingüístico y otro que procede de otro sistema distinto. En el prólogo de su edición de *La araña negra* de Jeremias Gotthelf, un autor suizo del siglo XIX que introduce de forma habitual elementos dialectales en sus textos escritos en alemán estándar, dice Hernández (2002:89):

El lenguaje de Gotthelf se adapta perfectamente a las gradaciones que van conformando la estructura interna de la novela; de ahí que nos encontremos a menudo con sintagmas de igual estructura repetidos uno tras otro, enumeraciones ascendentes, repeticiones, aliteraciones y algunos dialectalismos que, por otro lado, en

esta novela no son ni mucho menos tan numerosos como suelen serlo por lo general en el resto de sus obras. [...] Siguiendo, pues, la intención del autor, se ha procurado mantener en la traducción todas estas técnicas narrativas [...]. Este intento de fidelidad al original se ha visto truncado ante la imposibilidad de reproducir el elemento dialectal, para el cual no puede haber nunca equivalente alguno en otra lengua.

En efecto, el elemento dialectal de esta novela corta mantiene una presencia más bien testimonial por lo que su eliminación no supone una pérdida relevante para el conjunto de dicha obra. De la afirmación rotunda de Hernández se desprende la idea de la intraducibilidad del dialecto debido a su supuesta inequivalencia. Con ello se justifica su reexpresión en lengua estándar.

### *Miguel Sáenz*

Una posición similar defiende el prolífico traductor Miguel Sáenz. Entre muchas otras obras, también ha traducido la novela *Berlín Alexanderplatz* de Alfred Döblin. Se trata de un texto en el que su autor recurre con asiduidad al dialecto berlinés como marca diatópica y diastrática, con la finalidad de establecer diferencias sociales y ubicar a los personajes en el medio local concreto. El espacio geográfico es de suma importancia en esta obra, como ya indica el título de la misma. A pesar de la relevancia que cobran los contrastes intralingüísticos en la novela, Sáenz (2002:29-30) opta por su eliminación. En el prólogo indica que la falta de recursos adecuados le lleva a elegir esta estrategia:

No es fácil traducir *Berlín Alexanderplatz*. Y las dificultades no son tanto de comprensión [...] como de lenguaje o, mejor dicho, de lenguajes. Döblin utiliza diferentes jergas especializadas y, sobre todo, con gran profusión, el dialecto berlinés. [...] el reproche de Anke Detken (la renuncia a utilizar un dialecto, real o inventado, como sustitutivo del berlinés) sigue siendo válido. La razón es que siempre he estimado que el problema de los dialectos no tiene solución o, lo que es peor, tiene varias, pero todas pésimas. Considerar que Berlín es una gran ciudad y que su lenguaje específico podría sustituirse por el de otra gran ciudad de habla española (Madrid, México DF o Buenos Aires) no me parece aceptable. No puedo imaginarme a Franz Biberkopf hablando como un personaje de Galdós o de Cela. Por eso he tratado de reflejar el berlinés utilizando un lenguaje “familiar”, geográficamente no muy marcado, pero sí, en lo posible, propio de la época y del ambiente social.

Las explicaciones de Sáenz dejan entrever que reconoce la pérdida que el texto original sufre a causa de la eliminación del elemento dialectal y de la consiguiente neutralización de los contrastes lingüísticos. No obstante, para él pesa más la idea de que no hay recursos apropiados para reproducir los dialectos en otra lengua. Sin embargo, las razones que le impulsan a elegir la neutralización de los contrastes no dejan de ser juicios subjetivos de carácter estético, con los que se puede estar o no de acuerdo. De hecho hay otros traductores que no opinan lo mismo. Así, la opinión expresada por Josep Julià indica un posicionamiento diametralmente opuesto que refleja una concepción estética distinta a la que articula Sáenz. El argumento de Julià de que el lector entiende que los personajes que se expresan en una lengua distinta a la del texto original no pertenecen al espacio geográfico, cultural y lingüístico de la lengua meta parece bastante lógico y no sólo se extiende al ámbito de la lengua estándar sino también al resto de variedades. Una concepción estética tan estricta como la que profesa Sáenz llevaría, si se aplicara con rigor, a la afirmación de la imposibilidad de la labor traductora en sí, una idea claramente superada en la actualidad.

Nuevamente nos encontramos con el tema de la “aceptabilidad” como factor que determina lo que es y lo que no es un recurso “apropiado”. Lo que resulta aceptable para unos no lo tiene que ser para otros y, por tanto, hay que tomarse estas convenciones sociolingüísticas, que algunos pretenden elevar a grado de “verdades absolutas”, como lo que son y, por tanto, *cum mica salis*.

En su versión de *Berlín Alexanderplatz*, Sáenz apuesta, según indica en el prólogo de la edición, por mantener los contrastes a nivel de registro y la eliminación de los contrastes que genera la presencia del dialecto berlinés en medio de un texto fundamentalmente escrito en lengua estándar. No obstante, el texto meta presenta un fortísimo grado de normalización, tal y como puede comprobarse en el siguiente ejemplo:

Mischen sich andere am Tisch ein: “Na *nu* halt *dir* aber wirklich mal senkrecht, Willi. *Wat arbeitst* du denn?” “*Nischt*. Ich tu *ooch* *nischt*. Und wenn sie mir noch lange *wat* zahlen, tu ich noch länger *nischt*. Bleibt darum doch immer Blödsinn, wenn sie mir *wat* geben.” Die andern lachen: “*Det is nu* ein Quasselkopf.” Franz Biberkopf sitzt mit am Tisch. Der Junge drüben mit der Jockeymütze hat die Hände frech in den Taschen, kuckt ihn an, wie er dasitzt mit seinem einen Arm. Ein Mädél umarmt Franzen: “Du, du hast doch *ooch* bloß einen Arm. Sag mal,

Otros de la mesa se mezclan: “Bueno, tente derecho, Willi. ¿Y en qué trabajas tú?” “En nada. Tampoco yo hago nada. Y si me siguen pagando seguiré sin hacer nada. Pero no dejaré de ser una estupidez que me paguen.” Los otros se ríen: “Es un voceras.” Franz Biberkopf se sienta a la misma mesa. El muchacho de enfrente, el de la gorra de jockey, mete las manos en los bolsillos con insolencia y mira cómo está sentado él con su único brazo. Una chica abraza a Franz: “Tú, tampoco tú tienes más que un brazo. Oye, ¿qué te dan de pensión?” “Y quién

wat kriegste Rente.” “Wer will denn *det* wissen?” Das Mädél lockt den Jungen drüben: “Der da. Der interessiert sich *davor*.” “*Nee, davor* verinteressiere ich *mir* *jarnicht*. Ich sage bloß: wer so dämlich war *inn* Krieg ø gehen – na Schluß” (Döblin 1997:220). quiere saberlo?” “Ese de ahí. Le interesa.” “No, eso no me interesa nada. Lo único que yo digo es que quien fue tan idiota como para ir a la guerra...bueno, basta” (Döblin 2002:306-307).

Las múltiples y tipológicamente variadas marcas lingüísticas del original<sup>126</sup> (cambios fonológicos, apócope, síncope, cambios de régimen verbal, contracciones, etc.) contrastan fuertemente con una práctica ausencia de las mismas en el texto meta. La traducción produce una fuerte impresión de normalización y estandarización. La supuesta solución de Sáenz de recrear el lenguaje dialectal mediante un lenguaje “familiar” –si es que realmente se ha aplicado esa estrategia no se ha hecho de forma ni mucho menos sistemática– en absoluto logra evocar una sensación remotamente similar a la del original. El efecto que produce el texto alemán en el lector tiene que diferir necesariamente de aquel que experimenta el lector de la traducción. Ello, sin duda, genera una experiencia estética muy distinta. Con ello se pierde una parte esencial de la caracterización de los personajes. A esta pérdida más que problemática se suma una “ganancia” igualmente problemática: la nueva expresividad que adquieren los personajes en el texto meta se opone diametralmente a la que profesan en el original.

Las marcas que emplea Döblin no son exclusivas de la variedad dialectal en cuestión sino que también son expresión de la oralidad y de la extracción social. Sáenz ha desprovisto al texto del fuerte grado de coloquialidad que, por cierto, no se limita al discurso directo. El propio narrador usa, en ocasiones, un cierto grado de coloquialidad: “Es sitzt draußen schon alles im Wagen, da führen sie Franz Biberkopf durch die Tür raus mit ner Fessel am linken Arm. Ein Radau ist in der Münzstraße, eine Menschenmasse, drin hats geknallt, paß auf, jetzt kommt er, der wars” (Döblin 1997:368).

En estas brevísimas frases que relata el narrador se pueden constatar nada menos que las siguientes marcas de coloquialidad: “raus” como forma coloquial

(126) En cursiva se han indicado las marcas básicamente dialectales (connotación diatópica y diastrática), mientras que se han subrayado las marcas que señalan un registro coloquial. Algunas de esas marcas más profundas no son específicas del dialecto berlinés e incluso coinciden con rasgos del registro coloquial y, en general, de la lengua oral. Las marcas que más decididamente apuntan al dialecto berlinés son: <det, wat>, ambas muestran la falta del 2º cambio consonántico (fricativización de las oclusivas); la diferencia en el régimen verbal de algunos verbos (en berlinés con dativo frente al acusativo del estándar): <dir/dich senkrecht halten>, <(ver)interessiere mir/mich>; la fricativización y palatalización de la oclusiva velar en <jarnicht >; la monoptongación del diptongo en <ooch/auch>.

(abreviada) de “heraus” (marca léxica); “ner”: elisión (aféresis) de los dos primeros fonemas del artículo indeterminado “einer”; voz coloquial “Radau” (marca léxica); voz coloquial “drin” (marca léxica); “hats”: aféresis del elemento vocálico del pronombre “es” y contracción con el verbo “hat”; “wars”: aféresis del elemento vocálico del pronombre “es” y contracción con el verbo “war”.

En nuestra opinión, la versión que realiza Sáenz de la novela de Döblin no sólo inflige al texto gravísimas pérdidas estilísticas, funcionales y estructurales a través de la eliminación del elemento dialectal –y con ello de los importantísimos contrastes intralingüísticos– sino que el texto español contradice a su propio autor (es decir a Sáenz), pues tampoco presenta ni en número ni en gradación esos contrastes a nivel de registro que, según se afirma en el prólogo, se han recuperado en el texto meta.

Si juzgamos este texto meta en relación con el original debemos concluir que el traductor se ha apartado en gran medida de la versión alemana. Como consecuencia ha elaborado un texto muy alejado del carácter estilístico-expresivo que presenta la obra de Döblin y lo ha desprovisto de una parte sustancial de sus valores connotativos. Al tratarse de un texto literario, estas pérdidas resultan fatales, pues transforman por completo el carácter del original. Como ya se ha indicado, la traducción literaria debe procurar la mayor proximidad posible al texto original, precisamente para preservar el carácter connotativo del lenguaje literario.

*José Luis Cerezo*

Otro texto importante de la literatura alemana en el que los contrastes intralingüísticos son de principal importancia es la obra de teatro *Woyzeck* de Georg Büchner. El autor sitúa la acción en su patria, la región alemana de Hesse, y utiliza el correspondiente dialecto como recurso literario. Éste desempeña la función de representar a los personajes de forma realista, contribuyendo así a su caracterización y estratificación dentro del conjunto de la sociedad retratada. De esta manera consigue Büchner trazar el marco social en el que se mueven las figuras en su expresión real, superando así la idealización típica de la época, que también se manifestaba en el lenguaje utilizado en la literatura.

El carácter rompedor de esta tragedia se define por varios factores: en primer lugar la modernidad de la estructura (división en cuadros y no en actos y escenas), en segundo lugar un protagonista que procede de los estratos más humildes de la

sociedad (ruptura de la cláusula estamental)<sup>127</sup> y finalmente un lenguaje bien distinto al que, hasta entonces, se empleaba en la literatura “seria” y que permitía establecer con credibilidad al personaje desclasado que representa Woyzeck.

El traductor José Luis Cerezo (1993:81-82) explica las razones por las que ha optado por no recrear la variación intralingüística, si bien indica que ha tratado de preservar el registro lingüístico que se asocia con el dialecto:

La dificultad que encierra la traducción de Woyzeck no es ajena, además, a otras evidencias allegadas por el debate en torno a la transcripción del original, particularmente la depuración del realismo büchneriano mediante el recurso a un dialecto hésico. La presente traducción ha renunciado al discutible procedimiento de sugerir la presencia de tales rasgos recurriendo a dialectalismos españoles, aunque se ha esmerado por reflejar el registro lingüístico a que corresponden en un mapa lingüístico tan sumamente diferenciado como el alemán.

También este traductor opta por la solución menos polémica que, hablando en palabras de Venuti, produce un texto más fluido y transparente pero seguramente muy alejado del original al perder uno de sus rasgos rompedores característicos.

### *Reflexión crítica*

Revisando las posturas expresadas por José Luis Cerezo, Isabel Hernández y Miguel Sáenz se observa una cierta gradación en sus respuestas respecto del tratamiento del elemento dialectal. Mientras que a Cerezo el empleo de dialectalismos en el texto meta le resulta “discutible” y a Sáenz le resulta “inimaginable” identificar un personaje literario alemán marcado por la diatopía con otro español igualmente localizado geográficamente, Isabel Hernández constata la “imposibilidad” de reflejar esos rasgos lingüísticos debido a la inequivalencia de los códigos. Tanto Cerezo como Sáenz hacen referencia a su pretensión de preservar los rasgos a nivel de registro. No obstante, se observan carencias al respecto como muestra el ejemplo de la traducción de *Berlín Alexanderplatz*.

---

(127) Tratándose de una obra de carácter trágico, el protagonista debía pertenecer, según las preceptivas de las poéticas clásicas, a la clase aristocrática. Lessing había ampliado el enfoque social de la tragedia mediante la inclusión de la burguesía. Sin embargo, la aparición de personajes pobres y desclasados en calidad de figuras principales seguía estando limitada a la comedia.

La solución de emplear marcas de registro en sustitución de las marcas dialectales, tal y como lo proponen Cerezo y Sáenz, es una idea interesante. Debido a su carácter esencialmente oral y a su menor grado de normalización, los dialectos suelen incluir el rasgo de registro de la coloquialidad. Por tanto, esta solución traductora permitiría conservar al menos una parte de los valores connotativos presentes en el original. El contraste en el nivel de la lengua que supondría la presencia de elementos coloquiales en el discurso básicamente estándar podría servir para evocar diferencias diastráticas, y con ello recuperar uno de los rasgos habituales en los lenguajes dialectales (seguramente también se generarían ciertos rasgos de marcación diatópica por más que sólo se pretendiera la marcación diastrática). Sin embargo, la limitación de las marcas de coloquialidad al ámbito léxico y fraseológico reduce, considerablemente, la funcionalidad de éstas y con ello su capacidad de recrear contrastes lingüísticos de cierta profundidad. Parece bastante probable que esa autolimitación que tanto Cerezo como Sáenz profesan en sus traducciones se deba a criterios de carácter estético. De no ser así, no se entendería la exclusión en el texto meta de marcas lingüísticas propias del lenguaje coloquial español (como, por ejemplo, la síncopa y apócope) y que también se dan en los textos alemanes dialectalmente marcados (siendo marcas dialectales y/ o coloquiales).

Ya hemos indicado lo problemático que resulta la cuestión de la equivalencia y, por tanto, la justificación de la neutralización de los contrastes lingüísticos con el argumento de la inequivalencia de los dialectos de la lengua original y de la lengua meta. Pues, en realidad, esa inequivalencia habría que extenderla a todas las variedades de cualquier lengua respecto de otra lengua distinta:

[...] cada lengua comparada con otra tiene [...] su estilo lingüístico, lo que Humboldt llamaba su "forma interna". Por tanto, es utópico creer que dos vocablos pertenecientes a dos idiomas y que el diccionario nos da como traducción el uno del otro, se refieren exactamente a los mismos objetos. Formadas las lenguas en paisajes diferentes y en vista de experiencias distintas, es natural su incongruencia (Ortega y Gasset 1964:436).

Al igual que nunca existe una sinonimia perfecta entre dos términos de una misma lengua (nunca dos palabras cuentan con los mismos valores denotativos y connotativos) no existe una equivalencia exacta entre dos códigos lingüísticos que se asocian a ámbitos geográficos y culturales distintos. Esto, curiosamente, no se utiliza como argumento para cuestionar el empleo de la lengua estándar en el texto meta (a pesar de su inequivalencia respecto de la variedad estándar de la lengua original). Si es que se puede hablar de equivalencia, ésta se refiere a las funciones de esos códigos centrales de la lengua, y sólo en sentido relativo. El principio de fidelidad, al que

alude Hernández, tiende a violarse por parte de los traductores<sup>128</sup>, como bien indica Venuti. Hablar de fidelidad respecto del texto original siempre resultará muy cuestionable, además de que esa fidelidad puede referirse a distintos aspectos: la forma, el contenido, la intención del autor, el efecto, etc.

Los contrastes intralingüísticos son un recurso para desautomatizar el lenguaje literario. La mera presencia de elementos lingüísticos no estándar produce efectos de extrañamiento y contribuyen, por tanto, a esa desautomatización del discurso literario. La presencia de algunas pocas marcas de coloquialidad a nivel léxico y fraseológico difícilmente pueden generar efectos similares a los que provocan los dialectalismos en el texto original. Traducciones como *Berlín Alexanderplatz* de Miguel Sáenz reflejan un discurso relativamente fluido y transparente: si no lo es en mayor medida se debe, sobre todo, a la forma peculiar del relato döbleriano y no a una estrategia específica del traductor. Da la sensación que los traductores partidarios de neutralizar los contrastes intralingüísticos pretenden, consciente o inconscientemente, “mejorar” el original desproveyéndolo de muchos rasgos que podrían resultar “perturbadores” (con sus efectos de extrañamiento) para el lector del texto meta<sup>129</sup>. Partiendo de la afirmación de Levý (1969:71) “Übersetzer haben das angeborene Bestreben, das Original zu berichtigen und zu verzieren” se podría quizá hablar de un universal traslativo.

Si se rechaza el empleo de lenguajes periféricos en el texto meta debido a las “ganancias indeseadas” que producirían —a causa de nuevas asociaciones y nuevos valores connotativos no presentes en el original— también habría que plantear las “ganancias indeseadas” que provoca la neutralización de los contrastes y la consiguiente modificación del carácter de los personajes, que de “marcados” pasarían a “no marcados”, y del texto en su conjunto (a nivel expresivo-estilístico). En nuestra opinión, la transformación que provoca la neutralización de los contrastes intralingüísticos y la normalización expresiva del texto resulta mucho más grave para la idiosincrasia de los personajes y de la obra literaria en sí que la divergencia parcial de algunos rasgos connotativos.

A diferencia de lo que expresa Sáenz (2002:30) en la introducción a la edición de su traducción de *Berlín Alexanderplatz* (“Considerar que Berlín es una gran ciudad y que su lenguaje específico podría sustituirse por el de otra gran ciudad de habla española [Madrid, México DF o Buenos Aires] no me parece aceptable”), a nosotros no nos resulta en absoluto fuera de lugar pensar en la posibilidad de reexpresar el len-

(128) Afecta, sobre todo, al estilo de escritura, pues la acción de normalización del lenguaje que todo traductor suele llevar a cabo es contraria al proceder del autor y contradice la fenomenología del texto literario. Con ello se sacrifica una parte de la literariedad de la obra y, con ello, rasgos estético esenciales.

(129) Una actitud ya presente y defendida por los partidarios de las “bellas infieles”.

guaje coloquial-dialectal de una gran urbe como Berlín o Viena mediante, por ejemplo, el lenguaje popular de una gran ciudad como Madrid. Las correspondencias en lo fenomenológico que investigadores como Otto Jespersen<sup>130</sup> o Manuel Seco<sup>131</sup> han observado entre los distintos lenguajes populares de todo el mundo hacen pensar que estos comparten suficientes rasgos característicos para identificarlos como equivalentes funcionales<sup>132</sup> y, en consecuencia, postularlos como recursos traductores.

### 2.2.2. Recreación

A diferencia de la postura que defiende la neutralización de los elementos no estándar en el texto meta, algunos traductores optan por la recreación de los contrastes intralingüísticos. Aun siendo conscientes de que no existe ninguna solución obvia ni indiscutible, en ellos predomina el convencimiento de que, en determinados textos, no deben neutralizarse los contrastes dado que cumplen unas funciones esenciales. Su eliminación supondría una mutilación importante de los textos y provocaría pérdidas sustanciales respecto de las funciones asociadas y de los valores estéticos presentes en el original. Para ellos, tanto las pérdidas como las ganancias que produce la recreación de los contrastes intralingüísticos son menores que las que supone la neutralización: se establece un mayor equilibrio.

Es en las obras de teatro donde más relevancia tiene la recuperación de los contrastes intralingüísticos. En primer lugar porque es el género literario que imita la lengua hablada, la cual suele estar mucho más marcada por los contrastes intralingüísticos. En segundo lugar, porque aquí estos cobran gran importancia, ya que se emplean para conseguir diferentes efectos (por ejemplo cómicos) fundamentales para el texto.

### *Miguel Ángel Vega*

Para el traductor Miguel Ángel Vega (2004:98), estos elementos de contraste no pueden perderse en la traducción. En sus notas introductorias a la traducción de

(130) Daniel (1992:17-18): “Según Otto Jespersen, tanto los campos semánticos como la preferencia por determinadas imágenes y metáforas, como el uso de los distintos procedimientos de creación, tienen unos rasgos que se repiten en el argot de todos los países. Es decir, que en el argot encontramos algo que pertenece a nuestra común humanidad”.

(131) Seco (1970:21-22): “Esta mezcla de lo culto y lo popular no es invención de Arniches: es característica del habla popular madrileña –y en general de todo lenguaje popular urbano [...]”.

(132) Y como ya hemos indicado anteriormente, la lengua estándar tampoco es más que un equivalente funcional.

*La ronda y Anatol*, dos piezas centrales del autor austriaco Arthur Schnitzler, dice al respecto:

En la traducción de las dos obras dramáticas, hemos intentado conseguir por encima de todo el registro de la “coloquialidad” operante en unas obras concebidas para ser representadas y que, consiguientemente, tienen que “sonar” y sonar de manera “comunicativamente convincente”. Por eso nos hemos atendido al “querer decir” del texto, lo que no siempre ha resultado fácil. [...] Especial dificultad hemos encontrado en la traducción de los rasgos dialectales en *La ronda*, significativos sobre todo en las dos primeras escenas, pues caracterizan lingüísticamente la extracción social y cultural de los interlocutores que no se puede perder en la reproducción del texto. Al no poder reproducir, so pena de infidelidad a la fenomenología de la obra, ese nivel de lengua de manera neutral, hemos optado por echar mano de un registro dialectal equivalente al que podemos registrar en unas obras españolas que recogen, en la misma época –salvamos así el factor diacrónico–, el mismo estrato social: los sainetes de Arniches, por ejemplo.

De las palabras de Vega habría que resaltar, por una parte, la precisión del análisis del texto original: se habla de la presencia de “rasgos” dialectales; no se comete el error frecuente de tildar a un texto de “dialectal” que en realidad presenta una variedad identificable con la lengua coloquial de Viena. Además, se resalta que, por encima de cualquier otra consideración, la traducción debe mantener el registro de “coloquialidad” por el que se caracteriza la obra. En segunda instancia hay que subrayar que este traductor no se conforma con reproducir la coloquialidad del texto original sólo mediante fórmulas léxicas y fraseológicas, como suele ocurrir a menudo. Más bien aporta una vía de solución para dar respuesta a los contrastes intralingüísticos del original, proponiendo para el texto meta fórmulas utilizadas por Carlos Arniches en sus sainetes. Este traductor adopta, por tanto, una solución traductora a partir del análisis contrastivo con textos de la literatura marcada española para reexpresar la marcación presente en la versión alemana.

Al igual que en el texto original también en la traducción se utilizan principalmente fenómenos articulatorios tales como la apócope y síncope, junto a la fonética combinatoria y al léxico de tipo coloquial. Se trataría, pues, de rasgos propios de un lenguaje marcadamente coloquial y no de una variedad dialectal. Estos recursos sirven para establecer contrastes lingüísticos en el texto meta sin provocar problemas de comprensión. Los siguientes fragmentos del texto original y de la traducción así lo demuestran:

SOLDAT *kommt pfeifend, will nach Hause.*

DIRNE Komm, mein schöner Engel.

SOLDAT *wendet sich um und geht wieder weiter.*

DIRNE Willst du nicht mit mir kommen?

SOLDAT Ah, ich bin der schöne Engel?

DIRNE Freilich, wer denn? Geh, komm zu mir. Ich wohn' gleich in der Näh'.

SOLDAT Ich hab' keine Zeit. Ich muß in die Kasern'!

DIRNE In die Kasern' kommst immer noch zurecht. Bei mir is besser.

SOLDAT *ihr nahe* Das ist schon möglich.

DIRNE Pst. Jeden Moment kann ein Wachmann kommen.

SOLDAT Lächerlich! Wachmann! Ich hab' auch mein Seiteng'wehr!

DIRNE Geh, komm mit.

SOLDAT Laß mich in Ruh'. Geld hab' ich eh keins.

DIRNE Ich brauch' kein Geld.

SOLDAT *bleibt stehen. Sie sind bei einer Laterne* Du brauchst kein Geld? Wer bist denn du nachher?

DIRNE Zahlen tun mir die Zivilisten. So einer wie du kann's immer umsonst bei mir haben.

SOLDAT Du bist am End' die, von der mir der Huber erzählt hat.-

DIRNE Ich kenn' kein' Huber nicht.

SOLDAT Du wirst schon die sein. Weißt – in dem Kaffeehaus in der Schiffgassen – von dort ist er mit dir z'Haus gegangen (Schnitzler 2004:25).

EL SOLDADO *se acerca silbando, camino del cuartel.*

LA PROSTITUTA Ven aquí, ángel mío.

EL SOLDADO *se gira un momento y luego sigue caminando.*

LA PROSTITUTA ¿No te quíes venir conmigo?

EL SOLDADO ¡Ah! ¿soy yo el ángel?

LA PROSTITUTA ¿Quién, si no? Anda, vente conmigo, que vivo aquí al lao.

EL SOLDADO No tengo tiempo. Me voy zumando al cuartel.

LA PROSTITUTA ¡Ya tendrás tiempo para ir al cuartel! Conmigo vas a pasarlo mejor.

EL SOLDADO *acercándose a ella* ¡Eso, seguro!

LA PROSTITUTA ¡Chist! ¡Que pué venir un guardia!

EL SOLDADO ¡Qué gracia! ¿Un guardia a mí? ¡Yo también tengo mi arma!

LA PROSTITUTA Anda...ven conmigo.

EL SOLDADO No, déjame en paz, que no tengo dinero.

LA PROSTITUTA ¡No te estoy pidiendo dinero!

EL SOLDADO *se detiene y se queda junto a una farola* ¿Que no me pides dinero? A ver si vas a ser tú la...

LA PROSTITUTA Yo sólo cobro a los civiles. Pero a los tíos como tú no les cobro.

EL SOLDADO No, si va a resultar que eres ésa de la que me ha hablado el Huber.

LA PROSTITUTA No conozco a ningún Huber.

EL SOLDADO Tiés que serlo. ¿T'acuerdas? Del café de la Schiffgasse, os habéis marchado juntos (Schnitzler 2004:105-106).

La aproximación de este traductor resulta más convincente que la de los defensores de la neutralización y también de aquellos que abogan por la reexpresión de los contrastes mediante marcas puramente léxicas y fraseológicas, pues estas últimas no suelen evitar la sensación de nivelación del lenguaje y, por tanto, el efecto de normalización. Uno de los rasgos fundamentales del lenguaje coloquial, tanto en alemán como en español, es la reducción fonemática (en ocasiones llega a la reducción de sílabas). La no inclusión de esos rasgos articulatorios produce un texto mucho más estándar y, por tanto, un efecto nivelador.

Comparando las dos versiones de este pequeño fragmento, se observa una mayor presencia de marcas lingüísticas en el original frente a la traducción. Si bien se podría criticar el menor índice de frecuencia de marcas en el texto meta también es verdad que las diferencias entre las dos lenguas condicionan la capacidad de recreación de las mismas. Por tanto, no resulta fácil calibrar el grado de incidencia de las marcas en el texto meta. Además, como ya hemos indicado en el correspondiente capítulo, no se trata de convertir la labor del traductor en un trabajo estadístico sino de evocar en el texto meta los valores connotativos asociados a los contrastes intralingüísticos para producir en el receptor efectos estéticos similares. Para ello no hace falta una coincidencia absoluta de la marcación.

Un argumento que, en nuestra opinión, fundamentaría el empleo de marcas tales como la apócope, síncope y aféresis es que cualitativamente se trata de las mismas marcas que en el original. Ello ayudaría a compensar la reducción cuantitativa de marcas.

### *Adan Kovacsics*

En relación con la aportación de soluciones variadas y, en nuestra opinión, muy operantes en relación con los contrastes intralingüísticos cabe resaltar la labor del traductor Adan Kovacsics, Premio Nacional de Traducción (2010). A su cargo corre una de las escasísimas traducciones de una de las obras más complejas y de mayor dificultad traslativa de la literatura en lengua alemana: *Los últimos días de la humanidad* de Karl Kraus. Esta obra de teatro, casi irrepresentable dadas sus dimensiones colosales, suele considerarse prácticamente intraducible por las grandes dificultades que encierra. La problemática traductológica central procede de los múltiples y complejísimos contrastes intra e interlingüísticos. Estos no permiten al traductor una simple neutralización mediante la lengua estándar, tal y como se suele proponer por numerosos traductólogos y traductores, sino que requiere soluciones mucho más valientes y arriesgadas, ya que en una versión lingüísticamente uniforme dejaría de “funcionar” un texto en el que el lenguaje es substancial.

Kovacsics (1991:539-540) reflexiona acerca de las soluciones aportadas y sitúa su propuesta entre dos extremos: por un lado, la dialectalización de todos los elementos dialectales del original y, por otro lado, la uniformización del texto a través de la restitución mediante la lengua estándar.

También este traductor se sirve principalmente de los fenómenos articulatorios propios del español coloquial para reproducir las marcas dialectales del texto original. Kovacsics, sin embargo, ha ido más allá de lo que se observa en la traducción de *La ronda* en cuanto a recursos lingüísticos para marcar los contrastes.

La obra de Kraus supone un enorme reto para el traductor puesto que en el texto se despliega todo un conjunto de variedades distintas de la lengua alemana que contrastan la una con la otra. Para poder mantener esos contrastes en toda su variedad (algo que resulta casi imprescindible dadas las características del texto) deben aplicarse soluciones mucho más atrevidas que en los textos con dos variedades de la lengua (en la obra de Schnitzler contrastan únicamente el alemán estándar y la lengua coloquial de Viena, trufada con algunos rasgos propios del dialecto local). De ahí que el traductor justifique su decisión de recurrir, al menos puntualmente, a dialectalismos españoles:

Se ha intentado evitar demasiados localismos españoles y sólo introducir las desviaciones más corrientes de la norma, desviaciones que constituyen tendencias generales inherentes a la lengua, tales como los participios acabados en *-ao* e *-ío* o la desaparición de la *s* final o la *d* entre vocales. Naturalmente, no se han podido excluir ciertos localismos, pero se ha tratado de reducirlos al mínimo: un leonés, un andaluz no son vieneses; de todos modos, algunas palabras, frases y formas nos harán recordar a un leonés, a un andaluz o a un catalán. Es algo inevitable, porque la lengua no se habla en las nubes, sino en lugares y tiempos determinados (Kovacsics 1991:540).

El rechazo de determinadas soluciones traductorales –tales como las que aporta Kovacsics en su traducción de *Los últimos días de la humanidad*– por el hecho de que éstas pueden generar asociaciones indeseadas –en ese sentido se expresaba Miguel Sáenz– nos resulta problemático. Como bien dice Kovacsics, “la lengua no se habla en las nubes” y, por tanto, en el texto meta se tienen que producir necesariamente nuevas asociaciones y relaciones distintas a las que existían en el texto original. La reubicación de un texto en otro momento histórico y en otro ámbito lingüístico-cultural diferente, como resultado de la traducción y recepción por otro público con experiencias estéticas y vitales distintas, genera irremediabilmente esas “ganancias” de las que habla Venuti. Con el material lingüístico del que dispone, Kovacsics produce un texto que permite al lector español experimentar algo similar

(que no igual) a lo que percibe el lector alemán. En cualquier caso, ningún texto traducido logra evocar una experiencia estética idéntica a la del original, ésta siempre será diferente. Por mucho que se quiera leer la traducción como un original, respecto de su término de comparación nunca podrá ser más que el reverso del tapiz.

La originalidad del traductor de *Los últimos días de la humanidad* radica precisamente en la aportación de diferentes soluciones al problema de los distintos tipos de contrastes lingüísticos. Kovacsics no se conforma con la introducción de los fenómenos articulatorios habituales del español coloquial, pues estos sólo servirían para evocar contrastes propios de un texto bidialectal pero no polidialectal. Él explica su proceder en relación con el contraste vienés/ berlinés de la siguiente manera:

Esto se verá también en el hecho de no haber reflejado la oposición vienés/ berlinés mediante una oposición, por ejemplo, andaluz/ castellano catalán o sudamericano/ español; en este caso, se ha decidido “hacer sonar” el alemán de un berlinés como puede sonar el castellano hablado por un alemán, usando *j* en vez de *r*, sobre todo delante de consonantes (Kovacsics 1991:540).

Habría que precisar la afirmación de Kovacsics, pues esa articulación de la /r/ se da principalmente entre los hablantes alemanes de las zonas septentrionales (por ejemplo en Berlín). El siguiente extracto del texto con la correspondiente traducción muestra esta solución gráfico-fónica empleada por Kovacsics:

EIN BERLÍNER SCHIEBER.- (*sehr schnell zu einem Dienstmann*)

Kommen *Se* mal ran und laufen *Se* rüber ins Restaurant, kucken *Se*, ob dort'n Herr wachtet oder gehn *Se* zum Potje oder zum Ober und fragen *Se* nach dem Sektionscheff Swobóda, der von Zadikower aus Berlín Mitte bestellt ist, mit der einflußreichste Mann, den ihr in Wien jetzt habt, er möge noch wachten und 'n Tisch anjeben, das Treffbuch liegt vamutlich an der Auskunftei aus, falls ich vahindat wäre, will ich mit ihm Amdbrot essen, habe aber noch 'n Jeschäft, für den Fall hörn *Se* daß a vahindat wäre, möge er nachts nach dem Muläng rusche komm'n oder wie det Etablissemang jetzt heißt, *Se* wissen doch, wo die Mizzal tanzt, mit das schikste Mädchen, das ihr in Wien jetzt habt, ich komme funfzehn Minuten vor zwölfe, nu man fix habn *Se* vaschanden? (*Der Dienstmann betrachtet den Fremden erstaunt und schweigend.*) Ja Menschenskind vaschtehn *Se* nich deutsch?

UN ESTRAPERLISTA BERLÍNES.- (*muy rápido a un mozo*)

A vej, acéjquese y vaya usted a aquel jestojante y mije si hay un señoj espejando o vaya usted al pojtejo o al camajejo jefe y pjeunte usted poj el jefe de sección Swoboda, que está citado aquí poj el señoj Zadikower de Bejlín Centjo, uno de los hombres más *influentes*, si no el más *influnte* que tenéis ahoja en Viena, y dígale que se espeje y que le diga el númejo de mesa, la agenda segujo que está en información; si yo tuvieja algún pjeblema, me gustajia cenaj con èl, pejo todavía tengo pjeblema, que venga poj la noche al Mulán Juch o como se llame ahoja ese local, usted ya sabe, donde baila la Mizzal, una de las chicas más guapas, si no la más guapa que tenéis ahoja en Viena, vendje a las doce menos cuajto, vamos, de pjsa, ¿me ha entendido? (*El mozo contempla asombrado y en silencio al forastero.*) Pejo hijo, ¿no entienen de usted alemán?

DER DIENSTMANN.- Ahwoswoswaßiwossöwulln -	EL MOZO.- Andaquenomeenteraoená.
DER SCHIEBER.- ( <i>sich empört an die Vorübergehenden wendend, die eine Gruppe bilden</i> )	EL ESTRAPERLISTA.-( <i>dirigiéndose indignado a los transeúntes, los cuales forman un corro</i> )
Nu haste Worte, hörn <i>Se</i> mal, erlauben <i>Se</i> mal, das is'n ausjewachsener Skandal, was in eurem lieben Wien allens vorkomm' kann, ich habe hier als Reichsdeutscher ja schon manche Überraschung erlebt, so'ne richtje Wiener Schlamperei ist man bei euch ja jewöhnt, ihr seid ja überhaupt 'n niedliches Völkchen, aber so etwas sollte man denn doch nich für möglich, <i>nee</i> überhaupt daß sich eine Bevölkerung, mit der wir doch Schulter an Schulter kämpfen, so'ne Sottise jefallen läßt, das ist doch kolomassiv, ihr Wiener habt ja nu eben <i>keene</i> Ahnung, daß ihr im Kriege seid, [...] (Kraus 1986:235-236).	Cajamba, me ha dejado pasmado, escúchenme, háganme el favo <i>j</i> , que esto es un escándalo como una casa, las cosas que le pasan a uno en vuest <i>ja</i> quejida Viena, hom <i>je</i> , como alemán del <i>Jeich</i> ya me he llevado aquí más de una <i>soj</i> pjesa, ya estamos acostumb <i>jad</i> os a la típica chapucej <i>ía</i> vienesa, de vejas, que sois un pueblecillo muy mono, pero algo así uno no lo <i>cjeej</i> ía posible, <i>jealmente</i> , esto sólo le ocu <i>je</i> a uno en Viena, anda que una poblaci <i>ón</i> así, con la que estamos luchando hom <i>jo</i> con hom <i>jo</i> , admita a un débil mental como éste, es que es <i>in<i>ce</i>j</i> eible, hom <i>je</i> , es que vosot <i>os</i> los vieneses no tenéis ni la meno <i>j</i> idea de que estáis en guerra, [...] (Kraus 1991:145-146).

Hemos resaltado en cursiva en la versión alemana las siguientes marcas características del dialecto berlinés:

<i>Marca</i>	<i>Ejemplos en Kraus</i>
palatalización y fricativación (<j>) de la oclusiva velar (<g>)	*<Jeschäft>
la /r/ velar [R] típica del norte de Alemania frente a la /r/ apical [r] más propia del sur	Kraus transcribe esta marca mediante el grafema <ch> en el verbo <warten>, lo que da lugar a *<wachtet>
marcas morfológicas del berlinés	la forma *<Se> del pronombre de cortesía <Sie>
cambios fonológicos	por ejemplo, en *<keene> en lugar de <keine> del estándar
Elisiones, contracciones y transcripciones más o menos fonéticas	el prefijo <va-> por <ver-> en *<vaschtehn>, por ejemplo; en este caso también se ha empleado una marca grafemática para el sonido [ʃ], pues en esta posición debería transcribirse con <st> y, sin embargo, el autor lo hace con <scht>

Frente a la multiplicidad de marcas en la versión alemana se observa en el texto español, sobre todo, la marca de la /r/ velar, transcrita con <j> para marcar el lenguaje del personaje berlinés. En nuestra opinión, esta marca es especialmente ope-

rativa debido a dos razones: es típica de los alemanes del norte de Alemania cuando hablan español, por tanto se mantiene el rasgo diatópico asociado a la marca alemana; el texto original también emplea, aunque sólo sea puntualmente la misma marca, en concreto en \*<wachten>. El traductor completa la marcación mediante algunas elisiones, por ejemplo, en \*<influyente>, en <señor> o en \*<homje>.

*Carlos Martín Ramírez*

Otro texto de la literatura marcada en lengua alemana de especial interés para nuestro tema y que ha sido traducido al español es la pieza de teatro *Der Hauptmann von Köpenick* de Carl Zuckmayer. Es probablemente, junto con *Des Teufels General*, la obra más importante de este autor alemán que recurrió a la marcación intralingüística también en otros de sus textos. Al igual que Kraus, Zuckmayer introduce en *Der Hauptmann von Köpenick* distintas variedades dialectales, estableciendo múltiples contrastes respecto de la lengua estándar. Si en Kraus destacaba el dialecto vienés entre las variedades diatópicas, en el caso de Zuckmayer es el berlinés. El carácter popular de sus personajes queda reflejado a través del realismo lingüístico con el que caracteriza los rasgos diatópicos, diastráticos e intelectuales de las figuras: “Los personajes populares de Zuckmayer están arraigados en el paisaje; viven de la historia y en el lenguaje de su lugar de procedencia” (Roetzer/ Siguán 1990<sup>2</sup>:478). A diferencia de muchos otros textos marcados en los que la lengua estándar es la variedad dominante, en el *Hauptmann* predomina el dialecto berlinés. Junto a éste aparece la lengua estándar y además se insinúan algunas variedades más como el dialecto bávaro y el dialecto alsaciano así como el alemán de Hamburgo y de Aquisgrán.

El texto plantea al traductor múltiples retos, tanto de comprensión como, sobre todo, de reexpresión. El traductor Carlos Martín Ramírez, curiosamente, no alude en el prólogo de la edición al problema de los contrastes intralingüísticos a pesar de su complejidad. Sin embargo, sí introduce en el texto meta gran número de marcas lingüísticas e incluso trata de recrear, en algunos casos, diferencias entre las distintas variedades dialectales. Es decir que, al igual que Kovacsics, intenta reproducir, en la medida de lo posible, el rasgo de texto polidialectal: el texto es esencialmente bidialectal, pues, excepto el dialecto berlinés y la lengua estándar, las demás variedades sólo cuentan con una presencia testimonial. En parte se observa el intento del traductor de establecer una gradación de la dialectalidad de acuerdo con los rasgos lingüísticos que muestran los personajes en el original. Sirva como ejemplo de lo que acabamos de decir el siguiente breve extracto de la pieza:

VON SCHLETTOW.- Nee, nee, Wabschke, mit der Uniform da stimmt was nicht. Da is was nich in Ordnung. Das hab ich im Gefühl.

WABSCHKE.- Herr Hauptmann – mit *det* Jefühl, *det is* so ne Sache. Wenn *ick* mal in en Paar *neie* Buxen steige – selbst zufeschnitten, akkurat *jenau uff* jeden Hosenknopp – da hab *ick* ooch immer son komisches Jefühl. Un denn komm ich hinter: *det is* gar keen Jefühl – *det is* nur de Neuheit.

VON SCHLETTOW.- Nee, nee, Wabschke, machense mir nichts vor. Sehnsema, ich kann mir als Hauptmann nich jeden Tach ne neue Uniform leisten. Gardeleben kost ja sowieso n tollen Stiefel. Aber – wenn ich mir eine leiste, denn muß nu alles tadellos in Ornung sein, darin bin ich komisch, was? *Er lacht* (Zuckmayer 1971:7-8).

VON SCHLETTOW.- No, no, Wabschke, a este uniforme le pasa algo. Hay algo que no está bien. Lo noto.

WABSCHKE.- Eso de notarlo, mi capitán... Mie usté, siempre que me pongo un par de pantalones nuevos – que me los he cortao yo mismo, bien ajustaos con toa la'sactituz hasta'l último botón, noto una cosa rara. Y luego caigo en la cuenta que no's nada, no's más que la novedaz.

VON SCHLETTOW.- No, no, Wabschke, no me venga usté con esas. Mire, de capitán no me puedo permitir un uniforme nuevo todos los días. Ya me sale de todas formas por un ojo de la cara la vida oficial. Pero cuando me compro un uniforme, tiene que estar todo impecable. En esto soy algo raro, ¿no? (*Se echa a reír.*) (Zuckmayer 1963:419-420).

El lenguaje del capitán von Schlettow muestra un menor grado de dialectalidad que el de Wabschke, el empleado de la sastrería. Frente a la preponderancia de marcas más bien superficiales, más de tipo coloquial que de tipo dialectal, en el habla del capitán, el sastre muestra rasgos lingüísticos típicos del berlinés, además de las marcas propias del registro de la coloquialidad. El cuadro que presentamos a continuación recoge las diferencias en la marcación de ambos personajes y refleja los contrastes cualitativos y cuantitativos en el empleo de los rasgos marcadores:

<i>Wabschke</i> Marcas superficiales (tipo coloquial):	<i>Von Schlettow</i> Marcas superficiales (tipo coloquial):
<ul style="list-style-type: none"> <li>• apócope: &lt;is&gt;, &lt;hab&gt;, &lt;un&gt;</li> <li>• aféresis: &lt;ne&gt;, &lt;hinter&gt; (de &lt;dahinter&gt;)</li> <li>• síncopa: &lt;en&gt;, &lt;de&gt;</li> <li>• contracciones: &lt;son&gt; (de &lt;so ein&gt;)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• apócope: &lt;is&gt;, &lt;nich&gt;, &lt;hab&gt;, &lt;kost&gt;</li> <li>• aféresis: &lt;ne&gt;, &lt;n&gt;</li> <li>• contracciones: &lt;machense&gt;, &lt;sehnsema&gt;</li> </ul>
<p>Marcas profundas (tipo dialectal), cambios fonológicos:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• &lt;det&gt; (de &lt;das&gt;)</li> <li>• &lt;uff&gt; (de &lt;auf&gt;, en lugar del diptongo del estándar se usa una /u/ breve, de ahí que se duplique la consonante como marca grafemática para marcar la cantidad de la vocal)</li> <li>• &lt;Hosenknopp&gt; (sólo en los dialectos del sur y en menor medida del centro se adoptó el cambio</li> </ul>	<p>Marcas profundas (tipo dialectal), cambios fonológicos:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• &lt;nee&gt; en lugar de &lt;nein&gt;; duplicación de la &lt;e&gt; para indicar la cantidad vocálica</li> <li>• articulación de la fricativa palatal en lugar de la oclusiva velar (rasgo típico del norte de Alemania): &lt;Tach&gt; en vez de &lt;Tag&gt;</li> </ul>

consonántico /pp/ -> /pf/, la ausencia del rasgo estándar sirve de marca dialectal)

- <keene> (en lugar del estándar <keine>)
- <ooch> (en lugar del estándar <auch>, con la duplicación de la <o> se indica la cantidad vocálica)
- articulación de la fricativa palatal en lugar de la oclusiva velar: se trata quizá de la marca más reconocible del dialecto berlinés (la que más claramente se identifica con este dialecto): por ejemplo en <Jefühl> o <zufeschnitten>
- la articulación de la oclusiva velar en lugar de la fricativa palatal es típico en el habla del norte de Alemania: <ick> en vez de <ich>
- la variabilidad de las formas dialectales, una característica que se debe a la escasa normatividad de los lenguajes periféricos, se observa en la diferencia entre <Jefiehl> y <Jefühl>

El traductor marca al capitán con algunos pocos rasgos que indican un ligero grado de coloquialidad mientras que en el caso de Wabschke utiliza un gran número de marcas de diferente tipología propias de un lenguaje muy coloquial.

Una dificultad añadida para el traductor de este texto es que los personajes no se marcan de forma homogénea a lo largo del texto (algo que también ocurre en muchas otras obras de la literatura marcada). Esto plantea la cuestión de si en la traducción se debería tener en cuenta o no esta diferenciación establecida por el autor. En términos generales se observa, en el caso concreto de la traducción del texto de Zuckmayer, una adaptación a la incidencia variada de las marcas de dialectalidad por parte del traductor. No obstante, también se perciben algunas carencias en la sistematización de los contrastes intralingüísticos, algo que, por otra parte, no afecta de manera sustancial a la impresión global del texto. El siguiente fragmento muestra una de las pequeñas incoherencias en la aplicación de la estrategia recreadora elegida por el traductor respecto de la variación intralingüística:

WABSCHKE.- (*ist von der Seite hereingekommen, mit Schlettows Uniform überm Arm*) Ick wolltse ins Schaufenster hängen, bis wa mal einen für finden. Wozu ham wa uns nu de janze Arbeit mit de Jesäßkneppe jemacht.

WORMSER.- Bezahlt war se auch noch nich. Na, jetzt brauch ich wenigstens nich zu mahnen. Schade, der Schlettow – das war'n ordentlicher

WABSCHKE.- (*Entra por un lado con el uniforme de SCHLETTOW colgado al brazo.*) Quería colgarlo en el escaparate hasta que encontremos a alguien que lo quiera. ¿Para qué nos hemos dado todo ese trabajo con los botones de atrás?

WORMSER.- Y no estaba aún pagado. Bueno; por lo menos me evitaré tener que andárselo recordando. Lástima de Schlettow... era un hombre como es debido. Cuélguelo usted ahí. La casaca puede usted

Mensch. Hängense mal hin, da die Litewka kann weg, die is nich mehr Mode, die trägt ma jetzt nur noch in Silbergrau. [...]

OBERMÜLLER.- Obermüller. Doktor Obermüller aus Köpenick.

WORMSER.- Richtig, verzeihense, lang nich mehr gesehn, und was wird gebraucht, Herr Doctor?

OBERMÜLLER.- Nun, es handelt sich dismal um –

WORMSER.- (*unterbricht*) Darf ich raten? Kann ma gratulieren, sin mer so weit? Na, na, kann ich raten? Kann ich raten??

OBERMÜLLER.- Allerdings. Der Bataillonsadjutant hat mir heute mitgeteilt, daß meine Ernennung zum Leutnant der Reserve soeben erfolgt ist, es kam mir etwas überraschend, ich muß nun sehen, wie ich mit der Equipierung fertig werde. Sie müssen mir da helfen, Herr Wormser -

dejarla, ya no es moda, no se lleva más que en gris plata.

OBERMÜLLER.- Obermüller, doctor Obermüller, de Köpenick.

WORMSER.- Exacto, usted perdone, hace tiempo que no le veo por aquí, y ¿qué se le ofrece, señor doctor?

OBERMÜLLER.- Pues esta vez se trata de...

WORMSER.- (*Interrumpe.*) ¿Me permite que trate de adivinarlo? ¿Puedo felicitarle? Ha ascendido usted, ¿no es así? ¿Me permite que adivine? ¿Me permite?...

OBERMÜLLER.- En efecto. El capitán ayudante me ha comunicado hoy que se me acaba de otorgar mi nombramiento de teniente de la Reserva. Me ha pillado un poco de sorpresa; ahora tengo que ver cómo me hago con el equipo. En esto tiene usted que ayudarme, señor Wormser...

Curiosamente, el traductor no marca en este ejemplo a Wabschke –y no porque no sea posible aplicar marcas de tipo coloquial en este pasaje–, uno de los personajes cuyo lenguaje muestra un mayor grado de dialectalidad en la obra. Sin embargo, sí marca, aunque muy puntualmente, a Wormser, un personaje cuyo lenguaje refleja un menor grado de dialectalidad. Dos de los rasgos dialectales más característicos del berlinés<sup>133</sup> (aparecen en Wabschke y no en Wormser) son la pronunciación [j] del fonema /g/ al inicio de palabra así como la articulación oclusiva velar [k] de la fricativa palatal /x/ en el pronombre de primera persona del singular.

La sexta escena del primer acto es seguramente la más difícil para el traductor desde el punto de vista de la expresión lingüística. Aquí aparecen, además del berlinés y del alemán más o menos estándar, otras variedades como el bávaro, hamburgués o alsaciano. La intervención muy puntual de los personajes procedentes de los respectivos ámbitos geográficos mencionados haría pensar que no es tan relevante el empleo de marcas diferenciadoras. Al personaje de Hamburgo, por ejemplo, se le marca en el texto original sobre todo a través de la pronunciación de la combinación <st> al inicio de palabra: en Hamburgo se pronuncia [st] frente a [ʃt] en alemán estándar; Zuckmayer (1971:38) lo marca así en la grafía: <s-teht>. En la traducción no se

(133) La pronunciación [j] del fonema /g/ es la marca lingüística más importante para caracterizar el lenguaje del estraperlista berlinés en el ejemplo citado anteriormente de *Los últimos días de la humanidad*.

percibe ninguna diferencia respecto de los demás personajes marcados. Sin embargo, en algunos personajes sí que se insinúan diferencias lingüísticas respecto de los berlineses. Es el caso de Jupp (procedente de Aquisgrán) que en el texto meta pronuncia en algunos casos el fonema /o/ con el sonido [u]: “JUPP.- (*Con acento de Aquisgrán.*) Yu, yu, peru solo si jugamos de doblones” (Zuckmayer 1963:458); resulta curioso que en cierta ocasión el traductor recurra, para marcar al personaje bávaro, a un recurso fonológico que imita un rasgo fonológico propio del dialecto bávaro<sup>134</sup>: “HÖLLHUBER.- (*Se levanta y le da un cachete.*) ¿Quéices tú bóvaro? ¡Marrano gordo, caezacerdo, marrano gordo! ¡Bóvaro! (*Se sienta resollando de ira.*)” (Zuckmayer 1963:464).

Se trata de la pronunciación de la vocal /a/ de las palabras de origen alemán —es decir excepto los extranjerismos—<sup>135</sup> mediante un sonido cercano a la [o]. Por cierto, Kovacsics también echa mano de este mismo recurso fonológico en *Los últimos días de la humanidad*, en esa ocasión para marcar a un personaje procedente de Viena. El hecho de que el vienés sea un dialecto bávaro explica esta coincidencia fónica. El contraste entre el original y la traducción refleja ese paralelismo fónico establecido por el traductor entre las dos lenguas:

DER POLDI.- ( <i>heiße, dunkle Stimme</i> ): Gu'n Tog, du Hugerl weißt nix vom Bohr? ( <i>Hofmannsthal hält sich die Ohren zu.</i> )	POLDI.- ( <i>con voz cálida y tenebrosa</i> ): Holo, Huguito, ¿qué? ¿Sobes algo de Bohr? ( <i>Hofmannsthal se tapa los oídos.</i> )
DER ZYNIKER.- Habe die Ehre, Herr Baron, Sie kommen wie gerufen.	EL CÍNICO.- Mis respetuosos saludos, señor barón, llega usted como caído del cielo.
DER POLDI.- Du Hugerl is wohr, daß der Bohr in dem Jahr noch nicht do wor oder is er gor eingrückt?	POLDI.- Oye, Huguito, ¿es verdó que a Bohr todavía no lo han visto por oquí este año, o es que lo han movilizao?
DER ZYNIKER.- Was, der auch?	EL CÍNICO.- ¿Qué? ¿A él también?
HOFMANNSTHAL.- Du der Mensch is zu grauslich – komm, gehn wir da hinein –	HOFMANNSTHAL.- Oye, este individuo es atroz... Ven, entremos aquí...
DER POLDI.- Du Hugerl, der Baudelaire is ganz gscheidt, ich trog dir ein poor Sochen vor.	POLDI.- Oye, Huguito, Baudelaire no está nodo mol, te recitoré unos versos.
HOFMANNSTHAL.- Und ich zeig dir meinen Prinz Eugen!	HOFMANNSTHAL.- Y yo te enseñaré mi <i>Príncipe Eugenio</i> .
DER POLDI.- Wunderbor! ( <i>Verwandlung</i> ) (Kraus 1986:148).	POLDI.- ¡Bórboro! ( <i>Cambia la escena.</i> ) (Kraus 1991:84-85).

(134) Wehle (1980:21): “Die ahd. a/ä in den germanischen Erbwörtern werden im bairischen Dialekt verdupft, das heißt einem o angenähert. Das ist ein Lautgesetz. Fremdwörter hingegen sind davon nicht betroffen”.

(135) Como indica Wehle, esta sistematización no es absoluta, pues existen extranjerismos que muestran también ese tipo de pronunciación. En esos casos, sin embargo, se debe a la no identificación del origen extranjero de esas voces.

Como se puede comprobar, la versión de Carlos Martín Ramírez muestra un afán por buscar soluciones atrevidas que se apartan de la estrategia traslativa convencional para dar respuestas individuales a los numerosos problemas de traducción que plantea el texto de Zuckmayer. El resultado es, en nuestra opinión, un texto operativo que cuenta con un mayor equilibrio entre pérdidas y ganancias del que mostraría un texto neutralizado.

### 2.3. Estrategias traslativas para la marcación dialectal y sociolectal

Partiendo de su trabajo sobre los problemas traslativo en relación con el discurso directo de varios personajes de las novelas *Pickwick Papers*, *Oliver Twist*, *David Copperfield* y *Great Expectations* de Charles Dickens, analizados a través de una serie de traducciones alemanas (Cfr. Czennia 1992), Bärbel Czennia (2004:509-510) infiere al menos nueve estrategias traslativas empleadas por los traductores para dar cuenta de la marcación dialectal y/ o sociolectal. Las recogemos en el siguiente cuadro, que hemos elaborado a partir de los datos del estudio de la autora, y que, por razones prácticas, hemos condensado y simplificado:



Las últimas dos estrategias sólo servirían para el medio escrito (textos narrativos y poesía), según indica Czennia, pues el uso, por ejemplo, de muletillas no es operativo en textos dramáticos destinados a ser representados sobre un escenario.

En cuanto a las implicaciones de estas soluciones, la autora comenta que la recuperación de la marcación dialectal (estrategias 1 y 2) provoca incongruencias textuales a nivel de contenido que podrían ser desconcertantes o causar efectos de extrañamiento. El empleo de las estrategias 3, 4, 5 o 6 evitaría ese problema. La estrategia 6 respondería al deseo de lograr un grado máximo de comprensibilidad o a normas estilísticas de homogeneidad del lenguaje literario. Algunas de estas estrategias también serían aplicables a la marcación sociolectal, en versión adaptada.

A la hora de valorar estas estrategias se debe tener en cuenta que se está describiendo una situación no necesariamente aplicable a todos los pares de lenguas, pues la riqueza y el uso variacional difiere de una lengua a otra. Por otra parte, todas estas estrategias se pueden reducir en esencia a tres planteamientos básicos:

- La supresión de las partes marcadas (con lo que se mutila el texto).
- La neutralización de la marcación (con o sin el uso de elementos explicativos).
- La recreación de la marcación (con el mismo grado o con una gradación inferior).

Esta última solución también incluiría, en nuestra opinión, la posibilidad de reexpresar las marcas dialectales mediante una marcación sociolectal, pues ya hemos incidido en el hecho de que, por regla general, lo dialectal suele implicar rasgos diacríticos.

### 3. Traductografía contrastiva

Para contrastar la problemática y las soluciones aquí propuestas creemos imprescindible incluir en nuestro estudio un momento contrastivo que compruebe el funcionamiento del proceso traductivo y de la teoría implícita que pueda estar subyacente, para lo que analizaremos otros casos semejantes en pares lingüísticos distintos pero de nuestra constelación cultural. Para que los resultados del análisis contrastivo resulten más significativos se han elegido unos textos marcados donde los contrastes tienen una trascendencia especial. Se han incluido tanto ejemplos de textos dramáticos como narrativos dado que la marcación intralingüística suele tener especial relevancia en las obras de teatro y en las novelas.

3.1. George Bernard Shaw: *Pygmalion*

Es una de las piezas de teatro más importantes de la literatura inglesa del siglo XX. Se trata de un texto sumamente interesante desde el punto de vista de nuestro tema, debido a que en la obra no sólo aparecen numerosas marcas intralingüísticas sino que los correspondientes contrastes constituyen una parte esencial de la trama misma.

El profesor de fonética, Dr. Higgins, apuesta con su amigo Colonel Pickering que es capaz de transformar a una pobre florista de barriada y hacerla pasar por una duquesa ante la sociedad londinense. En la sociedad finisecular inglesa, con su pronunciada conciencia de clase, el lenguaje servía de signo de pertenencia o exclusión de determinados estratos sociales:

You see this creature with her kerbstone English: the English that will sep her in the gutter to the end of her days. Well, sir, in three months I could pass that girl off as a duchess at an ambassador's garden party. I could even get her a place as lady's maid or shop assistant, which requires better English (Shaw 2000:27).

Las dos traducciones consultadas, la española a cargo de Julio Broutá, y la alemana, procedente de la pluma de Harald Mueller, recrean en las respectivas lenguas meta los contrastes intralingüísticos que presenta el texto inglés. El siguiente pasaje refleja la marcación en la versión original y en las traducciones mencionadas:

THE FLOWER GIRL.- Oh, we are proud! He *aint* above giving lessons, not him: I heard him say so. Well, I *aint* come here to ask for any compliment; and if my *money's* not good enough I can go elsewhere.

HIGGINS.- Good enough for what?

LA FLORISTA.- ¡Anda Dios! Aquí *toos* a una. ¿Qué *s'habrán figurao*? Pues sepan *ustés* que *s'equivocan* de medio a medio. Aquí manda, tal como la ven, *tie* con qué pagar. De modo que al trigo, como quien dice. El señor aquí, según le oí decir anoche, da *lecciones de renunciación*. Pues yo quiero aprender a *prennunciar correztamente*, así como suena. Creo que mi dinero vale tanto como el de otros; y si no, *decirlo d'una vez*. Con ir a otro profesor, asunto *acabao*, y tan amigos como antes.

HIGGINS.- Pero ¿qué está diciendo la tonta?

BLUMENMÄDCHEN.- So was von hochnäsig! Aber Stunden geben, da steht er nicht drüber, der nicht! Von ihm selber gehört. Ich bin nicht gekommen, was gratis zu kriegen. Sind meine Piepen nicht gut genug, mach ich woanders hin.

HIGGINS.- Gut genug wofür?

<p>THE FLOWER GIRL.- Good enough for <i>ya-oo</i>. Now you know, <i>don't</i> you? <i>I'm</i> coming to have lessons, I am. And to pay for <i>em ta-oo</i>: make no mistake.</p>	<p>LA FLORISTA.- El tonto será usted si desperdicia la ocasión. Fíjese que estoy dispuesta a pagar las <i>lecciones</i>.</p>	<p>BLUMENMÄDCHEN.- Gut genug für <i>Ihnen</i>. Endlich <u>kapiert</u>, oder-¿ Daß Sie <u>mich</u> was bei-bringen, bin ich hier. <u>Und will dafür blechen</u>. Also <i>sehn</i> Sie sich vor!</p>
<p>HIGGINS.- (<i>stupent</i>) Well!!!! (<i>Recovering his breath with a gasp</i>) What do you expect me to say to you?</p>	<p>HIGGINS.- (Divertido.) Sí, ¿eh? ¡Vaya, vaya!</p>	<p>HIGGINS.- <i>verblüfft</i>: So was -¿ Was soll ich dazu sagen?</p>
<p>THE FLOWER GIRL.- Well, if you was a gentleman, you might ask me to sit down, I think. <i>Don't</i> I tell you <i>I'm</i> bringing you business?</p>	<p>LA FLORISTA.- Vamos, parece que se ablanda. ¡Aaaayyyy!</p>	<p>BLUMENMÄDCHEN.- Als Gentleman: daß ich <i>mir</i> setzen soll. Ich <i>bring</i> Sie ein <u>klasse</u> Geschäft, wie gesagt.</p>
<p>HIGGINS.- Pickering: shall we ask this baggage to sit down, or shall we throw her out of the window?</p>	<p>HIGGINS.- (<i>Crispado</i>.) ¡A esa pílfora la tiro por el balcón! (<i>Avanza amenazador</i>. PICKERING <i>le retiene</i>. <i>La muchacha lanza gritos de terror y se refugia detrás del piano</i>.)</p>	<p>HIGGINS.- Pickering, wollen wir das Pack Platz nehmen lassen, oder werfen wir sie aus dem Fenster?</p>
<p>THE FLOWER GIRL.- (<i>running away in terror to the piano, where she turns at bay</i>) Ah-ah-oh-ow-ow-ow-oo! (<i>Wounded and whimpering</i>) I <i>wont</i> be called a baggage when <i>Ive</i> offered to pay like any lady. (<i>Motionless, the two men stare at her from the other side of the room, amazed</i>.)</p>	<p>LA FLORISTA.- ¡Aaaayyyy... aaaaayyyyy!... No me pegue, que no he hecho nada. (Llorando.) ¡Y me ha llamado pílfora, cuando ofrezco pagar como una señora!</p>	<p>BLUMENMÄDCHEN.- <i>läuft erschreckt zum Klavier</i>: Ahah-ah-au-au-uh! <i>Wimmernd</i>. Ich laß <i>mir</i> nicht mit Pack beschimpfen, wo ich <u>als wie</u> ne Dame <u>blechen</u> will. <i>Die Männer starren sie erstaunt an</i>.</p>
<p>PICKERING (<i>gently</i>) But what is it you want?</p>	<p>PICKERING.- (Acercándose al piano.) No se asuste, hija, que mi amigo no es tan fiero como parece. Hablando se entiende la gente. Vamos a ver: ¿qué es lo que desea usted?</p>	<p>PICKERING.- <i>freundlich</i>: Was wollen Sie eigentlich, mein Kind?</p>
<p>THE FLOWER GIRL.- I want to be a lady in a flower shop <i>stead of sellin</i> at the corner of Tottenham Court Road. But they <i>wont</i> take me unless I can talk more genteel. He said he could teach me. Well, here I am ready to pay him –not asking any favor– and he treats me <i>zif</i> I was dirt (Shaw 2000:38).</p>	<p>LA FLORISTA.- (<i>Con voz temblorosa</i>.) Pues mire <i>usté</i>: yo quería entrar de vendedora en una tienda elegante de flores. Me han dicho que mi tipo no les disgustaba, pero que mi manera de hablar no era bastante fina. Como el señor se dedica a enseñar a hablar, he venido a ver si nos entendíamos (Shaw 1968:675-676).</p>	<p>BLUMENMÄDCHEN.- Ich <i>steh</i> <i>aufn</i> Job in <i>eim</i> Blumenladen. <u>Statt Straßenverkauf Ecke Tottenham Court</u>. Aber die nehmen <i>ein</i> ja erst, wenn man vornehmer <u>quasseln</u> kann. <i>Er kann mir lernen</i>, hat er gesagt. Hier bin ich nun, will blechen, will gar <i>nix</i> gratis – und er behandelt mich <u>wie ein Dreck</u> (Shaw 1990:24-25).</p>

La versión original inglesa muestra toda una serie de marcas intralingüísticas de diferente tipología, esencialmente de carácter fonético-articulatorio. Se observan: (1) aféresis en <stead> (instead), <em> (them), <zif> (as if); (2) una apócope en <sellin> (selling); (3) contracciones en <Ive> (I have), <dont> (do not), <I'm> (I am), <wont> (will not), <zif> (as if) y <aint> (is not, have not).

Además de este tipo de marcación predominante también se registran rasgos de agramaticalidad: Eliza emplea la forma no estándar <aint> en lugar de <is not> y <have not>; utiliza <don't I tell you> en vez de <didn't I tell you> así como <if you was> donde en inglés estándar sería <if you were>.

La traducción española, como se puede comprobar en el fragmento anterior, no sigue al pie de la letra el texto inglés. El propio traductor explica que su versión original sufrió modificaciones debido a las adaptaciones que llevó a cabo el responsable de la puesta en escena del texto en su representación teatral. Es obvio, dada la naturaleza del encargo, que el texto español tenía que recuperar la coloquialidad en la expresión del personaje central, pues ésta forma parte esencial de la misma trama. A pesar de los condicionamientos lingüísticos que plantea la obra, la decisión de Broutá de recurrir a un lenguaje decididamente coloquial para marcar la forma de hablar de Eliza antes de su transformación fue criticada, según indica el propio traductor en una nota a pie de página: “Algunos críticos encontraron mal que se tradujera el *slang* londinense al lenguaje de los barrios” (Broutá 1968:662).

Entre los elementos de marcación que utiliza este traductor destacan: (1) las apócopes en <s'habrán> (se habrán), <s'equivocan> (se equivocan), <tie> (tiene), <usté> (usted); (2) y las síncopas en <toos> (todos), <figurao> (figurado), <lecciones> (lecciones), <acabao> (acabado).

También emplea cambios grafemáticos que indican desviaciones fonéticas. Éstas afectan tanto a elementos vocálicos como consonánticos: <prenunciar> en lugar de <pronunciar> y <prenunciación> en lugar de <pronunciación>; <correzta-mente> en vez de <correctamente>.

El texto meta alemán refleja una gran variedad de marcas intralingüísticas y reproduce muy bien la coloquialidad así como el carácter subestándar del lenguaje de Eliza. Por una parte se encuentran: (1) estructuras elípticas propias del coloquio como “Von ihm selber gehört.”, “Und will dafür blechen.” o “Statt Straßenverkauf Ecke Tottenham Court.” y (2) marcas léxicas (incluida la fraseología) que apuntan a un registro coloquial (“kriegen”, “kapiieren”, “klasse”, “blechen”, “Piepen”, “quasseln”, “als wie”, “nix”, “behandelt mich wie ein Dreck”).

Por otra parte se registran fenómenos articulatorios típicos (en parte por contracción) como: (1) la apócope en <bring> (bringe), <laß> (laße), <steh> (stehe),

<ein> (einen); (2) la aféresis en <ne> (eine), <aufn> (auf einen); (3) la síncopa en <eim> (einem).

También se registran numerosas marcas gramaticales de tipo sintáctico. Fundamentalmente se recurre a un cambio del régimen de algunos verbos, tal y como muestran los siguientes ejemplos:

<Ich bring <i>Sie</i> ein klasse Geschäft...>	El régimen correcto en estándar sería dativo ( <i>Ihnen</i> ) y no acusativo.
<...daß Sie <i>mich</i> was beibringen>	El régimen correcto en estándar sería dativo ( <i>mir</i> ) y no acusativo.
<Ich laß <i>mir</i> nicht mit Pack beschimpfen...>	El régimen correcto en estándar sería acusativo ( <i>mich</i> ) no dativo.
<...daß ich <i>mir</i> setzen soll>	El régimen correcto en estándar sería acusativo ( <i>mich</i> ) no dativo.

Dado que muchos dialectos alemanes muestran ciertas divergencias en el régimen verbal en comparación con la lengua estándar, no se pueden identificar estas marcas que utiliza el traductor con una región concreta. De esta forma se marca la agramaticalidad (respecto del estándar) del lenguaje del personaje de *Pygmalion* sin identificarlo con un dialecto alemán concreto.

El análisis de las dos traducciones, tanto la de Broutá como la de Mueller, proporciona datos muy reveladores:

- (1) Para ambos traductores, los contrastes intralingüísticos eran tan importantes que no podían ser suprimidos.
- (2) Ninguno de los dos se conforma con marcas “superficiales” de coloquialidad, como serían las marcas exclusivamente léxicas y fraseológicas, sino que también recurren a rasgos fonético-articulatorios propios de los lenguajes coloquiales y dialectales (marcas de coloquialidad más profundas).

De esta forma se desmarcan de aquellos traductólogos y traductores que consideran imposible o inoportuna la recreación de la variedad intralingüística. A pesar de la importante marcación que reflejan las dos versiones traducidas éstas no se identifican con ninguna variedad dialectal de la respectiva lengua meta y tampoco impiden la comprensibilidad suprarregional.

### 3.2. Mark Twain: *The Adventures of Huckleberry Finn*

El *Huckleberry Finn* es sin duda uno de los clásicos de la literatura norteamericana, además de haber logrado una gran recepción en el resto del mundo. La relevancia de la novela radica, según T. S. Eliot, en la unión de lo local con lo universal. La historia se desarrolla en torno a Huckleberry Finn, amigo y compañero de aventuras de Tom Sawyer, el protagonista de *Las aventuras de Tom Sawyer* (la anterior novela de Twain). Huck queda bajo la tutela de la viuda Douglas que trata de educar y civilizar al joven. Aunque valora el esfuerzo de la viuda, él se siente encerrado y condenado a una vida que no le gusta. Escapa de ella pero cae en manos de su padre, un hombre violento que trata de hacerse con el dinero de su hijo. El chico logra escapar nuevamente e inicia su viaje de huida. Su camino le lleva río abajo por el Mississippi donde se encuentra con el negro Jim, quien ha escapado de su dueña y trata de llegar a un estado libre de esclavitud. Después de numerosas aventuras en las que los dos se enfrentan a graves peligros todo se resuelve, pues Jim ha sido declarado libre por su antigua dueña y Huck ya no tiene que temer la vuelta de su padre.

Una de las características más notables de la novela es que está escrita en el lenguaje vernacular del sur de Estados Unidos. El protagonista de la historia, Huckleberry Finn, es al mismo tiempo el narrador en primera persona. Esto explica por qué los lenguajes dialectales no sólo aparecen en las partes dialogadas sino también en la exposición narrativa.

Las traducciones española y alemana consultadas para el presente trabajo son un claro reflejo de las posturas antagónicas en relación con el tratamiento traslativo de los lenguajes periféricos. Mientras que la versión alemana hace alarde de haber recreado los complejos matices lingüísticos producto de la presencia de distintas variedades del inglés americano en el original, en la traducción española se habla de “matices lingüísticos intraducibles” y la neutralización de esos matices se justifica de la siguiente manera:

La complejidad a la que se enfrentan los traductores, cualquier traductor, de esta obra singular, es inmensa. El mismo Mark Twain pretende, mediante su fino oído lingüístico, darle más verosimilitud a su relato: “in this book, a number of dialects are used, to wit.” Fidelidad al habla popular, a las variantes dialectales de los personajes, como mecanismo literario de primera magnitud en su caracterización: dime cómo hablas y te diré quién eres, cuál es tu edad, cuál tu grado de cultura, cuál tu procedencia geográfica, cuál tu clase social, cuál tu profesión... Así, indefinidamente. Mark Twain complejiza inmensamente su narración. Muchos de esos matices se pierden, indefectiblemente, al traducirlos. Tampoco es posible ensayar, lo que algunos a veces ensayan, de trasladar al castellano, mediante pintorescos y con frecuencia absurdos recursos, esas diferencias dialectales y esos matices del

original. Pero una traducción sobria, completa y suficientemente fiel a la esencia misma del relato, sí es posible (Coy 2008:52-53).

El problema que plantea la neutralización, que aquí justifica Juan José Coy, el responsable de la edición, en relación con la traducción al español de *The Adventures of Huckleberry Finn*, es que se minimiza la importancia del nivel expresivo de la novela. Ya hemos aludido al hecho de que en literatura la forma es, como mínimo, tan importante como el contenido (si no más). Es precisamente la forma la que diferencia la literatura de la no literatura. Como viene siendo habitual en cuanto al tratamiento traslativo de los lenguajes coloquiales-dialectales, se desautoriza el uso de otras soluciones más imaginativas que el simple allanamiento del texto mediante el uso exclusivo de la lengua estándar. Desde esa estética de la traducción que profesa Coy, anclada en la más absoluta normatividad, habría que plantearse la “absurdidad” y el “pintoresquismo” de los recursos expresivos del propio autor original (algo que posiblemente compartirían algunos puristas del inglés americano).

En cualquier caso, los contrastes intralingüísticos en la novela de Twain son de tan especial trascendencia que el propio autor vio la necesidad de escribir una nota introductoria en la que explica su proceder en el empleo de distintos lenguajes vernaculares:

En este libro se emplean varios dialectos, a saber: el de los negros de Missouri, la forma dialectal exagerada del suroeste atrasado y apartado; el dialecto corriente del condado Pike; y cuatro variedades modificadas de este último. Los matices no se han conseguido al azar ni por adivinación, sino con sumo cuidado, y con la guía fiable y el apoyo de un conocimiento personal de estas varias formas de habla. Les doy esta explicación porque, sin ella, imaginarían muchos lectores que todos estos personajes trataban de hablar igual, sin conseguirlo (Twain 2008:75).

El siguiente fragmento de la obra con sus respectivas versiones española y alemana demuestran el fuerte contraste expresivo entre la solución neutralizadora y la recreadora de los contrastes. Se trata del momento en el que Huck se encuentra con Jim:

<p>I says: “Hello, Jim!” And skip-ped out. He bounced up and stared at me wild. Then he <i>drops</i> down on his knees, and <i>puts</i> his hands together and <i>says</i>:</p>	<p>Ich <i>sag</i>: “Hallo, Jim!” Und <i>komm raus</i>. Er <i>springt auf</i> und <i>glotzt</i> mich wild <i>an</i>. Dann <i>fallt</i> er auf die Knie, <i>legt</i> die Hände <i>zusammen</i> und <i>sagt</i>:</p>	<p><u>Dije</u>: “Hola, Jim!” Y <u>salí</u> de un brinco. Él se <u>puso</u> de pie de un salto y me <u>miró</u> con ojos de loco. Luego <u>cayó</u> de rodillas y <u>juntó</u> las manos y <u>dijo</u>:</p>
<p>“Doan’ hurt me – don’t! I <i>hain’t</i> ever done <i>no</i> harm to a <i>ghos</i>’. I</p>	<p>“Tu mir <i>nix</i> – bitte tu mir <i>nix</i>! Ich <i>hab</i> noch nie <i>n</i> Geist <i>was</i> getan.</p>	<p>“¡No me hagas daño, no! Nunca he hecho daño a un fantasma.</p>

*alwuz* liked dead people, *en* done all I could for 'em. You go *en git* in *de* river *ag'in*, *whah* you *b'longs*, *en doan'* do *nuffn* to Ole Jim, 'at 'uz *alwuz* yo' *fren'*."

Well, I warn't long making him understand I warn't dead. I was ever so glad to see Jim. I warn't lonesome now. I told him I warn't afraid of *him* telling the people where I was. I talked along, but he only set there and looked at me: never said nothing. Then I says: "It's good daylight. Le's get breakfast. Make up your camp-fire good." "What's de use er makin' up de camp-fire to cook strawberries en sich truck? But you got a gun, hain't you? Den we kin git sumfn better den strawberries." "Strawberries and such truck," I says. "Is that what you live on?" "I couldn' git nuffn else," he says. "Why, how long you been on the island, Jim?" "I come heah de night arter you's killed." "What, all that time?" "Yes-indeedy." "And ain't you had nothing but that kind of rubbage to eat?" "No, sah-nuffn else." "Well, you must be most starved, ain't you?" "I reck'n I could eat a hoss. I think I could. How long you ben on de islan'?" "Since the night I got killed." "No! W'y, what has you lived on? But you got a gun. Oh, yes, you got a gun. Dat's good. Now you kill sumfn en I'll make up de fire" (Twain 1981:41-42).

Ich *hab* tote Menschen *immah gemögt* und *hab* für sie gemacht, *wasnur* geht. Geh wieder rein *innen* Fluß, *wost* hingehörst, und tu *n alte* Jim *nix*, *was is immah* dein Freund *gewesn*."

Na, ich hab nicht lang gebraucht, daß ich ihm klarmach, ich bin nicht tot. Ich war ja so froh, daß ich ihn treff. Jetzt war ich nicht mehr so allein. Ich hab ihm gesagt, ich hab keine Angst, daß er mich verpfeift und den Leuten sagt, wo ich bin. Ich hab geredet und geredet, aber er ist nur dagesitzt und hat mich angeguckt und kein Wort gesagt. Am Ende sag ich: "Es ist schon richtig hell. Zeit fürs Frühstück. Blas mal dein Feuer an!" "Wozu n Feuer machen? Für Erdbeern kochn und son Zeug? Für was hasdu ne Flinte, heh? Da kriegn wir doch was Beßres wie Erdbeern." "Erdbeeren und son Zeug? Von dem lebst du? "War sonst nix da", sagt er. "Wieso? Wie lang bistn du schon auf der Insel, Jim? "Seit eine Nacht nachm Tag, wo sie dich gemördert habn." "Was, so lang schon?" "Ja, is so." "Und du hast nichts anders zu futtern gehabt wie das Mistzeug da?" "Nö, Sör, nix anners." "Na, da mußst du ja halb verhungert sein, was ? "Ich glaub, ich könntn ganzes Pferd essn. Könntich glatt. Wie lang bisndu schon auf dah Insel?" "Seit der Nacht, wo sie mich gemördert haben." "Na, was! Und was hasndu gefuttert? Aba du hasja ne Flinte, jawoll, hasdu. Das is gut. Jetz schieß was, und ich mach n Feuer an" (Twain 1995:70-71).

Siempre me gustaban los muertos, y les he hecho todo el bien que pude. Vete y métete en el río otra vez, donde debes estar, y no le hagas nada al viejo Jim, que siempre fue amigo."

Bueno, no tardé mucho en hacerle entender que no estaba muerto. Me alegraba tanto de ver a Jim... Ya no estaba yo solo y triste. Le dije que tampoco tenía miedo de que *él* fuera a contarle a la gente dónde estaba yo. Seguí hablando y hablando, pero él sólo seguía allí mirándome, no decía nada. Luego le dije: "Ya es de día. Vamos a desayunar. Aviva bien tu hoguera." "¿Para qué vale avivar la hoguera, para cocer fresas y esas cosas crudas? Pero tú tienes una escopeta, ¿no? Entonces con toda seguridad podrás cazar algo mejor que fresas." "Fresas y cosas crudas?" dije. "¿eso es lo que comes?" "No podía conseguir nada más" dijo. "Pues ¿cuánto tiempo llevas en la isla, Jim?" "Vine acá la noche después de que te mataron." "¿Qué? ¿Todo ese tiempo?" "Sí, seguro." "Y no has comido más que ese tipo de brozas?" "No, señor..., nada más." "Pues debes de estar casi muerto de hambre, ¿verdad?" "Calculo que podría comerme un caballo. Creo que podría. ¿Cuánto llevas tú en la isla?" "Llevo desde la noche en que me mataron." "¡No! Pues ¿y cómo te has mantenido? Pero tienes la escopeta, claro, tienes la escopeta. Eso está muy bien. Ahora, mata algo y yo voy a avivar el fuego" (Twain 2008:122-124).

La traducción española elimina todos los elementos que causan extrañeza en la lectura del texto inglés. La pretensión es clara: los autores de la versión española tratan de generar un texto fluido, plano y normalizado en el que el lector no se encuentre ni el más mínimo obstáculo (a diferencia de lo que experimentan los lectores anglosajones), un texto que produce la sensación de ser un original (claro que un texto literario original español nunca tendría este tipo de tratamiento lingüístico completamente normalizado, pues con ello perdería buena parte de su literariedad y, por tanto, su carácter de literatura). De esta forma eliminan buena parte de los rasgos peculiares y desautomatizadores que Twain empleó intencionadamente. La absoluta transformación expresiva que muestra el texto meta español no puede producir, de ninguna manera, un efecto similar comparable con el del texto original. En nuestra opinión, la traducción cambia totalmente el carácter del texto y con ello se aleja, y mucho, del original.

En el lado opuesto se sitúa la solución adoptada por el traductor alemán. Éste ha elegido la estrategia recreadora con el fin de recuperar los contrastes intralingüísticos, cuya importancia queda establecida ya desde el momento en el que el propio autor les confiere esa centralidad en su nota introductoria. Obviar esto y alegar sutilezas del tipo “no existen recursos *adecuados*” –todos sabemos que la “adecuación” no pasa del rango de una mera convención, es decir de la fórmula “compartir una misma opinión”– significa no enfrentarse a los profundos retos que plantea la traducción de determinados textos. Como en el terreno de las opiniones todo es cuestionable también lo es, por ejemplo, la *inadecuación* de los recursos de marcación. Las dos opiniones enfrentadas –la del editor de la versión española y la del traductor de la versión alemana de la novela de Twain– no hacen más que subrayar el carácter volitivo de la cuestión y, por tanto, la necesidad de establecer el debate sobre las soluciones traslativas a partir de su análisis y no de los prejuicios preexistentes o las convenciones adoptadas por una mayoría, pero no compartidas por todos.

El traductor alemán opta por una marcación, en nuestra opinión, similar a la del original –las diferencias formales de las lenguas en cuestión impiden una realización de la reexpresión de las marcas más allá de la similitud– que permite evocar una impresión global parecida, nunca idéntica, a la del original. Frente a las fuertes pérdidas y ganancias de valores connotativos que sufre la versión española –contribuyen, en gran medida, a modificar y distorsionar el texto– encontramos una versión alemana mucho más cercana al original, tanto en lo estilístico como en la expresión de los correspondientes valores connotativos. En ella se observa, por tanto, una menor incidencia de ganancias y de pérdidas. El hecho de que, posiblemente, una mayoría de los lectores y seguramente también de los críticos seguirían eligiendo la versión *roturada* no dejaría de ser expresión de un gusto favorable a los *claros*, o sea

a un lenguaje desprovisto de todos los elementos que puedan herir la propia sensibilidad estética.

Uno de los elementos de contraste más visibles que muestra el original es la ruptura de la *consecutio temporum*. Mientras que en el texto inglés se producen cambios temporales contrarios a las normas gramaticales, la versión española observa estrictamente el principio de la concordancia de tiempos. En las primeras frases del fragmento, el narrador del original cambia del presente al pretérito y vuelve de nuevo al presente (las formas en cursiva, en presente, violan la norma de la *consecutio temporum*, frente a las formas subrayadas, en pretérito). En la traducción española, el narrador mantiene siempre el pretérito (la forma que, desde el punto de vista gramatical, corresponde al relato):

I says: "Hello, Jim!" And <u>skipped</u> out. He <u>bounced up and stared</u> at me wild. Then he <u>drops down on his knees</u> , and <u>puts</u> his hands together and says:	Dije: "Hola, Jim!" Y <i>salí</i> de un brinco. Él se <i>puso</i> de pie de un salto y me <i>miró</i> con ojos de loco. Luego <i>cayó</i> de rodillas y <i>juntó</i> las manos y <i>dijo</i> :
---	---

La versión alemana, por otra parte, lleva a cabo una especie de "normalización" parcial *sui generis* respecto de la concordancia temporal: en un texto normalizado se esperarían pretéritos en la parte del relato, pues el texto se escribe desde la perspectiva del recuerdo. El texto meta alemán, sin embargo, reexpresa todos los verbos de esta primera parte del fragmento en presente. El efecto que produce es que el relato se vivifica, aunque se suprime este contraste del original. Se trata de un recurso que a veces se utiliza en los textos literarios de carácter narrativo. No obstante, el texto alemán sí recrea los lenguajes periféricos (no estándar) del inglés. Para ello recurre a marcas principalmente fonético-articulatorias, que se transcriben a través de una marcación grafemática aproximada.

Twain recurre a las típicas contracciones del inglés hablado. Además emplea deformaciones que tratan de imitar en la grafía el valor fónico del habla vernacular de los personajes, aplicando para la transcripción el principio fonético. Esto se registra en <alwuz> (always), <doan'> (don't), <git> (get), <whah> (where) o <nuffn> (nothing). En <doan'>, por ejemplo, se indica con la transcripción del diptongo gráfico <oa>, un valor vocálico del diptongo distinto en el dialecto, pues en estándar la grafía <don't> corresponde al diptongo fónico [ou].

Dado que en los lenguajes periféricos se suelen producir reducciones fonemáticas, tanto vocálicas como consonánticas, en comparación con la lengua estándar, éstas son marcas habituales en los textos literarios marcados. Así se observa en

<doan'> la apócope de la /t/ del negador <not> junto con la síncope de la /o/ del negador <not> (la síncope se debe a la típica contracción de <do not>). Mientras que la síncope en esa posición es normal en la lengua hablada inglesa no ocurre lo mismo con la apócope (de ahí que ésta se indique mediante apóstrofo). Al igual que en los otros ejemplos de textos marcados que hemos ido citando a lo largo de nuestro trabajo, Twain utiliza numerosas elisiones a la hora de crear los contrastes intralingüísticos. Éstas se producen en todas las posiciones: (1) aféresis en <'em> (them), en <'at> (that) o <'uz> (was); (2) síncope en <don't> (do not), en <ag'in> (again), en <b'longs> (belong); (3) apócope en <doan'> (don't), en <hain't> (havn't).

Imitando el procedimiento del autor, el traductor alemán usa un gran número de marcas de distintos tipos para recrear los contrastes intralingüísticos. Junto con soluciones más ortodoxas que reproducen rasgos de coloquialidad típicas del alemán como las marcas léxicas (por ejemplo “kriegen” o “verpfeifen”) o la apócope de la desinencia de la primera persona del singular de los verbos (por ejemplo en “ich hab” o “ich sag”) emplea recursos menos habituales tales como las contracciones del tipo “bisndu” (bist denn du) o “hasdu” (hast du). Resulta casi inevitable que algunas de las marcas generen ciertas asociaciones con determinados dialectos alemanes, pero nunca de forma absolutamente determinante. Kovacsics (1991:540) hace referencia a esta problemática y explica que cierta evocación de algún lenguaje local no puede evitarse del todo, aunque se trate de usar las marcas coloquiales más convencionales.

Aunque en ambos personajes se perciben ciertas agramaticalidades (que se suman a las marcas de coloquialidad), éstas son más relevantes en el caso de Jim. Al igual que en el original, la distancia entre el lenguaje normado y el lenguaje vernacular de los protagonistas es mayor en Jim. Por tanto, el traductor alemán ha recreado, en nuestra opinión, con bastante acierto el doble contraste: por una parte, entre el estándar y el dialecto y, por otra parte, entre los dos personajes.

### 3.3. Benito Pérez Galdós: *Fortunata y Jacinta*

Generalmente se considera la mejor novela de Galdós y una de las más populares e importantes del Realismo español. Pertenece al grupo de novelas del autor ubicadas en la España contemporánea. Se desarrolla en el Madrid de los convulsos años setenta del siglo XIX.

Dada la composición del personal novelesco –miembros de la clase acomodada junto con figuras de los estratos menos favorecidos de la sociedad– se entiende la importancia que adquiere la caracterización de estos a través de sus rasgos lin-

güísticos más notables. Galdós recurre a la marcación del lenguaje de los personajes para indicar diferencias socioculturales e intelectuales junto con estados anímicos. Este realismo lingüístico —opuesto a la habitual estilización del lenguaje literario— ha sido uno de los aspectos más criticados de la literatura galdosiana:

Man hat auch mitunter der Sprache von Galdós vorgeworfen, sie sei zu kunstlos, es fehle ihr an Schwung und Eleganz. Doch der mächtige epische Lebensstrom, der die Romane von Galdós durchzieht, kann nicht in einer Sprache zum Ausdruck gelangen wie etwa in der des feinen Formkünstlers Juan Valera. Galdós Erzählweise wurzelt tief in der Umgangssprache und zieht aus ihr die beste Nahrung (Steiger 1961:1281-1282).

Las dos traducciones consultadas, la alemana a cargo de Kurt Kuhn y la inglesa de la pluma de Agnes Money Gullón, tratan de recuperar ese lenguaje coloquial del que habla Arnald Steiger en su epílogo a la edición alemana. No obstante, la versión de Steiger se queda más bien en el intento de reproducir ese tono coloquial pretendido, pues la escasa marcación junto con los recursos de marcación empleados por este traductor no logran producir un efecto similar al del original. El resultado es que el texto meta alemán genera una impresión general más bien neutralizada. A diferencia de esta realización, en nuestra opinión, fallida —de acuerdo con el objetivo establecido por el propio traductor en su epílogo—, Money Gullón logra recuperar esa coloquialidad presente en el original. Ella basa su decisión de optar por la estrategia recreadora de los contrastes intralingüísticos en la importancia que tiene la variedad del lenguaje en la novela, pues cada uno de los personajes dispone de su propia forma peculiar de hablar:

In *Fortunata y Jacinta*, language is rich. Metaphors, colloquialisms, neologisms, allusions, rhetorical devices, technical vocabulary, linguistic deformations [...]. In the process of translating Galdós, it becomes clear that this stylistic wealth largely determines the value of the original. Each character speaks in his or her own way, and the author respects their particular speech pattern by incorporating them all in his book, whose substantial linguistic texture is the result. [...]. Variety, then, is one of the novel's outstanding stylistic features; (Money Gullón 1988:XVII-XVIII).

Como ya hemos indicado, en general se observa una escasa incidencia de marcas en la versión alemana, por una parte, frente al original y, por otra parte, frente a la versión inglesa. A ello se suma que las marcas en el texto alemán son más superficiales en comparación con los otros dos textos, pues el traductor ha optado por los rasgos más generalizados para generar los contrastes: destacan, sobre todo, las marcas léxicas (incluida la fraseología), y en menor medida ciertas elisiones muy extendidas en el coloquio.

El siguiente fragmento de la novela, con sus respectivas versiones alemana e inglesa, refleja ese tratamiento divergente, dentro de una estrategia recreadora compartida parcialmente:

Porque *mirosté*, maestro, lo que les *atufa* es el aquel de haber estado mi *endivido* en Cartagena... Y yo digo que a mucha honra, ¡*rehostia!* Allí estábamos los verídicos liberales. Y a cuenta que yo, tocayo, toda mi vida no he hecho más que derramar mi sangre por la *judía* libertad. El 54, ¿qué hice? Batirme en las barricadas como una persona decente. Que se lo pregunten al difunto D. Pascual Muñoz el de la tienda de *hierros*, padre del marqués de Casa-Muñoz, que era el hombre de más *afloencias* en estos arrabales, y me dijo mismamente aquel día: “Amigo Platón, vengan esos *ciendo*.” Y *aluego jui* con el propio D. Pascual a Palacio, y D. Pascual subió a *pleticar* con la Reina, y pronto bajó con aquel *papé* firmado por la Reina en que les *daba la gran patá* a los *moderaos*. D. Pascual me dijo que pusiera un pañuelo *branco* en la punta de un palo y que *malchara* delante diciendo: “Cese *er* fuego, cese *er* fuego”... El 56, era yo *tiniente de melicianos*, y O’Donnell me cogió miedo, y cuando *pleticó* a la tropa dijo: “si no hay quien me coja a Izquierdo, no *hamos* hecho *na*” (Pérez Galdós 1983: 339-340).

*Cause* look, maestro, what gets *‘em* is that I was there *persnally* in Cartagena. And dawn it, I say it’s to my credit. Only us real *libbrals* was there. And *lemme* tell you *somethin’* else, namesake: all I’ve done all my life is spill my blood for *fuckin’* liberty. In ’54 *whaddid* I do? – throw myself at the barricades like a decent *endivid’al*. They can ask poor *ole* Don Pascual Muñoz who’s dead now, bless *‘im*; the guy that had the hardware store, the *marques* de Casa-Muñoz’s father; he had more pull than anybody in these parts, and you know what he said to me? *Said*: “Plato, friend, give me your hand.” So then I go to the Palace with Don Pascual himself, and he goes up to talk to the queen, and pretty soon he comes down with the paper with the queen’s *signachure*. Wow! That really let *them* moderates have it. And Don Pascual *tole* me to put a white *handkachiff* at the end of a stick and go first *sayin’*: Cease fire, cease fire! In ’56 I was a militia *lootinint* and *Genul* O’Donnell got scared *a* me, and when he talked to the troops he said, *says*, “If there’s nobody that can get me Izquierdo, then we haven’t done a *dammned* thing” (Pérez Galdós 1988:148-149).

Weißt du auch, Schulmeister, warum diese Leute böse waren? Weil meine wichtige Persönlichkeit in Cartagena geblieben war!... Und das sage ich dir auf Ehre und Gewissen: Himmelherrgottsakrament! Dort waren wir echte Liberale. Mein ganzes Leben, Schulmeister, habe ich nichts anderes getan, als mein Blut vergossen für die Freiheit. Was tat ich 1854? Auf den Barricaden schlug ich mich wie ein anständiger Kerl. Frag den toten Pascual Muñoz, den Budiker, den Vater vom Marquis von Casa-Muñoz, der den *moisten* Zulauf aus den Vorstädten hatte. Der sagte mir persönlich an diesem Tag: “Freund Platón, kommt heute um fünf.” Und dann ging ich mit demselbigen Don Pascual zum Palast, und Don Pascual stieg die Treppe hinauf, um mit der Königin zu *redden*; und bald darauf kam er wieder *runter* mit einem Papier in der Hand, von der Königin unterschrieben, worin sie sich mit den Gemäßigten versöhnte. Don Pascual sagte mir, ich sollte ein weißes Taschentuch an einen Stock binden, vorneweg marschieren und rufen: “Feuer einstellen, Feuer einstellen...” 1856 war ich Leutnant in der Miliz, und O’Donnell hatte Angst vor mir. Seiner Truppe erklärte er: “Wenn sich nicht jemand findet, der den Izquierdo fängt, ist alles umsonst” (Pérez Galdós 1961:227).

La marcación del original cuenta con un elenco de marcas que incluye los típicos rasgos de coloquialidad-dialectalidad, ya sean de carácter más superficial o más profundo, tales como:

<i>Marcas léxicas y fraseológicas</i>	<i>Contracciones</i>	<i>Elisiones</i>	<i>Disimilaciones</i> <sup>136</sup>	<i>Supresión parcial de la oposición entre /l/ y /r/</i>
<rehostia>, <atufa> o <dar la gran patá>	*<mirosté> por <mire usted>	Apócoses: <papéØ>, <patáØØ>, <naØØ>  Síncopas: <moderaØos>, <endividØo>	*<endivido> por <individuo>, *<cinco> por <cinco>, *<pleticar> por <platicar>	*<branco> por <blanco>, *<malchara> por <marchara>, *<er> por <el>

La versión inglesa reproduce con bastante fidelidad la marcación del texto español a través del empleo de marcas equivalentes. Son equivalentes, en nuestra opinión, porque en muchos casos corresponden a la misma tipología (por ejemplo las elisiones o las disimilaciones), aunque no se produzcan –salvo en casos aislados– en los mismos elementos léxicos. La impresión general que evoca el texto meta inglés es similar a la que produce la versión original. Entre otras, Money Gullón echa mano en este extracto de las siguientes marcas:

<i>Léxicas</i>	<i>Contracciones</i>	<i>Elisiones</i>	<i>Grafemáticas</i> <sup>137</sup>
<fuckin'>, <damned>	*<lemme> por <let me>, *<whaddid> por <what did>	<u>Aféresis</u> : <ØØcause>, <Øim>, <ØØem>  <u>Apócope</u> : <fuckinØ>, <somethinØ>, <sayinØ>, <aØ>  <u>Síncopas</u> : <endividØal>, <persØnally>, *<libbØrals>	*<signachure> en vez de <signature>, *<lootinint> en vez de <lieutenant>

(136) El rasgo de agramaticalidad con el que el autor caracteriza al personaje a través de su lenguaje se marca en buena medida mediante este recurso.

(137) Se sustituyen grafemas por otros que en esa posición son equivalentes fonéticamente y que, de esta forma, sirven como rasgos de marcación.

Este fragmento del texto alemán resulta mucho menos convincente que el inglés, no sólo por algunos errores manifiestos de comprensión del traductor, sino, sobre todo, por la falta de coherencia y sistematización en la aplicación de la estrategia supuestamente pretendida. Ni la escasísima marcación del personaje ni las marcas elegidas logran establecer una caracterización similar a la del original y tampoco se parece a la del texto meta inglés.



#### IV. RESUMEN Y CONCLUSIONES

La complejidad del tema del tratamiento traslativo de los rasgos diatópicos (y diastráticos), diaestilísticos (el idiolecto), diacrónicos, diaculturales e históricos en la traducción al español de los textos marcados y el hecho de que su estudio y análisis requiera la conjugación de una serie de conocimientos, procedentes de distintas áreas del saber, nos han obligado a adoptar un enfoque marcadamente interdisciplinar. La confluencia de aspectos lingüísticos, literarios, estéticos, culturales e históricos en un mismo estudio podría generar la impresión de una cierta heterogeneidad del trabajo en cuestión. Sin embargo, confiamos en haber logrado dar forma en su conjunto a los diversos materiales incluidos en la elaboración del estudio.

En lo metodológico hemos tratado de ilustrar las ideas y formulaciones teóricas, expuestas en el trabajo, con gran número de ejemplos prácticos, procedentes de múltiples textos de la literatura austro-alemana, española y anglosajona. Los análisis contrastivos, centrados en el estudio del proceso y de los recursos de marcación, nos han permitido comprobar una serie de coincidencias fundamentales en relación con la literatura marcada escrita en distintas lenguas. Esas correspondencias fenomenológicas del texto literario marcado a nivel interlingüístico, junto con las soluciones traductoras aportadas por algunos de los traductores que en el pasado se han enfrentado al problema de la variación intralingüística, justifican, en nuestra opinión, la apuesta por una vía alternativa a la opción mayoritaria que consiste en la neutralización de los contrastes lingüísticos. Consideramos que los argumentos fundamentales, esgrimidos por los defensores de la solución neutralizadora, son cuestionables y, en parte, resultan ser algo contradictorios. Además, se apoyan en unas posturas que elevan las convenciones adoptadas por la mayoría de los traductores y traductólogos respecto de este tema a rango de prescripción. Con el argumento de la aceptabilidad mayoritaria se aplican a los textos literarios criterios propios de los textos de carácter no estético y no se tiene en cuenta la mayor proporción de pérdidas y ganancias (ambas indeseadas) que produce la neutralización de los contrastes intralingüísticos.

En la primera parte del estudio hemos fijado la terminología necesaria para referirnos al campo de la literatura marcada y establecer la oportuna diferenciación con la literatura no marcada. A partir del estudio de los modelos existentes que tratan de explicar la variación y marcación intralingüística se ha analizado su idoneidad y aplicabilidad al proceso traductor. Entre estos modelos destaca, por su sencillez y fiabilidad en cuanto a los resultados del análisis de los contrastes intralingüísticos, el *índice silábico*. Elaborado por Gfirtner a raíz de sus estudios dialectológicos, el índi-

ce da cuenta de la relación entre *el número de sílabas articuladas y el grado de dialectalidad de un texto*. En concreto establece que el grado de dialectalidad aumenta con el número de pérdidas de sílabas articuladas. Aunque las elisiones no son las únicas marcas que aparecen en un texto marcado, sí muestran una clara correspondencia con el resto de marcas de los demás niveles de la lengua (marcas léxicas, morfológicas, sintácticas).

No obstante, desde el punto de vista de la traducción, el índice silábico encierra dos problemas:

- En la pareja de lenguas “alemán-español” se detecta, en los lenguajes coloquiales-dialectales, en la primera de las dos una mayor tendencia hacia la eliminación de elementos vocálicos mientras que en la segunda predominan las pérdidas consonánticas. El resultado es una incidencia sensiblemente desigual en las pérdidas silábicas en alemán y español (siendo muy superior en la lengua germana)
- El empleo, en términos absolutos, del índice silábico como herramienta de medición del nivel de coloquialidad-dialectalidad del texto convertiría la labor traductora en un ejercicio matemático-estadístico. No sólo resultaría poco viable sino que además exigiría al traductor una disciplina muy superior a la que muestran los propios autores literarios, pues estos suelen emplear la marcación más bien de forma impresionista-aproximativa (algo que se ve reforzado por la difícil transcripción gráfica que siempre produce pérdidas en la marcación de los lenguajes periféricos).

Para solucionar el primer problema hemos elaborado una herramienta propia, basada en las formulaciones de Gfirtner, que, en nuestra opinión, permite establecer una mejor correspondencia entre las dos lenguas aquí analizadas. Se trata del *índice fonemático*.

Con éste se contabilizan no sólo las pérdidas de sílabas sino todas las eliminaciones de elementos, ya sean vocálicos o consonánticos. Este índice responde mejor a las diferencias formales entre el alemán y el español (respecto de la pérdida de elementos en los lenguajes coloquiales-dialectales). Con el aumento de la base de análisis se consigue una mayor estabilidad y, por tanto, fiabilidad en los resultados.

Esta solución nos permite mejorar la correspondencia entre el alemán y el español a la hora de determinar el grado de coloquialidad-dialectalidad de los textos, pero sigue conservando la dificultad de ser un sistema de medición demasiado minucioso. Este problema lo resolvemos a través de la aplicación del *principio del índice fonemático* y no del empleo del índice en sí mismo.

Es decir que sólo recurrimos al índice fonemático de forma aproximativa, en analogía con el principio impresionista que usa la mayoría de los autores de la literatura marcada. A partir del contraste entre la literatura que se mueve dentro de los parámetros del canon y la literatura *marcada* hemos establecido la fenomenología del texto literario marcado. Basándonos en las propuestas clasificatorias previas que –tanto desde los estudios literarios como de los estudios traductológicos– se han formulado en relación con los textos literarios marcados, hemos elaborado una clasificación propia y adaptada al proceso traductor con la que se pretende lograr un análisis sencillo y efectivo de la literatura marcada. Las dos herramientas, el *principio del índice fonemático* y la *clasificación de la literatura marcada*, permiten un análisis de los textos marcados cuyos resultados proporcionan al traductor los datos necesarios para adoptar una determinada estrategia y emplear los recursos adecuados a ésta.

De acuerdo con la teoría del contraste se establece –a partir de la aplicación del principio del índice fonemático– la tipología del texto marcado, según la clasificación propuesta en nuestro estudio, y se determina su grado de coloquialidad-dialectalidad. A través de la modulación de la marcación –tanto en lo que se refiera al tipo de marcas como a su frecuencia– el traductor puede (y debe) recrear los contrastes intralingüísticos en la gradación que considere más adecuada y factible, dependiendo de sus conocimientos y sus posturas estéticas.

El estudio de la literatura marcada en la historia de las literaturas nacionales (alemana, incluida la austro-alemana, y española respectivamente) nos ha permitido establecer las características peculiares de estas manifestaciones artísticas, seguir su evolución a lo largo del devenir histórico y revisar las posturas divergentes respecto de su valoración estética. Frente a los cambios que se observan, por ejemplo, en relación con la función que desempeña la marcación intralingüística en las distintas épocas y movimientos artísticos se detecta una gran *constancia tipológica de las marcas principales y su fundamental coincidencia* en las dos literaturas analizadas.

La correspondencia esencial de los recursos de marcación, compartida por el alemán y español (y lo mismo se puede decir para el inglés), supone, en nuestra opinión, un argumento potente para defender el empleo de determinadas marcas para recrear los contrastes intralingüísticos que presentan los textos literarios marcados. Ello da pie a formular la siguiente máxima:

- A la hora de elaborar el texto meta, al traductor preocupado por conservar los rasgos estilísticos y efectos estéticos del original no se le puede negar la conveniencia de recurrir a una marcación similar a la empleada por el propio autor para recrear los contrastes intralingüísticos.

Rechazamos, por tanto, el planteamiento de una parte importante de los traductólogos, lectores críticos y de muchos representantes del propio gremio, de negarle al traductor determinados recursos expresivos –en concreto los lenguajes periféricos– por considerar que su empleo en el texto meta es contrario a la solución traslativa convencional. Los defensores de la solución más ortodoxa, que consiste en la neutralización de los contrastes intralingüísticos a través de su reexpresión en lengua estándar, utilizan la (supuesta) mayor aceptabilidad de esta estrategia traductora como argumento fundamental para defender su tesis. En nuestra opinión, el argumento de la aceptabilidad está viciado desde el momento en que aquellos que lo utilizan son los mismos que han contribuido a establecer los criterios de aceptabilidad. La postura estética que se esconde detrás del argumento favorable a la neutralización refleja un purismo lingüístico anclado en los cánones de la literatura convencional y no tiene en cuenta las diferencias fenomenológicas de la literatura marcada. Los rasgos divergentes, los contrastes estilístico-expresivos y los valores estéticos opuestos requieren una aproximación distinta a la literatura tradicional y, por tanto, planteamientos traslativos diferentes.

Un segundo factor de marcación que afecta a los textos del teatro popular vienes es fruto del desfase cronológico. Al tratarse de obras literarias del siglo XIX éstas reflejan un estado de la lengua diferente al actual. El análisis de los hiatos temporales entre el alemán del XIX y el actual así como el español del XIX y el actual ha mostrado una diferenciación no muy acusada, algo que limita los problemas de comprensión y de reexpresión. La problemática de la comprensión y, sobre todo, de la reexpresión de los lenguajes no estándar es especialmente acuciante en los textos de Nestoy y Raimund (incluso en las versiones intralingüísticas se incluyen glosarios para facilitar la comprensión de las voces diatópicamente o diacrónicamente marcadas y, por tanto, de limitada comprensión suprarregional). Aunque el *décalage* temporal de estas obras no plantea problemas fundamentales, la traducción de textos no contemporáneos siempre debería ir acompañada del correspondiente trabajo de documentación en relación con el estado de la lengua antiguo. De esta forma se pueden obtener elementos de juicio necesarios a la hora de adoptar diferentes soluciones traductoras. Esto permitirá determinar la conveniencia o no del uso de determinadas marcas a la hora de verter a la lengua meta el texto original: así, por ejemplo, el empleo de marcas de coloquialidad o marcas de arcaísmo dependerá de si los correspondientes elementos localizados en la obra realmente mostraban ese carácter en su momento o si la marca es fruto de la evolución histórica.

El desfase diacrónico no sólo repercute en el estado de la lengua sino también en los culturemas. El tercer factor de marcación que hemos estudiado y que hemos dado en llamar diacultura, refleja los distintos estados de evolución, por un lado, de

la sociedad contemporánea y, por otro lado, de aquella que dio luz a las obras. Aunque el arcaísmo no formara parte de la obra en su origen, la distancia histórica que lo separa del momento actual lo convierte en “antiguo”, tanto en su expresión lingüística como en su estado cultural. La traducción de estos textos plantea, por tanto, la cuestión de si se moderniza o si se mantiene en el texto meta el arcaísmo que el original ha ido adquiriendo con el paso del tiempo (el mantenimiento de las marcas del arcaísmo genuino parece lógico y no requiere, en nuestra opinión, un tratamiento específico). La modernización implicaría una adaptación radical de los “reales” y, en general, de todos los referentes culturales que muestran la marca arcaica.

Nosotros nos decidimos por una solución intermedia que, por una parte, respeta la historicidad de la obra en su realización interna (no se moderniza la historia y la cultura del texto original), pero que, por otra parte, no arcaiza intencionadamente la expresión lingüística. El arcaísmo léxico que resulta, por ejemplo, de fórmulas de tratamiento antiguas permite recuperar una parte de la pátina histórica que se ha ido depositando sobre el texto. Esta solución puede, en nuestra opinión, ser compatible con una cierta modernización del estado de la lengua. Por supuesto, el traductor también podría optar, en relación con los textos en cuestión, por el mantenimiento del arcaísmo cultural y una arcaización completa de la expresión, tanto léxica como gramatical, pues este procedimiento no suscitaría problemas de comprensión fundamentales dada la limitada diferenciación lingüística respecto del siglo XIX.

Los rasgos peculiares del autor, los idiolectemas, son otro elemento de difícil solución en la traducción de cualquier texto, mucho más en el caso de genios de la lengua como Nestroy. Consideramos esencial que se recuperen, en la medida de lo posible, los rasgos estilístico-expresivos que marcan la literariedad específica del autor, pues sólo así se acerca el texto meta al original. El traductor debe aspirar a producir las menores pérdidas posibles en este campo. Sin embargo, las características divergentes que pueda mostrar el par de lenguas incluidas en el proceso traductor determina en parte la capacidad de recreación de esos rasgos idiolectales. En el caso concreto de la traducción de los textos nestroyanos y raimundianos al español, el hecho de que la lengua alemana sea de carácter sintético mientras que la española sea de carácter analítico dificulta, por ejemplo, la reproducción en la lengua meta de las numerosas voces creadas por estos autores a través del proceso de composición.

Como ya indicamos en la introducción del presente estudio, el aspecto más relevante de nuestra investigación es el problema del tratamiento traductor de los contrastes intralingüísticos. Entre los problemas analizados en nuestro estudio es, sin duda, el tema más controvertido, pero también el más “jugoso” desde el punto de vista del investigador que pretende aportar otros enfoques de análisis y nuevas vías de solución. Tras constatar la escasa atención que esta cuestión ha recibido por parte

de la traductología –algo que se ve reflejado por el exiguo número de estudios realizados así como por la superficialidad de los análisis–, a pesar de la relevancia que tiene la variación lingüística en literatura, centramos nuestro interés investigador en explorar las posturas enfrentadas en relación con las posibles soluciones y dilucidar las razones que motivan esos posicionamientos opuestos. En general, las opiniones de los traductólogos y traductores respecto del tratamiento de los contrastes intralingüísticos muestran dos escuelas de pensamiento completamente distintas:

- Algunos investigadores y traductores consideran que no se pueden o no se deben reproducir en la traducción los contrastes intralingüísticos que presenta el texto original, aunque muchos de ellos reconozcan su relevancia para el conjunto de la obra. La solución que consideran más adecuada es la neutralización de las marcas mediante el empleo de la lengua estándar.
- Otros, sin embargo, priorizan la necesidad de recrear en el texto meta los contrastes intralingüísticos a los que se asocian valores estéticos y funciones literarias de primer orden, que determinan el carácter del texto y marcan el estilo de expresión del autor. La variabilidad de las posibles soluciones se refleja en el uso de distintos elementos de marcación.

Los argumentos de los partidarios de la neutralización son la inequivalencia cuantitativa y la inequivalencia idiosincrásica de los dialectos procedentes de distintas lenguas así como la mayor aceptabilidad de la reexpresión de estos mediante la lengua estándar.

Respecto del primer punto, la inequivalencia cuantitativa, ésta no es un problema traductivo real, pues la mayoría de los textos marcados sólo suele recoger contrastes producto de la presencia de dos variedades: la lengua estándar y un dialecto (o un lenguaje coloquial). Los textos marcados polidialectales (presencia de la lengua estándar y varios dialectos) son poco frecuentes y además suelen contar con una presencia muy desigual de esas variedades (algunas sólo tienen una presencia testimonial).

En relación con el argumento de la inequivalencia cualitativa o idiosincrásica habría que plantearse si realmente existe o puede existir equivalencia idiosincrásica entre distintas lenguas. Nosotros creemos que no existe esa equivalencia y, por tanto, tampoco se puede establecer entre las respectivas lenguas estándar. Como mucho se puede hablar de una equivalencia funcional entre, por ejemplo, el alemán estándar y el español estándar. Y ésta ni siquiera es total sino sólo parcial, dadas las diferencias

en cuanto a la incidencia y a la posición dentro de su correspondiente sistema lingüístico. Si se rechazan los equivalentes funcionales para reexpresar la variación intralingüística, entonces debería rechazarse la labor traductora en su totalidad y debería declararse su imposibilidad. ¿Por qué? Porque la lengua estándar también es sólo un equivalente funcional en comparación con otra lengua estándar, y ambas difieren en denotación y connotación debido a la inequivalencia cultural.

El tercer argumento, la mayor aceptabilidad entre traductores y lectores, resulta ser, en nuestra opinión, el más débil dado que se basa en unos presupuestos falsos: por una parte, la mayoría de los traductores no pueden decidir libremente sobre la estrategia traductora a causa de las presiones editoriales y de la crítica que demandan textos normalizados; por otra parte, el lector no tiene opción de elegir entre una versión neutralizada y una versión recreadora de los contrastes.

Hurtado no sólo subraya la importancia funcional de la distinción en traducción entre las marcas “estándar/ no estándar” sino que problematiza los efectos que produce la neutralización de los contrastes lingüísticos al afirmar que ésta produce pérdidas *significativas*. A estas pérdidas funcionales, de las que se hace eco Hurtado, hay que sumar las modificaciones estilístico-expresivas que supone la reexpresión de los lenguajes periféricos mediante un normalizado lenguaje estándar. Tratándose de literatura, y por tanto de unos textos caracterizados por una pretendida desautomatización del material lingüístico así como por una preponderancia de la función expresiva, la eliminación de los contrastes conlleva una transformación estética fundamental.

Un factor esencial a la hora de determinar una actitud no favorable frente a los lenguajes no estándar en traducción son las carencias de los traductores. La falta de conocimiento comprensivo del sistema lingüístico de la lengua de partida (y a menudo también de la lengua meta) en su conjunto (más allá de la variedad estándar) plantea problemas de comprensión y de reexpresión de la variación intralingüística. En el primer caso –ausencia de un conocimiento global de la variación intralingüística de la lengua de partida–, el traductor evitará ese tipo de literatura y en el segundo caso –falta de conocimiento de la variedad lingüística de la lengua meta– se decidirá por una traducción neutralizadora.

En la traducción del alemán al español se plantea esta problemática, en primer lugar, debido al fuerte proceso de normalización del español y la residualidad de los lenguajes no estándar en la península: su escasa incidencia hace que pocos traductores estén familiarizados con ellos. En segundo lugar, se observa que en los programas de formación de grado y posgrado de la especialidad no se incluye la variación intralingüística, ni de la lengua materna y mucho menos de la lengua extranjera.

Otro aspecto a tener en cuenta son las posturas estéticas de los traductores, marcadas por el principio dominante de la normatividad del texto meta. Al traductor se le impone la idea de que el texto meta ha de leerse como un original. Por tanto ha de carecer de cualquier elemento que produzca efectos de extrañamiento que resulten del alejamiento de la norma lingüística de la lengua de llegada. En parte, esta actitud de purismo lingüístico era lo que facultaba a Ortega y Gasset a hablar del apocamiento del traductor.

La dificultad añadida que encierra la traducción de la variación intralingüística también se debe a que ésta requiere una aproximación interdisciplinaria. Los lenguajes periféricos no suelen despertar especial interés entre los investigadores de teoría de la literatura. Por otra parte, los dialectólogos habitualmente no se ocupan de temas específicamente literarios y, finalmente, tampoco los traductólogos se muestran especialmente predispuestos a enfrentarse a un campo de investigación propio de los estudios literarios y dialectológicos.

Finalmente, resulta difícil comprender por qué deben aplicarse distintos criterios de aceptabilidad en cuanto al lenguaje utilizado en los textos literarios originales y en sus respectivas traducciones. No hay que olvidar que los lenguajes no estándar del inglés, al igual que los del alemán y del español, no cuentan con una codificación gráfica propia, por lo que su transcripción se ha de llevar a cabo a través de la lengua estándar. Las modificaciones que los autores llevan a cabo sobre el código gráfico estandarizado no siguen ninguna convención, como se ha podido comprobar en los numerosos textos marcados que se han citado en el presente trabajo. No hay normas para llevar a cabo la marcación grafemática de la lengua escrita para indicar los diferentes lenguajes y variedades no estándar propios de la lengua hablada. Dado que los lenguajes periféricos se usan, casi exclusivamente, en el nivel oral de la lengua se entiende que los autores recurran, sobre todo, a marcas fonético-articulatorias, porque son las más características de esas variedades de la lengua. La marcación se suele llevar a cabo mediante el principio fonético. Estas marcas se aplican, por parte de los autores literarios, de forma aproximada (hemos indicado algunos casos de cierta incoherencia en el empleo de la marcación, por ejemplo en Thomas Mann). Si los autores, en su mayoría, emplean las marcas de forma impresionista más que de forma rigurosa, no parece justificado que se acuse a los traductores, que sí pretenden recrear los contrastes intralingüísticos, de utilizar recursos “absurdos y pintorescos” cuando algo similar se podría decir de los autores de los textos originales.

¿No es precisamente esta consideración desigual del texto original y de la traducción lo que lleva a la traición del traductor de la que hablaba Ortega? ¿No profesará el texto meta una estética expresiva bien distinta a la del original, quizá con el

intento subconsciente de crear una versión mejor que la original? Si el autor es libre en su expresividad, ¿no debe el traductor conservar, al menos, cierta libertad?

En nuestra opinión, el acercamiento absoluto al lector mediante la producción de un texto meta totalmente normalizado, que pretende generar la sensación de ser un original, da como resultado, en el caso más extremo, un texto no literario. Esto se debe a que la eliminación de todos los rasgos de agramaticalidad que posee el original acaba por restar al lenguaje literario aquellas peculiaridades que lo diferencian del lenguaje cotidiano: la conclusión es que el texto literario se convierte en un texto común.

Consideramos que se puede establecer una subdivisión dentro del polisistema literario en lengua alemana: por una parte se encontraría la literatura no marcada, que responde a los parámetros estético-estilísticos tradicionales (purismo lingüístico llegando a la estetización del lenguaje literario), y por otra parte la literatura dialectal y dialectalmente marcada, que obedece a unos planteamientos estético-estilísticos diferentes (realismo lingüístico, deformación cómica, desautomatización estético-estilística que puede llegar al feísmo). El autor que produce un texto literario marcado está siguiendo una estética distinta a la inherente al texto literario no marcado. Frente a la concepción estética *bellista* que profesan la mayoría de las obras de la literatura escrita en el estilo “elevado” se sitúa la estética, total o parcialmente, *feísta*, propia de la literatura marcada (al servicio del Realismo y Expresionismo).

Las diferentes posturas estéticas de los autores determinan la elaboración expresiva divergente del texto literario marcado y no marcado. Es, por tanto, necesario que el traductor no trate de valorar los textos marcados con los mismos criterios estéticos que utiliza en el caso de la literatura no marcada: es importante tener en cuenta que el autor tampoco lo hace. De ello resulta una consecuencia de especial relevancia, pues cambia, en nuestra opinión, el enfoque y en definitiva la estrategia traductora: si se aplica en la traducción de un texto marcado una estética bellista se tenderá a neutralizar los contrastes intralingüísticos (normalizando y “embelleciendo” la expresión); si, por lo contrario, se respeta la estética, parcial o totalmente, feísta del original se tratará de recrear en el texto meta la marcación. Lo que es válido para el autor tiene que ser válido también para el traductor. A éste no se le debería imponer un planteamiento estético divergente en el proceso traductivo y tampoco debería profesarlo por sí mismo. Si se le quita esa libertad al traductor se está aceptando que la literatura traducida necesariamente debe ser menos literaria que la original.

El hecho de que la traducción se base en un texto escrito y que el producto final es un texto escrito suaviza el problema traslativo de los lenguajes periféricos.

Esto se debe a que la transcripción gráfica de los lenguajes orales produce pérdidas de marcas y, por tanto, reduce el grado de diferenciación respecto del código estándar sobre el que se emplean las marcas para indicar las distintas variedades. En el caso concreto de los dialectos que aparecen en muchos textos marcados alemanes se observan generalmente versiones “suavizadas” de los mismos. A menudo, el autor pretende evocar más que transcribir con total fidelidad ese lenguaje dialectal. La reducida dialectalidad vendría a facilitar la labor del traductor, pues es un argumento a favor de la reexpresión de un texto alemán marcado a través de una versión más bien coloquial del español: dependiendo del grado de dialectalidad se optaría por unos u otros recursos de marcación. Esta es la solución que nosotros proponemos, pues permite, por una parte, recrear la marcación intralingüística propia de los textos marcados (y con ello recuperar funciones y rasgos estilístico-expresivos similares a los del original) y, por otra parte, evitar posibles problemas de comprensión para el lector meta. Además, el traductor –como ya hemos indicado, a menudo no familiarizado con los lenguajes no estándar de su lengua materna– no tendría que elegir un dialecto de la lengua meta para reproducir los contrastes intralingüísticos. Como recursos fundamentales para marcar la coloquialidad-dialectalidad de los textos alemanes marcados proponemos el uso de marcas típicas del lenguaje coloquial del español. Entre estas no sólo deben figurar marcas superficiales como son las marcas léxicas y fraseológicas sino también los habituales rasgos de coloquialidad expresados a través de las marcas fonético-articulatorias. Las diferencias en la gradación de los contrastes se recuperarían mediante la correspondiente modulación del tipo y de la incidencia de las marcas.

Creemos que se puede concluir que los sistemas lingüísticos más homogéneos (tal y como lo representa el español peninsular), donde la variedad estándar ocupa una posición completamente dominante frente a las variedades no estándar, muestran una mayor resistencia frente a la estrategia recreadora de la marcación lingüística y se favorece claramente la opción neutralizadora. Sin embargo, sistemas lingüísticos más heterogéneos (como el alemán) tienden a ser menos contrarios a que se reproduzca la marcación lingüística en el texto meta. Aun teniendo en cuenta estas diferencias, consideramos que incluso en un polisistema como el español peninsular se puede (como muestran los ejemplos citados en el estudio) y se debería plantear la recuperación de la marcación intralingüística como solución más que viable.

## BIBLIOGRAFÍA

### *Textos literarios*

- Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín. *Los chorros del oro*. Eds. Beatriz Pérez Sánchez y Ángel Muñoz Calvo. *Teatro cómico popular*. Madrid: Castalia, 2001.
- Anzengruber, Ludwig. *Ludwig Anzengruber's Werke. I. Band*. Hamburgo: Gutenberg-Verlag (sin año<sup>1</sup>).
- *Ludwig Anzengruber's Werke. III. Band*. Viena: Gutenberg-Verlag (sin año<sup>2</sup>).
- Arniches, Carlos. *Del Madrid castizo*. Sainetes. Madrid: Cátedra, 2004.
- *El amigo Melquíades/ La señorita de Trevélez*. Madrid: Espasa Calpe, 1993.
- *El amigo Melquíades/ La señorita de Trevélez*. Madrid: Espasa Calpe, 1998.
- *El santo de la Isidra/ El amigo Melquíades/ Los caciques*. Madrid: Alianza, 1969.
- *La venganza de la Petra*. Madrid: Castalia, 2003.
- Artmann, Hans Carl. *med ana schwoazzn dintn*. Salzburgo: Otto Müller Verlag, 1958.
- Azcona, Agustín. *El suicidio de Rosa: zarzuela en un acto*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 10.05.2009  
<[http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01474069766804128754480/p0000001.htm#I\\_2\\_](http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01474069766804128754480/p0000001.htm#I_2_)>.
- Benn, Gottfried. *Antología poética*. Madrid: Cátedra, 2003.
- *Sämtliche Gedichte*. Stuttgart: Klett-Cotta, 2005.
- De la Cruz, Ramón. *Sainetes*. Barcelona: Crítica, 1996.
- Döblin, Alfred. *Berlín Alexanderplatz*. Múnich: DTV, 1997.
- *Berlín Alexanderplatz*. Madrid: Cátedra, 2002.
- Goytisolo, Juan. *Campos de Níjar*. Barcelona: Seix Barral, 1983.
- Grillparzer, Franz. *Der Traum ein Leben*. Stuttgart: Reclam, 1999.
- Grillparzer, Franz, Johann Nestroy, y Friedrich Hebbel. *Nineteenth Century German Plays: King Ottocar's Rise and Fall/ The Talisman/ Agnes Bernauer*. Nueva York: The Continuum Publishing Company, 1990.
- Hauptmann, Gerhart. *Die Weber*. Berlín: Cornelsen, 1996.
- *Obras escogidas*. México: Aguilar, 1958.
- *Teatro*. Barcelona: Bruguera, 1973.

- Hebel, Johann Peter. *Hebels Werke*. Berlín/ Weimar: Aufbau-Verlag, 1978.
- Horváth, Ödön von. *Geschichten aus dem Wiener Wald*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 1994.
- . *Historias de los Bosques de Viena/ El divorcio de Fígaro*. Madrid: Cátedra, 2008. Traducción: Miguel Ángel Vega y Juan Antonio Albaladejo.
- Kraus, Karl. *Die letzten Tage der Menschheit*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 1986.
- . *Los últimos días de la humanidad*. Barcelona: Tusquets Editores, 1991.
- . *Theater der Dichtung: Nestroy, Zeitstrophen*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 1992.
- Lawrence, David Herbert. *El amante de lady Chatterley*. Barcelona: Planeta, 1981.
- . *Lady Chatterley's Lover*. Nueva York: Bantam Books, 1983.
- Mann, Thomas. *Buddenbrooks*. Berlín: Deutsche Buch-Gemeinschaft, 1909.
- Marsé, Juan. *El amante bilingüe*. Barcelona: Debolsillo, 2007.
- Merino y Pichilo, Gabriel. *Currillo el esquilaor*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 10.05.2009  
<<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/03693818700358328539079/index.htm>>.
- Nestroy, Johann. *Das Mädcl aus der Vorstadt*. Stuttgart: Reclam, 1999<sup>2</sup>.
- . *Der böse Geist Lumpazivagabundus oder Das liederliche Kleeblatt*. Stuttgart, Reclam, 1999<sup>1</sup>.
- . *Der Talisman*. Stuttgart: Reclam, 2000.
- . *Der Zerrissene*. Stuttgart: Reclam, 1998<sup>3</sup>.
- . *Einen Jux will er sich machen*. Stuttgart: Reclam, 1998<sup>1</sup>.
- . *Freiheit in Krähwinkel*. Stuttgart: Reclam, 1998<sup>2</sup>.
- . *Il Talismano*. Sipario, n° 630, 2001.
- . *Komödien*. Fráncfort del Meno/ Leipzig: Insel, 1995.
- . *Three Comedies by Johann Nestroy: A Man Full of Nothing/ The Talisman/ Love Affairs and Wedding Bells*. Nueva York: Frederick Ungar Publishing Co., 1967.
- . *Three Viennese Comedies: The Talisman/ Judith and Holofernes/ The House of Humors*. Columbia: Camden House, 1986.
- . et al. *Lumpazivagabundus*. Theaterverlag Elgg in Belp. 02.06.2009 °  
<<http://www.theaterverlage.ch/Angebot/Neuerscheinungen/Neuerscheinungen.htm>>.
- Pereda, José María de. *Peñas arriba/ De tal palo tal astilla/ El sabor de la tierruca*. Madrid: Espasa Calpe, 1997.
- Pérez Galdós, Benito. *Fortunata and Jacinta. Two Stories of Married Women*. Londres: Penguin, 1988.

—. *Fortunata und Jacinta. Zwei Geschichten von Ehefrauen*. Zürich: Manesse Verlag, 1961.

—. *Fortunata y Jacinta. Dos historias de casadas*. Madrid: Cátedra, 1983.

—. *Novelas/ Miscelánea*. Madrid: Aguilar, 1973.

Raimund, Ferdinand. *Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär*. Stuttgart: Reclam, 2000.

—. *Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär: Sämtliche Werke*. München: Winkler, 1966<sup>1</sup>.

—. *Der Verschwender: Sämtliche Werke*. München, Winkler, 1966<sup>2</sup>.

—. *Der Verschwender. Gesammelte Werke*. Gütersloh: Bertelsmann Lesering, 1962.

—. *The Spendthrift*. Nueva York: Frederick Ungar Publishing Co., 1949.

Reuter, Fritz. *Olle Kamellen. I. Ut de Franzosentid*. Wismar: Hinstorff'sche Hofbuchhandlung, 1886.

Schnitzler, Arthur. *La ronda. Anatol. Ensayos y aforismos*. Madrid: Cátedra, 2004.

—. *Reigen. Liebelei*. Fráncfort del Meno: Fischer, 2004.

Shaw, George Bernard. *Pigmalión: Comedias escogidas*. Madrid: Aguilar, 1968.

—. *Pygmalion*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 1990.

—. *Pygmalion*. Londres: Penguin Books, 2000.

Thoma, Ludwig. *Ausgewählte Werke. Band 3*. München: Nymphenburger, 1992.

Twain, Mark. *Die Abenteuer des Huckleberry Finn*. Hamburgo: Cecilie Dressler Verlag, 1995.

—. *Las aventuras de Huckleberry Finn*. Madrid: Cátedra, 2008.

—. *The adventures of Huckleberry Finn*. Nueva York: Bentam Books, 1981.

Zuckmayer, Carl. *Der Hauptmann von Köpenick*. Fráncfort del Meno: Fischer, 1971.

—. *Obras escogidas*. Madrid: Aguilar, 1963.

### ***Estudios y ensayos***

Acosta, Luis. *El lector y la obra*. Madrid: Gredos, 1989.

Aguar e Silva, Vítor Manuel de. *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos, 1996.

Ammon, Ulrich. "Soziale Bewertung des Dialektsprechers: Vor- und Nachteile in Schule, Beruf und Gesellschaft". *Dialektologie. Ein Handbuch zur deutschen und allgemeinen*

- Dialektforschung*. Eds. Werner Besch, et al. Berlín/ Nueva York: Walter de Gruyter, 1983, 1499-1509.
- . “Varietäten des Deutschen”. *Offene Fragen – offene Antworten in der Sprachgermanistik*. Eds. Vilmos Agel y Regina Hessky. Tübinga: Niemeyer, 1992, 203-223.
- . “Was ist ein deutscher Dialekt?”. *Dialektologie des Deutschen: Forschungsstand und Entwicklungstendenzen*. Eds. Klaus Mattheier y Peter Wiesinger. Tübinga: Niemeyer, 1994, 369-384.
- Bachmaier, Helmut. “Nachwort”. *Der Traum ein Leben*. Franz Grillparzer. Stuttgart: Reclam, 1999.
- Besch, Werner. “Dialekt, Schreibdialekt, Schriftsprache, Standardsprache. Exemplarische Skizze ihrer historischen Ausprägung im Deutschen”. *Dialektologie. Ein Handbuch zur deutschen und allgemeinen Dialektforschung*. Eds. Werner Besch, et al. Berlín/ Nueva York: Walter de Gruyter, 1983, 961-990.
- Beutin, Wolfgang, et al. *Historia de la literatura alemana*. Madrid: Cátedra, 1991.
- Biese, Alfred. *Deutsche Literaturgeschichte. III*. München: C.H. Beck’sche Verlagsbuchhandlung, 1913.
- Braun, Peter. *Tendenzen in der deutschen Gegenwartssprache: Sprachvarietäten*. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1998.
- Brückner, Gerhard. “Glocalización comunicativa y prensa local extranjera en España: la visión de los residentes alemanes de la Costa Blanca”. *Relaciones hispano-alemanas – prejuicios y estereotipos, encuentros y desencuentros: un balance*. Eds. Miguel Ángel Vega, et al. Alicante: Universidad de Alicante, 2008, 115-123.
- Bühler, Karl. *Teoría del lenguaje*. Madrid: Alianza, 1979.
- Cano, Rafael. *El español a través de los tiempos*. Madrid: Arco Libros, 1988.
- Catford, John Cunnison. *A Linguistic Theory of Translation*. Oxford: Oxford University Press, 1978.
- Cerezo, José Luis. “Esta edición”. *La muerte de Danton/ Woyzeck*. Georg Büchner. Madrid: Cátedra, 1993.
- Correa Calderón, Evaristo. “Introducción al estudio del costumbrismo español”. *Costumbristas españoles*. Ed. Evaristo Correa Calderón. Madrid: Aguilar, 1964, XI-CXXXII.
- Coseriu, Eugenio. *Lecciones de lingüística general*. Madrid: Gredos, 1981.
- . “Lo erróneo y lo acertado en la teoría de la traducción”. *El hombre y su lenguaje. Estudio de teoría y metodología lingüística*. Eugenio Coseriu. Madrid: Gredos, 1977.

- Coy, Juan José. "Introducción". *Las aventuras de Huckleberry Finn*. Mark Twain. Madrid: Cátedra, 2008, 7-63.
- Czennia, Bärbel. "Dialektale und soziolektale Elemente als Übersetzungsproblem". *Übersetzung – Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*. Eds. Harald Kittel, et al. Berlín: Walter de Gruyter, 2004, 505-511.
- . *Figurenrede als Übersetzungsproblem: untersucht am Romanwerk von Charles Dickens und ausgewählten deutschen Übersetzungen*. Fráncfort del Meno: Peter Lang, 1992.
- Daniel, Pilar. "Panorámica del argot español". *Diccionario de argot español y lenguaje popular*. Víctor León. Madrid: Alianza, 1992, 7-23.
- Danto, Arthur Coleman. *The Transfiguration of the Commonplace*. Harvard University Press, 1983.
- Del Río, Ángel. *Historia de la literatura española: desde 1700 hasta nuestros días*. Barcelona: Ediciones B, 1996.
- Diehl, Siegfried. "Johann Nestroys pessimistische Possen". *Komödien*. Johann Nestroy. Fráncfort del Meno/ Leipzig: Insel, 1995.
- Díez Borque, José María, et al., eds. *Historia del teatro en España*. Madrid: Taurus, 1988.
- Eggers, Hans. "Deutsche Standardsprache des 19./ 20. Jahrhunderts". *Lexikon der Germanistischen Linguistik*. Eds. Hans Peter Althaus, et al. Tubinga: Niemeyer, 1980, 603-608.
- . "Soziokulturelle Voraussetzungen und Sprachraum des Frühneuhochdeutschen". *Sprachgeschichte*. Eds. Werner Besch, et al. Berlín: Walter de Gruyter, 1984, 1295-1305.
- Elena García, Pilar. *Aspectos teóricos y prácticos de la traducción. (alemán-español)*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, 1994.
- Even-Zohar, Itamar. "Polysystemtheorie". *Deskriptive Übersetzungsforschung*. Ed. Susanne Hagemann. Berlín: Saxa Verlag, 2009, 39-61.
- Ferreras, Juan Ignacio. "La prosa en el siglo XIX". *Historia de la literatura española III*. Ed. José María Díez Borque. Madrid: Taurus, 1982, 351-438.
- Fluck, Hans Rüdiger. "Neuere deutsche Mundartdichtung: Formen, Programme und Perspektiven". *Dialektologie. Ein Handbuch zur deutschen und allgemeinen Dialektforschung*. Eds. Werner Besch, et al. Berlín/ Nueva York: Walter de Gruyter, 1983, 1651-1666.
- Foradini, Flavia. "Nestroy questo sconosciuto". *Il Talismano*. Johann Nestroy. Sipario, 2001.
- Gadamer, Hans Georg. *Verdad y Método I*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1993.

- Gallego Roca, Miguel. "Nabokov. Traductor de Набоков". *Quimera*, 210, 2002, 33-38.
- García Adán, Isabel. "Problemas y propuestas para la traducción de giros dialectales y peculiaridades del habla en *Buddenbrooks* de Thomas Mann". *Puente entre dos mundos: últimas tendencias en la investigación traductológica alemán-español*. Eds. Belén Santana. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2007.
- García Berrio, Antonio. *Teoría de la Literatura*. Madrid: Cátedra, 1989.
- Gimferrer, Pere. *Quimera*, 210, 2002.
- Gómez Torrego, Leonardo. *Manual de español correcto I. Acentuación, Puntuación, Ortografía, Pronunciación, Léxico, Estilo*. Madrid: Arco Libros, 1997.
- Gfirtner, Franz Xaver. *Experimentelle Studie über den schriftlichen und mündlichen Sprachgebrauch von Kindern unterschiedlicher sozialer Herkunft*. Múnich, 1972. (Trabajo fin de carrera, no publicado)
- Gräfe, Florian. *Dialektliteratur in Deutschland und Italien. Konstanz und Wandel von Bewertungsmustern*. Marburg: Tectum Verlag, 2004.
- Gullón, Ricardo. *Galdós, novelista moderno*. Madrid: Gredos, 1973.
- Haider Munske, Horst. "Umgangssprachen als Sprachenkontakterscheinung". *Dialektologie. Ein Handbuch zur deutschen und allgemeinen Dialektforschung*. Eds. Werner Besch, et al. Berlín/ Nueva York: Walter de Gruyter, 1983, 1002-1018.
- Hartweg, Frederic, y Klaus Peter Wegera. *Frühneuhochdeutsch*. Tübinga: Niemeyer, 1989.
- Hatim, Basil, y Ian Mason. *Teoría de la traducción: una aproximación al discurso*. Barcelona: Ariel, 1995.
- Hein, Jürgen. *Das Wiener Volkstheater*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997.
- "Dialekt und Dichtung". *Dialektologie. Ein Handbuch zur deutschen und allgemeinen Dialektforschung*. Eds. Werner Besch, et al. Berlín/ Nueva York: Walter de Gruyter, 1983, 1624-1636.
  - *Johann Nestroy*. Stuttgart: J. B. Metzler, 1990.
  - "Literarischer Regionalismus und Dialektliteratur – Eine Bestandsaufnahme". *Einstellungen und Positionen zur Mundartliteratur*. Eds. Eva Maria Schmitt, y Achim Thyssen. Fráncfort del Meno: Peter Lang, 1993.
  - "Nachwort". *Freiheit in Krähwinkel*. Johann Nestroy. Stuttgart: Reclam, 1998.
  - ed. *Nestroy zum Vergnügen: "Die Welt steht auf kein' Fall mehr lang"*. Stuttgart: Reclam, 2004.
- Hernández, Isabel. "Sobre la traducción". *La araña negra*. Jeremias Gotthelf. Madrid: Cátedra, 2002, 88-90.

- Hornung-Jechl, Maria. "Mundartdichtung, bairisch-österreichische". *Reallexikon der Deutschen Literaturgeschichte. II. Band*. Eds. Paul Merker et al. Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1965.
- House, Juliane. "Of the Limits of Translatability". *Babel* 19:4 (1973):166-167.
- Hügel, Franz Seraph. "Vorrede". *Der Wiener Dialekt. Lexikon der Wiener Volkssprache*. Viena/ Pest/ Leipzig: A. Hartleben's Verlag, 1873<sup>1</sup>, 1-6.
- Humboldt, Wilhelm von. "Introducción a la traducción del *Agamenón* de Esquilo". *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Ed. Miguel Ángel Vega. Madrid: Cátedra, 1994, 239-243.
- Hurtado Albir, Amparo. *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra, 2001.
- Iarocci, Michael. "Romantic prose, journalism, and *costumbrismo*". *The Cambridge History of Spanish Literature*. Ed. David Thatcher Gies. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, 381-391.
- Ives, Sumner. "A Theory of Literary Dialects". *A Various Language: Perspectives on American Dialects*. Eds. Juanita Williamson, y Virginia Burke. Nueva York: Holt Rinehart Winston, 1971, 145-177.
- Jaeger, Monika. *Theorien der Mundartdichtung. Studien zu Anspruch und Funktion*. Tübinga: Tübinger Vereinigung für Volkskunde E.V. Tübingen Schloss, 1964.
- Katan, David. *Translating Cultures. An Introduction for Translators, Interpreters and Mediators*. Manchester: St. Jerome Publishing, 2004.
- Klotz, Volker. *Bürgerliches Lachtheater. Komödie – Posse – Schwank – Operette*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1987.
- Knight, Max, y Joseph Fabry. "Introduction". *Three Comedies by Johann Nestroy: A Man Full of Nothing / The Talisman / Love Affairs and Wedding Bells*. Johann Nestroy. Nueva York: Frederick Ungar Publishing Co., 1967, 1-27.
- Kohlschmidt, Werner. *Geschichte der Deutschen Literatur. Vom Jungen Deutschland bis zum Naturalismus*. Stuttgart: Reclam, 1982.
- Kofler, Leo. *Arte abstracto y literatura del absurdo*. Barcelona: Barral, 1972.
- Koller, Werner. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Wiebelsheim: Quelle & Meyer, 2001.
- König, Werner. *DTV-Atlas Deutsche Sprache*. München: DTV, 2004.
- Kovacsics, Adan. "Nota sobre la traducción". *Los últimos días de la humanidad*. Karl Kraus. Barcelona: Tusquets, 1991, 539-541.

- Kraus, Karl. *Zur Sprachlehre*. Fackel Bd. 572-576, 1921.
- Lapesa, Rafael. “La lengua entre 1923 y 1963”. *El español moderno y contemporáneo*. Barcelona: Crítica, 1996<sup>2</sup>, 397-413.
- . “Nuestra lengua en la España de 1898 a 1936”. *El español moderno y contemporáneo*. Barcelona: Crítica, 1996<sup>1</sup>, 343-396.
- Levý, Jiří. *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*. Fráncfort del Meno/Bonn: Athenäum Verlag, 1969.
- Löffler, Heinrich. *Dialektologie. Eine Einführung*. Tübinga: Gunter Narr Verlag, 2003.
- Luque, Mariano. “Prólogo”. *Obras escogidas*. Gerhart Hauptmann. México: Aguilar, 1958, 11-34.
- Lyons, John. “Die moderne Linguistik: Ziele und Methoden”. *Noam Chomsky*. Ed. John Lyons. Múnich: Dtv, 1972.
- Malinowski, Bronislaw. “The Problem of Meaning in Primitive Languages”. *El significado del significado: una investigación sobre la influencia del lenguaje en el pensamiento y sobre la ciencia simbólica*. Charles Kay Ogden, y Ivor Armstrong Richards. Barcelona: Paidós, 1984.
- Marshall, Liselotte. *Die verlorene Sprache*. Fráncfort del Meno: Fischer, 1997.
- Mattheier, Karl. “Mit der Seele Atem schöpfen. Über die Funktion von Dialektalität in der deutschsprachigen Literatur”. *Vielfalt des Deutschen. Festschrift für Werner Besch*. Eds. Karl Mattheier, et al. Fráncfort del Meno: Peter Lang, 1993, 633-652.
- Mattheier, Karl. “Varietätenzensus. Über die Möglichkeit, die Verbreitung und Verwendung von Sprachvarietäten in Deutschland festzustellen”. *Dialektologie des Deutschen: Forschungsstand und Entwicklungstendenzen*. Eds. Karl Mattheier y Peter Wiesinger. Tübinga: Niemeyer, 1994, 413-442.
- Mattheier, Karl, et al., eds. *Vielfalt des Deutschen. Festschrift für Werner Besch*. Fráncfort del Meno: Peter Lang, 1993.
- Mattheier, Karl, y Peter Wiesinger, eds. *Dialektologie des Deutschen: Forschungsstand und Entwicklungstendenzen*. Tübinga: Niemeyer, 1994.
- Leza Cruz, José Máximo. “El teatro musical”. *Historia del teatro español II. Del siglo XVIII a la época actual*. Dir. Javier Huerta Calvo. Madrid: Gredos, 2003, 1687-1713.
- Malingret, Laurence. *Stratégies de traduction: les Lettres hispaniques en langue française*. Arras Cedex: Artois Presses Université, 2002.
- Mayoral Asensio, Roberto. *La traducción de la variación lingüística*. Soria: Vertere, 1999.

- Merker, Paul, et al., eds. *Reallexikon der Deutschen Literaturgeschichte. II. Band*. Berlín: Walter de Gruyter & Co., 1965.
- Mínguez Sender, José Miguel. “Estudio preliminar” *Teatro*. Gerhart Hauptmann. Barcelona: Bruguera, 1973, 9-75.
- Ministerio de Cultura. *La Traducción Editorial en España*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2010.
- Money Gullón, Agnes. “Introduction”. *Fortunata and Jacinta. Two Stories of Married Women*. Benito Pérez Galdós. Londres: Penguin, 1988, XI-XXIII.
- Montero Padilla, José. “Introducción”. *Del Madrid castizo. Sainetes*. Carlos Arniches. Madrid: Cátedra, 2004, 11-48.
- Moreno, Francisco. “Cambios vivos en el plano fónico del español: variación dialectal y sociolingüística”. *Historia de la lengua española*. Coord. Rafael Cano. Madrid: Arco Libros, 1988.
- Narbona, Antonio. “Cambios y tendencias gramaticales en el español moderno”. *Historia de la lengua española*. Coord. Rafael Cano. Barcelona: Ariel, 2004, 1011-1035.
- Navarro Tomás, Tomás. *Manual de pronunciación española*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1996.
- Nebrija, Antonio de. *Gramática de la lengua castellana*. Madrid: Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, 1989.
- Newmark, Peter. “A correlative approach to translation”. *V Encuentros Complutenses en torno a la Traducción*. Ed. Rafael Martín-Gaitero. Madrid: Editorial Complutense, 1994, 33-41.  
— . *Manual de traducción*. Madrid: Cátedra, 2006.
- Nida, Eugene. *Toward a Science of Translation, with special reference to principles and procedures involved in Bible translating*. Leiden: E. J. Brill, 1964.
- Nida, Eugene, y Charles Taber. *The Theory and Practice of Translation*. Leiden: E. J. Brill, 1974.
- Ortega y Gasset, José. “Miseria y esplendor de la traducción”. *Obras completas. Tomo V*. Madrid: Ediciones Castilla, 1964, 431-452.
- Palomo, Pilar, et al. “La literatura costumbrista”. *Historia de la literatura española: siglo XIX (I)*. Coord. Guillermo Carnero. Madrid: Espasa Calpe, 1996, 151-234.
- Parada, Arturo. “Introducción”. *Antología poética*. Gottfried Benn. Madrid: Cátedra, 2003, 7-67.
- Penny, Ralph. *Variation and change in Spanish*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

- Pöckl, Wolfgang. “Anmerkungen zum literarischen Übersetzen in Spanien anlässlich einer neueren Doppelübersetzung”. *Übersetzung und Kulturwandel*. Eds. Wolfgang Pöckl, y Ulrich Prill. Viena: Edition Praesens, 2003, 175-185.
- Polenz, Peter von. *Deutsche Sprachgeschichte. Vom Spätmittelalter bis zur Gegenwart*. Band III: 19. und 20. Jahrhundert. Berlín/ Nueva York: Walter de Gruyter, 1999.
- Rabadán, Rosa. *Equivalencia y traducción: problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*. León: Universidad de León, 1991.
- Ramiro Valderrama, Manuel. “La traducción interlectal en lenguas transnacionales: esbozo de una teoría para el español”. *Escribas IV* (2007), 57-81.
- Rautenberg, Ursula. “Soziokulturelle Voraussetzungen und Sprachraum des Mittelhochdeutschen”. *Sprachgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Sprache und ihrer Erforschung*. Eds. Werner Besch, et al. Berlín: Walter de Gruyter, 1984, 1120-1129.
- Rein, Kurt. “Bestimmende Faktoren für den variierenden Sprachgebrauch des Dialekt-sprechers”. *Dialektologie. Ein Handbuch zur deutschen und allgemeinen Dialektforschung*. Eds. Werner Besch, et al. Berlín/ Nueva York: Walter de Gruyter, 1983, 1443-1455.
- Reiß, Katharina. *Texttyp und Übersetzungsmethode. Der operative Text*. Heidelberg: Julius Groos Verlag, 1983.
- Reiß, Katharina, y Hans Vermeer. *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*. Madrid: Akal, 1996.
- Reiß, Katharina y Hans Vermeer. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübinga: Niemeyer, 1991.
- Rinsum, Annemarie van, Wolfgang van Rinsum. *Frührealismus 1815-1848*. Múnich: Dtv, 1992.
- Roetzer, Hans Gerd, y Marisa Siguán. *Historia de la Literatura Alemana I. De los inicios a 1890*. Barcelona: Editorial Ariel, 1990.
- . *Historia de la Literatura Alemana II. El siglo XX: de 1890 a 1990*. Barcelona: Editorial Ariel, 1990.
- Rosenkranz, Karl. *Ästhetik des Häßlichen*. Stuttgart: Reclam, 2007.
- Rosenthal, David. “Translator’s Foreword”. *Tirant Lo Blanc*. Joanot Martorell y Martí Joan de Galba. Nueva York: Warner Books, 1984, VII-XXVIII.
- Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del teatro español: Desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid: Cátedra, 2000.
- Rumpler, Herbert. *Österreichische Geschichte 1804-1914: Eine Chance für Mitteleuropa. Bürgerliche Emanzipation und Staatsverfall in der Habsburgermonarchie*. Viena: Uebe-reuter, 2005.

- Sáenz, Miguel. “Esta edición”. *Berlín Alexanderplatz*. Alfred Döblin. Madrid: Cátedra, 2002, 29-30.
- Sala Valladaura, Josep Maria. “Ramón de la Cruz y el teatro breve”. *Historia del teatro español II: Del siglo XVIII a la época actual*. Dir. Javier Huerta Calvo. Madrid: Gredos, 2003, 1653-1686.
- Santoyo, Julio César. “Los límites de la traducción”. *Jornadas Europeas de Traducción e Interpretación*. Eds. F. Gallegos. Granada: Universidad de Granada, 1988, 179-204.
- Saville-Troike, Muriel. *The Ethnography of Communication*. Oxford: Blackwell, 1996.
- Schenker, Walter. “Dialekt und Literatur”. *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 96 (1977): 34-48.
- Scherer, Wilhelm. “Die deutsche Spracheinheit”. *Vorträge und Aufsätze zur Geschichte des geistigen Lebens in Deutschland und Österreich*. Wilhelm Scherer. Berlín, 1874.
- Schleiermacher, Friedrich. *Sobre los diferentes métodos de traducir*. Madrid: Gredos, 2000. Traducción de Valentín García Yebra.
- Schuppenhauer, Claus, Iwar Werlen. “Stand und Tendenzen in der Domänenverteilung zwischen Dialekt und deutscher Standardsprache”. *Dialektologie. Ein Handbuch zur deutschen und allgemeinen Dialektforschung*. Eds. Walter Besch, et al. Berlín / Nueva York: Walter de Gruyter, 1983, 1411-1427.
- Schuster, Mauriz, y Hans Schikola. *Sprachlehre der Wiener Mundart*. Viena: Österreichischer Bundesverlag, 1984.
- Seco, Manuel. *Arniches y el habla de Madrid*. Madrid/Barcelona: Alfaguara, 1970.
- Sowinski, Bernd. “Einleitung”. *Lexikon deutschsprachiger Mundartautoren*. Bernd Sowinski. Hildesheim /Zürich / Nueva York: Georg Olms Verlag, 1997, V-XXV.
- Šklovski, Víktor. *Sobre la prosa literaria*. Barcelona: Planeta, 1971.
- Steiger, Arnald. “Nachwort”. *Fortunata und Jacinta*. Benito Pérez Galdós. Zürich: Manesse Verlag, 1961, 1271-1282.
- Steiner, George. *Después de Babel*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Straßner, Erich. “Rolle und Ausmaß dialektalen Sprachgebrauchs in den Massenmedien und in der Werbung”. *Dialektologie. Ein Handbuch zur deutschen und allgemeinen Dialektforschung*. Eds. Walter Besch, et al. Berlín / Nueva York: Walter de Gruyter, 1983, 1509-1525.
- Teuschl, Walter. “Vorbemerkungen”. *Wiener Dialekt Lexikon*. Walter Teuschl. Purkersdorf/Viena: Verlag Karl Schwarzer, 1990, 5-12.

- Toury, Gideon. "Wesen und Rolle von Normen in der Translation". *Deskriptive Übersetzungsforschung*. Ed. Susanne Hagemann. Berlín: Saxa-Verlag, 2009.
- Tramer, Erwin. "Preface". *The Spendthrift*. Ferdinand Raimund. Nueva York: Frederick Ungar Publishing Co., 1949.
- Tresch, Christine. "Fortwährend Duos singen ist schwierig: vom Leben und Schreiben zwischen Mutter- und fremder Sprache". *Küsse und eilige Rosen. Die fremdsprachige Schweizer Literatur. Ein Lesebuch*. Eds. Chudi Bürgi, et al. Zürich: Limmat, 1998, 51-56.
- Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel, 1992.
- Vega Cernuda, Miguel Ángel, "De la Guerra Civil al Pasado Inmediato". *Historia de la Traducción en España*. Eds. Francisco Lafarga y Luis Pegenaute. Salamanca: Editorial Ambos Mundos, 2004<sup>2</sup>, 527-578.
- . "Esta edición". *La ronda – Anatol – Ensayos y aforismos*. Arthur Schnitzler. Madrid: Cátedra, 2004<sup>1</sup>, 97-98.
- . et al. *Relaciones hispano-alemanas – prejuicios y estereotipos, encuentros y desencuentros: un balance*. Alicante: Universidad de Alicante, 2008.
- . ed. *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Madrid: Cátedra, 1994.
- Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility*. Londres: Routledge, 1995.
- Vinay, Jean-Paul, y Jean Darbelnet. *Comparative Stylistics of French and English: a methodology for translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1995.
- Von Polenz, Peter. "Mundart, Umgangssprache und Hochsprache am Beispiel der mehrschichtigen Wortkarte *voriges Jahr*". Citado según: Horst Haider Munske (1983).
- Wandruszka, Mario. *Interlinguistik. Umrisse einer neuen Sprachwissenschaft*. Múnich: Piper Verlag, 1976.
- Wehle, Peter. *Sprechen Sie Wienerisch*. Viena: Ueberreuter, 1980.
- Wilder, Thornton. "Forword". *Three Comedies by Johann Nestroy: A Man Full of Nothing/ The Talisman/ Love Affairs and Wedding Bells*. Johann Nestroy. Nueva York: Frederick Ungar Publishing Co., 1967, V-XI.
- Wittgenstein, Ludwig. *Werkausgabe* Band 8. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 1984.
- Zamora Vicente, Alonso. *Dialectología Española*. Madrid: Gredos, 1996.
- Zeman, Herbert. "Die österreichische Literatur im ausgehenden 18. und im 19. Jahrhundert". *Literaturgeschichte Österreichs. Von den Anfängen im Mittelalter bis zur Gegenwart*. Ed. Herbert Zeman. Graz: Adademische Druck- und Verlagsanstalt, 1996<sup>2</sup>, 303-376.

- . “Die österreichische Literatur im Zeitalter Maria-Thersias und Josephs II”. *Literaturgeschichte Österreichs. Von den Anfängen im Mittelalter bis zur Gegenwart*. Ed. Herbert Zeman. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1996<sup>1</sup>, 259-302.

***Diccionarios y obras de consulta***

- Alcaraz Varó, Enrique, y María Antonia Martínez Linares. *Diccionario de lingüística moderna*. Barcelona: Ariel, 1997.
- Cartagena, Nelson. *Vergleichende Grammatik Spanisch-Deutsch*. Mannheim: Duden, 1989.
- Dubois, Jean, et al. *Diccionario de lingüística*. Madrid: Alianza, 1998.
- Ebner, Jakob. *Duden: Wie sagt man in Österreich?* Mannheim/ Leipzig/ Viena/ Zürich: Dudenverlag, 1998.
- Hügel, Franz Seraph. *Der Wiener Dialekt. Lexikon der Wiener Volkssprache*. Viena/ Pest/ Leipzig: A. Hartleben's Verlag, 1873<sup>2</sup>. (reedición Wallruf bei Wiesbaden: Dr. Martin Sändig, 1972).
- Krywalski, Diether. *Handlexikon zur Literaturwissenschaft*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1978.
- León, Víctor. *Diccionario de argot español y lenguaje popular*. Madrid: Alianza, 1992.
- Lewandowski, Theodor. *Diccionario de Lingüística*. Madrid: Cátedra, 1995.
- RAE. *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: Espasa Calpe, 2001.
- Sánchez Benedito, Francisco. *Gramática inglesa*. Madrid: Alhambra Longman, 1996.
- Sowinski, Bernd. *Lexikon deutschsprachiger Mundartautoren*. Hildesheim/ Zürich/ Nueva York: Georg Olms Verlag, 1997.
- Teuschl, Wolfgang. *Wiener Dialekt Lexikon*. Viena: Verlag Karl Schwarzer, 1990.
- Wehle, Peter. *Sprechen Sie Wienerisch*. Viena: Ueberreuter, 1980.
- Wilpert, Gerold von. *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1989.

## NORMAS DE RECEPCIÓN Y PUBLICACIÓN

**Hermēneus** es una publicación de periodicidad anual de la Facultad de Traducción e Interpretación de Soria (Universidad de Valladolid) de carácter científico, y encaminada a la edición de artículos originales, reseñas de libros y otras actividades complementarias, todo ellas dentro de los campos de actividad e investigación de la traducción, la interpretación y otras áreas lingüísticas, documentales, literarias y humanísticas afines. Los artículos se ajustarán a la estructura lógico-formal y metodología científicas propias de la materia.

Los artículos tendrán una extensión máxima de 30 caras impresas en tamaño DIN-A4, incluidos cuadros, gráficos, notas y bibliografía. Las reseñas se guiarán por las mismas indicaciones pero con una extensión máxima de entre tres y seis caras.

Salvo en contadas ocasiones, el Comité de Redacción de **Hermēneus** seleccionará los libros que crea pertinentes para la redacción de reseñas. Igualmente, se aceptará la recepción de libros que soliciten ser reseñados en la revista. Estos ejemplares podrán ser devueltos si así se solicita. Los autores de reseñas serán seleccionados por el Comité de Redacción de una lista de reserva.

Todos los originales se enviarán por duplicado y acompañados del correspondiente soporte informático, con la correspondiente pegatina en la que figuren el nombre del autor, el título de la colaboración y la denominación del procesador empleado, en alguno de los programas de texto de uso común reconocido, entorno a Windows, a la siguiente dirección: Dirección de la Revista **Hermēneus**. Facultad de Traducción e Interpretación. Campus Universitario Duques de Soria, s/n, 42004 Soria (España). Cualquier cuestión o duda que requiera algún tipo de aclaración directa se atenderá en los siguientes números de teléfono (+34 975 129174 / +34 975 129100), de fax (+34 975 129101) o dirección electrónica: zarandon@lia.uva.es / hermeneus.trad.@uva.es. También podrán admitirse textos enviados de forma electrónica.

Las lenguas principales de trabajo a las que deberán atenerse los interesados en publicar en **Hermēneus** serán: español, francés, inglés, alemán e italiano. Cualquier otra lengua podrá ser considerada, siempre que esté escrita en caracteres latinos. La única limitación que podrá aducirse a los autores es la imposibilidad de encontrar una persona con la competencia lingüística y conocimientos en la materia adecuados para valorar un artículo en una lengua determinada.

Los artículos deberán ser inéditos y no podrán ser presentados simultáneamente en otras publicaciones. En la primera página de los mismos figurará el título y su traducción al inglés, el nombre del autor o de los autores, la afiliación profesional del mismo o de los mismos, es decir, la institución universitaria o de otra índole a la que se está o se ha estado vinculado, y un resumen de un máximo de ciento cincuenta palabras, con los correspondientes descriptores (palabras-clave), en español y en inglés, que contenga la organización fundamental y principales aportaciones del trabajo. Se recomienda que el cuerpo del texto esté estructurado en epígrafes, numerados en arábico (1., 1.1, 1.2, 2., 2.1 ...). Por razones obvias, las reseñas no incluirán ni resumen ni palabras clave.

La Secretaría de **Hermēneus** acusará recibo de los originales en el plazo de treinta días hábiles desde la recepción y el Comité de Redacción resolverá sobre su publicación en un plazo máximo de seis meses.

Todos los investigadores que deseen publicar en **Hermēneus** deberán aceptar atenerse a las líneas de investigación y normas de publicación de esta revista, así como al dictamen del Comité Científico o de otras personas externas de reconocido prestigio en la materia o campo de investigación dado a las que haya sido necesario consultar. La no aceptación o falta de adecuación hacia los mismos podría derivar en el rechazo directo a la publicación de un original. Una vez establecidas estas premisas, se mantendrá correspondencia con los autores con el fin de informar a los mismos acerca de la aprobación completa (carta de aceptación) o parcial de un original (informe o informes). En este

segundo caso, se aportarán razones de forma detallada acerca de los motivos formales o de contenido que impidan, de momento, su publicación, por si a la persona o personas interesadas les pareciera conveniente abordar su mejora según las indicaciones dadas. Todo este proceso de selección y edición se llevará a cabo con la máxima confidencialidad con el fin de asegurar la objetividad y rigor de los dictámenes. El Comité de Redacción finalmente, respetuoso con la libertad intelectual de los autores, no modificará las opiniones vertidas por ellos, si bien tampoco se solidarizará con las mismas.

Se evitará un número excesivo de citas textuales que, en todo caso, si exceden de dos líneas irán sangradas. Por otra parte, los intercalados del autor en las citas textuales deberán ir entre corchetes para distinguirlos claramente del texto citado. Las citas textuales o parafraseadas irán acompañadas de su correspondiente referencia bibliográfica entre paréntesis. Estos paréntesis incluirán el número de la página o páginas donde pueda localizarse la cita y, si fuera necesario, el primer apellido del autor y el año de publicación de la obra. Si se citasen dos o más obras de un mismo autor publicadas en el mismo año, éstas se distinguirán mediante letras minúsculas junto a las fechas: 1991a, 1991b, etc. Al final de los trabajos se aportará un listado de referencias bibliográficas incluyendo los datos completos y ordenadas alfabéticamente según el primer apellido de los autores citados. En cuanto a estas referencias, se optará por las normas de la *Modern Language Association of America* (MLA). Para más información, consúltese la siguiente obra: Joseph Gibaldi (2003), *MLA Handbook for Writers of Research Papers*, 6th Edition, Nueva York: Modern Language Association of America, o visítase la página oficial de MLA (<http://www.mls.org>). Asimismo, en la siguiente dirección de la página digital de Hermēneus: [www.uva.es/hermeneus](http://www.uva.es/hermeneus), puede consultarse un resumen en español (*Normas de estilo de Hermēneus*) y en inglés (*Hermeneus Style Sheet*).

El texto podrá, asimismo, ir acompañado de notas a pie de página que irán numeradas correlativamente en caracteres árabes y voladas sobre el texto. Estas notas no tendrán como finalidad incluir referencias bibliográficas, sino comentarios o explicaciones complementarias al texto principal.

Los cuadros, gráficos y mapas incluidos en el trabajo deberán ir numerados correlativamente con caracteres árabes. Cada cuadro, gráfico o mapa deberá tener un breve título que lo identifique y se deberá indicar la fuente. En caso de ser necesario o parecer conveniente la publicación de láminas, fotografías u otro tipo de ilustraciones, los autores deberán ponerse en contacto con la Secretaría de la Revista con el objeto de analizar la posibilidad y mejor manera de abordar su inclusión.

Hermēneus se compromete al envío de pruebas de los originales a los colaboradores para que éstos procedan, también de forma obligatoria, a su corrección pormenorizada en un plazo de quince días, contados desde la entrega de las mismas. Los autores recibirán una sola prueba de imprenta. El Comité Organizador ruega que durante la corrección de pruebas no se introduzcan variaciones importantes al texto original, pues ello puede repercutir en los costes de edición. Por otra parte, cada artículo publicado se entregará de forma gratuita dos ejemplares de la revista a cada uno de los autores y la posibilidad de descuentos en la adquisición de otros ejemplares de la misma. Es también obligación de los mismos la entrega en la Secretaría de la revista Hermēneus de una dirección completa a la cual enviar toda la correspondencia, siendo aconsejable aportar la dirección y el número de teléfono particulares.

Hermēneus no da derecho a la percepción de haberes. Los derechos de edición corresponden a la Revista, y es necesario el permiso del Comité Organizador para su reproducción parcial o total. En todo caso será necesario indicar la procedencia.

Hermēneus podrá publicar en algunos de sus números traducciones literarias de extensión breve que hayan sido enviadas a la Secretaría de su Comité de Organización de forma voluntaria por aquellos colaboradores interesados y que acepten atenerse a requisitos equivalentes a los establecidos para la recepción de artículos y reseñas. Por otra parte, Hermēneus publicará los premios y los premios accésit de traducción literaria y traducción científico-técnica organizados y patrocinados por la Facultad de Traducción e Interpretación de Soria y la Excelentísima Diputación Provincial de Soria.

Podrá consultarse información completa sobre la revista en la siguiente página web de Internet: <http://www.uva.es/hermeneus>. Además de la edición impresa, Hermēneus se difundirá en una edición electrónica.

## NORMAS DE RECEPCIÓN Y PUBLICACIÓN

*Hermĕneus*, revista de investigación en traducción e interpretación, publicará, como actividad complementaria a su labor de edición periódica de artículos, reseñas y traducciones breves, un volumen anejo, de carácter anual, bajo la denominación genérica de «Vertere. Monográficos de la Revista *Hermĕneus*».

La entidad bajo cuyo patrocinio recaerá este proyecto será la Excelentísima Diputación Provincial de Soria, en colaboración con la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad de Valladolid (Campus de Soria).

Las áreas de investigación serán las mismas que figuran detalladas en las normas de publicación de la revista *Hermĕneus*, es decir, todas aquellas enmarcadas dentro de los campos de actividad de la traducción, la interpretación y otras áreas lingüísticas, documentales, literarias y humanísticas afines.

Para que un trabajo pueda ser considerado publicable en esta colección, será necesario hacer llegar a la dirección de la revista *Hermĕneus* la siguiente documentación:

Carta de solicitud con fecha de envío

Un currículum breve que incluya los datos completos del autor o autores

Descripción somera del trabajo propuesto ya realizado para su publicación o proyecto del mismo

El trabajo completo si se trata ya de la versión definitiva (en papel y soporte informático).

La extensión de los textos no será menor de cien páginas presentadas a doble espacio ni mayor de doscientas. En caso de no poderse cumplimentar estos requisitos, los autores deberán ponerse en contacto previamente con la dirección de *Hermĕneus*, donde se analizará el caso y se intentará alcanzar, si fuera posible, una solución acordada que satisfaga a ambas partes.

Toda la correspondencia deberá dirigirse a la siguiente dirección:

Juan Miguel Zarandona Fernández (Director de la Revista *Hermĕneus*)

Facultad de Traducción e Interpretación

Campus Universitario Duques de Soria, s/n

42004 Soria (España)

Tel: + 34 975 129174 / +34 975 129100 Fax: + 34 975 129101

E-mail: [zarandon@lia.uva.es](mailto:zarandon@lia.uva.es) / [hermeneus.trad.@uva.es](mailto:hermeneus.trad.@uva.es)

El anonimato está garantizado en todo momento y transcurrido un tiempo prudencial, los posibles colaboradores recibirán una respuesta que podrá ser de aceptación plena, aceptación con reservas o rechazo definitivo.

Las lenguas prioritarias en que deberán estar escritas las colaboraciones serán el español, el inglés, el francés, el alemán y el italiano (lenguas fundamentales de trabajo de nuestra Facultad), si bien se aceptarán otros trabajos escritos en otros idiomas, siempre que tengan como objetivo de investigación la traducción e interpretación al y del español u otras lenguas peninsulares.

Los trabajos deberán ser inéditos y no podrán ser presentados, de forma simultánea, para su publicación en cualquier otra institución, organismo o editorial.

Para mantener la coherencia necesaria de las actividades de este proyecto de publicaciones, cualquier otro requisito de la revista *Hermĕneus* se aplicará a estos monográficos como añadidura complementaria.

## NORMAS DE RECEPCIÓN Y PUBLICACIÓN

*Hermĕneus*, revista de investigación en traducción e interpretación, publicará, como actividad complementaria a su labor de edición periódica de artículos, reseñas y traducciones breves, una colección de traducciones, bajo la denominación genérica de «Disabelia. Colección Hermĕneus de Traducciones Ignotas»

En principio, las traducciones de esta serie tendrán un carácter literario en cualquier género en el que las obras originales estén escritas. Tratados u obras de otros temas de carácter humanístico o cultural podrán también ser tenidos en cuenta para su publicación.

Las lenguas de partida podrán ser todas las lenguas del mundo, del presente o del pasado. La lengua prioritaria de llegada será el español. Las otras lenguas de enseñanza de la Facultad de Traducción e Interpretación de Soria, es decir, francés, inglés, alemán e italiano, podrán también ser lenguas de llegada, si se considerara interesante que ello fuera así.

Por ignotas debe entenderse que este proyecto se plantea ante todo la traducción desde lenguas minoritarias, exóticas, muertas o artificiales que resulten desconocidas o muy poco conocidas, que no hayan sido traducidas o lo hayan sido en muy escasa medida. También se buscará la traducción de autores que no hayan sido tampoco traducidos o apenas lo hayan sido, aunque hayan escrito en una lengua mayoritaria o de cultura dominante.

El propósito confeso de esta colección es complementar o suplir un amplio terreno de autores, obras y lenguas de gran interés cultural y lingüístico, pero no comercial para una editorial con exigencias de mercado puramente empresariales. Correr un cierto riesgo, llegar a donde otros no pueden, tal vez, hacerlo, no olvidarnos de la elevada misión de la traducción, y poner en contacto y dar a conocer culturas y grupos humanos muy separados entre sí por la división de las lenguas. Para nosotros, cuanto más alejados o desconocidos sean éstos, mayor será su interés.

*Disabelia* apela al mito de la torre de Babel, tan asociado al surgimiento práctico de la necesidad de la traducción y la interpretación, pero en un sentido contrario. No creemos que la división de las lenguas sea una maldición, sino un patrimonio irrenunciable de la humanidad que debe ser cuidado con esmero.

La entidad bajo cuyo patrocinio recaerá este proyecto será el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, en colaboración con la Facultad de Traducción e Interpretación de Soria de esta misma Universidad.

La periodicidad de esta serie será semestral, o lo que es lo mismo, dos volúmenes anuales, con independencia de que se pueda considerar la posibilidad de publicar algún número extraordinario en caso de que unas determinadas circunstancias así lo aconsejen o animen a ello.

Las personas interesadas en publicar una traducción en esta colección deberán presentar la siguiente documentación:

- ⊗ Un proyecto inicial resumen en el que se incluya una descripción del trabajo final, incluyendo puntos como su extensión, género, etc. y se expresen claramente los motivos de interés para su publicación en una colección de las características y fines de *Disabelia*. Igualmente, si fuera necesario, una cierta información sobre el autor, la lengua y la cultura de partida.
- ⊗ Un currículum breve en el que se enfatice, en su caso, la experiencia personal en el campo de la traducción o el estudio filológico, lingüístico o literario.

Toda la correspondencia deberá dirigirse a la siguiente dirección:

Juan Miguel Zarandona Fernández

Director de la Revista *Hermēneus*

Campus Universitario Duques de Soria, s/n

42004 Soria (España)

Tel: +34 975 129174 / +34 975 129100

Fax: +34 975 129101

E-mail: [zarandon@lia.uva.es](mailto:zarandon@lia.uva.es) / [hermeneus.trad.@uva.es](mailto:hermeneus.trad.@uva.es)

Las traducciones deberán presentar una muy alta calidad literaria. La revisión por parte de uno o varios correctores será imprescindible.

El anonimato quedará absolutamente garantizado durante todo el proceso de recepción del proyecto, estudio y corrección de la traducción, hasta el momento en el que se confirme la admisión definitiva de un trabajo para su publicación en *Disbabela*. Este hecho se comunicará por escrito a los interesados.

Ante la muy probable presencia de diferencias culturales que pueden dificultar en gran medida la comprensión de los textos traducidos, se anima a los traductores a añadir cuantas notas explicativas consideren necesarias, así como introducciones generales a la obra en su conjunto, al autor y su trayectoria artística, y a la cultura de partida.

*Disbabela* se plantea desde su nacimiento una colaboración muy estrecha con todos los departamentos de Filología de la Universidad de Valladolid.

Asimismo, se recabará la colaboración y se buscará la coedición con organismos que puedan estar interesados en este proyecto tales como Embajadas, Ministerios, Consejerías, Fundaciones, Institutos Culturales, Empresas, etc.

# PROYECTO HERMĒNEUS: VOLÚMENES PUBLICADOS

HERMĒNEUS Revista de traducción e interpretación

**Núm. 1**

Año 1999

20 €

**Núm. 4**

Año 2002

20 €

**Núm. 7**

Año 2005

20 €

**Núm. 10**

Año 2008

20 €

**Núm. 2**

Año 2000

20 €

**Núm. 5**

Año 2003

20 €

**Núm. 8**

Año 2006

20 €

**Núm. 11**

Año 2009

20 €

**Núm. 3**

Año 2001

20 €

**Núm. 6**

Año 2004

20 €

**Núm. 9**

Año 2007

20 €

**Núm. 12**

Año 2010

20 €

**Núm. 13**

Año 2011

20 €

**Núm. 1**

Año 1999  
22 €

Roberto Mayoral.

*La traducción de la variación lingüística.*

**Núm. 2**

Año 2000  
22 €

Antonio Bueno.

*Publicidad y traducción.*

**Núm. 3**

Año 2001  
26 €

Mariano García-Landa.

*Teoría de la traducción.*

**Núm. 4**

Año 2002  
22 €

Liborio Hernández y Beatriz Antón.

*Disertación sobre las monedas y medallas antiguas.*

**Núm. 5**

Año 2003  
22 €

Miguel Ibáñez Rodríguez.

*“Los versos de la muerte” de Hélinand de Froidmont. La traducción de textos literarios medievales franceses al español.*

**Núm. 6**

Año 2004  
22 €

Ingrid Cáceres Würsig.

*Historia de la traducción en la Administración y en las relaciones internacionales en España (s. XVI-XIX).*

**Núm. 7**

Año 2005  
22 €

Carlos Castilho Pais.

*Apuntes de historia de la traducción portuguesa.*

**Núm. 8**

Año 2006

22 €

Kris Buysel.

*¿Cómo traducir clíticos? Modelo general y estrategias específicas a partir del caso de la traducción española de los clíticos franceses EN e Y.*

**Núm. 9**

Año 2007

22 €

Roxana Recio (ed).

*Traducción y Humanismo: Panorama de un desarrollo cultural.*

**Núm. 10**

Año 2008

22 €

Antonio Raúl de Toro Santos y Pablo Cancelo López.

*Teoría y práctica de la traducción en la prensa periódica española (1900-1965).*

**Núm. 11**

Año 2009

30 €

Joaquín García-Medall.

*Vocabularios Hispano-Asiáticos: traducción y contacto intercultural.*

**Núm. 12**

Año 2010

30 €

Heberto H. Fernández U.

*Dictionaries in Spanish and English from 1554 to 1740: Their Structure and Development.*

**Núm. 13**

Año 2011

30 €

Vicente López Folgado, Ángeles García Calderón, Miguel A. García Peinado y J. de D. Tortalbo Caballero.

*Poesía inglesa femenina del siglo XVIII. Estudio y traducción (antología bilingüe).*

**Núm. 1**

Año 2000

10,40 €

Anónimo (siglo XIII).

*Daurel y Betón.*

Traducción, introducción y notas: Jesús D. Rodríguez Velasco.

**Núm. 2**

Año 2000

10,82 €

Suleiman Cassamo. *El regreso del muerto.* Autor mozambiqueño. Cuentos. Traducción, introducción y notas de Joaquín García-Medall.

**Núm. 3**

Año 2001

18,03 €

*Canciones populares neogriegas.* Antología de Nikolaos Politis. Poesía en griego moderno. Traducción, introducción y notas de Román Bermejo López-Muñiz.

**Núm. 4**

Año 2002

10,58 €

*Cuentos populares búlgaros.* Anónimo. Traducción, introducción y notas de Denitza Bogomílova.

**Núm. 5**

Año 2002

10,58 €

*Escritos desconocidos.* Ambrose G. Bierce. Traducción, introducción y notas de Sonia Santos Vila.

**Núm. 6**

Año 2002

11,06 €

*Verano.* C. M. van den Heever. Clásico sudafricano en la lengua afrikáans. Traducción, introducción y notas de Santiago Martín y Juan Miguel Zarandona.

**Núm. 7**

Año 2003

12,02 €

*La leyenda de los tres Reyes Magos y Gregorio el de la Roca.* Johannes de Hildesheim y anónimo. Recuperados por Karl Simrock. Traducción, introducción y notas de María Teresa Sánchez.

**Núm. 8**

Año 2004

15,86 €

*Es más fácil poner una pica en Flandes.* Barbara Noack. Traducción, introducción y notas de Carmen Gierden y Dirk Hofmann.

**Núm. 9**

Año 2004

12,99 €

*De silfos y humanos. El conde de Gabalis* de Montfaucon de Villars y *El Silfo* de Claude Crébillon. Traducción, introducción y notas de M<sup>a</sup> Teresa Ramos Gómez.

**Núm. 10**

Año 2004

12,24 €

*Erec*, de Hartmann von Aue. Introducción de Marta E. Montero. Traducción y notas de Eva Parra Membrives.

**Núm. 11**

Año 2007

11,87 €

*Libro del Rey Arturo.* Según la parte artúrica del *Roman de Brut* de Wace. Traducción, introducción y notas de Mario Botero García.

**Núm. 12**

Año 2007

20,67 €

*Lírica medieval alemana con voz femenina (siglos XII-XIII).* Varios autores. Traducción, introducción y notas de María Paz Muñoz-Saavedra y Juan Carlos Búa Carballo.

**Núm. 13**

Año 2007

11,87 €

*Los adioses de Arras.* Varios autores. Traducción, introducción y notas de Antonia Martínez Pérez.

**Núm. 14**

Año 2007

11,88 €

*Sonetos de Crimea/Farys.* Adam Mickiewicz. Estudio preliminar, notas y traducción de Antonio Benítez Burraco.

**Núm. 15**

Año 2009

15,60 €

*Oswald de Múnich.* Estudio preliminar, notas y traducción de Eva Parra Membrives y Miguel Ayerbe Linares.

**Núm. 16**

Año 2010

14,20 €

*Historia de Campo Florido*. Introducción, notas y traducción del islandés antiguo de Mariano González Campo.

**Núm. 17**

Año 2011

14,60 €

*Defensa de la rima*. Samuel Daniel. Edición, traducción y estudio de Juan Fran.

**Núm. 18**

Año 2011

14,60 €

*Memorias de un estudiante inglés en la Guerra de la Independencia*. Robert Brindle. Edición bilingüe y notas de Pilar Garcés Gacía. Introducción histórica y notas de Luis Álvarez Castro.







Las publicaciones del Proyecto Hermeneus (Revista Hermeneus. Monográficos Vertere. Traducciones Ignotas Disbabelaia) figuran en las siguientes bases de datos:

ISOC del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) (España).

<http://bddoc.csic.es:8080/index.jsp>

LATINDEX. Directorio de Publicaciones Científicas Seriadas de España, Iberoamérica y Latinoamérica.

<http://www.latindex.unam.mx/>

«MLA International Bibliography / Directory of Periodicals» (Estados Unidos).

<http://www.mla.org/bibliography>

Linguistics and Language Behavior Abstracts database de Cambridge Scientific Abstracts (CSA) (Estados Unidos).

<http://www.csa.com/>

Linguistic Bibliography / Bibliographie Linguistique. Brill Academic Publishers. Leiden. Países Bajos.

[www.brill.nl/](http://www.brill.nl/); [www.linguisticbibliography.com](http://www.linguisticbibliography.com)

FRANCIS del Institut de L'Information Scientifique (INIST) del Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) (Francia). <http://www.inistdiffusion.fr/article01.html>

Asimismo, los resúmenes (abstracts) se publican en la revista especializada *Translation Studies Abstracts* de la editorial St. Jerome (Manchester, Reino Unido), y en la página digital relacionada *Translation Studies Abstracts. Bibliography of Translation Studies*: [www.stjerome.co.uk/tsaonline](http://www.stjerome.co.uk/tsaonline)

Igualmente, la base de datos BITRA (*Bibliografía de Interpretación y Traducción*) de la Universidad de Alicante / Alacant (España): [http://www.ua.es/dfing/tra\\_int/bitra.htm](http://www.ua.es/dfing/tra_int/bitra.htm), incluye las publicaciones del Proyecto Hermeneus.

British Humanities Index (BHI). Reino Unido. <http://www.csa.com/factsheets/bhi-set-c.php>

Linguistics Abstracts (LABS), de la Universidad de Alberta, Canadá. <http://www.blackwellpublishing.com/journal.asp?ref=0267-5498>

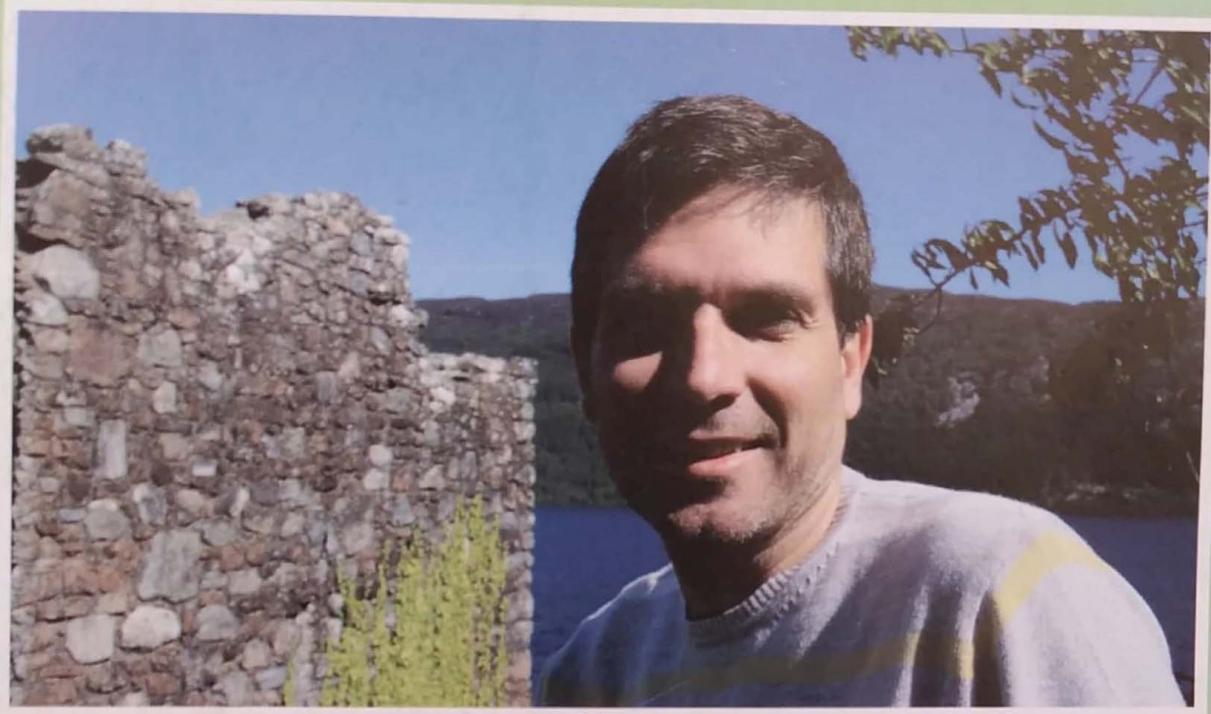
Dialnet. Portal de difusión de la producción científica hispana. Universidad de La Rioja <http://dialnet.unirioja.es>

European Reference Index for the Humanities (ERIH), de la European Science Foundation (ESF), en la sección Linguistics. <http://www.esf.org/research-areas/humanities/research-infrastructure-including-erih/erih-initial-lists.html>

Repositorio Español de Ciencia y Tecnología (RECYT) de la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología (FECYT) <http://recyt.fecyt.es>

A Bibliography of Literary Theory, Criticism, and Philology. Universidad de Zaragoza [http://www.unizar.es/departamentos/filologia\\_tugles/garcial/bibliography.html](http://www.unizar.es/departamentos/filologia_tugles/garcial/bibliography.html)

Scopus/Sci Verse. Elsevier B.V. - Amsterdam. [www.elsevier.com](http://www.elsevier.com)



Juan A. Albaladejo Martínez es profesor en la Universidad de Alicante, Doctor en Traducción e Interpretación, Licenciado en Filología Alemana y Magíster en Traducción. Sus líneas de investigación giran en torno a la traducción literaria y las relaciones culturales hispano-alemanas (austriacas, suizas) e hispano-americanas y la literatura de migración. Compagina su labor docente e investigadora con la traducción de textos literarios. Ha traducido, con Miguel Ángel Vega, las obras de teatro *Historias de los Bosques de Viena/ El divorcio de Fígaro* de Ödön von Horváth (Cátedra, 2008) y, con Isabel Hernández, ha traducido las piezas *Don Juan o El amor a la Geometría/ Andorra* de Max Frisch (Cátedra, 2012).

Imagen de portada – referencia:

Diseño de Vicente Cruz (Gabinete de imagen – Universidad de Alicante), idea de Juan A. Albaladejo. Composición: Veduta del Ponte e Castelo Sant'Angelo (Giovanni Battista Piranesi) y Le Chimborazo vu depuis le Plateau de Tapia (Alexander von Humboldt y Aime Bonpland).



Publicaciones de la Excm. Diputación Provincial de Soria