

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
FACULTAD DE TRADUCCIÓN Y DOCUMENTACIÓN
GRADO EN TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN
Trabajo de Fin de Grado

AUTOTRADUCCIÓN LITERARIA

Análisis comparativo de las novelas *L'Aveuglon* y
Marruecos de Agustín Gómez-Arcos: ¿traducción o
reescritura?

Alba Cristina Tejero Álvarez
Tutora: Dra. Ángela Flores García

Salamanca, 2017

Resumen

La autotraducción es el proceso por el que un autor traslada él mismo su obra a otro idioma y, en consecuencia, a una nueva cultura. Las circunstancias de estos escritores son diferentes de las de los traductores alógrafos, puesto que suelen llevar a cabo su labor dentro de un contexto de bilingüismo tanto lingüístico como cultural. Las razones por las que deciden adentrarse en el mundo de la autotraducción son muy diversas, entre las que destaca la asimetría de las lenguas. A pesar de que el fenómeno de la autotraducción sigue siendo, en cierto modo, desconocido, no son pocos los autores de prestigio internacional que han recurrido a esta práctica. En el presente trabajo mediante el análisis comparativo de las obras *L'Aveuglon* y *Marruecos* de Agustín Gómez-Arcos, escritor español y exiliado artístico en Francia, se tratará de ejemplificar el proceso autotraductor, así como las diferentes estrategias traductorales llevadas a cabo durante esta traslación. Se mostrarán las similitudes y, especialmente, las diferencias presentes en ambas novelas. A partir de este análisis, se ha podido comprobar la existencia de numerosas modificaciones en el producto final que no afectan al universo ficcional de la obra, pero sí al tono y a la forma, lo que podría considerarse una reescritura del original.

Palabras clave: autotraducción, bilingüismo, reescritura, asimetría de las lenguas, análisis comparativo, Agustín Gómez-Arcos.

Résumé

L'autotraduction est le processus par lequel l'auteur transfère lui-même son œuvre vers une autre langue et, par conséquent, vers une nouvelle culture. Les conditions de ces écrivains s'écartent de celles des traducteurs allographes puisqu'ils ont tendance à travailler dans un contexte de bilinguisme linguistique et culturel. Les raisons pour lesquelles ils s'aventurent dans le monde de l'autotraduction sont variées, dont on peut souligner l'asymétrie des langues. Bien que ce phénomène reste, en quelque sorte, inconnu, les auteurs de réputation internationale qui l'ont mis en pratique sont nombreux. Cet article cherchera à illustrer le processus autotraducteur, ainsi que les différentes stratégies appliquées pendant ce transfert par une analyse comparative des œuvres *L'Aveuglon* et *Marruecos* de Agustín Gómez-Arcos, écrivain espagnol et exilé artistique en France. On montrera les similitudes et, particulièrement, les différences présentes dans les deux romans. Sur la base de cette analyse on a pu constater l'existence de nombreuses

modifications dans le produit final qui ne modifient pas l'univers fictionnel de l'œuvre, mais le ton et la forme, ce qui pourrait être considéré comme une réécriture du texte d'origine.

Mots-clés: autotraduction, bilinguisme, réécriture, asymétrie des langues, analyse comparative, Agustín Gómez-Arcos.

Índice

1.	Introducción	3
2.	Marco teórico-conceptual.....	4
3.	Metodología	5
4.	La autotraducción o traducción de autor	6
4.1	Tipología de la autotraducción	9
4.2	Razones por las que se da este fenómeno	12
4.3	Autores-autotraductores más conocidos	14
5.	Estudio de caso: Agustín Gómez-Arcos.....	18
5.1	Biografía del autor	18
5.2	Obras del autor.....	20
5.3	Motivación para la autotraducción	22
6.	Estudio de caso: obras <i>L'Aveuglon</i> y <i>Marruecos</i>	24
6.1	Ficha técnica	24
6.2	Línea argumental	24
6.3	Análisis comparativo	26
6.3.1	Presentación de la autotraducción	26
6.3.2	Extensión	28
6.3.3	Títulos.....	28
6.3.4	Topónimos y antropónimos	29
6.3.5	Indicaciones temporales	30
6.3.6	Cuestiones ortotipográficas	31
6.3.7	Expresiones o proverbios	32
6.3.8	Onomatopeyas	33
6.3.9	Léxico.....	34
6.3.10	Calcos	35

6.3.11	«Falsos sentidos».....	36
6.3.12	Adiciones y supresiones	37
6.3.13	Orden de la información	38
6.3.14	Puntuación	39
6.3.15	Diálogos.....	39
6.3.16	Referencias religiosas	40
6.3.17	Humor.....	41
6.3.18	Adaptaciones culturales	42
6.3.19	Fin de la novela	42
7.	Conclusión.....	44
8.	Bibliografía.....	46
9.	Anexos.....	48
	ANEXO I.....	48
	ANEXO II.....	50
	ANEXO III.....	66

Índice de tablas

Tabla 1:	Principales etapas de la trayectoria literaria de Gómez-Arcos.....	21
Tabla 2:	Ficha técnica de las obras	24
Tabla 3:	Topónimos y antropónimos.....	30
Tabla 4:	Ampliación de topónimos y antropónimos	51

1. Introducción

Por medio del presente trabajo se pretende analizar y profundizar en el, a veces, desconocido ámbito de la autotraducción o la traducción de autor. En muchas ocasiones, el prefijo «auto-» remite inmediatamente a la controvertida traducción automática, gran enemiga de los traductores. Sin embargo, el verdadero proceso de autotraducción dista de esta concepción, ya que, como se desarrollará más adelante, implica la presencia de un autor que se convierte en traductor para trasladar su obra a otro público y, por tanto, a otra cultura con todas las dificultades que esto entraña.

Decidí investigar sobre este complejo proceso tras leer un libro acerca de la historia de la traducción, *El fantasma en el libro* (2016) del traductor Javier Calvo. En él descubrí este fenómeno en el que me pareció bastante interesante profundizar y poder llegar a comprender qué le lleva a un autor a decidir traducir sus propias obras. ¿Existiría un patrón común? ¿Sería una práctica aislada? ¿Presenta ventajas o, por el contrario, inconvenientes? Y en cuanto a la fidelidad, ¿se mantienen invisibles como nosotros, los traductores alógrafos, o se toman libertades? Todas estas preguntas me surgieron al leer un pequeño fragmento en el que se trataba este tema y consideré que era necesario comenzar a investigar sobre ello. Además, creo que sigue siendo un tema desconocido entre los estudiantes de traducción, pero a la par muy enriquecedor debido a todos los mecanismos y técnicas de traducción que se emplean. La autotraducción no es una práctica exclusiva del campo de las letras, relacionado con las humanidades, sino que también se pueden encontrar ejemplos en contextos científicos como es el caso de Descartes, según apuntan varios filósofos. Por esta razón, y porque quizá los autores no tengan las mismas motivaciones u objetivos para decantarse por la traducción de sus obras, me centraré en el ámbito de la autotraducción literaria.

Además de llevar a cabo una reflexión teórica acerca de la autotraducción, me gustaría poder demostrar, a través de la comparación de dos novelas, cómo afectan estas circunstancias a la obra resultante, fruto de una traducción de autor. Mediante el análisis comparativo de una obra traducida por el mismo escritor, trataré de mostrar las similitudes entre una y otra, pero incidiré especialmente en las diferencias. ¿Se producen variaciones de contenido?, ¿sólo de tono y de forma?, ¿afectan al desarrollo de la historia, al universo ficcional? De esta forma, se ejemplificará la teoría expuesta y se justificarán algunas de las observaciones.

2. Marco teórico-conceptual

A través de una exposición teórica y un análisis comparativo se tratará de mostrar en qué consiste el fenómeno de la autotraducción y lo que este implica. Este tipo de autor es un traductor privilegiado gracias a la doble cualidad de «autor/traductor» que supone el conocimiento intrínseco de la intención de la obra y del universo ficcional del autor. Además, utiliza estrategias propias de nuestro campo, según presenta Helena Tanqueiro (Tanqueiro, 1999: 19), especializada en el ámbito de la autotraducción gracias a sus numerosos artículos y a su tesis doctoral.

Este argumento es secundado en varios artículos en los que se muestran distintas visiones de este fenómeno. Grutman incide en el dilema socio-cultural y el equilibrio interlingüístico en el que se ve envuelto el autotraductor. En numerosas ocasiones recurre al concepto de bilingüismo para explicar la decisión de autotraducirse. Para él, la autotraducción está presente en una galaxia de lenguas en la que estas tienen un peso o relevancia diferente dentro del panorama literario.

[...] hay desgraciadamente diferencias apreciables entre las lenguas del mundo en términos de mercado y de valor de intercambio [...] y no es de extrañar que hayan dejado huellas en la forma particular de tráfico interlingüístico e intercultural que es la traducción: hay lenguas de y a las que se ha traducido mucho como hay lenguas de y a las que se sigue traduciendo mucho menos. Asimismo es importante recordar que estas diferencias pueden (aunque no deben) influir sobre la decisión de un escritor bilingüe de autotraducirse o no. (Grutman, 2009: 126)

Grutman está lejos de ser el único que sostiene este argumento como la principal razón que lleva a un autor a autotraducirse. La asimetría de las lenguas está también presente en trabajos de la traductora y docente María Recuenco Peñalver. Ella incluso se atreve a establecer una tipología dentro de este ámbito, sirviéndose de los apuntes de diversos académicos.

Por otra parte, la autotraducción ha constituido un objeto de estudio muy activo y está presente en numerosas investigaciones como las del equipo AUTOTRAD del Departamento de Traducción e Interpretación de la Universidad Autónoma de Cataluña, creado en 2002 y que cuenta con un gran reconocimiento. Sostienen que la autotraducción es excepcional para el ámbito de la investigación, ya que su análisis puede enriquecer no sólo el sector de la Traductología, sino también el de la escritura creativa. Se podría decir que se trata de un campo de estudio interdisciplinar (AUTOTRAD, 2007: 91).

Xosé Manuel Dasilva, docente en la Universidad de Vigo, trata de ofrecer una distinción entre la denominada «autotraducción transparente» y la «autotraducción opaca». El hecho de que una obra se ubique dentro de uno u otro tipo dependerá de una serie de características que se expondrán más adelante y se aplicarán a las novelas objeto de estudio del presente trabajo.

Por último, en cuanto a Agustín Gómez-Arcos, autor de las novelas que se emplearán en la elaboración del análisis contrastivo, cabe destacar que también existen trabajos académicos sobre su escritura, denominada «gomezarquiana», unida a la cultura del desarraigo, según palabras de Rosa María Alonso Díaz y Beatriz Coca Méndez de la Universidad de Valladolid (Alonso Díaz y Coca Méndez, 2006: 290). Patricia López L.-Gay, Zaitouni-Chapin, Insaf Gara Cherifi y Carmen Molina Romero en sus tesis y trabajos dedican algunos pasajes al estudio y a la comparación de las novelas *L'Aveuglon* y *Marruecos*.

3. Metodología

La lectura de la novela *El fantasma en el libro* (2016), que trata la situación de la traducción editorial en nuestro país y de las condiciones de los traductores que se dedican a ella, me permitió viajar en el tiempo dentro del panorama de la traducción. En ella se exponen anécdotas desde los primeros indicios de traducción hasta lo más novedoso como pueden ser las traducciones de los fans de una determinada serie o autor.

Tras su lectura, me encaminé en la profundización de la autotraducción. Para ello, he recurrido a artículos académicos que inciden en esta práctica, sobre la traducción en general y sobre autores que se encuentran entre dos lenguas. Tuve que delimitar las lenguas de búsqueda, ya que mi objetivo era llevar a cabo un análisis comparativo de dos novelas, una en español y otra en francés. Como mi lengua materna es el español y, por supuesto, tengo un mayor dominio y fluidez, la obra original debía estar escrita en francés y traducida, por el mismo autor, al castellano. Esta fue una tarea compleja, ya que, en nuestro país, este fenómeno se encuentra, sobre todo, siguiendo la siguiente direccionalidad: de lenguas asimétricas, como las regionales, a una de mayor alcance y que reúne a un público más amplio. Este es el caso, de autores que escriben en catalán, gallego o vasco y se autotraducen al castellano. Tras leer algunos artículos sobre «écrivains espagnols d'expression française» (escritores españoles de expresión francesa,

literalmente) y sobre el proceso de autotraducción en España encontré, entre otros, a Agustín Gómez-Arcos, escritor almeriense exiliado voluntariamente en Francia. Después de haber elegido al autor, inicié la fase de búsqueda de las novelas que formarían parte del corpus objeto del análisis comparativo. Para ello, tuve que investigar cuáles de sus obras habían sido traducidas por él mismo, ya que este escritor cuenta con una traductora oficial al español. No es fácil discernirlas, puesto que la invisibilidad del traductor sigue estando en numerosas ocasiones presente en la descripción de los datos técnicos de un libro.

Finalmente, la obra elegida fue *L'aveuglon*, supuesto original en francés, y su traducción al castellano, *Marruecos*. La principal razón que motivó mi elección fue el cambio tan significativo que se puede apreciar con tan sólo leer el título. Además, descubrí que existían dudas acerca de cuál es el original y cuál la traducción, de ahí el adjetivo «supuesto». No existe una opinión unánime, pero mediante el análisis sacaré mis propias conclusiones al respecto.

En resumen, a través de los artículos y trabajos académicos consultados, presentaré una explicación teórica del proceso de autotraducción que, posteriormente, ejemplificaré mediante el análisis comparativo de las dos novelas mencionadas. Para realizarlo, me apoyaré en tesis que cuentan con minuciosos estudios contrastivos. A partir del análisis comparativo, extraeré conclusiones acerca de las modificaciones y determinaré cuál es el original y cuál la traducción.

4. La autotraducción o traducción de autor

En este apartado se abordará el concepto de autotraducción, las categorías en las que se puede dividir, las razones que llevan a los autores a recurrir a esta práctica, así como los principales autotraductores, tanto del panorama internacional como nacional.

En primer lugar, es necesario hacer referencia al concepto de traducción para contextualizar la práctica de la autotraducción. La traducción, de acuerdo con la definición propuesta por Hurtado Albir, es «un proceso interpretativo y comunicativo consistente en la reformulación de un texto con los medios de otra lengua que se desarrolla en un contexto social y con una finalidad determinada» (Hurtado Albir, 2001: 41). Así pues, esta práctica exige tanto el despliegue de diversas técnicas y competencias traductológicas como un conocimiento profundo de la lengua y de la cultura meta.

En cuanto a la práctica de la autotraducción, como define Rainer Grutman desde una perspectiva traductológica, es «el proceso por el cual un autor traduce sus propios escritos o el producto que de ello resulta» (Grutman en López L.-Gay, 2008: 112). Francesc Parcerisas determina que se trata del «proceso por el cual un autor vierte su propia obra en otra lengua», destacando la autoridad con la que cuentan los autotraductores a la hora de la creación, en calidad de autores del original (Parcerisas en Soria Orti, 2012: 27). En definitiva, es el mismo proceso que conlleva la traducción, pero la persona que lo realiza es el propio escritor del original. Además, esta abarca todos los géneros literarios. Son numerosos los estudios que reflexionan acerca de si la autotraducción se puede considerar traducción o creación, recreación, escritura, reescritura o versión, como López L.-Gay.

Estrechamente relacionado con la autotraducción, se encuentra el concepto de bilingüismo. ¿Qué es el bilingüismo? ¿Es inherente al autotraductor? En su estudio sobre autotraducción, Pilar Blanco para definir el bilingüismo recurre a la siguiente concepción de Lázaro Carreter: «el bilingüismo es la capacidad que posee un individuo o una comunidad de poder usar normalmente dos idiomas» (Carreter en Blanco, 2000: 108). Sin embargo, no hay una definición universal, ya que la anterior es, en cierto modo, algo incompleta. Además, se puede hacer una distinción entre bilingüismo pasivo y activo. Los primeros comprenden una lengua oral o escrita, pero no son capaces de expresarse en ella, al contrario que los últimos mencionados.

No todos los autotraductores son bilingües, pero sí que es cierto que desarrollan su actividad dentro de un contexto bilingüe o multilingüe, conocen en profundidad y tienen un gran dominio de ambas lenguas. Se pueden llegar a manejar muy bien dos idiomas, pero hasta qué punto ocurre lo mismo con la cultura. En el contexto de la traducción, se suele tender a adaptar un texto tanto a las convenciones lingüísticas como culturales de la lengua de llegada. Muchos escritores bilingües no han llegado a desarrollar una práctica autotraductora y se limitan a escribir obras en varios idiomas.

Ahora bien, ¿qué consideración se tiene respecto a los autotraductores? Tanqueiro considera al autotraductor un autor privilegiado (Tanqueiro, 1999: 20-23). Sostiene que son muchos los autores que se atreven a escribir en más de una lengua, pero no tantos aquellos que se aventuran en la traducción de una obra propia. El traductor es un lector privilegiado y, como tal, tiene que aproximarse al autor, trabajar con él, «conocer su obra en general, sus pensamientos, su ideología y su estilo» (Tanqueiro, 1999: 20). Además, debe captar su intención para verterlo todo, posteriormente, en su creación, es decir, en

su traducción en la lengua de llegada. Tanqueiro concluye, a partir de esto, que el traductor es un *lector sui generis*, ya que reúne las características de un lector modelo, «simultáneamente lector y autor» (Tanqueiro, 1999: 21). Asimismo, se convierte en un *autor sui generis*, un autor con voz propia que asume la responsabilidad de traducir la voz ajena. Sin embargo, este cuenta con limitaciones que condicionarán su calidad de autor.

Por el contrario, el autotraductor es un «*traductor sui generis* gracias a su conocimiento de la obra original» (Tanqueiro, 1999: 22). Se encuentra en una posición privilegiada desde la que puede llegar a conocer la verdadera intención del autor, es decir, «nunca malinterpretará al autor» (Tanqueiro, 1999: 26). Sin embargo, según apunta Tanqueiro, como traductor también cuenta con las limitaciones propias de esta labor, en la que hay que respetar el universo ficcional y el encargo. No obstante, el autotraductor tiene más libertades, ya que el alógrafo no puede manipular o modificar el texto sin ser acusado de traición o infidelidad hacia la obra original.

Como alude Carmen García Cela, la primera variable entre un traductor y un autotraductor también podría situarse en el eje de la lengua materna-lengua extranjera, ya que al primero se le considera como aquel que traslada a su lengua materna un texto escrito en otro idioma (García Cela, 1995: 252). Para ella, el autotraductor realiza el recorrido inverso. Sin embargo, esto no siempre es así, puesto que muchos autores traducen sus obras a su lengua materna a partir de una extranjera, como se expondrá más adelante. Asimismo, concluye que el traductor ocupa el lugar del receptor, mientras que el autotraductor, el de emisor.

Algunos teóricos, como Beaujour, también caen en este error al excluir de esta definición a los autotraductores que pertenecen a comunidades bilingües. Beaujour sostiene que la autotraducción es un «“pasaje” que efectúan la mayor parte de los escritores que terminan trabajando en una lengua distinta de aquella en la que se forjó originariamente su identidad», es decir, traducirían de su lengua materna a la extranjera (Beaujour en López L.-Gay, 2008: 117). Por ejemplo, según Beaujour, una autotraducción de un autor catalán al castellano no podría considerarse como tal porque presupone que las lenguas maternas de ese escritor son tanto la regional como la central.

Por último, cabe mencionar a Santoyo que presenta los orígenes de la autotraducción mediante un recorrido histórico desde los inicios hasta la actualidad. A continuación, se presentará brevemente una parte de esta cronología. La primera autotraducción conocida se remonta al año 75 cuando el historiador Flavio Josefo traduce su propia obra de su lengua materna, el arameo, al griego. En la Edad Media, esta práctica

se intensifica. En España es muy común, ya que es un país con diversas comunidades bilingües. La autotraducción experimentó un auge en el siglo XV, especialmente del catalán y latín al castellano (Santoyo en López L.-Gay, 2008: 102). En los siglos XVI y XVII se produjo la «eclosión de la práctica autotraductora» con poetas que traducían sus obras escritas en latín (Santoyo y Grutman en Recuenco Peñalver, 2011: 195). Recuenco Peñalver destaca en España a Fray Luis de León a quien encargaron trasladar su obra en prosa del castellano al latín (Recuenco Peñalver, 2011: 196).

Como se puede comprobar, el proceso de autotraducción se remonta a la Antigüedad y con el paso del tiempo ha ido consolidándose. Más adelante, se incidirá en los autotraductores actuales.

4.1 Tipología de la autotraducción

María Recuenco Peñalver en su artículo *Más allá de la traducción: el autotraductor*, clasifica los distintos tipos de autotraducciones en función de diversos aspectos que intervienen durante el proceso. Se pueden establecer hasta ocho divisiones siguiendo los criterios que se presentan a continuación (Recuenco Peñalver, 2011: 204-207). Esta clasificación permitirá, tras la realización del análisis comparativo, ubicar en cada una de estas categorías la autotraducción de Agustín Gómez-Arcos.

De acuerdo con Oustinoff (2001), considerando el proceso de realización, se pueden establecer tres categorías:

- **Autotraducción naturalizante:** el texto se somete a las normas de la lengua meta y se eliminan todas las interferencias de la lengua origen, es decir, se naturaliza.
- **Autotraducción descentrada:** el texto se aleja de las normas de traducción.
- **Autotraducción (re)creadora:** el autor se toma todas las libertades posibles para autotraducirse.

Teniendo en cuenta el efecto conseguido en el lector y la identidad operativa, esta se puede dividir en:

- **Autotraducción esperada o previsible:** se mantiene la identidad operativa del original y la única diferencia será el idioma empleado.
- **Autotraducción libre o autotraducción revisora:** sería la contraria a la anterior, en ella no se mantiene la identidad operativa del original.

De acuerdo con el producto obtenido, esta se puede clasificar en:

- **Autotraducción explicitadora:** completa de alguna forma la primera versión.

- **Autotraducción implícitadora:** elimina datos de la primera versión con el propósito de que para conseguir una comprensión completa haya que leer la obra original.

Según Grutman, considerando el tiempo transcurrido entre la elaboración del original y la traducción, se encuentran las siguientes categorías:

- **Autotraducción simultánea:** se lleva a cabo al mismo tiempo que el original.
- **Autotraducción retardada:** se publica tras la finalización o publicación del original.
- **Autotraducción simultánea bidireccional,** añadida por Recuenco Peñalver: se escribe y se traduce de forma alternativa.

Atendiendo al papel de autotraductor como único traductor o no, esta se puede dividir en:

- **Autotraducción autorial:** el autor del original trabaja solo.
- **Autotraducción parcialmente autorial:** el autor del original trabaja en colaboración con otras personas en la autotraducción.
 - o **Autotraducción parcialmente autorial revisora:** el autor pide a un tercero una traducción lo más literal posible para llevar a cabo una revisión libre sobre ella.

Molina Romero distingue, de acuerdo con la relación entre las lenguas de trabajo y la direccionalidad, entre:

- **Autotraducción translingüística:** cuando la lengua de partida y la de llegada pertenecen a una misma realidad nacional.
- **Autotraducción transnacional:** cuando la lengua de partida y la de llegada forman parte de dos realidades nacionales diferentes.

Dentro de este mismo apartado se engloba la visión de Grutman en su sistema denominado «galaxia de las lenguas»:

- **Autotraducción de un idioma simbólicamente dominante o «central» a uno «periférico» y viceversa.**
- **Autotraducción de un idioma dominante a otro idioma dominante.**
- **Autotraducción de un idioma dominado a otro idioma dominado.**

Teniendo en cuenta el resultado obtenido por el autor con la obra resultante, esta se puede calificar como:

- **Autotraducción «rentable»:** se realiza desde una lengua minoritaria a otra más extendida, lo que aporta mayores beneficios económicos y prestigio.

- **Autotraducción «reparadora»:** se realiza desde una lengua mayoritaria a una minoritaria, normalmente influida por factores psicológicos o afectivos.

En último lugar, como apunta Parcerisas, algunos autores se sirven de la autotraducción como herramienta para diferenciar el género literario en el que escriben, es decir, en cada lengua se decantan por un género específico.

Sin embargo, esta no es la única clasificación que se puede establecer para categorizar las autotraducciones. A continuación, se presentará aquella distinción respaldada por el profesor Xosé Manuel Dasilva en su artículo *La opacidad de la autotraducción entre lenguas asimétricas* (Dasilva, 2015: 172-173). Con lenguas asimétricas se refiere a aquellas que no cuentan con el mismo número de hablantes. El grupo de investigación AUTOTRAD también ha adoptado estas denominaciones que se exponen a continuación:

- **Autotraducción transparente:** es aquella en la que aparecen informaciones paratextuales; estas hacen que el receptor sea consciente de que se encuentra ante una obra traducida por el propio autor a partir de un original escrito en una lengua diferente.
- **Autotraducción opaca:** se diferencia de la anterior en que el receptor no sabe que se trata de una traducción porque no aparece ningún dato que lo revele. Por tanto, el lector lo percibe como un original. Se puede relacionar con las autotraducciones naturalizantes de Oustinoff, presentadas anteriormente. Asimismo, esta se puede dividir en:
 - **Autotraducción opaca fortuita**
 - **Autotraducción opaca deliberada:** y, a su vez, esta puede ser voluntaria o forzosa.

El motivo que lleva a los autores a decantarse por una o por otra suele ser, normalmente, la hegemonía de la lengua central dentro de comunidades bilingües. En ellas se facilita que la obra original se extienda más allá de lo que lo haría si fuera una autotraducción transparente. También es llamativa una de las razones que lleva a los autores a ocultar sus autotraducciones y a publicarlas incluso antes que la versión original, esto es para optar al reconocimiento que otorgan los premios de literatura españoles. En ellos sólo tienen cabida obras escritas originalmente en castellano y no traducciones alógrafas ni de autor. De este modo, se refuerza la asimetría de las lenguas y va en detrimento de las consideradas más débiles, acentuando la situación de diglosia dentro de las comunidades bilingües.

4.2 Razones por las que se da este fenómeno

Tras comprender en qué consiste la autotraducción, en este apartado se presentarán algunos de los motivos principales que impulsan a los autotraductores a recurrir a esta práctica. Más adelante, se ejemplificarán mediante la exposición de una serie de autores.

En primer lugar, una de las razones principales por las que se lleva a cabo la autotraducción es la asimetría de las diferentes lenguas en el mundo. Son muy numerosos los estudios que así lo respaldan como Grutman en su *Galaxia de las lenguas* y Dasilva en su artículo *La opacidad de la autotraducción entre lenguas asimétricas*, entre otros. El bilingüismo que caracteriza a estos autores, como se ha expuesto anteriormente, refuerza la decisión de trasladar su obra, escrita en una lengua considerada dominada o minoritaria, a una dominante. Dentro de nuestro país, este sería el caso de los escritores que escriben en catalán, vasco o gallego y se autotraducen al castellano. Esto también ocurre en Bélgica, donde la lengua dominante sería el francés y la dominada, el flamenco o neerlandés. Por otro lado, en los países anglófonos como Irlanda o Reino Unido, donde prima el inglés, se mantienen al margen el gaélico y el escocés. También existe el caso contrario, autores que han querido reivindicar su lengua regional y han cambiado la dirección de traducción; incluso algunos, directamente, han abandonado la autotraducción y han apostado por la lengua dominada con el fin de conseguir el reconocimiento de esta.

Es necesario discernir entre el escribir como una actividad bilingüe o como una diglósica, esto depende del contexto en el que se encuentra la comunidad. La primera no implica una autotraducción. En cambio, la segunda, sí y es la predominante, como se ha explicado anteriormente. Según Recuenco Peñalver, «en los países o sociedades plurilingües el paso, mediante la autotraducción, de una lengua denominada “regional” a la lengua oficial del Estado o lengua dominante en el mercado resulta tan lógico como complicado» (Recuenco Peñalver, 2011: 196). El bilingüismo no es percibido tanto como un motivo, sino más bien como una ventaja, un complemento, que hace posible la autotraducción.

Este motivo se encuentra íntimamente ligado a razones económicas, comerciales y de prestigio. Una lengua dominante siempre tendrá un número mayor de hablantes y, por lo tanto, permite a los autores abrirse a mercados que consumen más literatura. Además, consideran que su obra podrá conocer un mayor prestigio al ser transportada a otros idiomas a partir de su autotraducción. Las traducciones de una lengua dominante a otra

semejante son más numerosas. En cuanto al prestigio, los galardones literarios más célebres premian aquellas obras escritas en la lengua central. Para las lenguas regionales existen premios, pero estos no cuentan con tanto reconocimiento internacional. Sin embargo, en el caso de España, los galardones nacionales de literatura sólo se otorgan a obras escritas originalmente en castellano. Algunos autotraductores que han conseguido un Premio Nobel de Literatura lo han hecho gracias a que sus autotraducciones se han considerado como parte del conjunto de su obra y no de forma aislada.

En relación con lo anterior, a veces es posible hablar de retroautotraducciones, es decir, versiones de la obra original que tienen como texto de partida la autotraducción (Dasilva, 2015: 177). Uno de los ejemplos más conocidos es la traducción de las obras de Milan Kundera a otros idiomas. Como se detallará en el siguiente punto, estas no se realizaban a partir del manuscrito original escrito en checo, sino de una versión en una lengua más conocida como el francés o el inglés. Esto va unido a la situación de diglosia que puede darse dentro de una misma realidad regional.

Otra razón es la desconfianza en terceras personas para que lleven a cabo la traducción de la obra original. Este es el caso, como ya se ha mencionado antes, del conocido escritor Milan Kundera y también podría englobarse aquí a Vladimir Nabokov. Estos «denotan la superioridad del autor sobre el traductor (de obra ajena)» en el campo literario (López L.-Gay, 2008: 107). Sin embargo, López L.-Gay se aleja de la asunción que clama «la superioridad de la autotraducción sobre el resto de las traducciones» (López L.-Gay, 2008: 108). Esta, con sus singularidades, no es superior a una traducción alógrafa.

En menor medida, la autotraducción también se debe a razones estéticas. Algunos autores que dominan otra lengua, además de la materna, consideran que en una nueva versión pueden llegar a pulir aquellos aspectos que no les gustan o convencen del original. De esta forma, consiguen una obra mejorada.

Algunos autores también aluden a motivos pedagógicos. López L.-Gay recoge en su tesis los ejemplos de Cabrera Infante y de la catalana Carme Riera. Cabrera Infante explica que se traduce al inglés, lengua que conoce «a la perfección», para ofrecer a futuros traductores de su obra un patrón de traducción. Por otro lado, para Carme Riera, «la autotraducción permite paliar la “carencia” que, en su opinión, acarrea toda traducción, y al mismo tiempo satisfacer el deseo de recrear lo creado» (López L.-Gay, 2008: 107). A partir de esta última afirmación se puede deducir otra razón, el deseo de recreación.

Por último, otro de los motivos que se pueden destacar es el exilio, tanto voluntario como forzoso. En el siglo XX, las circunstancias obligaron a muchos autores a abandonar sus países de origen. En España, el exilio de escritores fue un hecho especialmente palpable, ya que tras la Guerra Civil, se impuso una dictadura. Muchos de estos autores huyeron para tratar de esquivar la censura que se había establecido, como consecuencia del régimen político. Francia, Reino Unido y Estados Unidos fueron, principalmente, los países que acogieron a los literatos exiliados. Esto se tradujo en un auge de las autotraducciones en inglés y francés. En España la situación fue inversa, ya que para que sus creaciones escaparan de la censura debían escribirse primero en el idioma extranjero. De este modo, se publicaban en el país de acogida, mientras los autores esperaban el momento propicio para poder trasladar la obra a su lengua materna y que esta viera la luz en su tierra natal.

Sin embargo, no todos los autores están a favor de esta práctica, a pesar de que poseen los medios para dedicarse a ello. Algunos confiesan que de haberlo hecho, habrían reescrito la obra original porque «cualquier traducción implica una re-escritura» (Tanqueiro, 1999: 22). Por ejemplo, el traductor Antonio Tabucchi responde lo siguiente cuando le preguntan por qué no se autotraduce: «[...] he tenido miedo, me ha faltado el valor para recorrer al mismo tiempo mis dos orillas lingüísticas y afectivas [...]» (Recuenco Peñalver, 2011: 204). Grutman, en su artículo sobre *La autotraducción en la galaxia de las lenguas*, recoge varias citas interesantes de autores bilingües y de los propios autotraductores en las que se puede percibir su posición con respecto a la decisión de dedicarse a esta tarea. Rivas en una entrevista con Villena señala que «traducir significa, sin lugar a dudas, volver a escribir, y en esa medida representa para él un riesgo y a veces una insatisfacción volver a internarse en un texto» (Rivas en Grutman, 2009: 124). Ahí podemos ver que muchos autores no aspiran, como se exponía anteriormente, a volver a enfrentarse a su obra, ya que todo trabajo de traducción implica, de alguna forma, una especie de reescritura.

4.3 Autores-autotraductores más conocidos

Tras la exposición de la autotraducción y de las principales razones por las que los autores se decantan por esta práctica, en este apartado se presentarán algunos de los autotraductores más conocidos tanto del panorama internacional como nacional. De este modo, se ejemplificarán los motivos expuestos anteriormente y se mostrará su postura

respecto a la traducción. Para ello se tendrá como base el artículo *Más allá de la traducción: la autotraducción* de Recuenco Peñalver (Recuenco Peñalver, 2011: 198-199). Una gran parte de los académicos que se han dedicado al estudio del fenómeno de la autotraducción manifiestan su disconformidad con las investigaciones realizadas en este campo, ya que se han limitado al análisis de determinados autores conocidos, encuadrando esta práctica dentro de unos patrones comunes determinados. Sin embargo, hay que tener en cuenta los diferentes contextos en los que desarrolló cada uno su actividad, puesto que ofrecer una visión del conjunto es un tanto complicado, debido a que los motivos y las formas de proceder son muy diferentes.

Entre los autotraductores más célebres, dentro del panorama internacional, se encuentra el dramaturgo, novelista, crítico, poeta y traductor irlandés Samuel Beckett. Su lengua materna era el inglés. Se inició en el mundo literario con la traducción de obras francesas. Más tarde, comenzó a escribir en inglés. Sin embargo, en su época, sus textos eran considerados como difíciles de traducir o incluso intraducibles, lo que le impulsó a trasladar sus propias obras al francés, al principio ayudado por otro escritor. A partir de 1946, cambió y se dedicó a publicar sólo en francés, pero se autotraducía después al inglés. Escribió en ambos idiomas e intercambió las direcciones de autotraducción. Sin embargo, sus productos, en ocasiones, resultaron ser obras casi nuevas debido a las modificaciones que introducía, en los que se desconocía cuál era el original y cuál la traducción.

Beckett obtuvo el Premio Nobel de Literatura en 1969, en el que se consideró tanto sus textos en inglés y en francés como un todo, una sola obra. Como recoge Grutman, en el discurso de presentación se destacó que el premio se otorgaba a «un solo hombre, dos lenguas y una tercera nación [Irlanda]» (Grutman en Recuenco Peñalver, 2011: 198). Según Oustinoff, sus autotraducciones pertenecerían a la categoría de autotraducción-recreación.

Otro autotraductor muy conocido y al que se han dedicado muchos estudios es Vladimir Nabokov, escritor, traductor y autotraductor de origen ruso y con nacionalidad estadounidense. Sus obras en ruso pasaban desapercibidas hasta que obtuvo éxito con una en inglés y, desde entonces, se dedicó a la autotraducción de sus novelas, especialmente, a esta última lengua. Asimismo, también modificó versiones ya publicadas. Nabokov optó principalmente por encargar traducciones literales sobre las que él corregía y confeccionaba una versión definitiva. El lector inglés desconocía si tenía ante él un original, una autotraducción o una revisión. Además, este autor no siempre ha sido fiel a

sus primeras versiones y ha llevado a cabo intensas labores de corrección en las que ha llegado a realizar cambios sustanciales.

Por su parte, el escritor checo con ciudadanía francesa, Milan Kundera, diferencia sus dos facetas de traductor y de autor mediante la firma de las traducciones con un pseudónimo. En su país natal sus obras eran desconocidas a pesar de ser uno de los escritores checos más conocidos. Se convirtió en disidente político y se estableció en Francia. Su actitud frente a la traducción es clara: se niega a ser traducido por terceras personas. Llegó a esta conclusión tras leer las versiones en francés y en inglés de una de sus obras. Se encontró con que estas diferían de su creación original. Así pues, se dedicó a revisar la obra en francés para corregirla. Además, muchas de las traducciones se llevaban a cabo a partir de un texto meta y no del original en checo. Por este motivo, decide escribir directamente en francés, autotraducirse, revisar y supervisar todas las traducciones de sus novelas. Asimismo, elaboró la novela *Les Testaments trahis* dedicada a las «traiciones» con las que se ha encontrado en versiones de las obras originales de autores conocidos.

También Julien Green, escritor estadounidense, es conocido por sus autotraducciones del inglés al francés, e incluso llega a adoptar este último como lengua de trabajo. No tiene una amplia labor autotraductora, pero sí en cuanto a bilingüismo, aunque para él, el bilingüismo perfecto no existe. Sus autotraducciones se caracterizan por ser naturalizantes.

Otros casos, en los que no se profundizará, son los escritores de literatura africana que, o bien escriben en su lengua materna africana y después se autotraducen o son traducidos, o bien se decantan por confeccionar su obra directamente en la lengua dominante. Para reafirmar la identidad de su lengua materna algunos autores como el keniano wa Thiong'o optan por la autotraducción de sus obras al inglés, de modo que mantienen los originales en su lengua africana.

Dentro del panorama español, destacan autotraductores como Jorge Semprún y Agustín Gómez-Arcos. Lo curioso es la bidireccionalidad de estos autores, ya que escriben en francés y trasladan sus obras al castellano. Con esto se puede rebatir el argumento de García Cela, explicado anteriormente, que sostenía que un autotraductor se diferencia de un traductor en que traslada el texto de su lengua materna a una de adopción.

En cuanto a Semprún, este no siente especial atracción por esta tarea y prefiere confiársela a un tercero. Por ello, su labor dentro de este campo es menor y sólo ha

traducido una de sus obras. En sus creaciones es frecuente encontrar expresiones o términos hispanizados. Él mismo en una entrevista a López L.-Gay confiesa que hay algunos cambios en su autotraducción, pero pocos debido a la restricción de tiempo.

Por su parte, Agustín Gómez-Arcos ha llevado a cabo una labor más amplia de autotraducción. Más adelante se profundizará en el autor, las razones que motivaron sus autotraducciones, el contexto histórico-social y las características de sus obras, entre otros aspectos.

En España, que tiene la suerte de ser una comunidad que cuenta con tres lenguas regionales además de la nacional, la labor de autotraducción ha sido incesante, especialmente en la combinación catalán-castellano. En esta última se pueden destacar autores como Carme Riera, que obtuvo el Premio Ramón Llull, y Antoni Marí. En cuanto a autotraductores gallegos, se encuentra Manuel Rivas y en el País Vasco, Bernardo Atxaga (López L.-Gay, 2008: 103). Todos ellos traducen sus obras a la lengua dominante, tanto por razones de mercado como de prestigio internacional, puesto que tienen más posibilidades de expansión a otros idiomas si están escritas en una lengua central como el castellano.

Por último, como se ha expuesto anteriormente en la tipología de la autotraducción, no siempre el autotraductor trabaja en solitario. Por ejemplo, José Saramago tradujo su obra al castellano con ayuda de su mujer. Y dentro del panorama internacional se encuentra James Joyce, quien colaboró junto con otras personas en la creación de la versión francesa de su conocida novela *Ulises*. Oustinoff clasifica sus autotraducciones dentro de la categoría de autotraducción-recreación. Asimismo, Beckett en sus inicios contó con ayuda de un tercero para realizar sus autotraducciones.

Me gustaría terminar este apartado teórico dedicado a la autotraducción con la siguiente cita de Robert Wechsler: «Entre autor y traductor no hay relación más íntima, ni problemática, que la que se da en la autotraducción» (Wechsler en Gara Cherifi, 2015: 48). Y también, con la de Jorge Semprún en su libro *Federico Sánchez se despide de Ustedes*: «Nunca habrá versión definitiva de aquel libro; jamás. Siempre tendré que volver a empezarlo» (López L.-Gay, 2009: 157). Se puede concluir que la autotraducción no es una labor fácil de desempeñar y, además, no es una tarea inocente, como apunta Parcerisas, ya que los motivos por los que los autores se enfrentan a la traducción de sus propias obras son muy diversos, como se ha podido observar a lo largo de esta exposición teórica (López L.-Gay, 2009: 145).

5. Estudio de caso: Agustín Gómez-Arcos

Tras la contextualización del panorama de la autotraducción y conociendo las principales características que entraña esta práctica, en el siguiente apartado se abordará la presentación del autotraductor objeto de estudio. En primer lugar, se expondrá una breve biografía del mismo (teniendo como base el trabajo de José Heras Sánchez), sus obras principales y, por último, las motivaciones o razones que le impulsaron a autotraducirse.

5.1 Biografía del autor

Agustín Gómez-Arcos¹ nace en 1933 en Enix, un pueblo de Almería (España). Se cría en el seno de una modesta familia campesina republicana junto con sus siete hermanos. Tras realizar el servicio militar, comienza los estudios de Derecho, obligado por su familia, los cuales abandona al poco tiempo para dedicarse a los grupos teatrales universitarios. En los años 60 se traslada a Madrid, donde se sumerge por completo en el teatro. Comienza a escribir sus primeras piezas dramáticas, además de otros géneros literarios. También se dedica a traducir teatro de autores franceses. Sin embargo, sus obras no superan la censura franquista y en 1966 decide emigrar a Londres y, más tarde, a París, donde finalmente se asienta en 1968. Siempre se mostró contrario a la dictadura franquista y era un fervoroso republicano. Cuando se establece en Francia, le ofrecen en reiteradas ocasiones la nacionalidad francesa. Sin embargo, él la rechaza. De esta forma, sigue vinculado a la cultura española y a nuestro país.

Era un hombre sencillo que no se sirvió de su condición de autoexiliado para conseguir beneficios, sólo quería reconocimiento para sus obras y su trabajo. Apenas mantuvo relación con su país natal en el que fue un desconocido, a diferencia de lo que ocurrió en su país de acogida. Es un autor universal gracias a la traducción de sus obras a numerosas lenguas. Según Alonso Díaz y Coca Méndez, este escritor experimenta la sensación de no pertenecer por completo a un lugar, de no haber encontrado su sitio. Por ello, es difícil encuadrarle dentro de un panorama literario determinado (Alonso Díaz y

¹ Este autor para asegurarse de que no perdía su segundo apellido en las publicaciones de su nuevo país de adopción decidió añadir este guion. También se puede encontrar la forma Gómez Arcos. En este trabajo se empleará la primera grafía, la preferida por el propio autor, salvo cuando se trate de una cita y se emplee esta última.

Coca Méndez, 2006: 290). Y para corroborar esto, Carmen Molina Romero sostiene que Gómez-Arcos se encuentra dentro de «estos autores con dos idiomas, ligados con el corazón a una cultura y con la lengua a otra, no pertenecen por entero ni a uno ni a otro de los sistemas literarios» (Molina Romero, 2003). El exilio marca su escritura, puesto que a partir de ese momento no se le considera sólo español, sino también francés.

Toda su obra narrativa es conocida en Francia; además, ha obtenido numerosos premios o ha quedado finalista en varias ocasiones. En España es un autor desconocido y tan sólo se han publicado dos de sus novelas, *Un pájaro quemado vivo* y *Marruecos*, al contrario de lo que ocurre con sus piezas teatrales, la totalidad de las cuales están prácticamente escritas en castellano. Según Alonso Díaz y Coca Méndez, la crítica tiene problemas para calificar a este autor, español, almeriense y francés. Sin embargo, todos son unánimes en que es un autor de prestigio en Francia, pero desconocido en nuestro país. Sus obras teatrales se caracterizan por un estilo combativo, agresivo y subversivo que choca con las concepciones del nuevo teatro que predomina en España. Los temas de sus novelas son españoles, a pesar de que la lengua de escritura y transmisión sea el francés. Nelson Marra apunta que Gómez-Arcos se caracteriza por haber abandonado el español como lengua de creación, pero, a la vez, sigue escribiendo de su país natal en francés, «lo que tiene como resultado una extraña fusión entre forma y contenido», entre dos culturas (Marra en Alonso Díaz y Coca Méndez, 2006: 292). En su artículo *La escritura gomezarquiana o la cultura de del desarraigo*, Alonso Díaz y Coca Méndez afirman que el desarraigo conforma el estilo de su escritura y que el exilio representa para Gómez-Arcos un «renacimiento como escritor en lengua extranjera» (Alonso Díaz y Coca Méndez, 2006: 295). Tras su etapa en Francia, regresa a España, donde estrena algunas de sus obras. Sin embargo, no alcanza con ellas el éxito esperado y esto no supone el fin de su exilio.

El 21 de marzo de 1995 es condecorado como oficial de las Artes y las Letras Francesas, en el Salón del Libro de París, dedicado a España ese mismo año, como indican Alonso Díaz y Coca Méndez. El ministro de cultura francés destacó de este autor, principalmente, la ambigüedad de los sentimientos, su profundidad, así como las huellas españolas presentes en sus obras. Por el contrario, en España sólo recibe como reconocimiento el Premio Bayyana en 1977, que le premia ese año como almeriense destacado.

Gómez-Arcos muere en 1998 en París (Francia). A su muerte, cede todos sus manuscritos y sus obras a la Diputación Provincial de Almería.

5.2 Obras del autor

En este subapartado se expondrán las principales obras de Agustín Gómez-Arcos, así como el reconocimiento que obtuvieron. José Heras Sánchez trazó una biografía de este autor y de acuerdo con su trabajo se pueden establecer dos períodos para clasificar su escritura. El exilio voluntario permite dividir su creación en dos períodos, desde el punto de vista del género abordado, el teatro desarrollado en España y otro, en Francia, en el que cambia tanto de lengua como de género literario. A medida que escribe, en sus novelas desaparecen las referencias españolas.

Por una parte, se encuentra el primer período, en el que a su vez se puede hacer otra subdivisión. La primera etapa se caracteriza por estar consagrada a la poesía y a la narración, y la segunda, al teatro. Con su novela *El Pan* logra ser finalista del primer Premio Formentor. Con *El último Cristo* obtiene el galardón nacional de Narración Breve. Además, colabora en varias revistas literarias.

En cuanto al teatro, participa en certámenes nacionales y aunque una de sus obras gana, la censura impide su representación. Con su obra *Diálogos de la herejía* obtiene el primer Premio Lope de Vega. Esta es una de sus piezas más conocidas y representadas. Tiene una muy buena crítica que la caracteriza por ser la mejor escrita y una de las que cuenta con un contenido más rico y complejo. Sin embargo, debido a la censura, anulan este galardón. Vuelve a ganar el Premio Lope de Vega con *Queridos míos, es preciso contaros ciertas cosas*. Sin embargo, tampoco está exento de críticas y queda relegado a un segundo puesto. Estos son sólo algunos de los éxitos que cosecha en nuestro país. No obstante, Gómez-Arcos tiene que enfrentarse a la censura. Este autor no está dispuesto a acomodar su teatro a las imposiciones del Estado y toma la decisión de exiliarse.

Por otro parte, se encuentra el segundo período de su creación, que coincide con su exilio voluntario, cuando finalmente se establece en París y tiene que enfrentarse al desafío que supone el aprendizaje de un nuevo idioma. Enseguida domina perfectamente esta lengua y esto es admirado por la crítica gala, que señala que ha alcanzado un mayor dominio que muchos escritores franceses de renombre. Este segundo período es el de mayor éxito con novelas como *L'agneau carnivore* (1974) que obtiene el premio Hermès, o su segunda obra, seleccionada para el galardón Goncourt, *María República* (1975). Dentro del panorama literario francés, *Ana non* (1977) es su novela más traducida y premiada; ha sido finalista del Premio Goncourt, galardonada con el Livre Inter, el Thyde Monnier de la Société des Gens de Lettres y el Roland-Dorgelès. Esta obra se traduce a

16 idiomas e incluso se lleva a la gran pantalla. En 1983 se publica *L'enfant pain* que forma parte de las lecturas obligatorias de muchos institutos en Francia. *Un oiseau brulé vif* se edita en 1984 y también es finalista al Goncourt. Además, recibe el premio Prix Européen que otorga la Association des Écrivains de Langue Française² en 1990 con la obra *L'homme à genoux* (1989) y el Prix du Levant³ en 1990 por su novela *Marruecos* (y por el conjunto de su obra), supuesta traducción realizada por Gómez-Arcos a partir del original *L'Aveuglon*.

En cuanto a la narrativa de este autor en español, destacan *Un pájaro quemado vivo* (1986) y *Marruecos* (1991), autotraducciones de *Un oiseau brulé vif* y *L'Aveuglon*, respectivamente. También existe una reescritura de la obra *María República*.

En definitiva, en sus obras se puede ver una temática que muestra, como apunta José Heras Sánchez, el lado oculto de la realidad española, la Guerra Civil, las circunstancias personales que él mismo ha vivido, su ansia de libertad y su lucha contra la opresión. Todo ello lo expone a través de la creación de su universo ficcional.

Para resumir este apartado se presentará un cuadro ilustrativo esbozado por Zaitouni-Chapin en el que se muestran los períodos de escritura de este autor (Zaitouni-Chapin, 2015: 68).

Fechas	País	Género	Idioma principal
1955-1966	España	Teatro	Castellano
1968-1975	Francia	Teatro	Castellano/Francés
1975-1991	Francia	Novela	Francés
1991-1998	España/Francia	Teatro/Novela	Castellano/Francés

Tabla 1: Principales etapas de la trayectoria literaria de Gómez-Arcos

² Asociación de Escritores en Lengua Francesa (ADELF).

³ El Prix du Levant es uno de los premios de literatura francesa mejor dotados (unos 300 000 francos en aquella época).

5.3 Motivación para la autotraducción

Tras la descripción de la vida y obra de Agustín Gómez-Arcos, en la que se puede ver una clara incidencia de la censura del régimen franquista, este apartado se centrará en detallar los motivos que impulsaron a este autor a recurrir a la autotraducción de algunas de sus obras. Como se ha indicado anteriormente, de sus 14 novelas, Gómez-Arcos sólo reescribió él mismo dos de ellas, *Un oiseau brulé vif* y *L'Aveuglon*.

En primer lugar, ¿por qué Gómez-Arcos emprende su actividad narrativa en francés? Como se ha apuntado en los apartados anteriores, se vio obligado a exiliarse para evitar las restricciones de la censura impuesta por el régimen franquista. Berenguer explica que la decisión de Gómez-Arcos «de abandonar España fue personal, y no respondió únicamente al desacuerdo con el sistema político, sino también al ostracismo cultural» (Berenguer en López L.-Gay, 2008: 194). Es curioso lo que le pasó en España con relación a los galardones de sus obras teatrales. Cuando obtuvo el premio Lope de Vega por *Diálogos con la Herejía*, recibió numerosas críticas por los temas tratados, que consiguieron que finalmente fuera anulado antes de que se hiciera público el ganador. Pero esto no cesó aquí y se volvió a repetir con la obra *Queridos míos, es preciso contaros ciertas cosas*. En esta ocasión, el primer galardón del Premio Lope de Vega quedó vacante y a Gómez-Arcos se le concedió el segundo para evitar que se representara esa pieza. A partir de este momento fue realmente consciente de la necesidad de buscar fuera de España el reconocimiento con el fin de poder estrenar sus obras. No quería que su creación literaria se limitara a la lectura clandestina.

Alonso Díaz y Coca Méndez señalan que el nombre de Agustín Gómez-Arcos siempre está vinculado al exilio y, por consiguiente, a un sentimiento de exclusión, el dolor de no pertenecer a ningún lugar, tanto en el sentido geográfico como cultural y espiritual (Alonso Díaz y Coca Méndez, 2006: 293). Para Gómez-Arcos seguir en España suponía no poder publicar o estrenar sus obras y, por tanto, permanecer en silencio. Este exilio es doble, tanto lingüístico como literario, además de cultural, ya que los temas se tienen que adaptar a un nuevo público.

Sin embargo, a pesar de tener que vincularse a estos nuevos lectores, Gómez-Arcos permaneció fiel a la transmisión de sus vivencias y se podría decir que España es un tema central en sus novelas, ya que de una forma o de otra está casi siempre presente en ellas. Por ejemplo, a través de los nombres de los personajes y los lugares, entre otros. Esto aparece en su supuesta autotraducción *Marruecos*, que se presentará más adelante.

En cuanto a su condición de exiliado, Berenguer lo califica de exiliado artístico. Para él, estos «son los únicos que consiguen una integración total en el panorama literario francés», puesto que no tienen como objetivo regresar a España, sino «integrarse en la cultura del país de adopción» (Berenguer en Alonso Díaz y Coca Méndez, 2006: 293-294). Sus novelas se deben enmarcar dentro de este contexto histórico, el de la censura, para poder llegar a comprenderlas plenamente, ya que en ellas el autor lucha contra la opresión para conseguir la libertad. Él siempre se mantiene vinculado a España y espera el momento oportuno para poder publicar sus novelas en su país natal. Además, Gara Cherifi afirma que Gómez-Arcos prometió que las obras que se publicaran en castellano estarían escritas de su puño y letra (Gara Cherifi, 2015: 70). Por lo tanto, aquí tenemos el motivo principal.

Respecto a sus autotraducciones, Gómez-Arcos no quiere calificarlas de este modo, sino que prefiere términos como «reescritura» o «recreación». Se puede concluir que el exilio es lo que le ha llevado a escribir en otro idioma, a adoptar esa condición de escritor bilingüe, capaz de dominar dos lenguas y de adaptarse a dos públicos, a dos culturas. Como posee un conocimiento tan profundo de ambas, es lógico que decida dar a conocer en su país natal su obra él mismo, desplegando todos sus recursos y volviendo a retomar el contacto con su tierra.

Me gustaría terminar este punto dedicado a la presentación del autor Agustín Gómez-Arcos con una cita de Haro Tecglen con motivo de la muerte del escritor: «Español en Francia, fue siempre extranjero en su patria» (Tecglen en Alonso Díaz y Coca Méndez, 2006: 299). Es una frase que resume perfectamente su vida y sus obras.

6. Estudio de caso: obras *L'Aveuglon* y *Marruecos*

Tras la presentación de la vida del autor y sus principales obras, en este punto se mostrarán los datos técnicos de las novelas de Agustín Gómez-Arcos, que conforman el corpus objeto del análisis crítico, mediante un cuadro ilustrativo. Asimismo, se expondrá la línea argumental de ambas obras. Por último, se presentará el análisis comparativo del original y la autotraducción. En él se ejemplificará el proceso autotraductor y se extraerán conclusiones acerca de esta práctica.

6.1 Ficha técnica

	<i>L'Aveuglon</i>	<i>Marruecos</i>
Autor	Agustín Gómez-Arcos	Agustín Gómez Arcos
Editorial	Stock	Mondadori
Año de publicación	1990	1991
Edición	1	1
Número de páginas	291	198
Clasificación	Denuncia social	Denuncia social

Tabla 2: Ficha técnica de las obras

Como se ha presentado en el apartado anterior, la novela *Marruecos* ganó el Prix du Levant en 1991. Cuando se publica en España, la obra conoce un gran éxito y se agota rápidamente.

6.2 Línea argumental

A continuación, se expondrá un breve resumen del argumento de ambas novelas, ya que este no varía de una a otra. La línea argumental de estas dos obras difiere, en cierto modo, de sus creaciones anteriores, puesto que no trata de España y de la crítica al régimen y a la religión católica. Sin embargo, sí que se puede percibir una cierta alegoría a la ceguera que sufren sus paisanos debido a las imposiciones del sistema franquista. En esta novela se distingue una clara denuncia social que se refleja en las peripecias de un joven invidente que vive en un país empobrecido y en el que no existe la más mínima libertad de expresión. El autor descubre a los lectores la sociedad marroquí, sus lacras, el régimen político, los pensamientos de los personajes y la miseria del país. Y esto lo

muestra «con un espíritu crítico [...], quien siempre está del lado de los que, por su ignorancia, no pueden ver ni les dejan ver y los que tampoco tienen voz para reclamar el más mínimo de sus derechos, como la justicia, y el derecho a vivir en unas condiciones dignas» (Gara Cherifi, 2015: 69). A continuación, se presenta el resumen de la obra:

Es la historia de un niño de cinco años ciego a causa de unas cataratas que narra todas las peripecias que vive para lograr pagarse una operación quirúrgica para recuperar la vista. Este protagonista recuerda a la figura del lazarillo. El lugar en el que se desarrolla la trama es Marruecos, un país inmerso en la pobreza y en el que los personajes intentan salir adelante por sus propios medios.

Para completar lo anterior me serviré del argumento esbozado por Insaf Gara Cherifi (Gara Cherifi, 2015: 68). Además, en el Anexo I se pueden consultar los resúmenes en español y en francés que aparecen en la parte trasera de la sobrecubierta de ambas novelas. En ellos también se puede apreciar una diferencia, puesto que en castellano comienza de la siguiente forma: «Gómez-Arcos decidió un buen día que la invalidez de un niño merece todo un libro y escribió esta hermosa novela» (Gómez-Arcos, 1991). Por tanto, no se sabe si la persona que ha redactado el argumento es el propio autor o no.

L'Aveuglon y *Marruecos* narran la historia de un niño de cinco años, cegato y pobre, cuyo padre, emigrado a Francia, muere cuando un saco de cemento le aplasta el bazo y a quien su madre abandona a su suerte influida por su nuevo compañero sentimental. El niño, Marruecos, se traslada a vivir a Marrakech con su tío-abuelo, con el que consigue entretejer una estrecha relación, y con Fátima, la compañera de este. En Marrakech conoce a la mayoría de sus amigos, como el hombre de negocios de ocho años, Mehdi Tahib, el señor Abdel, el señor Asur, Mademoiselle Sabine, Munia, Lola y la Señora, personajes que le acompañarán en sus aventuras. El niño desempeña varios oficios con el fin de conseguir dinero para pagarse la operación quirúrgica que le devolverá la vista. Primero se inició en el «ajetreado negocio de la boñiga» para continuar después en el de la limosna. Tras esto, trabaja de ayudante de la Señora, una mujer muy mayor que necesita ayuda en sus quehaceres diarios. Y, finalmente, como indica el propio autor en el argumento de su libro, Marruecos lucha, paradójicamente, para llegar a ver en un país «où l'on force les gens à devenir aveugles puisque voir n'est pas autorisé»⁴.

⁴ Traducción presente en el argumento de la novela *Marruecos*: «donde se obliga a la gente a quedarse ciega porque está prohibido ver» (Gómez-Arcos, 1991).

6.3 Análisis comparativo

Tras la exposición de los principales datos de la novela junto con su argumento y su temática, este subapartado se centrará en el análisis comparativo de ambas obras. Antes me gustaría compartir algunas de las curiosidades que descubrí al terminar la lectura de la novela en castellano, supuesta autotraducción del original francés.

6.3.1 Presentación de la autotraducción

Como ya se ha apuntado anteriormente respecto a las autotraducciones de Agustín Gómez-Arcos, este se niega a calificarlas con este término (Gara Cherifi, 2015: 70). Él prefiere otros más adecuados como «reescritura» o «recreación» a pesar de que traducción y original son prácticamente similares, en cuanto a desarrollo de la historia.

En el cuadro que contiene los datos técnicos de ambas novelas se puede ver que el año de publicación de *L'Aveuglon* (1990) es anterior al de *Marruecos* (1991). Sin embargo, en esta última, al final del libro aparece la siguiente firma (ver Anexo I): «París, Marrakech, Madrid, 1988-1989» (Gómez-Arcos, 1991: 198). Esto me sorprendió, ya que la fecha de edición es bastante posterior y quizá esto también supone que la novela original es la versión española y no la francesa, ya que en *L'Aveuglon* se suprime esta información. A partir de esto, consulté varios trabajos en los que el objeto de estudio era este autor y estas obras. Efectivamente, en ellos se alude al hecho de que el año de publicación y el de creación difieren. Sin embargo, no existe unanimidad en cuanto a establecer cuál es el original y cuál la traducción.

Zaitouni-Chapin en su trabajo esclarece que este autor no sólo escribió en Francia, sino también mientras viajaba. Además, en el final de la mayoría de sus obras se puede ver el lugar en el que se desarrolló su escritura, así como el año.

Por otro lado, la fecha de publicación no implica necesariamente que una obra se haya escrito en ese mismo año. Carmen Molina Romero sostiene que no es de extrañar que haya pasado tanto tiempo entre la creación y la aparición en España, ya que seguramente la editorial española mostró reticencias a la hora de publicar una obra de un autor poco conocido y que además escribía en francés (Molina Romero, 2003). En cambio, en Francia, contaba con una exitosa carrera literaria. Debido a una serie de razones como la extensión y la densidad léxica de la versión española, la tendencia a la omisión y modificación en la francesa, Molina Romero califica a *Marruecos* de obra original. Además, en la solapa de la sobrecubierta de *Marruecos* he comprobado que se

puede leer lo siguiente (ver Anexo I): «[...] Agustín Gómez-Arcos demuestra con esta novela, originariamente escrita en español, que sabe moverse en ambas con idéntica soltura» (Gómez-Arcos, 1991). A pesar de esto, López-Gay sostiene que, tras «el cotejo de los manuscritos y las versiones posteriores, así como los datos mencionados en su catalogación», «*L'Aveuglon* es el original y *Marruecos* su autotraducción retardada, tanto en el plano de la producción como en el de la publicación» (López L.-Gay, 2008: 262). Asimismo, afirma que «aunque *Marruecos* sea vendido como original en la esfera pública del campo, no cabe duda alguna de que en la esfera íntima fue inequívocamente autotraducción» (López L.-Gay, 2008: 262).

Independientemente de estas cuestiones que giran en torno a cuál es la traducción y cuál el original, en el análisis se mostrarán las variaciones más significativas que aparecen entre ambas novelas. Los manuscritos originales se encuentran en el Instituto de Estudios Almerienses al que no se tiene acceso, por lo que en este trabajo no se profundizará en las cuestiones relativas a la fecha de publicación y de creación, sino sólo en el análisis desde el punto de vista traductológico.

Tras esta presentación de la controvertida autotraducción se procederá al análisis comparativo de ambas obras. Las dos novelas se pueden leer como originales, no hay ninguna referencia concreta que nos informe de que se trata de una traducción, salvo en la versión en castellano, como se ha expuesto anteriormente. Por ello, se tomará esta última, *Marruecos*, como original y se extraerán conclusiones que respaldarán o desaprobarán esta hipótesis.

Los diferentes fragmentos de texto de cada novela que se presentarán a modo de ejemplo irán precedidos de una letra mayúscula; la «A» hará referencia a *L'Aveuglon* y la «M», a *Marruecos*. Es importante recordarlo para poder seguir correctamente la exposición del análisis. Además, mediante el empleo de la negrita se señalarán las principales diferencias en los ejemplos presentados.

Para llevar a cabo el análisis comparativo se tomarán como referencia las tesis de Zaitouni-Chapin (Zaitouni-Chapin, 2015) y de Insaf Gara Cherifi (Gara Cherifi, 2015), así como el trabajo de Carmen Molina Romero (Molina Romero, 2003). Algunos de los ejemplos que se presentarán se han extraído de sus minuciosos estudios contrastivos.

6.3.2 Extensión

En primer lugar, la obra *L'Aveuglon* contiene 291 páginas, mientras que *Marruecos*, 198. Sin embargo, esto no quiere decir que se haya condensado o suprimido información, ya que varía el formato de edición notablemente entre una y otra. Carmen Molina sostiene que la autotraducción suele encontrarse en un punto intermedio entre la traducción literal y la versión libre o incluso la creación de un texto completamente distinto (Molina Romero, 2003). A pesar de esto, tras la lectura, se puede concluir que la versión española es más densa, al contrario de la francesa que es más fluida. En cuanto a los capítulos, también varía la extensión. Zaitouni-Chapin esboza un cuadro comparativo con la cifra exacta de páginas (Zaitouni-Chapin, 2015: 153).

Capítulo 1: A: 94 páginas / M: 62 páginas

Capítulo 2: A: 127 páginas / M: 83 páginas

Capítulo 3: A: 58 páginas / M: 36 páginas

Esta académica incluso se atreve a presentar una estimación total del número de palabras de cada obra. Este cálculo es aproximado, pero permite respaldar la conclusión que se exponía anteriormente: la versión española, a pesar de su menor extensión en términos cuantitativos, es más densa (Zaitouni-Chapin, 2015: 153).

A: una media de **78 000** palabras

M: una media de **82 000** palabras

6.3.3 Títulos

El título es una de las partes más importantes de cualquier libro y es donde los autores se esfuerzan por expresar al máximo su ingenio para buscar uno que atraiga la atención y el interés del lector. Además, tiene como fin tratar de orientar, en cierto modo, sobre la temática de la obra.

En cuanto al título de ambas novelas, aquí se puede observar la primera gran diferencia, puesto que aluden a realidades diferentes. Además, sin haber comenzado la lectura, el lector no lo asociará a una autotraducción.

A: *L'Aveuglon*

M: *Marruecos*

Los que han podido consultar el manuscrito original de *L'Aveuglon*, como López L.-Gay, confirman que en este aparece el título *Marruecos* tachado. *Marruecos* es donde tiene lugar la diégesis de la obra. Además, se trata también del apodo del personaje

principal, cuyo verdadero nombre es Jalil. Dentro de la versión en francés también se emplea el término en castellano, sin adaptarlo a esta lengua (Maroc). Una de las razones puede ser la situación geográfica, puesto que el niño vive cerca de la frontera con Melilla y los turistas españoles siempre le preguntan el camino que deben seguir para llegar a Marruecos. Ahí se encuentra su origen y quizá por eso se conserva en castellano.

En cuanto al título en francés, este adjetivo es un neologismo creado por el autor en su lengua de adopción, ya que este término no está recogido en los diccionarios. Con ello llamará la atención del público, puesto que el sufijo «on» tiene un matiz despectivo y diminutivo (Gara Cherifi, 2015: 76). Sin embargo, el lector a medida que avanza en la lectura percibirá que no es así y que se emplea con un sentido más «afectivo». A partir de la frase «Vieillard aveugle, guide aveuglon» (Gómez-Arcos, 1990: 154), este adjetivo (*aveuglon*) puede relacionarse con el término *oisillon* en francés. Esta es la denominación que reciben las crías de los pájaros y sus características se pueden aplicar al protagonista, Marruecos, pequeño e indefenso tras el abandono de su madre. En cambio, en castellano el autor cambió radicalmente el título, quizá debido a la imposibilidad de crear un neologismo para rebajar la carga despectiva y vejatoria de un equivalente como «cegado». Además, cabía la posibilidad de que las editoriales españolas no quisieran publicar un libro con tal sentido peyorativo. López L.-Gay contempla otra razón por la que Gómez-Arcos hace esto, y es el intento de arrojar luz sobre el cambio de escenario de su obra, «de la España franquista se desplaza al país vecino» (López L.-Gay, 2008: 264). El lector descubrirá, a medida que se sumerge en la lectura, que *Marruecos* hace alusión a un apodo. Tanto una razón como otra se complementan y se puede ver cómo este cambio no ha sido aleatorio.

Por otro lado, el nombre de los capítulos sí que mantiene la misma correspondencia. A continuación, se muestran los equivalentes:

A: La lettre / L'homme d'affaires Mehdi Tahib / Madame

M: La carta / El hombre de negocios Mehdi Tahib / La señora

6.3.4 Topónimos y antropónimos

En este apartado se mostrarán algunas de las adaptaciones de los nombres de los personajes y de los topónimos que ha llevado a cabo el autor. En ellos, se puede ver que el castellano está presente en algunos de ellos. (Para ver más ejemplos, consultar Anexo II).

<i>L'Aveuglon</i>	<i>Marruecos</i>
Marruecos	Marruecos
Khalil	Jalil
Mlle Sabine	Mademoiselle Sabine
Grand-oncle Magdoul/M. Magdoul	Tío-abuelo Magdul/señor Magdul
Fatima	Fátima
M. Assour	Señor Asur
Mounia	Munia
Lola	Lola
Mehdi Tahib	Mehdi Tahib
Madame	La Señora
Marrakech	Marrakech/Marraquech

Tabla 3: Topónimos y antropónimos

6.3.5 Indicaciones temporales

En este apartado se compararán las inexplicables diferencias respecto a las referencias y los marcadores temporales que aparecen en el original y en la autotraducción. (Para ver más ejemplos, consultar Anexo II).

A: Un adulte de **dix** ans (lui). (Pág. 15, 16)

M: Un adulto de **once** años como él. (Pág. 15)

A: Mehdi Tahib, **onze ans et quatre mois le 30 mai prochain** (Pág. 16)

M: Mehdi Tahib, **once años y cinco meses para finales de mayo** (Pág. 15). En este último se puede apreciar un cambio en la forma de expresar el mismo concepto.

A: D'autres clients attendent **depuis une heure** [...] (Pág. 40)

M: Hay clientes que esperan bajo el porche **hace una eternidad**. (Pág. 29)

A: Grand-oncle et Fatima rentrèrent **vers onze heures**. (Pág. 257)

M: El tío-abuelo regresó **hacia las diez**. (Pág. 177)

Zaitouni-Chapin hace un apunte interesante respecto a Gómez-Arcos y que puede explicar la mayoría de estas modificaciones: el autor confesó que no lleva a cabo una última fase de relectura (Zaitouni-Chapin, 2015: 141). A partir de ello, se puede deducir que el autor no ha sido minucioso a la hora de trasladar estas referencias e intentar mantener las mismas que aparecen en el original.

6.3.6 Cuestiones ortotipográficas

Dentro de este apartado se englobarán los problemas de ortografía tales como las faltas ortográficas que se han encontrado durante la lectura de la versión en castellano, así como las diferencias en el uso de la cursiva y las comillas en ambas versiones. La causa de estos errores puede ser, como se ha explicado en el apartado anterior, la falta de una fase revisora final. Quizá sea una forma de mostrar la poca cultura o alfabetismo de los personajes, pero en ocasiones se presentan dentro de la narración y no de los diálogos. Por ello, esta no es una razón válida. A continuación, se exponen algunos ejemplos. (Más ejemplos en el Anexo II).

M: [...] porque nuestros esqueletos no van **ha** hacerse viejos. (Pág. 21).

M: El **huesped** no se dio por aludido. (Pág. 119).

M: [...] orquestados en **rok** duro, como está mandado [...] (Pág. 84). Más adelante, en la página 98, emplea el término «rock».

M: Tiempo de la **inmobilidad**, tiempo sin formas [...] (Pág. 181)

En cuanto al empleo de la cursiva, se puede ver que varía de una versión a otra. El autor hace uso de ella para indicar al lector la inserción de anglicismos, galicismos y, en ciertas ocasiones, de hispanismos. Sin embargo, no se limita sólo a estas cuestiones como se podrá ver a continuación. También se sirve de la cursiva para mostrar ironía. Algunos de los ejemplos son los siguientes:

A: [...] et bouge comme les femmes *proprement dites*. (Pág. 55)

M: [...] se contrae mejor que las mujeres propiamente dichas! (Pág. 39)

A: Un **look** rénovateur, révolutionnaire, appelé à faire rage à Marrakech. (Pág. 263)

M: Un *new look absolutamente revolucionario* en Marrakeck. (Pág. 181). Aquí también se utiliza para indicar la ironía.

Sin embargo, Gómez-Arcos no recurre al empleo de la cursiva cuando introduce galicismos o fragmentos en francés en la versión en castellano, sino que usa las comillas. Quizá sea porque reproduce las palabras de un personaje. A continuación, se puede ver un ejemplo:

A: Se vantant souvent de son éducation, ainsi que d'une enfance «**tout à fait convenable**», elle ne pouvait faire pas faire autrement. (Pág. 215)

M: Pretendía haber tenido una infancia «**tout à fait convenable**», como ella decía con francés adquirido en la elegante escuela de la farándula. (Pág. 148)

Respecto al empleo de las comillas angulares, el autor las utiliza para señalar que se trata de palabras textuales de los personajes. Estas aparecen intercaladas a lo largo de la narración, como se puede comprobar en el ejemplo anterior.

6.3.7 Expresiones o proverbios

A lo largo de las novelas aparecen varias expresiones hechas o proverbios. El autor ha trasladado algunas frases idiomáticas españolas literalmente a la versión francesa. Estas pueden resultar desconocidas u opacas para el lector francófono. Además, en francés, Gómez-Arcos podía haber usado otras expresiones equivalentes que seguro que conoce gracias a su dominio de la lengua. A continuación, se mostrarán algunos ejemplos. (Más ejemplos en el Anexo II).

A: De tel arbre telle branche (Pág. 101). En lugar de la expresión francesa «tel père, tel fils».

M: ¡De tal palo tal astilla! (Pág. 72)

A: Belle comme un camion (Pág. 161)

M: Pintada como un coche (Pág. 114)

A: Faire la différence entre un chameau et un palmier (Pág. 23)

M: Ver cuatro en un burro (Pág. 19)

A: Coûtait la peau des couilles (Pág. 49)

M: Un huevo y parte del otro (Pág. 35)

A: Je veux apprendre à ce voyou le *b, a, ba* du bon comportement. (Pág. 65)

M: Quiero leerle la cartilla a ese granuja fronterizo. (Pág. 46)

A: Travaille comme un nègre. (Pág. 82)

M: Trabajo como un negro. (Pág. 57)

A: Peu. (Pág. 25)

M: De higos a brevas. (Pág. 20)

Como se puede ver, el autor intenta mantener el mismo registro e incluso la metáfora con la misma imagen; en ello, se percibe la interferencia de su lengua materna, ya que muchas expresiones las traduce literalmente del castellano al francés o siguiendo la misma estructura. Además, algunas pueden tener connotaciones negativas en la lengua de adopción. Por ejemplo, «travailler comme un nègre», que en español no se percibe con un matiz tan peyorativo. Esto refuerza la idea de que la versión original es la escrita en castellano, puesto que en una traducción muchas veces se tiende a mantener elementos de la obra origen; en este caso, expresiones propias del español mediante una traducción literal.

6.3.8 Onomatopeyas

En ambas novelas aparece una gran variedad de onomatopeyas que el autor decide trasladar y ajustar a las convenciones de cada lengua. Sin embargo, en algunas ocasiones, estas se pueden encontrar en la versión española, pero no en la francesa, en la que Gómez-Arcos decide suprimirlas; quizá se debe al desconocimiento de la onomatopeya equivalente en su lengua de adopción. Algunos ejemplos son los siguientes. (Más ejemplos en el Anexo II).

A: Marrakech paraissait envahie par le même désordre. Un chaos généralisé. (Pág. 71)

M: Marrakech parecía presa de la misma locura, a la que se añadía el rugido de las motos y las bocinas de las bicis. **¡Pabú, pabú, pabú!** (Pág. 50)

A: **claha, claha, claha** (Pág. 66)

M: **clajá-clajá-clajá** (Pág. 47)

6.3.9 Léxico

La versión española presenta una mayor riqueza léxica. En cambio, en la francesa, el léxico se aligera mediante la supresión de adjetivos, de adverbios y de otros sintagmas que funcionan como complementos circunstanciales. En resumen, se puede hacer referencia a las palabras de Molina Romero que sostiene que, en general, los adjetivos «son más neutros en francés que en español, o bien se suprimen. Los epítetos, a menudo dobles, se simplifican. El texto español está más recargado por el léxico y el estilo. La descripción en francés es más parca en detalles» (Molina Romero, 2003). Esto refuerza la teoría de que la versión original, más densa, es la española, a partir de la cual ha procedido a realizar una simplificación. Esto no se debe a un desconocimiento de los equivalentes en la lengua de adopción, sino que lo hace conscientemente gracias a su bilingüismo tanto lingüístico como cultural. Esta supresión es especialmente notable en la categoría gramatical de los adjetivos y, en menor medida, de los adverbios. A continuación, se presentarán algunos ejemplos para ilustrarlo:

Adjetivos:

A: Le vieux nous attend à l'atelier. (Pág. 65)

M: El viejo nos espera en el taller, **impaciente**. (Pág. 46)

A: Un cordon d'argent **sonore** lui ceignait la taille. (Pág. 52)

M: ¿O ese cordón de plata **sonora e invisible** que la música ciñe en la cintura?

- Adverbios y sintagmas que funcionan como complementos circunstanciales:

A: Le thermomètre marquait quarante-cinq degrés à l'ombre [...] (Pág. 175)

M: [...] el termómetro marcaba **desvergonzadamente** 45° grados a la sombra (Pág. 123)

A: L'enfant aspirait leurs odeurs. Ou plutôt leurs parfums. (Pág. 14)

M: El chiquillo aspiraba sus perfumes **con delectación**. (Pág. 14)

Asimismo, dentro de este apartado, se puede hacer referencia a la variedad de vocabulario que emplea para denominar la enfermedad del protagonista, las cataratas. En ambas versiones aparece el término médico, pero el autor también se sirve de otras expresiones para nombrarlas. Gómez-Arcos también recurre a diferentes términos para denominar al protagonista invidente, a su tío cojo y al dinero, entre otros. A continuación, se presentarán algunos ejemplos que probarán la variedad léxica empleada por el autor en estas dos obras. (Más ejemplos en el Anexo II).

A: deux lourdes peaux blanchâtres/ce brouillard/ses pupilles opaques/regard couvert/cataracte. (Gara Cherifi, 2015: 97).

M: dos pieles blanquecinas/sucia neblina/su mirada opaca/los ojos nublados/cataratas. (Gara Cherifi, 2015: 97).

A: aveugle, aveuglon, avorton, guide aveugle, aveuglette. (Zaitouni-Chapin, 2015: 408).

M: ciego, cegato, cieguito, ciegazo, cegales, cegazón, catarateado, lazarillo. (Zaitouni-Chapin, 2015: 408).

A: argent, sou, pognon, oseille, argent, centimes, monnaie.

M: plata, money, pasta, dinero, dólares.

6.3.10 Calcos

Como se ha podido comprobar en los apartados anteriores, el autor a veces traduce literalmente palabras o expresiones del español al francés y viceversa. Esto se puede observar, sobre todo, en los refranes o proverbios. Gómez-Arcos domina su lengua de adopción y el recurrir a los calcos no significa que no haya encontrado equivalentes, sino que desea mantener esas realidades en el texto de forma consciente. Como apuntó el propio autor «il faut faire violence au langage, afin de le renouveler»⁵ (Maricourt en Zaitouni-Chapin, 2015: 300); así pues, mediante estos calcos, unido a los de las expresiones, se podría considerar que contribuye a la renovación del lenguaje. Algunos ejemplos de esta práctica son los siguientes:

⁵ Traducción propia: «hay que dañar el lenguaje para renovarlo».

M: [...] lugar de descanso para sus temporadas de **farniente!** (Pág. 69). Esta parte no aparece en la versión francesa (ver Anexo II), pero el término es un calco del francés, que a su vez, lo ha adoptado del italiano, cuyo significado es «no hacer nada».

A: **une intervention à vie ou à mort.** (Pág. 18)

M: **una intervención a vida o muerte.** (Pág. 16)

6.3.11 «Falsos sentidos»⁶

El autor en algunas ocasiones atribuye a un fragmento de la obra traducida un sentido diferente. Quizá esas modificaciones las lleva a cabo de forma consciente. Por ello, ¿hasta qué punto se pueden considerar «falsos sentidos»? A continuación, se mostrarán algunos ejemplos:

A: [...] il économise de l'argent **pour la maison de ses parents.** (Pág. 12)

M: Estaba ahorrando **para hacerse una casa en el pueblo de sus padres.** (Pág. 13)

A: [...] un vrai, **expliquait son copain le mini-négociant Mehdi Tahib,** [...] (Pág. 16).

M: [...] en un verdadero hombre —**explicaba Marruecos a su amigo el mini negociante Mehdi Tahib,** [...] (Pág. 15).

A: «**Soutenir sa thèse à la Sorbonne**», dit-elle. (Pág. 287)

M: [...] **preparar una tesis universitaria.** (Pág. 196). Aquí también ha llevado a cabo una adaptación cultural. Sin embargo, ha cambiado el sentido porque no es lo mismo defender una tesis que prepararla.

A: D'accord, **partons d'ici!** (Pág. 130)

M: De acuerdo, **vamos a la sombra.** (Pág. 94)

⁶En este caso, se trata de una traducción realizada por el propio autor. Por ello, no se puede hablar propiamente de falsos sentidos, ya que quizá Gómez-Arcos los ha cometido de forma consciente para adaptar su obra a las modificaciones que ha llevado a cabo durante la redacción de la nueva versión.

6.3.12 Adiciones y supresiones

Como bien apunta Zaitouni-Chapin, las primeras páginas de una novela presentan el universo diegético de la obra y el autor tiende a añadir un mayor número de explicaciones. Sin embargo, esta extensión difiere en ambas versiones, ya que en la española Gómez-Arcos introduce incluso párrafos, aclaraciones y matices, entre otros elementos, que no aparecen en la francesa y serían interesantes para el lector francófono.

En cuanto a la supresión, esta se puede apreciar notablemente en la versión francesa. En ocasiones, el autor ha eliminado pasajes completos que ha intentado compensar con la adición de otros elementos. Por ejemplo, con notas humorísticas o reflexiones del protagonista.

A continuación, se presentarán algunos ejemplos que muestran estas adiciones y supresiones en ambas versiones. (Más ejemplos en el Anexo II).

A: D’ailleurs, ses souvenirs (**ou plutôt ce qu’il aurait pu appeler des souvenirs**) ne présentaient jamais des profils trop nets. Sans doute était-ce à cause de sa cécité. La cataracte. (Pág. 9)

M: Por otra parte, sus recuerdos no presentaban nunca perfiles muy precisos, debido a la ceguera que le producían las cataratas. (Pág. 11)

En otras ocasiones, Gómez-Arcos añade información que no afecta ni al contenido ni al desarrollo de la historia. Algunas de estas explicitaciones aparecen a veces entre paréntesis, como se puede ver a continuación:

A: L’homme qui actuellement “m’arrange le corps” (**l’écrivain public écrivit m’honore**) a sa façon d’être [...] (Pág. 35)

M: «El hombre que hoy por hoy me arregla el cuerpo tiene un carácter especial. (Pág. 26)

El autor también se decanta por añadir amplificaciones de orden cultural que describen el contexto sociocultural, pero sólo en una de las versiones. Por ejemplo, la descripción del trabajo de la madre del protagonista se explica con más detalle en la versión francesa; quizá la proximidad geográfica que existe entre España y Marruecos le lleva a presuponer que el lector español está más familiarizado con ello.

A: Et puis sa mère arrivait, venant de la frontière, chargée comme une mule, un ballot sur le dos: **des fringues bon marché, qu'elle achetait d'un côté pour les revendre de l'autre.** (Pág. 14, 15)

M: Por fin, su madre se acercaba desde la frontera española, siempre cargada como una mula, un fardo de ropas sobre las espaldas. (Pág. 15)

A veces sucede al contrario, el autor añade explicitaciones en español, pero en francés, no. Esto se puede apreciar en los siguientes ejemplos:

A: Les uns apportaient la théière, les autres **le tabac**. Au milieu de la représentation, Marruecos les entendait crachait sans la moindre retenue. (Pág. 21)

M: Algunos incluso se traían la tetera, otros la lata **de tabaco para frotarse las encías** en pleno espectáculo [...] (Pág. 18)

Al variar el título en una y otra versión, en la francesa se le pregunta al protagonista por qué le llaman *aveuglon*, mientras que en la española, no. A continuación, se puede ver el fragmento en cuestión:

A: Un boiteux n'est pas un estropié, comme un aveugle n'est pas un aveuglon.

—Aveuglon? D'où il vient, ce mot?

—Peu importe! (Pág. 114)

M: ¡Un cojo no es un cojitranco, como un ciego no es un cegato! (Pág. 84)

6.3.13 Orden de la información

La forma en la que se presenta la información narrada también difiere de una versión a otra, es decir, unos hechos que aparecen en el texto español, lo hacen de forma tardía en el francés. Esto se manifiesta en las variaciones de orden sintáctico o en la redistribución de la información. Estas diferencias seguramente derivan de la adición o supresión de elementos, que hace que el autor se vea obligado a reorganizar de algún modo el texto en una de las versiones. Por ejemplo, en la siguiente enumeración cambia el orden de los elementos. (Más ejemplos en el Anexo II).

A: [...] l'orifice **d'une ânesse, d'une poule, d'une brebis.** (Pág. 55)

M: [...] el orificio **de una burra, de una oveja o de una gallina**. (Pág. 39)

6.3.14 Puntuación

En la versión en castellano la estructura de las frases es más compleja que en la francesa. En esta última ha procedido a fragmentarlas mediante puntos y, en consecuencia, ha omitido algunos ordenadores del discurso y verbos locutivos, entre otros. Esto se traduce en un ritmo más rápido y espontáneo, mediante frases cortas y poco recargadas, que rompe con la monotonía de la versión española. A continuación, se exponen algunos ejemplos:

A: D’ailleurs, ses souvenirs (ou plutôt ce qu’il aurait pu appeler des souvenirs) ne présentaient jamais des profils trop nets. Sans doute était-ce à cause de sa cécité. La cataracte. (Pág. 9)

M: Por otra parte, sus recuerdos no presentaban nunca perfiles muy precisos, debido a la ceguera que le producían las cataratas. (Pág. 11)

A: Ils firent le tour de la grande place. Très lentement. Vieillard aveugle, guide aveuglon. (Pág. 154)

M: Lazarillo cegato y ciego anciano dieron la vuelta muy pausadamente. (Pág. 110)

6.3.15 Diálogos

En cuanto a los diálogos, es bastante evidente la diferencia entre ambas versiones. En castellano el autor opta por un estilo indirecto en el que emplea comillas mediante las que indica que se trata de la reproducción de las palabras de algún personaje. En cambio, en francés, Gómez-Arcos rompe con la monótona narración y se decanta por el estilo directo, lo que consigue que la lectura sea más ligera. Algunos de los pasajes narrados en castellano se adaptan a la forma de diálogo en francés. Zaitouni-Chapin propugna que la narración en la versión en español se puede percibir como una especie de «autocensura» (Zaitouni-Chapin, 2015: 237), ya que en francés se da rienda suelta a la libertad de expresión de los personajes mediante la alegoría del estilo directo. (Ejemplos, ver Anexo II).

Llama la atención cómo en ocasiones se puede percibir una reatribución de los diálogos, es decir, se ponen en boca de un personaje palabras que ha dicho otro. (Ejemplos, ver Anexo II).

Asimismo, se puede observar cómo el autor cambia las personas que realizan una determinada acción, así como la estructura y la entonación de algunas frases. En los siguientes ejemplos se muestra con claridad esta diferencia:

A: Foutons le camp d'ici, ton grand-oncle **nous** attend. (Pág. 66)

M: Vámonos de aquí. Tu tío-abuelo **te** está esperando. (Pág. 47)

A: Pour fêter ton arrivée, **nous avons invité** M. Abdel à prendre [...]. (Pág. 66)

M: ¿Sabes lo que **ha hecho** para celebrar tu llegada? **Invitar** a [...] (Pág. 47)

6.3.16 Referencias religiosas

El autor tiende a hacer referencias religiosas, pero con un tono satírico. Cuando hace alusiones de este tipo, la lengua materna está más presente, puesto que adapta estructuras españolas bastante comunes al contexto religioso marroquí. Sin embargo, algunas veces no opta por una translación al francés y las suprime. Un ejemplo de ello sería el siguiente:

A: Sa mère et Fatima firent l'éloge d'une dame aussi considérée que Madame. (Pág. 269)

M: Fátima y su madre se deshicieron en elogios «Que **Alá bendiga** a una señora tan cumplida como la Señora!» (Pág. 184)

Asimismo, introduce algunas muletillas de carácter religioso que en castellano son muy recurrentes. Sin embargo, en algunos casos no se trasladan al francés y se suprimen. En otras ocasiones, sí que opta por adaptarlas. A continuación, se pueden ver algunos ejemplos. (Más ejemplos en el Anexo II).

A: Fatima coupait: «Tu n'as pas à te faire de souci pour sa santé. Madame sait ce qu'elle fait, elle paie de son humilité la faute de son fils. [...] (Pág. 246)

M: Fátima saltaba: «¡No te preocupes tanto por ella! La Señora sabe lo que se hace: pagar con humildad, **como Dios manda**, el error cometido por su hijo. [...] (Pág. 171)

A: **Quelle croix**, Jésus du Grand-Pouvoir (Pág. 218)

M: ¡**Qué cruz**, Señor, qué cruz! (Pág. 150)

A pesar de esto, las referencias religiosas en relación con Alá son más numerosas en francés que en castellano. Quizá sea para adaptarse a una España profundamente religiosa. A continuación, se muestran algunos ejemplos:

A: Comme tout esclave d'Allah (**Allah en soit loué!**), Marruecos [...] (Pág. 36)

M: Como todo esclavo de Alá, Marruecos [...] (Pág. 27)

A: Elle avait certainement péché à cette époque-là, mais c'était si loin qu'elle avait fini pour tout oublier. **Allah le Miséricordieux pouvait en faire autant, loué soit-II!** (Pág. 74).

M: Fátima masculó que si verdaderamente había pecado en una época tan lejana, cosa que dudaba, hacía tanto tiempo de ello que ni se acordaba... (Pág. 52)

6.3.17 Humor

En francés el autor opta por un estilo más irónico y satírico que en castellano, intentando presentar todas las penurias de la sociedad marroquí con un toque humorístico y, a veces, incluso con sarcasmo. Además, se pueden percibir cambios en los niveles de lengua; Gómez-Arcos tiende a mezclar el registro culto y el coloquial o, incluso, el vulgar. En la versión francesa aparecen más guiños humorísticos que en la española. A continuación, se presentan algunos ejemplos. (Más ejemplos en el Anexo II).

A: Je sais, ma **petite pute**, je sais, nous les hommes [...] (Pág. 27)

M: Ya sé, **mujer**: los hombres [...] (Pág. 22) En estos dos ejemplos se puede percibir el cambio de registro entre ambos.

A: Elle ne portait même pas sur elle le misérable sou que tu jettes aux estropiés pour éviter qu'Allah **te ferme au nez** les portes du Paradis. (Pág. 66)

M: No llevaba encima ni el miserable céntimo que se le da al lisiado para evitar que Alá **te cierre** las puertas del Edén. (Pág. 47)

A: On dormira **comme une souche**. (Pág. 133)

M: Y a dormir **tranquilos**. (Pág. 96)

A: [...] pour être un fils de pute, il faut que ta mère soit un peu **olé-olé**. (Pág. 101).
Aquí también se percibe un calco del español.

M: Mujer para ser un hijo de puta hay que tener una madre un poco **rara...**, **como una perra movida**. (Pág. 71)

6.3.18 Adaptaciones culturales

El autor, gracias a su dominio de las dos culturas, lleva a cabo una serie de adaptaciones culturales. Algunos de los ejemplos son los siguientes:

A: Qui peut m'offrir à boire? Un peu d'**Orangina** ferait l'affaire. (Pág. 58)

M: ¿Alguien puede ofrecerme un vaso de **té**, o un **trinaranjus**? (Pág. 41)

A: [...] un relent de **vieille chèvre** arriva jusqu'aux narines de Marruecos. (Pág. 66)

M: [...] le llegó hasta las narices un tufo como de **perro muerto**. (Pág. 47)

A: [...] comme les **talons** ensorcelés d'une gitane andalouse... (Pág. 59)

M: [...] como un airoso **taconeo** de gitana. (Pág. 42)

6.3.19 Fin de la novela

En cuanto al final de las obras, sorprende la variación en el desenlace de cada una. En la obra en castellano se incluyen unas palabras del protagonista y una descripción de su voz al pronunciarlas. Sin embargo, no varía el argumento y el contenido, ya que se percibe la misma sensación. A continuación, se presenta un fragmento de los dos desenlaces con el fin de que se puedan observar mejor estas diferencias:

A: —Ne dis pas que je suis amoureuse de toi. Ne le dis à personne. Les gens sont comme ils sont; ils ne comprendraient pas. Promis?

Marruecos élargit son sourire. D'oreille à oreille. Dans la vie restaient certains plaisirs auxquels les pauvres avaient encore accès. Le plaisir d'aimer, par exemple. D'aimer passionnément sa blonde amie. (Pág. 291).

M: —No le digas a nadie que me he enamorado de ti. La gente es como es. ¡No me lo perdonarían!

Marruecos ensanchó su sonrisa. De oreja a oreja. Gracias a Alá, se dijo, en la vida quedan aún ciertos placeres al alcance de los pobres. Como el placer de amar. El raro placer de amar con toda el alma a Mademoiselle Sabine.

—Lo dicho, señorita: con toda el alma.

Una emoción inédita le enronquecía la voz. (Pág. 198).

A partir de este análisis contrastivo se puede concluir que, efectivamente, las autotraducciones de Gómez-Arcos podrían considerarse reescrituras, ya que sí que presentan variaciones de fondo y forma. También modifica el contenido, pero siempre manteniéndose fiel al universo ficcional creado en el original, es decir, no afectan a la diégesis. Según Gara Cherifi, se puede considerar que está más cerca de ser una traducción que una versión libre. Sin embargo, creo que sería más adecuado calificarla de reescritura, debido a la gran cantidad de modificaciones. En concreto, López L.-Gay llega a identificar «más de quinientas *transformaciones de autotraducción*» entre ambas novelas (López L.-Gay, 2008: 261).

En resumen, volviendo a las palabras de Zaitouni-Chapin, que a su vez se sirve de la terminología empleada por López L.-Gay, se pueden clasificar las transformaciones que el autor ha llevado a cabo en dos categorías: las transformaciones de tono que sólo afectan al nivel de estilo y de expresión, y las transformaciones de fondo, que modifican en cierto modo el contenido, pero de forma superficial y, en ocasiones, superflua.

7. Conclusión

Tras el análisis comparativo que se ha elaborado tomando como corpus las obras de Agustín Gómez-Arcos *L'Aveuglon* y *Marruecos*, se puede concluir que entre ambas novelas existen numerosas modificaciones que afectan al tono y a la forma, pero no al universo ficcional. Al terminar la lectura se pueden experimentar las mismas sensaciones con ambas obras; la única diferencia más destacable es que la lectura de la versión francesa resulta mucho más ligera e, incluso, más amena (anexos II y III).

Por un lado, se ha podido comprobar que las razones que llevan a un autor a recurrir a la autotraducción son bastante diversas. Además, un gran número de autores, tanto del ámbito nacional como internacional, se han decantado por la autotraducción de sus obras. Por otro lado, en cuanto al autor objeto de estudio, Agustín Gómez-Arcos, exiliado artístico en Francia, su labor de autotraducción se puede calificar como transnacional. Fue un escritor duramente perjudicado por la censura franquista y en nuestro país sus obras no son prácticamente conocidas, al contrario de lo que ocurre en Francia, donde llevó a cabo una notable labor literaria. La actividad autotraductora de Gómez-Arcos podría considerarse recreadora, puesto que difiere de aquello que se espera de un traductor alógrafo, una equivalencia y «fidelidad» tanto en el tono como en el contenido respecto a la obra original. Sin embargo, es digno de destacar su labor traductora en cuanto a la adaptación a las convenciones de cada lengua, como los topónimos y los antropónimos, así como la explicitación de algunos detalles al nuevo lector.

En cuanto a esclarecer cuál es el original y cuál la traducción, he llegado a la conclusión de que, efectivamente, la obra original es *Marruecos*, escrita en castellano, y la autotraducción, la francesa *L'Aveuglon*. La hipótesis inicial se ha convertido en convicción gracias al análisis contrastivo llevado a cabo. Las supresiones, cambios en la puntuación, en los diálogos, la simplificación del léxico y de la sintaxis y la traducción literal de expresiones propias del castellano al francés, entre otros aspectos, prueban este hecho. En una traducción elaborada por el propio autor, este suele tender a mejorarla y, en el caso de Agustín Gómez-Arcos, a conservar ciertos matices de su lengua materna. Todo ello unido a la afirmación presente en la solapa de la sobrecubierta de *Marruecos*, en la que se la califica como «escrita originariamente en español» (Gómez-Arcos, 1991), expuesta anteriormente en la presentación de la autotraducción, no hacen más que reforzar

la idea de que esta última es el original, independientemente de la fecha de publicación. Además, como no es un autor muy conocido en España, sus obras aquí ven la luz a posteriori, lo que puede crear confusión a la hora de determinar cuál es el original.

Respecto a la categorización de la autotraducción *L'Aveuglon*, esta se puede calificar como previsible, ya que el universo ficcional se mantiene aunque con algunos cambios de tono y forma. Asimismo, se la podría considerar implícitadora, puesto que se ha eliminado gran parte del contenido, superficial, que no afecta al desarrollo de la historia. Gómez-Arcos trabajó solo en la traducción de esta novela por lo que es una autotraducción autorial. En cuanto al tiempo transcurrido entre original y traducción, no existe unanimidad. Algunos teóricos abogan que se trata de una autotraducción simultánea que se llevó a cabo al mismo tiempo que el original. En cuanto a la opacidad o transparencia, *L'Aveuglon* podría situarse a medio camino. En ella no hay ninguna referencia concreta que indique la existencia de una versión en castellano, pero se perciben algunas interferencias, ya que no es una autotraducción naturalizante,

La autotraducción supone un desafío para el autor. Es cierto que entraña una serie de ventajas en las fases de lectura y comprensión de la obra, puesto que el traductor no experimentará ninguna dificultad al ser él mismo el autor del original. Además, posee una gran libertad de actuación a la hora de tomar decisiones, ya que no se cuestionará la fidelidad de la autotraducción, al contrario de lo que ocurre con una traducción alógrafa. Sin embargo, gracias al análisis comparativo y la consulta de diferentes estudios se ha podido comprobar que se llevan a cabo numerosas modificaciones en el proceso de autotraducción. Por lo tanto, ¿se debería emplear el término «autotraducción» para denominar esta práctica? o ¿sería más adecuado hablar de «reescritura»? Personalmente, me decanto por este último, «reescritura», una recreación literaria en la que los autores se sirven de estrategias traductorales a la vez que gozan de total libertad para introducir modificaciones en sus nuevas creaciones.

Gómez-Arcos crea un universo ficcional en el que introduce cambios con el fin de conseguir un equilibrio entre sus dos sensibilidades, lo francés y lo español. Aun así, como se puede apreciar, hay numerosas huellas de su lengua materna en la autotraducción francesa. Por tanto, el escritor se ha dejado influir por lo personal y su condición de «autor/traductor» más que por lo traductológico. Así pues, Gómez-Arcos, como traductor, ha sido fiel al universo ficcional creado, pero, como autor, ha optado por una reescritura a la hora de volver a recrearlo en otro idioma.

8. Bibliografía

1. Alonso Díaz, Rosa María y Coca Méndez, Beatriz. 2006. “La escritura gomezarquiana o la cultura del desarraigo”. En *La cultura del otro*, ed. por Bruña Cuevas, Manuel, de Gracia Caballos Bejano, María, Illanes Ortega, Inmaculada, Ramírez Gómez, Carmen, Raventós Barangé, Anna. Sevilla, España: Universidad de Sevilla, 290-299.
2. AUTOTRAD. 2007. “L’autotraduction littéraire comme domaine de recherche”. *Atelier de traduction* 7: 91-100.
3. Blanco, Pilar. 2002/2003. “La autotraducción: un caso para la crítica”. *Hieronymus Complutensis* 9-10: 107-125.
4. Dasilva, Xosé Manuel. 2015. “La opacidad de la autotraducción entre lenguas asimétricas”. *TRANS: revista de traductología* 19.2: 171-182.
5. Gara Cherifi, Insaf. 2015. *Entre la autotraducción y el bilingüismo. El caso de dos autores hispanofranceses: Agustín Gómez-Arcos y Jorge Semprún*. Tesis doctoral. Universidad de Granada.
6. García Cela, Carmen. 1995. “Samuel Beckett y la autotraducción”. En *Teatro y Traducción*, ed. Lafarga Maduell, Francisco y Dengler Gassin, Roberto. Barcelona, España: Universitat Pompeu Fabra, 251-261.
7. Gómez-Arcos, Agustín. 1990. *L’Aveuglon*. París: Stock.
8. Gómez-Arcos, Agustín. 1991. *Marruecos*. Madrid: Mondadori.
9. Grutman, Rainier. 2009. “La autotraducción en la galaxia de las lenguas”. *Quaderns* 16: 123-134.
10. Heras Sánchez, José. “Agustín GÓMEZ ARCOS”, Diccionario Biográfico de Almería.
<http://www.dipalme.org/Servicios/IEA/edba.nsf/xlecturabiografias.xsp?ref=206>.
11. Hurtado Albir, Amparo. 2001. *Traducción y traductología: introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.

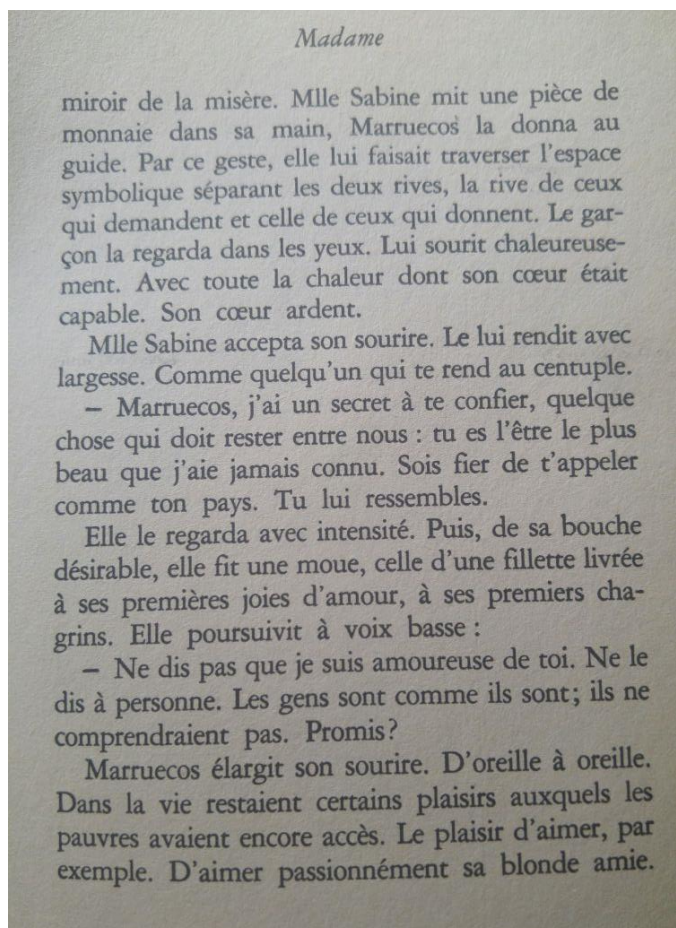
12. López López-Gay, Patricia. 2008. "Conversación con Jorge Semprún. Sobre autotraducción. De los recuerdos y sus formas de reescritura". *Quaderns* 16: 157-164.
13. López López-Gay, Patricia. 2008. *La autotraducción literaria: traducibilidad, fidelidad. Análisis de las autotraducciones de Agustín Gómez-Arcos y Jorge Semprún*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona.
14. Molina Romero, M. Carmen. 2003 "De *L'Aveuglon* a *Marruecos*: una lectura a contrapelo de Agustín Gómez Arcos". *Espéculo. Revista de estudios literarios*. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/cmolina.html>.
15. Molina Romero, M. Carmen. 2006. "Écrivains entre deux langues: un regard sur la langue de l'autre". En *La cultura del otro*, ed. por Bruña Cuevas, Manuel, de Gracia Caballos Bejano, María, Illanes Ortega, Inmaculada, Ramírez Gómez, Carmen, Raventós Barangé, Anna. Sevilla, España: Universidad de Sevilla, 558-569.
16. Recuenco Peñalver, María. 2011. "Más allá de la traducción: la autotraducción". *TRANS: revista de traductología* 15: 193-208.
17. Soria Orti, Meritxell. 2012. "Análisis traductológico de referentes culturales en *La Testa Perduta di Damasceno Monteiro* de Antonio Tabucchi". Trabajo fin de master. Universidad Autónoma de Barcelona.
18. Tanqueiro, Helena. 1999. "Un traductor privilegiado: el autotraductor". *Quaderns* 3: 19-27.
19. Zaitouni-Chapin, Nayrouz. 2015. *Le bilinguisme en littérature. L'auto-traduction espagnol-français à la lumière du cas d'Agustín Gómez Arcos*. Tesis doctoral. Universidad Bordeaux Montaigne y Universidad de Granada.

9. Anexos

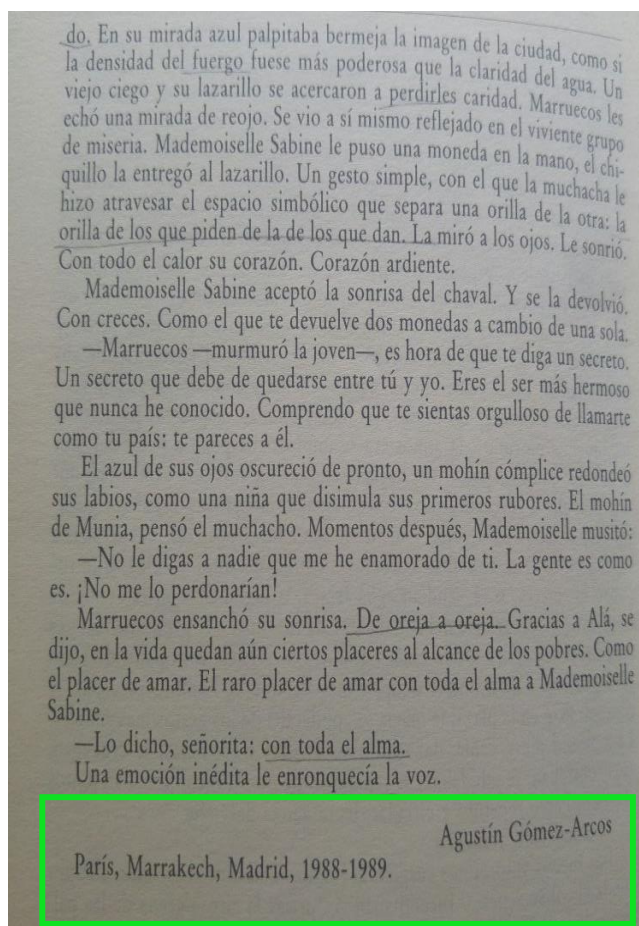
ANEXO I

- Firma con la fecha de creación presente en *Marruecos*, pero no en *L'Aveuglon*.

L'Aveuglon (pág. 291)



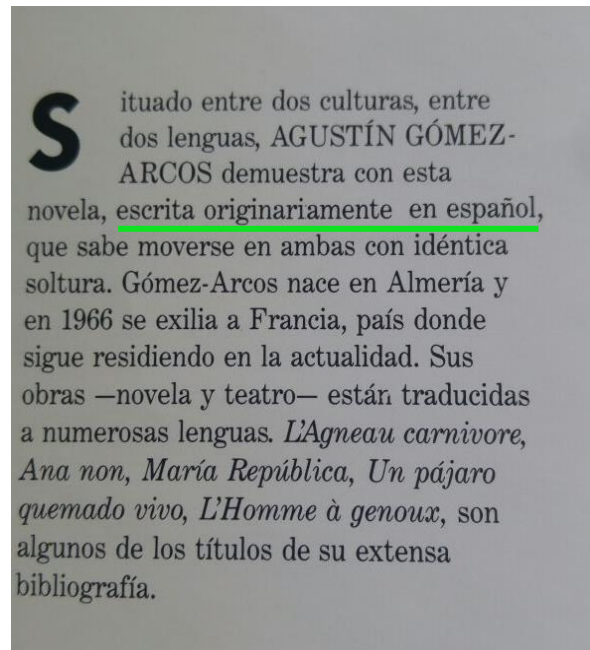
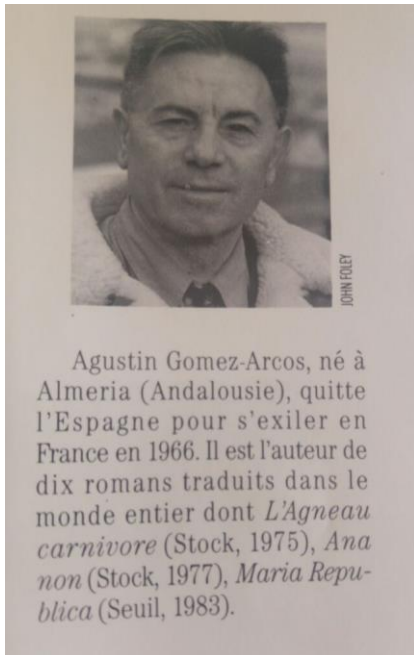
Marruecos (pág. 198)



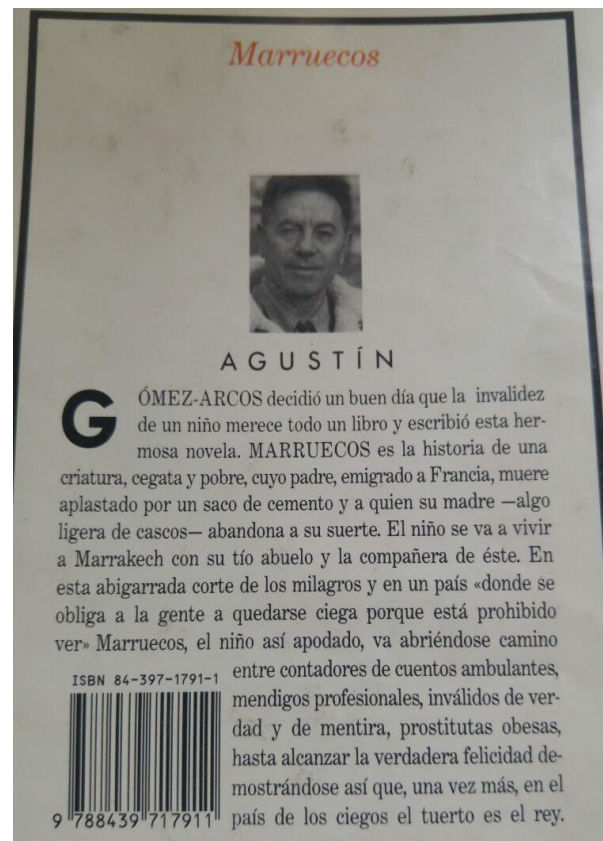
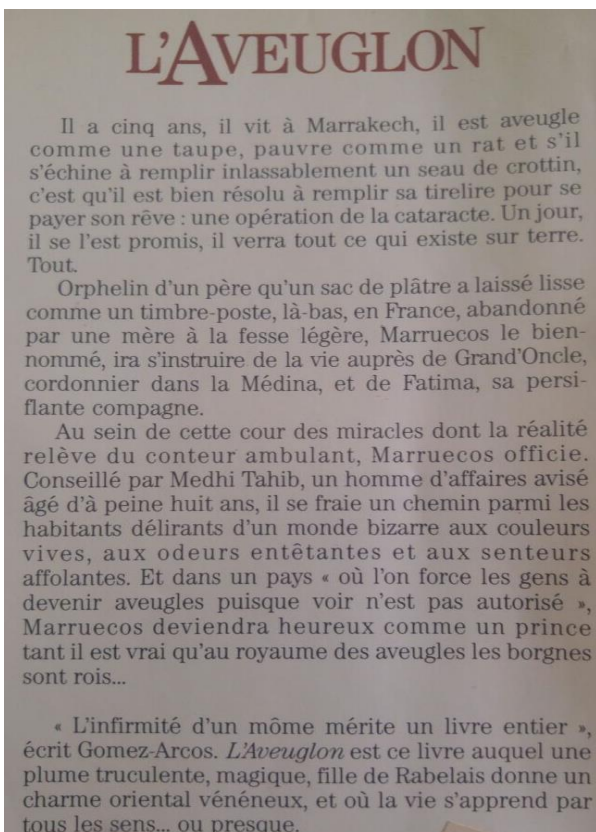
- **Informaciones presentes en la solapa de la sobrecubierta de ambas novelas (Gómez-Arcos, 1990) y (Gómez-Arcos, 1991).**

L'Aveuglon

Marruecos



- **Resúmenes de las novelas presentes en la parte trasera de la sobrecubierta de ambas obras (Gómez-Arcos, 1990) y (Gómez-Arcos, 1991).**



ANEXO II

- Ampliación del análisis comparativo

A. Topónimos y antropónimos

A continuación, se completa la tabla de topónimos y nombres propios expuesta anteriormente. De este modo, se pueden observar nuevas adaptaciones que ha llevado a cabo el autor.

<i>L'Aveuglon</i>	<i>Marruecos</i>
Marruecos	Marruecos
Khalil	Jalil
Mlle Sabine	Mademoiselle Sabine
Grand-oncle Magdoul/M. Magdoul	Tío-abuelo Magdul/señor Magdoul
Fatima	Fátima
M. Assour	Señor Asur
M. Abdel	Señor Abdel
Mounia	Munia
Lola	Lola
Mehdi Tahib	Mehdi Tahib
Madame	La Señora
M. Tofek	Señor Tofek
Marrakech	Marrakech/Marraquech
Notre-Père Jésus du Grand-Pouvoir	Nuestro Padre Jesús del Gran Poder
Fakir	Fakir
Maghreb	Magreb
Allah	Alá
Abdel Illah	Abdel Ilá
Miriam	Miriam
Oum Kalsoum	Um Khalsum
café La Renaissance	Cafe La Renaissance

<i>L'Aveuglon</i>	<i>Marruecos</i>
Majesté la Misère	Madama Miseria
quartier Latin	Quartier Latin

Tabla 4: Ampliación de topónimos y antropónimos

B. Indicaciones temporales

En este apartado se muestran más ejemplos relativos a los cambios en las indicaciones temporales. Además, se han incluido unos fragmentos de las novelas con el fin de demostrarlo.

A: [...] son estomac: un trou d'un peu plus de **cinq** ans. (Pág. 48)

M: [...] el estómago, cavidad de apenas **seis** años. (Pág. 34)

A: [...] **sept mois** d'amour paternel suffisent largement à gagner sa place au Paradis. (Page 25)

M: [...] **quinze meses** de desenfrenado amor paterno, cumplidos hoy mismo, bastan y sobran para ganarse el paraíso.

A: L'écriture de la lettre **dura longtemps**. (Pág. 37)

M: La escritura de la carta **duró casi tres horas**. (Pág. 27)

A: Mais enfin, **tous les trois ans**... ! (Pág. 37)

M: **Todos los días del año**. (Pág. 27)

A: [...] je passerai chaque soir vous faire un bout de lecture. **Une heure ou deux**. (Pág. 267)

M : [...] le prometo que iré a leerle **un rato** cada tarde. (Pág. 183)

A: [...] elle ne l'attendait pas **avant midi**. (Pág. 256)

M: [...] la Señora no le esperaba **hasta las once**. (Pág. 177)

A: [...] durait déjà depuis **un bon moment**. (Pág. 49)

M: [...] hacía ya más de **un cuarto de hora**. (Pág. 35)

A: Le médecin lui dit de repasser **dans une semaine**. (Pág. 277)

M: Tendría que volver **dentro de dos semanas** para un reconocimiento [...]. (Pág. 189)

Pág. 16 francés; pág. 15 español.

L'Aveuglon

ans (lui), cinq ans signifiaient « la moitié de la vie ». Il savait compter. Le passé, ça se raconte pas. Chacun ses mystères. Lui aussi, il ignorait ce qu'elle faisait la nuit, couchant dans le même lit que Mohamed. Mais il ne posait pas de questions.

– Mon vieux, pour devenir un homme, un vrai, expliquer son copain le mini-négociant Mehdi Tahib **onze ans et quatre mois le 30 mai prochain**, âge que le mec arrondissait à *douze printemps*, pour devenir un homme à part entière, la première chose à faire, c'est d'éviter les potins, les *commérages féminins*. Ton histoire t'appartient en exclusivité, elle n'appartient pas à une poule, si française soit-elle.

Et Mlle Sabine était une femme. C'est-à-dire fouineuse.

Tales razonamientos dejaban al chiquillo indiferente. Su infancia quedaba ya muy lejos. «Cinco años atrás.» Para un adulto de **once años como el, cinco años significaban casi media vida**. Marruecos sabía contar. Como sabía callarse un pasado que a la rubia señorita francesa le hubiera encantado conocer. «Para convertirse en un verdadero hombre —explicaba Marruecos a su amigo el mini negociante Mehdi Tahib, **once años y cinco meses para finales de mayo**, florida edad que el chico redondeaba a *doce primaveras*—, quiero decir un hombre como los *hombres hombres*, lo primero que hay que hacer es evitar los comadreos femeninos.» Si Mademoiselle Sabine se interesaba por su vida, no era en realidad en nombre de la ciencia como ella pretendía, sino simplemente por ser una mujer. «Las mujeres hacen como las gallinas: picotean sin parar hasta que con-

Referencias temporales

C. Cuestiones ortotipográficas

A continuación, se muestran más cuestiones ortotipográficas relacionadas con las faltas de ortografía que se han encontrado durante la lectura de la novela. Estas aparecen en la versión en castellano.

M: Claro que hay el **braile**... (Pág. 62).

M: ¡**Lastima!** Mi tío-abuelo no va a querer oír hablar del asunto. (Pág. 96).

M: Sus manos cálidas le **hacian** un efecto parecido al [...]. (Pág. 56).

M: El señor Magdul debería de exigirle una **participaciómnn** [...] para que un vago tan notorio **com** el tal Tofek se tomara el trabajo de [...] (Pág. 64).

D. Expresiones o proverbios:

A continuación, se exponen varios ejemplos de las expresiones o proverbios presentes en ambas novelas. En ellos se puede ver el proceso de adaptación que ha seguido el autor.

A: tu roulerais sur l'or (Pág. 26)

B: estarías forrado (Pág. 21)

A: «Une dette, mon petit, c'est du sacré» (Pág. 69)

B: «¡Ni la sombra de un céntimo quieren cascar!» (Pág. 49)

A: les bons comptes font les bons amis (Pág. 45)

B: hasta que al dueño le salgan las cuentas (Pág. 32)

A: faut tout marchander dans ce monde pourri (Pág. 66)

B: en este mundo el que no corre vuela (Pág. 47)

A: moulin à paroles (Pág. 74)

B: hablaba por los codos (Pág. 52)

A: travaillait les couilles (Pág. 72)

B: le tocaba las pelotas (Pág. 51)

A: à vie ou à mort (Pág. 18)

B: a vida o muerte (Pág. 16)

A: ça vaut la peau des fesses (Pág. 85)

B: valía un riñón (Pág. 59)

A: rien de plus, rien de moins (Pág. 113)

B: nada más y nada menos (Pág. 82)

A: lui brisait le cœur (Pág. 27)

B: le ponía el corazón en un puño (Pág. 22)

A: têtu comme une mule (Pág. 163)

B: cabezón (Pág. 97)

A: Je lui ai mis les pois chiches à tremper (Pág. 163)

B: se los he puesto como dos putos garbanzos en remojo (Pág. 115).

A: Filer du chat à la place du lièvre (Pág. 234)

B: pretender darle gato por liebre (Pág. 164).

A: Plaise à Allah de me couper la parole si je mens! (Pág. 24)

M: ¡Que Alá me deje mudo si te miento! (Pág. 20)

A: l'enfant était aussi plus pauvre qu'un rat. (Pág. 62)

M: Marruecos era pobre como una rata. (Pág. 44)

A: Allons aux faits! (Pág. 34)

M: Vayamos al grano. (Pág. 26)

A: Il puait. (Pág. 46)

M: Olía a demonios (Pág. 34)

A: Quelle croix, Jésus du Grand-Pouvoir (Pág. 218)

M: ¡Qué cruz, Señor, qué cruz! (Pág. 150)

A: Quelle chienne de vie, Seigneur! (Pág. 73)

M: ¡Qué castigo el suyo! (Pág. 52)

A: Tu peux te foutre le doigt là où ça fait plaisir. (Pág. 74)

M: Que se metiera el dedo en donde le cupiera. (Pág. 52)

A: connaissant Marrakech comme la paume de leur main. (Pág. 133)

M: conociendo como la palma de la mano. (Pág. 97)

A: gagner sa croûte. (Pág. 9)

M: buscar la vida. (Pág. 11)

A: coûter les yeux de la tête (Pág. 259)

M: costar los ojos de la cara. (Pág. 178)

A: elle l'avait parcouru dans tous les sens. (Pág. 283)

M: [...] habérselo trotado *mil veces* de cabo a rabo. (Pág. 193)

A: à tort et à travers. (Pág. 284)

M: a tontas y a locas. (Pág. 193)

A: Il est bon comme du pain blanc. (Pág. 66)

M: Es obediente como un perro que te lame las manos. (Pág. 47)

A: Arrête ton char! (Pág. 116)

M: Para el carro. (Pág. 84)

E. Onomatopeyas

A continuación, se incluyen algunos ejemplos más de las onomatopeyas encontradas en ambas novelas. Se puede comprobar que el autor ha llevado a cabo una labor de adaptación a las convenciones de cada lengua.

A: tin-tin (Pág. 63)

M: Tin-tan-tin (Pág. 45)

A: clac-clac (Pág. 63)

M: Clac-clac-clac (Pág. 45)

A: tacata tacata tacata (Pág. 59)

M: tacatá tacatá tacatá (Pág. 42)

A: coua-coua (Pág. 55)

M: cua-cua-cua (Pág. 39)

A: ha, ha, ha (Pág. 134)

M: ja, ja, ja (Pág. 104)

F. Léxico

En este apartado es conveniente mostrar las diferentes formas con las que el autor hace referencia a las cataratas (Gara Cherifi, 2015: 97-98). De este modo, se aprecia la gran variedad léxica.

A: le brouillard de ses yeux, isolé dans son infirmité, un voile d'invisibilité, un silence épais comme sa cécité, des pupilles endeuillées, ses pupilles aveugles, les yeux aveugles, peau blanchâtre collée aux pupilles.

M: la neblina de los ojos, aislado en sus tinieblas, un velo de invisibilidad, un silencio espeso como su ceguera, las pupilas ciegas, la costra blanquecina, los ojos ciegos, una piel blanquecina pegada a las pupilas.

G. Calcos

A continuación, se añaden los fragmentos de ambas novelas para mostrar cómo el término «farniente» no aparece en la versión francesa.

Pág. 98 francés; pág. 69 castellano.

reflète dans nos cités. > Fatima rétorqua qu'elle était droite comme un roseau; grand-oncle ne fit pas de commentaire. Ensuite, la ville nouvelle. Logique, rationnelle, à l'image des anciens colonisateurs français. Quand déjà le sommeil lui enrouait la voix, en étirant ses mots, le vieil homme dénombra les quartiers résidentiels; dans certaines maisons, les palmiers poussaient à même la cuisine, puis sortaient par les toits. Les gens s'accommodaient d'un tel mobilier, si insolite fût-il, une loi ancestrale interdisant de les arracher. Ils étaient apparus des siècles auparavant, alors que des bédouins campaient dans cette contrée, bénie du Ciel. Ils avaient semé des noyaux de dattes. La Palmeraie était née. C'est ce que la légende racontait. La terre fertile, le doux climat de la région font que ce qu'on sème le jour, plante ou progéniture, germe le lendemain. Rapide et efficace. A Marrakech, fabriquer un enfant prenait moins de neuf mois. Et ne pas en avoir, un simple problème de faïnéantise, de zizi tordu. Ou de malchance, dès lors qu'on ne tombe pas sur la femme de ses rêves. C'était le triste cas de grand-oncle. Cette Fatima

dejarse guiar por el instinto. «Nosotros los árabes tenemos el espíritu lleno de vericuetos. Las medinas se nos parecen mucho. Se funciona al olfato.» Luego la ciudad nueva. Lógica, racional. Parecida a los franceses, que ayudaron a construirla. Cuando el sueño le enronquecía ya la voz y le alargaba las palabras, enumeró uno a uno los diferentes barrios, en el Palmeral y en sus alrededores. En ciertas casas las palmeras crecían hasta en la cocina. E incluso salían por el techo. Bien que mal, la gente se acomodaba de un mobiliario tan insólito: una ley ancestral prohibía cortarlas. En Marrakech existían decenas de miles, aparecidas hacía muchos siglos, en torno a los campamentos de los beduinos; éstos desparramaban en el fértil suelo los huesos de los dátiles con que se alimentaban. Así había nacido el Palmeral. O, al menos, así lo contaba la leyenda. El dulce clima de la región (¡que el propio Alá apreciaba como lugar de descanso para sus temporadas de farniente!) ayudaba a germinar en una sola noche todo lo que se sembraba, fuese semilla o prole. Fabricar un hijo en Marrakech —contaba la leyenda— suponía menos de nueve meses. Por eso eran un poco renacuajos. Influían también las costumbres, más libres que en el resto del país. Aquí, el que no hacía hijos era por vagancia. O porque la tenía torcida. O tal vez porque la mala suerte le había impedido encon-

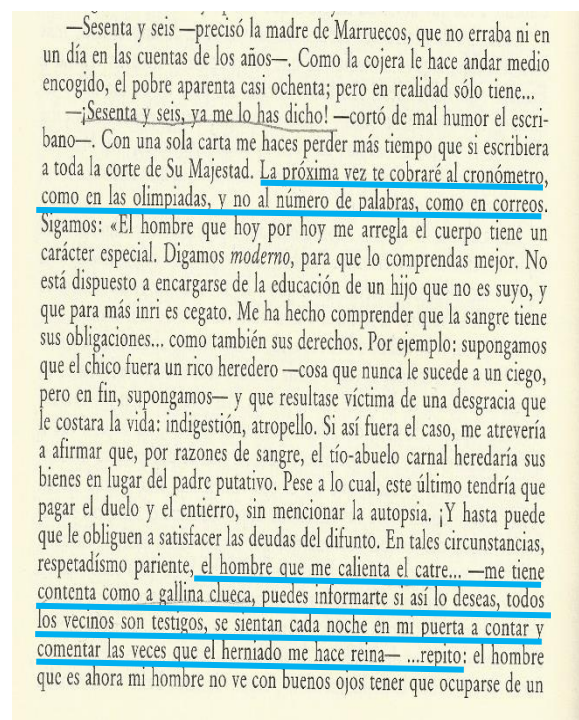
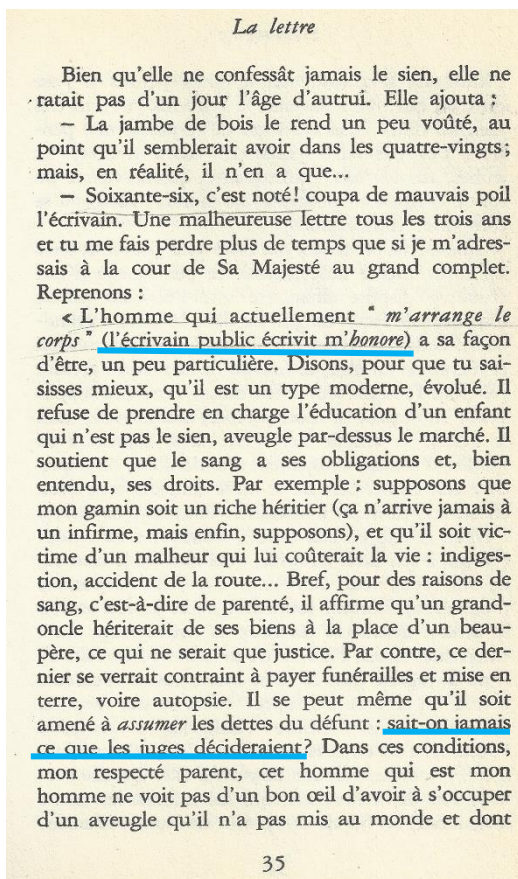


Calco

H. Adiciones y supresiones

Las adiciones y supresiones son bastante significativas y depende de qué obra se tome como original para calificar estos cambios con uno u otro término. A continuación, se añaden algunas páginas escaneadas de ambas novelas con el fin de observar mejor estas diferencias. Aunque es posible contemplar otras modificaciones, este apartado se centrará en las adiciones y supresiones.

Pág. 35 francés; pág. 26 castellano.



Adiciones y supresiones

Les filles de Madame racontaient que Mlle Sabine venait d'une très bonne famille, « dans la mesure où cela est possible dans un pays comme la France, où plus personne ne sait d'où il vient, sauf à venir en bloc de la Bretagne ». N'empêche. La France demeurait un grand pays. La preuve : les parfums et les électroménagers. En revanche, pour les crèmes hydratantes, elles préféraient de loin les États-Unis. Mais bon, Mlle Sabine n'en avait pas besoin, avec sa peau de pêche. Du velours blanc! Et moderne avec ça. Une fille dans le vent. Au point de mettre des bottes militaires, buffleterie et cartouchières pour se rendre aux parties. Le tout assemblé à un corsage en lamé d'or brodé en écarlate. « Une divinité! » s'exasiait Mme L... Oui, un côté garçonne, atténué par des paillettes. Un peu comme les demi-mondaines du temps de Sa Majesté Mohammed V (ce qui signifiait : « De ton époque, maman »). Cheveux blonds naturels, yeux bleus. D'un seul regard, la demoiselle désamorçait toute tentative de conflit. Un ange! Impossible de se disputer avec elle, de lui chercher querelle. On pouvait la taquiner autant qu'on voulait : elle ne perdait jamais son calme ni son sourire.

Était-ce à cause de ses bottes de soldat que Mlle Sabine marchait sans cesse, comme en manœuvres perpétuelles? Peut-être. Sa douceur de

253

«... que la muerte las separe», concluyó el viejo. Las hijas de la Señora aseguraban que Mademoiselle Sabine descendía de una gran familia; claro, dentro de lo que cabe en un país mezclado como Francia, en el que nadie sabía a ciencia cierta de dónde procedía... aparte de proceder de Bretaña o de Provenza. «No obstante, resumía una de ellas, siguen siendo los primeros en lo tocante a aparatos de investigación clínica, perfumes y electrodomésticos.» Todo el mundo aprobaba. Un país moderno. Y Mademoiselle Sabine una de las chicas más modernas que ellas conocían. Siempre al último grito. ¡Se presentaba en las recepciones con botas militares y un corpiño de lamé dorado bordado de escarlata! Sí, recordaba a una *demi-mondaine* de la época de Su Majestad Mohamed V (lo que significaba: «De tu época, mamá», pero en otras palabras). Pelo rubio natural, sedoso al tacto, y unos ojos de un azul tan claro que apaciguaban instantáneamente toda veleidad de conflicto o discusión. Imposible pelearse con ella.

Sus botas de soldado eran la causa de que Mademoiselle Sabine marchara sin descanso, como si estuviera siempre de maniobras. A Marruecos no le cabía la más mínima duda. Por otro lado, su dulzura de muchacha rubia ojiazulada en tierra de cetrinos con mirada torva era probablemente lo que empujaba a sus compatriotas a una generosidad extravagante, casi contranatural, vendiéndole todo a precio de costo: es decir, regalado. M-



Adiciones y supresiones



«No mismo sentido»

En la última parte de la captura de pantalla anterior, destacada en color amarillo, además de adiciones y supresiones se puede observar un «no mismo sentido» cuando alude a las botas. En francés pregunta si estas son la causa de que Mademoiselle Sabine marchara sin descanso. A esto responde con un «peut-être», mientras que en castellano lo afirma, no cabe la más mínima duda.

La lettre

velle bouche, avec qui partager le pain de chaque jour, déjà si rare.

Deux grosses larmes roulèrent sur les joues de l'enfant. Deux larmes amères. Mais il ne dit rien. Si, bien qu'il fit nuit noire, grand-oncle remarquait les traînées sur son visage, il ferait en sorte qu'il pense qu'elles étaient dues à la poussière du voyage, pas aux pleurs. Les hommes ne pleurent pas. Et s'ils pleurent (car la vie nous expose à des tristesses profondes, à des douleurs dont on ignore la cause), ils le font quand ils se trouvent tout seuls. Au milieu du désert. Là où peuvent les voir uniquement les yeux d'Allah. Allah connaît à fond notre cœur. Il sait quand on est au bout du rouleau. Et Il comprend qu'on pleure. Ça soulage, les larmes.

Puis, soudain, Fatima se calma. Marruecos l'entendit dire avec humilité :

— Voici l'enfant que mon maître attendait.

Il comprit qu'ils se trouvaient enfin en présence de M. Magdoul. Nul autre que grand-oncle n'aurait été capable d'opérer un changement si radical dans le ton de la vieille grincheuse.

Dans la boutique, les odeurs changeaient, l'arôme du kif dominait. Arôme pur, précis. Un arôme mâle. Puis le cirage, à l'arrière-goût d'amande amère, la cire vierge, rappelant irrésistiblement le fumet de la mélasse... Sa mère en fabriquait, au village; elle pressait les rayons, en retirait le miel, les

que enviarles a ella y a su amo una carga suplementaria, sí, una boca más, con quien compartir el escaso pan de cada día. «¡Alá la maldiga!» Dos amargos lagrimones rodaron por las mejillas de Marruecos. Pero no dijo nada. Se lamió en silencio la amargura de los labios. Si, a pesar de ser noche cerrada, el tío-abuelo le descubría churretes en el rostro, lo mejor sería dejarle pensar que se debían al polvo del viaje, no al llanto. Los hombres no lloran. Y si se ven obligados a llorar —porque a veces la vida te premia con tristezas profundas y terribles dolores cuya causa ignoras, ya que no son debidos a herida ni forúnculo—, lloran cuando están solos. En el desierto, por ejemplo. En donde no haya más ojos que los de Alá para mirarles. Alá conoce el corazón del hombre. Sabe cuándo uno no puede más. Y comprende que llores, que te desahogues por medio de las lágrimas... «¡Ni siquiera las tieras abandonan a sus crías!» Qué vieja maldeciente. Su voz cascada parecía salir de una garganta de hojalata. El chiquillo hubiera querido gritarle: «¡Mentira! ¡Mi pobre madre ha trabajado siempre más que un hombre para sacarme adelante!» Pero no pudo. De pequeñín le habían enseñado a no levantar la voz a los ancianos.

Luego, Fátima se calmó. De golpe. El niño la oyó decir con humildad: —Aquí está el muchacho que mi amo esperaba.

Marruecos comprendió que habían llegado a casa del tío-abuelo. Sólo la presencia del señor Magdul podía operar un cambio semejante en el tono de la vieja deslenguada.

Nada más entrar, el chiquillo sintió que los olores cambiaban. La peste a hembra desapareció, dejando paso al puro olor del kif, olor a hombre. El betún y la cera se mezclaban a ese agradable aroma, cosa natural en el taller de un zapatero remendón. Sin duda el tío-abuelo pertenecía a ese estremo, el más bajo de la escala. Qué importaba. A Marruecos no le desagrababa. Incluso empezó a respirarlo con deleite.

Seguro que este cambio en sus gustos olfativos tenía algo que ver con lo que su madre llamaba los *lazos de la sangre*, frase que el escribano había incluido en la carta de recomendación. Las frases que a menudo largaban los mayores, más parecidas a un sermón que a una verdad sencilla, empezaban a funcionar cuando uno menos se lo esperaba. Todo lo cual apor-



Adiciones y supresiones

Marruecos referma tout doucement sa bouche que l'écoute prolongée avait rendue béante, acceptant à regret son ignorance en matière sexuelle, ainsi que sa totale méconnaissance du corps, ô combien mystérieux!, d'une métisse. Lui-même avait les cheveux crépus, les lèvres grosses et larges, héritage de son père, qu'on appelait le *nègre*; sans doute appartenait-il à la même race que la danseuse du conte. Mais il fut incapable d'imaginer cette étrange femme.

Une longue pause, destinée à raviver la soif de fantaisie de son public. Puis le conteur se racla la gorge. Avec délicatesse.

— Sens tragique que celui de cette fable, mes frères. Tragique et pathétique. Sans doute la *négresse* rappelait-elle à King Kong le Viking les remuantes guenuches de sa jungle natale, des femelles accomplies, à la poitrine velue et aux parties intimes garnies de fleurs luxuriantes très souvent car-

El chiquillo cerró con lentitud la boca de labios infantiles: la escucha atenta y prolongada se la había abierto milímetro a milímetro, dándole la apariencia de un bobo de aldea. De acuerdo. Este nuevo gesto sería el definitivo: la aceptación de su ignorancia en materia sexual, de su total desconocimiento del cuerpo misterioso y complicado de una danzarina mestiza. Su madre contaba que a papá le apodaban *el negro*. Por la en-crespada cabellera y los labios anchos y abultados, que Marruecos había heredado. «A ti también habría que llamártelo. *El negrito*.» El chiquillo no olvidaba esas cosas y pensó que la bailarina del cuento y su progenitor descendían probablemente de la misma raza; sin embargo, le fue imposible

imaginarse a la divina. Imaginársela desde *dentro*, sitio secreto de su mente que le ayudaba a concretar un mundo invisible para sus ojos. Sí, seguro que él también era un *especimen* de la raza venida del desierto, raza de esclavos y titiriteros. Algún día tendría que averiguarlo. Cuando fuera mayor y consiguiera juntar dinero para la operación quirúrgica. Entre tanto, más valía seguir con atención la historia del orangután rubio como un vikingo y de la danzarina negra como el ónice.

La pausa era muy larga y estaba destinada a abrir las hambres de fantasía del auditorio. Por fin, el narrador se retosió con arte y prosiguió:

—Trágico sentido el de esta triste fábula, hermanos! La negra *fémica* recordaba a King-Kong el vikingo las orangutanas de su selva natal, hembras de pelo en pecho, que adornan sus partes con flores lujuriosas... ¡y hasta devoradoras! Hembras tan bellas como pájaros exóticos. La pobre bestia tocaba los bongos con destreza de salvaje africano —los seres primitivos aprenden sin esfuerzo las más raras habilidades—, excitándose



Adiciones y supresiones

I. Orden de la información

En ambas versiones la forma en la que se presenta la información varía. En las siguientes imágenes se puede apreciar este cambio aunque no es muy significativo, puesto que no afecta al contenido.

Pág. 68 francés; pág. 48 castellano.

Marruecos le jura. Sur la mémoire de son père. Puis sur la tête de sa mère. Et à plusieurs reprises. Il était évident que Fatima se nourrissait de serments, comme les enfants des riches de yaourts aux fruits. Il trottait à ses trousses comme un ^{folle} ~~âne~~ derrière l'ânesse. Fatima devait être vieille. Ouais. Et même *très très vieille*. Sa main desséchée agrippait son poignet. Apre, cette main, pareille à ces sarments qui s'accrochent aux chevilles. Marruecos se souvint d'une phrase de sa mère : « Ne me serre pas comme ça, tu vas me faire des bleus! » C'était quoi, un bleu? Fatima risquait d'en marquer à jamais ses chairs d'aveugle.

Il finit par s'habituer au relent que la vieille dégageait à chaque pas. L'illustre Fatima enrichissait ses propres odeurs d'un curieux mélange de cumin, cannelle, coriandre et menthe. Les étrangers l'appellent « assortissement d'épices ». Odorante Fatima, servante (ou Dieu sait quoi) de son grand-oncle.

A ces effluves variés se joignaient les gaz d'échappement de ce vieux corps plus proche d'une voiture que d'une sainte femme; leur puanteur de pneus

68

Marruecos lo juró. Por la memoria de su padre. Y también por su madre. Varias veces seguidas. Fátima se alimentaba de juramentos, pensó el chiquillo. Como los niños ricos se alimentan de yogures con frutas...

Trotaba a su lado como un asnillo junto a la borrica. Fátima debía de ser vieja. Incluso *muy vieja*. Su mano ensequedida se le enredaba a la muñeca. Áspera como los sarmientos que te atenazan los tobillos. Marruecos se acordó de una frase de su madre: «¡No me agarres así, me vas a hacer señales!» ¿Qué serían señales? Fuesen lo que fuesen, la vieja Fátima se proponía imprimirlas para siempre en sus carnes infantiles.

Se acostumbró por fin al tufo que la anciana exhalaba a cada paso. Un tufo a hembra. La ilustre fémina, criada —o lo que fuese— del tío-abuelo, olía asimismo a comino, canela, coriandro, menta y vaya usted a saber a qué otras cosas: lo que los extranjeros llaman un *surtido de especias*. Se añadía a dichos aromas el pestazo de goma de rueda y de cuero de suela.

Pág. 54 francés; pág. 38 y 39 castellano.

Marruecos referma tout doucement sa bouche que l'écoute prolongée avait rendue béante, acceptant à regret son ignorance en matière sexuelle, ainsi que sa totale méconnaissance du corps, ô combien mystérieux!, d'une métisse. Lui-même avait les cheveux crépus, les lèvres grosses et larges, héritage de son père, qu'on appelait le nègre; sans doute appartenait-il à la même race que la danseuse du conte. Mais il fut incapable d'imaginer cette étrange femme.

Une longue pause, destinée à raviver la soif de fantaisie de son public. Puis le conteur se racla la gorge. Avec délicatesse.

— Sens tragique que celui de cette fable, mes frères. Tragique et pathétique. Sans doute la négresse rappelait-elle à King Kong le Viking les remuantes guenuches de sa jungle natale, des femelles accomplies, à la poitrine velue et aux parties intimes garnies de fleurs luxuriantes très souvent car-

54

... la memoria negra!

El chiquillo cerró con lentitud la boca de labios infantiles: la escucha atenta y prolongada se la había abierto milímetro a milímetro, dándole la apariencia de un bobo de aldea. De acuerdo. Este nuevo gesto sería el definitivo: la aceptación de su ignorancia en materia sexual, de su total desconocimiento del cuerpo misterioso y complicado de una danzarina mestiza. Su madre contaba que a papá le apodaban el negro. Por la encrespada cabellera y los labios anchos y abultados, que Marruecos había heredado. «A ti también habría que llamártelo. *El negrito.*» El chiquillo no olvidaba esas cosas y pensó que la bailarina del cuento y su progenitor descendían probablemente de la misma raza; sin embargo, le fue imposible



Orden información

61

J. Diálogos

En este apartado se muestran los ejemplos de las diferencias de los diálogos que se pueden percibir entre ambas novelas. Como se ha explicado anteriormente, en la obra en castellano se mezcla el estilo directo e indirecto, con un fuerte predominio de este último.

Pág. 16 francés; pág. 15 castellano.

Et Mlle Sabine était une femme. C'est-à-dire fouineuse.

– Oui, grand-oncle le dit aussi. Les femmes, c'est comme les poules; elles picorent et picorent jusqu'à ce qu'elles arrivent à déterrer le ver.

– Quel ver?

– Les secrets du passé.

Le ton de Marruecos, son emphase, n'étaient pas sans rappeler ceux du vieil Abdoullah, débitant sur l'esplanade du Monarque les sinistres exploits d'une

de la ciencia como ella pretendía, sino simplemente por ser una mujer.

«Las mujeres hacen como las gallinas: picotean sin parar hasta que consiguen desenterrar el gusano.»

—¿De qué gusano estás hablando? —preguntó Mehdi Tahib. Regateaba con un camionero el precio de su billete de vuelta a Fez «uno de estos días».

—¡Los secretos del pasado! —contestó Marruecos.

Su tono de seguridad recordaba al del viejo Abdula, narrando en la explanada del Monarca las negras aventuras de una familia noble o las

Pág. 21 francés; pág. 18 castellano.

La lettre

– Tu veux ma mort! Me séparant de mon enfant, tu m'arraches les entrailles!

Ces entrailles, que sa mère plaçait au centre du problème, Marruecos se demandait ce qu'elles pou-

años son cinco años! Y escuchaba con atención la letanía de reproches que su santa madre lanzaba al herniado: «¡Me vas a matar! ¡Tocándole a mi hijo me tocas a mí! ¡En las propias entrañas!»; ¿Qué coño serían las entrañas? Las tetas, sin duda; el herniado andaba siempre palpándose las. O

Pág. 74 francés; pág. 52 castellano.

L'Aveuglon

– Dis, Fatima, pour quelle raison serait-il impatient? demanda le cocher.

Ce doute provoqua chez la vieille un commentaire désobligeant:

– Tu peux te foutre le doigt là où ça fait plaisir. Même s'il sent la merde.

Au cas où le doigt ne lui suffirait pas, il pouvait alors s'y foutre le fouet.

– C'est plus long. Et ça ramollit pas avec la bougeotte.

Bonté divine! Elle arrivait à peine à s'en sortir, avec un boiteux à la maison, et déjà le bon Dieu lui envoyait un supplément: l'aveuglon. « Qu'ai-je fait pour mériter un pareil sort? Deux infirmes chez soi, c'est pire qu'une léproserie! »

Elle avait pris de nouveau son trottement; le

qué estado se encontraría el viejo si no tuviera a Fátima a su lado? Ella, que le hacía sin rechistar todo lo que un hombre necesita que le haga una mujer... «¡Mal pagada, por que ni tumba tengo!» «¿Por qué impaciente?», preguntó el cochero. Su tono de voz sonaba a insultante. Como si le resultase imposible comprender la impaciencia de un hombre por esperar a Fátima. La vieja respondió que se metiera el dedo en donde le cupiera. Y si no el dedo, el látigo. «Es más largo y da más gusto. ¡Y además no se afloja con el traqueteo!» De todas formas, hoy, la impaciencia del zapatero tenía justificación. «Este pobre ciego es su sobrino-nieto.» ¿Se daba cuenta el mundo de lo que a ella le había caído encima? ¡Un puto ciego por si no le bastaba con un puto cojo! «¿Qué le he hecho yo al Cielo para que me convierta en enfermera de leprosería? ¡Tener dos inválidos en casa es peor que ocuparse de un hospital entero de apestados!» Andaban ya trotando otra vez. El cochero gritó de leios que Alá la cas-



Diálogos

En cuanto a la mencionada retribución de los diálogos, a continuación se muestra un ejemplo en el que no se indica con claridad la persona que habla. Como consecuencia, el lector piensa que en la versión en castellano se reproducen las palabras del protagonista, Marruecos, mientras que en francés se asocian al mini negociante Mehdi Tahib.

Pág. 16 francés; pág. 15 castellano.

ans (lui), cinq ans signifiaient « la moitié de la vie ». Il savait compter. Le passé, ça se raconte pas. Chacun ses mystères. Lui aussi, il ignorait ce qu'elle faisait la nuit, couchant dans le même lit que Mohamed. Mais il ne posait pas de questions.

– Mon vieux, pour devenir un homme, un vrai, expliquait son copain le mini-négociant Mehdi Tahib, onze ans et quatre mois le 30 mai prochain, âge que le mec arrondissait à douze printemps, pour devenir un homme à part entière, la première chose à faire, c'est d'éviter les potins, les commérages féminins. Ton histoire t'appartient en exclusivité, elle n'appartient pas à une poule, si française soit-elle.

Et Mlle Sabine était une femme. C'est-à-dire fouineuse.

– Oui, grand-oncle le dit aussi. Les femmes, c'est comme les poules; elles picorent et picorent jusqu'à ce qu'elles arrivent à déterrer le ver.

– Quel ver?

Tales razonamientos dejaban al chiquillo indiferente. Su infancia quedaba ya muy lejos. «Cinco años atrás.» Para un adulto de once años como él, cinco años significaban *casi media vida*. Marruecos sabía contar. Como sabía callarse un pasado que a la rubia señorita francesa le hubiera encantado conocer. «Para convertirse en un verdadero hombre —explicaba Marruecos a su amigo el mini negociante Mehdi Tahib, once años y cinco meses para finales de mayo, florida edad que el chico redondeaba a doce primaveras—, quiero decir un hombre como los *hombres hombres*, lo primero que hay que hacer es evitar los comadreos femeninos.» Si Mademoiselle Sabine se interesaba por su vida, no era en realidad en nombre de la ciencia como ella pretendía, sino simplemente por ser una mujer. «Las mujeres hacen como las gallinas: picotean sin parar hasta que consiguen desenterrar el gusano.»

—¿De qué gusano estás hablando?—preguntó Mehdi Tahib. Regateaba con un camionero el precio de su billete de vuelta a Fez «uno de estos días».



Diálogos



Reatribución de palabras

K. Referencias religiosas

En este apartado se amplían los ejemplos de las referencias religiosas presentes en ambas novelas. Se puede comprobar que el autor traslada literalmente al francés el nombre de un Cristo conocido en la zona de Andalucía, su tierra natal. Además, llama la atención la traducción de la oración infantil conocida en castellano como *Jesusito de mi vida*. El autor en lugar de buscar una similar que se adapte al contexto francófono, ha optado por mantener la misma, pero en francés. Esto se debe seguramente a que es Lola, el personaje español de la novela, quien la pronuncia.

A: **Notre-Père Jésus du Grand Pouvoir** (Pág. 216)

M: ¡Qué falta de clase, **Jesús del Gran Poder!** (Pág. 149)

L'homme d'affaires Mehdi Tabib

Marruecos acquiesça. A la frontière, dit-il, il avait entendu dire beaucoup de bien de ce Saint dont parlait Mme Lola.

Un ange du Ciel, ce beau garçon! Un vrai gentil-homme! Lola ne manqua pas de le féliciter pour la variété de ses connaissances, puis elle disserta un peu sur la fidélité aux croyances de l'enfance. La « petite enfance », précisa-t-elle, comme s'il s'agissait d'une période historique. La sienne? Une enfance chrétienne « tout à fait convenable ». Elle soulignait chaque mot de ce langage de *pute transculturelle*. Car s'il est vrai qu'elle avait donné son corps au Sarasin, son âme n'avait pas pour autant cessé d'être chrétienne. Oui, oui, elle continuait de pratiquer assidûment la dévotion de la Croix. Ici, elle se mit à chanter :

Mon doux P'tit Jésus,
tu es enfant comme moi,
et je t'offre mon amour,
car mon cœur t'appartient.
Prends-le,
prends-le,
il est à toi,
il n'est plus à moi!

Devant cet étalage de sagesse religieuse, Marruecos ne trouva rien à redire. Il suivit le cantique, dodelinant de la tête. En même temps, il mâchait une datte farcie aux noix, sa gourmandise préférée.

L'attentive écoute du gamin poussait la grosse à pérorer. Non, elle n'avait pas encore décidé si elle retournerait « au berceau du christianisme », cette Espagne qu'elle portait dans chaque recoin de sa

trase exiliada en tierra de moros, tampoco vacuaba en el del vejestorio. ¡Qué falta de clase, Jesús del Gran Poder! Marruecos le contestó que, por ser oriundo de la frontera, conocía de oídas al santo del que hablaba la señora Lola. Ésta le felicitó por la variedad de sus relaciones. Acto seguido se puso a alardear de su propia fidelidad a las creencias de la infancia. Una infancia católica «tout à fait convenable», remachó con su francés de puta trotamundos. ¡Aunque le hubiera dado el cuerpo al moro infiel, su alma continuaba practicando la devoción de la Cruz! Aquí rompió a cantar:

«Jesusito de mi vida
tú eres niño como yo
por eso te quiero tanto
y te doy mi corazón.
Tómalo, tómalo
tuyo es, mío no.»

Ante tanto detalle y tanto alarde de técnica y sapiencia religiosas, Marruecos no supo qué decir. Se limitó a escucharla cantar, asintiendo con la cabeza mientras mascaba un dátíl relleno de nueces, su golosina preferida...

Lola continuaba perorando. No, todavía no había decidido si regresar a la cuna del cristianismo, la España de su sangre y de sus entretelas (¡las *entretelas* debían situarse cerca de las entrañas!), o quedarse a morir irredenta en tierra islámica. Marruecos respondió que, tal que la dama lo



Referencias religiosas

L. Humor

En cuanto al humor, ya se ha indicado anteriormente que predomina en la versión francesa más que en la española. A continuación, se incluyen algunos ejemplos con el fin de completar este apartado:

A: **Pas besoin de lui faire un dessin.** Marruecos avait compris. (Pág. 20)

M: Marruecos **no tuvo necesidad de que le repitiera la sentencia.** (Pág. 17)

A : [...] si le **gaillard** tenait toujours à son argent...«Voici mon cul [...] (Pág. 66)

M : [...] si el **conductor** insistía en cobrarse... «¡De acuerdo, aquí tienes mis nalgas! (Pág. 47)

A: J'aime pas **ta gueule** d'aveuglon! (Pág. 280)

M: «¡Me repugna **tu jeta** de cegato!» (Pág. 191)

ANEXO III

En este último anexo se muestran algunas páginas de ambas novelas en las que se pueden ver casi todos los cambios que se han expuesto en el presente trabajo. De este modo, se puede apreciar, mediante la lectura, las diferencias de tono y forma, y a veces de contenido, que no afectan al universo ficcional de las obras.

Pág. 65 francés; pág. 46 castellano.

La lettre

comme des morpions quand l'odeur d'un bon plat caresse leurs narines... « Fini la parlotte. Où est-il donc, ce putain d'aveuglon que nous envoie sa garce de mère? On raconte par ici qu'elle se fout jambes en l'air au profit d'un hernieux; à croire que les femmes ne sont bonnes qu'à ça! Vite, montre-le-moi! Le vieux nous attend à l'atelier. Avant qu'on y arrive, je veux apprendre à ce voyou le *b, a, ba* du bon comportement. »

L'enfant ne savait plus où se mettre. Il hésitait entre se taire et répondre haut et fort que ce voyou n'était autre que lui-même. Personne ne l'avait jamais traité de voyou! Les voyous fourrent leur main dans les poches des touristes et leur vendent n'importe quoi, dix fois trop cher. Pas lui. Il souriait aux étrangers. Il tenait à ce qu'ils gardent d'agréables souvenirs de son pays. Et, bien entendu, de lui, Marruecos.

La voix fêlée de Fatima engagea de nouveau la discussion avec le *camionneur*; celui-ci essayait de lui soutirer un peu d'argent en prétextant la rencontre avec les motards.

– Quels motards?
– Ceux qui surveillent la route. Faut leur graisser la patte.

Il avait pris des risques en acceptant la charge d'un mineur. Pire, un mineur infirme. Une infraction qualifiée, entraînant des conséquences tragiques « en cas d'accident ». Par exemple, la vente du camion, ou quelques années de taule... Fatima répondit : « Arrête, tu vas me faire pleurer », puis elle se mit à s'esclaffer. Son rire sonnait fêlé comme

65

... cuando ignoraban que, con el dinero ahorrado en el negocio sexual, la abnegada sirvienta enriquecía en *proteínas* el alcuzcuz del viernes. Ese santo de remendón solía compartirlo con algún vecindongo. « Sí, de los que se te pegan como lapas cuando el tufillo de un buen guiso les llega a las narices. » Bueno, basta de cháchara... « ¿Dónde está el puto ciego que nos envía la zorra de su madre? Dicen que ahora se entiende con un herniado. ¡Habrás visto para lo que servimos las mujeres! Hala, muéstramelo. El viejo nos espera en el taller, impaciente. Y antes de llegar, quiero leerle la cartilla a ese granuja fronterizo. »

Marruecos no sabía dónde meterse. Ni si callarse como un muerto o, al contrario, responder en voz alta que ese granuja fronterizo no era otro que él. La verdad es que nunca se le había ocurrido que él fuese un granuja. Los granujas registran el bolsillo a los turistas, o les revenden por diez lo que apenas vale uno. Él no hacía eso. Él sonreía a los desconocidos. Sobre todo si éstos venían de Europa. Procuraba que esas gentes, que olían casi siempre a perfumes exóticos, se llevasen un recuerdo agradable de Marruecos. De él, por supuesto. Pero también de su país...

Por suerte, no tuvo que decir ni una sola palabra. Fátima se había enzarzado de nuevo en una discusión con el chóter, que trataba de sacarle dinero so pretexto de haber tenido que engrasar las bielas a los motoristas. « ¿Qué motoristas? » « ¡Los del tráfico! » Transportar bajo su responsabilidad —responsabilidad debidamente autorizada— a un menor invidente

	Humor
	Expresiones o proverbios
	Léxico
	Falsos sentidos
	Diálogos
	Adiciones y supresiones

En cuanto a las páginas presentadas, en primer lugar, subrayado en rosa, se percibe en francés un tono un poco más humorístico para expresar la misma realidad. Tras esto, se puede observar la adaptación de la expresión española «leer la cartilla» a la francófona «apprendre le *b, a, ba* du bon comportement».

En el siguiente párrafo en castellano aparecen frases o elementos que en la versión francesa se suprimen. Además, los diálogos varían entre una novela y otra; en *L'Aveuglon* opta por un estilo directo, al contrario que en *Marruecos*. En cuanto al léxico, se pueden apreciar diferencias entre el francés «camionneur» y el término español «chófer»; el sustantivo castellano se suele asociar con conductores de vehículos como coches, pero no con camiones. Por último, en el siguiente ejemplo se pueden ver pequeñas modificaciones que pueden llegar a considerarse «falsos sentidos», ya que no expresan exactamente la misma realidad:

A: Celui-ci essayait de lui soutirer un peu d'argent **en prétextant la rencontre avec les motards.**

M: [...] que trataba de sacarle dinero so pretexto de haber tenido que **engrasar las bielas a los motoristas.**

En la versión francesa aparece después, en un diálogo, la expresión «faut leur graisser la patte» que recoge el sentido de «engrasar las bielas». Sin embargo, quizá el lector español no asocie esta última a la idea de «untar con dinero», por lo tanto, la primera es más directa.

En las siguientes páginas, continuación de las anteriores, todavía se pueden percibir numerosos cambios. Entre ellos destacan la supresión de información, las diferencias en las personas empleadas entre una y otra versión, las modificaciones en la estructura y la entonación de las frases, el tono humorístico en la obra en francés (color rosa) y las adaptaciones culturales (color morado), así como las de las onomatopeyas.

L'Aveuglon

sa voix : claha, claha, claha! < Vas-y, fais-moi les poches! > Elle ne portait même pas sur elle le misérable sou que tu jettes aux estropiés pour éviter qu'Allah te ferme au nez les portes du Paradis. Cela étant dit, si le gaillard tenait toujours à son argent... < Voici mon cul. Je retroussé ma djellaba, et tu t'y paies comme bon te semble. T'as le choix entre deux trous. Les deux mènent à la gloire, quoi qu'on en pense. >

Sans doute avait-elle joint le geste à la parole, car un relent de vieille chèvre arriva jusqu'aux narines de Marruecos. Certains jours où sa mère se plaignait de mal au ventre, sa jupe puait comme celle de Fatima.

– Si ma proposition ne te dit rien, tu ramènes l'aveugle chez sa mère.

– Prends le gamin, espèce de mauvaise langue! dit le chauffeur. Il s'appelle Marruecos. Sois gentille avec lui, car il est bon comme du pain blanc.

Fatima l'agrippa par le poignet et récupéra son baluchon.

– Foutons le camp d'ici, ton grand-oncle nous attend.

Un peu plus loin, elle éclata soudain de rire.

– Quelle mine farouche! Va, oublie ce que je viens de dire. Faut tout marchander dans ce monde pourri; sinon, ces salopards te bouffent les entrailles. Ton grand-oncle et moi-même nous sommes ravis, mais alors ravis, de te recevoir à la maison. Tu es le seul parent qui nous reste..., enfin, je veux dire au vieux. Pour fêter ton arrivée, nous avons invité M. Abdel à prendre le thé chez nous. Il est maître

significaba una infracción al código que hubiera podido acarrearle trágicas consecuencias en caso de accidente. Por ejemplo, la venta del camión para pagar la multa. O, peor, unos años de cárcel. Fátima lanzó una carcajada. Su risa sonaba aún más cascada que su voz: clajá-clajá-clajá. Respondió: «A mí que me registren!» No llevaba encima ni el miserable céntimo que se le da al lisiado para evitar que Alá te cierre las puertas del Edén. De todas maneras, si el conductor insistía en cobrarse... «¡De acuerdo, aquí tienes mis nalgas! ¡Me remango y te cobras como mejor te plazca! ¡Hay dos agujeros para elegir y los dos conducen a la gloria, digan lo digan los tejeristas!»

Fátima debió de unir el gesto a la palabra, pensó Marruecos, pues le llegó hasta las narices un tufo como de perro muerto. Idéntico al que echaba la ovejera que guardaba las ovejas de su madre. Según algunos, hacia ya más de dos lustros que la guarra no ponía los pies en los banos. «Mentira podrida!», gritaba la apestosa. «¡Yo me lavo!» La pobre llevaba razón. Ciertos días en que se quejaba de dolores, la madre de Marruecos apestaba a lo mismo...

Fátima concluyó:

– Si el trato no te conviene, puedes llevarte el puto ciego a la frontera y devolvérselo a la infiel de su madre. Que se ocupe un poco de él, en vez de tanto retozar con el herniado!

– ¡Aquí tienes al chico, deslenguada! Se llama Marruecos. Trátalo bien. Es obediente como un perro que te lame las manos.

Fátima le tomó por la muñeca, le arrastró con el bulto.

– Vámonos de aquí. Tu tío-abuelo te está esperando.

Cuando se encontraron lejos del camión, Fátima se echó a reír de repente. Repetió hasta la saciedad el sonido cascado y ensordecedor que usaba como risa.

– No hagas caso de nada de lo que he dicho, ¿entendido? En este mundo el que no corre vuela. Hay que regatearlo todo, servirte de la lengua como de un hocino; si no, esos sinvergüenzas te sacan hasta el ágamo. Tu tío-abuelo y yo estamos encantados de que vengas a vivir con nosotros. Eres el único pariente que tenemos..., bueno, quiero decir el único que le queda al señor Maedul. ¡Qué hombre de bien! ¿Sabes lo que ha hecho para celebrar tu llegada? Invitar a tomar el té al señor Abdel. El que borda cojines de cuero. ¡Y con qué delicadeza! Parecen hechos por



Onomatopeyas



Humor



Expresiones o proverbios



Adaptaciones culturales



Adiciones y supresiones



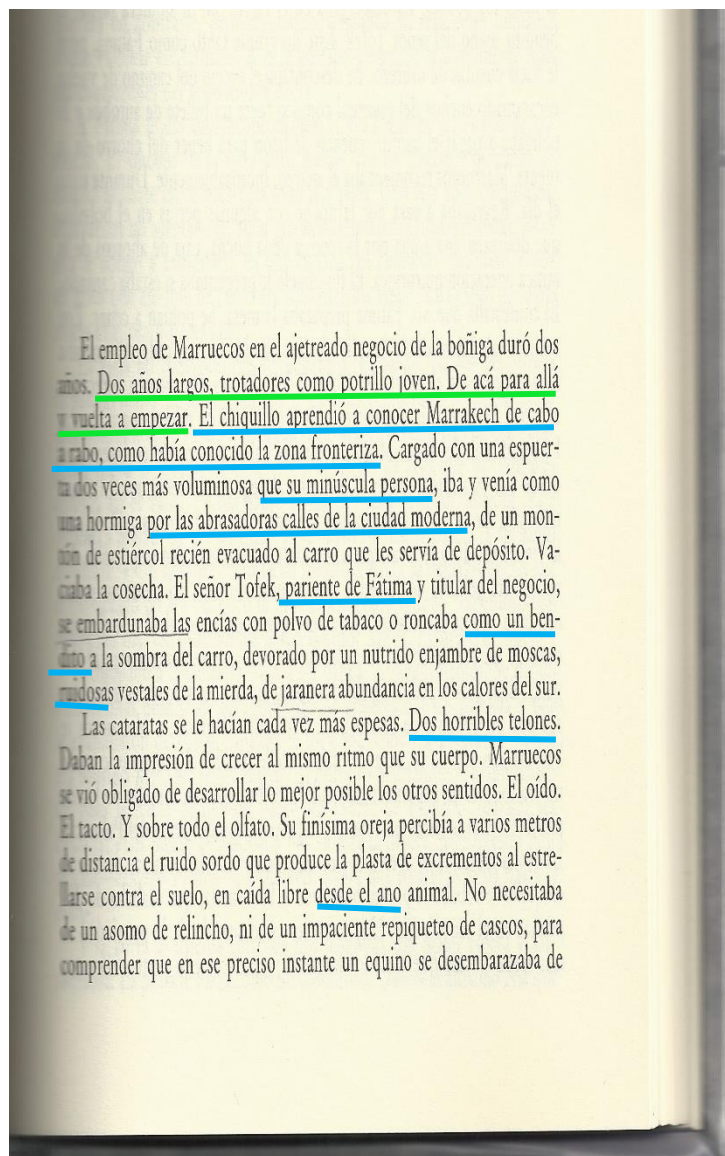
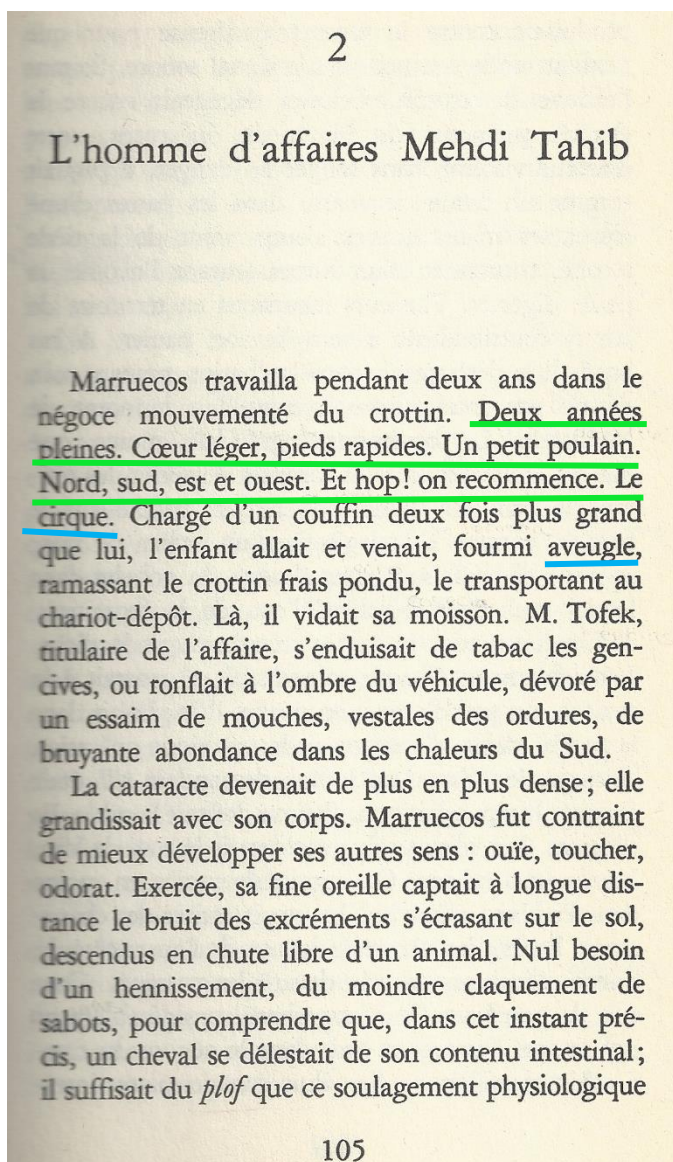
Cambios en las personas



Cambio para denominar a una persona

Por último, se presentan las primeras páginas del segundo capítulo de cada novela. En ellas se pueden observar unas diferencias significativas, especialmente en la forma de expresión, así como en la adición y supresión de información.

Pág. 105 francés; pág. 77 castellano.



	Adiciones y supresiones
	Forma de expresión