

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

Las dos traducciones españolas de *For  
Whom the Bell Tolls*, de Ernest  
Hemingway:  
Un análisis comparativo

Autora:

Cristina Fernández Redondo

Tutora:

Laura González Fernández

Salamanca, 2012

## **ABREVIATURAS**

EH: Versión original de *For Whom the Bell Tolls* escrita por Ernest Hemingway

LA: Traducción de Lola de Aguado

LO: Lengua del texto original

MT: Traducción de Miguel Temprano

TO: Texto original

TT: Texto traducido

# ÍNDICE

	Pág.
<b>RESUMEN Y PALABRAS CLAVE</b>	4
<b>INTRODUCCIÓN</b>	5
<b>Capítulo I: Aspectos teóricos y enfoque de este trabajo</b>	7
I.1. Teoría de la traducción	7
I.1.1. Traducción de prosa literaria	8
I.2. Análisis, evaluación y crítica	10
I.2.1 Metodologías de crítica	13
<b>Capítulo II: Contextualización y desarrollo del análisis</b>	15
II.1. Marco de las traducciones	15
II.1.1. Guerra Civil española	15
II.1.2. Ernest Hemingway	17
II.1.3. Versión de Lola Aguado	18
II.1.4. Versión de Miguel Temprano	20
II.2. Comparación:	21
II.3.1. El español en la novela	22
II.3.2. Autocensura	28
II.3.3. Palabras malsonantes	34
II.3.4. Formas de tratamiento	43
<b>CONCLUSIÓN</b>	49
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	52
<b>ANEXOS</b>	56

## **RESUMEN Y PALABRAS CLAVE**

Este trabajo consiste en un análisis comparativo de dos traducciones al español de *For Whom the Bell Tolls*, novela sobre la Guerra Civil española del norteamericano Ernest Hemingway. Para ello, previamente se hace una exposición de los aspectos teóricos en los que basaremos nuestro trabajo. Asimismo, estudiamos los marcos históricos que afectan tanto a la novela original como a las dos traducciones. La finalidad consiste en analizar las estrategias a las que recurre cada traductor, comparándolas y evaluando en qué medida reproducen la intención del original.

Ernest Hemingway, Por quién doblan las campanas, For Whom the Bell Tolls, Guerra Civil española, comparación de traducciones, crítica de traducciones

## INTRODUCCIÓN

En este trabajo de Fin de Grado comparamos dos traducciones de la novela *For Whom the Bell Tolls*, de Ernest Hemingway, dedicada a la Guerra Civil española. La primera de ellas es la realizada por Lola Aguado, publicada por Planeta en 1968. La segunda es la versión de Miguel Temprano, publicada en noviembre de 2011 por la editorial Lumen.

Para explicar la motivación de escoger estas dos traducciones en concreto, exponemos primero todas las que existen hasta el momento en orden cronológico descendente:

- Miguel Temprano García. Lumen. Noviembre de 2011.
- Silvia Saldivar. México. Editores Mexicanos Unidos, S.A. 1977.
- Lola de Aguado. Editorial Planeta. Barcelona. 1968.
- Olga Sanz. Buenos Aires. Claridad. 1944.
- Eduardo Johnson Seguí. Buenos Aires. S.A.D.E. 1942.

Decidimos escoger las dos previamente mencionadas porque son las únicas versiones publicadas en España. Un incentivo para escoger la de Miguel Temprano es que al ser muy reciente aún no hay estudios sobre ella, y al ser la más alejada en el tiempo de la traducción de Lola de Aguado era más susceptible de contener diferencias notables. Esto se debe no solo a los años transcurridos entre una y otra, sino también a los muy diferentes marcos temporales de cada una de ellas, que explicaremos en el segundo capítulo.

Consideramos pertinente este trabajo porque, como hemos dicho, estudia una traducción sobre la que aún no se han publicado estudios y hace una aportación al campo del análisis contrastivo.

Los objetivos que perseguimos son los siguientes: en primer lugar, determinar el estado de la cuestión en cuanto a teoría de la traducción y, en particular, de la traducción de prosa literaria; en segundo lugar, plasmar los contextos históricos, sociales y, en el caso de Hemingway, personales, en los que se encuadra la producción de cada una de las tres versiones, ya que los consideramos clave para llegar a entender las decisiones tomadas por el autor y por los traductores; en tercer lugar, realizar un análisis descriptivo del original y de las traducciones; finalmente, determinar si los traductores consiguen trasladar el mensaje original con todos sus matices o si se producen pérdidas en el fondo y/o la forma.

La estructura del trabajo es la siguiente: en el capítulo I se exponen los aspectos teóricos concernientes a teoría de la traducción en general, a teoría de la prosa literaria en concreto y, finalmente, a las diferentes formas en las que se puede comentar una traducción: análisis, evaluación y crítica. Estas bases teóricas son los fundamentos a partir de los cuales se desarrollará el trabajo. El capítulo II contiene dos partes diferenciadas. Por un lado, el estudio sobre los marcos históricos o contextos en los que se desarrolló cada versión, y que son de vital importancia dadas las diferencias entre cada una de las épocas que nos atañen. Por otro lado, la comparación, que es el contenido central y constituye nuestra aportación principal. Esta parte contiene cuatro subapartados que se corresponden con los cuatro aspectos de la novela que vamos a analizar. En cada uno de ellos, se analizarán extractos correlativos de las tres versiones para llegar a una conclusión acerca de la actuación de los traductores.

Finalmente, exponemos las conclusiones generales que se derivan del estudio, aportamos la bibliografía de trabajos tanto citados como consultados e incluimos anexos que contienen los ejemplos extraídos de nuestro análisis pero que por motivos de espacio no ha sido posible estudiar.

# **CAPÍTULO I: ASPECTOS TEÓRICOS Y ENFOQUE DE ESTE TRABAJO**

## **I.1. TEORÍA DE LA TRADUCCIÓN**

Antes de comenzar nuestro análisis vamos a exponer el estado de la cuestión en cuanto a teoría de la traducción, porque esta, como nos recuerda Calleja (2001: 50) «es el marco de referencia para traducir y valorar una traducción».

George Steiner (1981) divide la historia de los estudios de traducción en cuatro etapas. La primera abarcaría desde las primeras traducciones, varios siglos antes de Cristo, hasta 1804. La segunda, que se centra en la hermenéutica, termina con la corriente moderna. La tercera se caracteriza por la aplicación de la teoría lingüística por parte de los formalistas rusos y checos. Finalmente, la cuarta etapa, en la que nos encontramos y en la que nos centraremos por ser la que engloba a nuestras dos traducciones, comenzó en la década de 1960.

La mayoría de los autores que han tratado los estudios de traducción coinciden en que fue desde ese momento cuando esta ciencia se comenzó a desarrollar de forma seria. Como afirma Munday (2001: 4): «The practice of translating is long established, but the discipline of translation studies is new». De hecho, si bien la traducción se ha ejercido prácticamente desde la invención de la escritura, su estudio teórico exhaustivo no data de antes de dicha década, y desde entonces se han sucedido múltiples paradigmas, lo que responde a las diferentes visiones que se han tenido de la traducción.

El paradigma de equivalencia fue el primero en aparecer. Su variante «natural» defendía que todo lo que se dice en un idioma puede tener un equivalente en otra lengua y por tanto se establece una relación simétrica entre TO y TT. La «direccional», por su parte, sostiene que a un TO le pueden corresponder varios TT válidos. De esta forma, la

relación sería asimétrica, porque el TO es «similar» al TT pero si se tradujera de nuevo a la LO ya no tendría que ser igual necesariamente. A esto lo llama el autor Andrew Chesterman «divergent similarity».

En oposición a la idea de equivalencia apareció el paradigma de finalidad, un grupo de teorías que sostienen que una traducción está diseñada para cumplir un objetivo (el llamado *Skopos* de Hans Vermeer), y que de ello dependerá el resultado final. Esto supone una ruptura con el paradigma anterior porque el protagonismo ahora recae en el traductor, que tiene poder de decisión, y no en un equivalente fijo y preexistente que este debe encontrar.

El paradigma descriptivo examina las traducciones ya hechas; no prescribe cómo deberían ser. Para ello, se observan los «translation shifts», diferencias estructurales entre original y traducción que, al crear patrones, nos indicarían las estrategias seguidas por el traductor. En 1972 James S. Holmes publicó *The Name and Nature of Translation Studies*, considerado como el trabajo clave que sentó las bases de esta disciplina. En él, propone los Estudios Descriptivos de Traducción (Venuti 2009: 184 y 185), que se centrarían en examinar el producto (las traducciones ya existentes), la función (el contexto en que se recibirá el texto) y el proceso (lo que sucede en la mente del traductor).

El presente trabajo se corresponderá con estas tres directrices, ya que analizaremos dos traducciones de una misma novela publicadas en diferentes contextos históricos y culturales y propondremos hipótesis que traten de explicar las decisiones de los traductores.

### I.1.1. TRADUCCIÓN DE PROSA LITERARIA

Tras esta visión general de la teoría de la traducción, nos centraremos en los estudios existentes acerca de la traducción de prosa literaria porque «...no podemos hablar de “la” traducción, sino de “géneros de traducción”, que exigen imperativos específicos cada uno de ellos: no se traduce de la misma forma una novela, un poema, una obra de teatro o un texto infantil...» (Calleja 2001: 27).

Habría que destacar que los estudios existentes acerca de traducción de prosa literaria no son todo lo exhaustivos que cabría esperar, teniendo en cuenta la popularidad del género. Un motivo nos lo da Bassnett (1992: 109):

Although there is a large body of work debating the issues that surround the translation of poetry, far less time has been spent studying the specific problems of translating literary prose. One explanation for this could be the higher status that poetry holds, but it is more probably due to the widespread erroneous notion that a novel is somehow a simpler structure than a poem and is consequently easier to translate.

En primer lugar cabe preguntarse qué hace que clasifiquemos a una obra literaria como tal, es decir, qué es lo que la identifica y diferencia del resto de géneros. Según Rosario García López (2002: 137) este tipo de textos comparten, básicamente, dos aspectos que parten del autor: uno es la función emotivo-evaluativa (compartir su visión del mundo despertando emociones en el lector) y el otro es el idiolecto propio (los recursos que configuran su estilo individual y lo alejan de convenciones textuales).

Los Formalistas Rusos en la década de 1920 y el Círculo Lingüístico de Praga estudiaron en profundidad la traducción de textos literarios a través de la aplicación de la equivalencia. Así, en cuanto a cómo se debe afrontar una traducción de prosa literaria, encontramos una propuesta de la mano del checo Dionyz Durisin (en Bassnett 1992: 28) «the translator of a literary text is not concerned with establishing equivalence of natural language but of artistic procedures. And those procedures cannot be considered on isolation, but must be located within the specific cultural-temporal context within which

they are utilized». Esto cobra especial importancia en nuestro trabajo, ya que el contexto representa una parte fundamental a la hora de comparar dos traducciones de diferentes periodos.

Otro enfoque destacable es el que Hillaire Belloc, citado en Bassnett (1999: 117), expone en una de sus seis reglas generales para el traductor de prosa. En ella, define la traducción como «the resurrection of an alien thing into a native body». Además, «he does stress the need for the translator to consider the prose text as a structured whole whilst bearing in mind the stylistic and syntactical exigencies of the TL.» Bassnett (1990: 118) reafirma esta idea: «Every prime text is made up of a series of interlocking systems, each of which has a determinable function in relation to the whole, and it is the task of the translator to apprehend these functions.» Queda claro, por tanto, que para traducir prosa se debe tener en cuenta la estructura interna del texto, que muchas veces se descuida al no aparecer de forma obvia a simple vista.

Otro de los puntos clave y característicos es la detección (y adecuada reproducción) de lo implícito. Este punto requerirá más o menos atención por parte del traductor dependiendo del texto. Así lo confirma Calleja (2001: 17 y 18): la actividad práctica de la traducción requiere, entre otras, la técnica de «tener en cuenta no solo los significados explícitos sino también los implícitos que aparecen en el texto de la lengua original y cómo se corresponden en la versión traducida».

## I.2. ANÁLISIS, EVALUACIÓN Y CRÍTICA

En este apartado expondremos varios modelos y enfoques de la crítica de traducción. Esto nos ayudará a tener una visión general de las diferentes formas en que se puede comentar una traducción y a captar ideas que nos ayuden a formar nuestro propio modelo, ya que nuestra intención no es seguir uno previamente establecido.

Para comenzar, es importante tener clara la diferencia entre análisis, evaluación y crítica, los tres términos que más se emplean a la hora de comentar una traducción literaria (Hewson 2011: 5), porque es frecuente que se utilicen de manera indistinta. Para ello, partiremos de las definiciones que propone McAlester (ibid: 5) y de la reacción de Hewson ante ellas.

Para el primero, el «análisis» consiste en «the explication of the relationship between the target text (TT) and the factors involved in its production, including the source text (ST), but without implying any value judgement». Por su parte, Hewson (2011: 5) considera que lo que realmente caracteriza el análisis de traducciones es «the lack of value judgement».

En cuanto a «crítica», McAlester considera que va más allá de «stating the appropriateness of a translation, which naturally also implies a value judgement, though it need not be quantified or even made explicit». Y según Hewson (2001: 6 y 7): «It goes beyond both implicit [...] judgements, and those approaches that seek to pinpoint specific weaknesses of a particular translation [...] the critic engages in a reading of translational choices seen in the light of rejected alternatives, and examines the interpretational consequences of those choices.»

Finalmente, McAlester limita el término «evaluación» al entorno pedagógico, algo con lo que Hewson (2011: 6) no está de acuerdo: «This, it seems to me, is an unnecessary restriction, as the term may be used to cover the pronouncements that one commonly finds in the literature where judgement is the main purpose of the analysis. Such studies are often oriented towards a specific translation difficulty and judge the result of translational choices in the light of that difficulty.»

De estas definiciones tomaremos la idea de «lack of value judgement». En nuestro caso es eso lo que pretendemos, estudiar las traducciones sin juzgarlas. Partimos de la base de que ambas son válidas, cada una dentro de su contexto y de la interpretación que el traductor hizo de la obra original en su momento, porque «... if the text is perceived as an object that should only produce a single invariant reading, any deviation on the part of the reader/translator will be judged as a transgression. Such a judgement might be made regarding scientific documents,[...]but with literary texts the position is different. » (Bassnett 1992: 79)

No nos centraremos por tanto, en los errores ya que «no se trata, como a veces se hace en este tipo de análisis contrastivo, de recoger el mayor número posible de desaciertos del traductor y de exponerlos al oprobio público, cuando éste ya no está en condiciones de justificarse» (Lozano 2006: 293). Esto, además no resultaría interesante ni constructivo, porque los simples errores no dan pie a hacer un comentario, ni tampoco una comparación relevante de la que extraer conclusiones. Sin embargo, «el éxito de una traducción dependerá de la habilidad del traductor para captar con sensibilidad e inteligencia el lenguaje específico del autor o del texto» (Lozano 2006: 211). Por eso en ocasiones sí explicaremos, justificándolo, por qué determinado aspecto de la traducción nos parece mejorable, o poco acertado.

Finalmente, con esta cita recalcamos el enfoque desde el cual abordaremos la comparación:

Para un reseñador es demasiado fácil arremeter contra los fallos garrafales de una traducción[...]y pasar por alto, en cambio, el hecho de que los traductores son vulnerables, que las buenas traducciones pueden tolerar y toleran varios errores y que los traductores cuando traducen en un estilo[...]que no cuadra con el original, tal vez lo hagan deliberadamente, por equivocado que parezca. Si así fuera, su tarea como críticos es la de sugerir las razones (Newmark 1992: 252 y 253)

Aunque no vayamos a hacer una crítica propiamente dicha, nos quedamos también con la idea de «sugerir las razones». Nos interesa saber qué puede estar detrás de una decisión del traductor, más que juzgarla como un error.

### I.2.1. METODOLOGÍAS DE CRÍTICA

A continuación vamos a exponer dos modelos de crítica propuestos por Peter Newmark y John M. Dodds porque nos parecen los que mejor se adaptan a lo que queremos conseguir con nuestro trabajo.

**Newmark** propone un sistema de cinco pasos:

«Toda crítica exhaustiva de una obra traducida debe abarcar cinco puntos: 1) un breve análisis del texto de la LO, haciendo hincapié en su intención y en sus aspectos funcionales; 2) la interpretación que hizo el traductor del propósito o intención del texto en la LO, su método translatorio y los probables lectores de la traducción; 3) una comparación detallada y selectiva, pero representativa, de la traducción con el original; 4) una evaluación de la traducción: a) desde el punto de vista del traductor, b) desde el punto de vista del crítico; 5) y allí donde proceda, un enjuiciamiento del probable lugar de la traducción en la cultura o disciplina de la lengua terminal. » (Newmark 1992: 251)

**Dodds** estructura la tarea del crítico en tres fases:

«In schematic form, the process of translation criticism is as follows: 1) Analysis of source language text, 2) analysis of target language text(s), 3) analysis of both together» (Dodds 1985: 256)

A su vez, hace especial hincapié en que el crítico ha de ser también teórico de traducción y analista de textos. Para él, esta última faceta es vital ya que, como vemos, está presente en las tres fases. Dodds reconoce que la tarea del crítico «is no easy task» (ibid: 190), ya que además de englobar estos tres tipos de conocimiento, «he has to observe and describe the poetic function of the language used in such texts, as well as to be able to establish how or to what extent there is an “equivalent” usage of the poetic function in the translated version. » (ibid: 191)

La conclusión general que extraemos es que para hacer una crítica correcta y bien fundamentada es necesario realizar un análisis en profundidad del TO (su

intención, su función...) y del TT (la interpretación que se ha hecho del TO) como pasos previos a la comparación. Así, evitaremos el «amateurism» en el que según van den Broeck (1985: 55) incurre la mayoría de las críticas de países occidentales cuando «reviewers treat the translated work as if they were dealing with an original» (ibid) o «spend most of their time and energy on the original author and his work, disposing of the translator's part with commonplace statements to the effect that «the translation reads well"...» (ibid).

Finalmente, para realizar nuestro trabajo analizaremos los aspectos problemáticos del TO, tomaremos ejemplos de las tres versiones, y procederemos a comparar cómo cada uno de los traductores ha resuelto la dificultad, para lo cual tendremos siempre como referencia los marcos socioculturales que expondremos en el capítulo II.

## **CAPÍTULO II: COMPARACIÓN**

### **II.1. Marco temporal de las traducciones**

La actividad práctica de la traducción requiere, entre otras, la técnica de «no olvidar el análisis del contexto en toda su amplitud y saber cuándo hay que profundizar en la búsqueda de antecedentes por ser necesarios para su comprensión, lo que implica un conocimiento de las circunstancias históricas y culturales» (Calleja 2001: 18). Por eso, a continuación expondremos los datos más relevantes de ambos traductores, de sus marcos históricos, de Ernest Hemingway y de la Guerra Civil, de tal forma que seamos capaces de imaginar el contexto en que cada una de las tres obras fue creada.

#### **II.1.1 Guerra Civil española**

La Guerra Civil Española, el conflicto en el que se basan los hechos de la novela, comenzó en julio de 1936 cuando el general Francisco Franco organizó un levantamiento en el que dirigió al ejército español contra el gobierno elegido democráticamente. Las fuerza nacionalistas contaban con el apoyo de la Iglesia, de la derecha, y de Hitler y Mussolini (Aróstegui, 2004).

El otro bando, el de los republicanos, defendía un gobierno de izquierdas para la república española. Incluía a los socialistas, comunistas y a cinco brigadas internacionales voluntarias bajo el mando de consejeros rusos (Laviana 2005). Robert Jordan, el protagonista de *For Whom the Bell Tolls*, sería un brigadista internacional llegado desde EE. UU. Estos combatientes voluntarios «emprendían un viaje erizado de peligros a España, movidos por la angustia de lo que podría significar para el resto del mundo una derrota de la República Española» (ibid 2005: 9). La mayoría eran europeos, seguidos de estadounidenses, hispanoamericanos e incluso norteafricanos y asiáticos.

Tras casi tres años en que murió cerca de un millón de personas y se perdió un patrimonio artístico de valor incalculable, el conflicto, considerado el preámbulo de la Segunda Guerra Mundial, terminó el 28 de marzo de 1939, cuando las fuerzas del general Franco tomaron Madrid y se dio comienzo a una dictadura que se prolongaría hasta 1975.

### II.1.2. Ernest Hemingway

In his forty years of contacts with Spain, there was a symbiosis unique in the history of literature. Other foreigners have known as much or more about the Iberian Peninsula, but none has made such an imaginative rendering of the country and his people in his work. Ernest [...] said that Spain was the country he loved more than any other except his own (Stanton 1989 xiv y xv)

Ernest Hemingway nació en Chicago el 21 de julio de 1899, el segundo de seis hermanos. Trabajando como periodista adquirió su personal estilo conciso y sencillo. En octubre de 1917 comenzó a trabajar como aprendiz de periodista en el *Kansas City Star*. En tiempo récord, Hemingway aprendió a convertir las normas periodísticas en principios literarios (Walhorn 1990: 7).

En mayo de 1918 comenzó su aventura en Italia, con un voluntariado como conductor de ambulancias para la Cruz Roja, y ya en la primera semana le hirieron gravemente la rodilla. (ibid: 8) Regresó a casa como un héroe y, tras cinco años redactando artículos para algunos periódicos, consiguió publicar *In Our Time*, una colección de historias cortas. Aunque no cosechó mucho éxito, sirvió para darse a conocer. Cinco meses después, en 1926, publicó su primera novela: *The Sun Also Rises*. En esta ocasión el éxito fue rotundo y así Hemingway se consolidó como figura literaria.

El escritor siempre fue un enamorado de España, que le marcó profundamente: «... his life cannot be seen clearly and wholly without an understanding of his Spanish

experience» (Stanton 1989: xii). Su primer contacto con el país fue una escala de cuatro horas que su barco hizo en Vigo a finales de 1921. Le gustó tanto que prometió volver. Pero mientras tanto, en París, aprendió todo lo que pudo sobre España e incluso escribió sobre las corridas de toros sin haberlas presenciado aún. En 1923 volvió y, en Madrid, asistió por primera vez al espectáculo, que no le decepcionó en absoluto. Pocas semanas después emprendía camino a Andalucía, y después a Pamplona, en plenas fiestas de San Fermín. Encontró a la gente sencilla, abierta y muy generosa, y la fiesta le entusiasmó tanto que fue lo que inspiró su primera gran novela: *The Sun Also Rises*.

Su relación con España no se limitó a lo turístico ni a lo literario. Participó en el documental *Tierra española*, de Joris Ivens, escribió la obra dramática *La quinta columna* (1938) en el frente de Madrid y trabajó como corresponsal en la Guerra Civil. “El escritor estaba en el bando republicano [...] Visitó los frentes de combate, tomó parte en actos de propaganda política, recorrió la retaguardia, habló con jefes militares y civiles y envió crónicas a Nueva York” (Tristán la Rosa en de Cabo 2001: 210 y 211).

Fue en este periodo cuando se comenzó a fraguar *For Whom the Bell Tolls*. Lo escribió entre marzo de 1939 y septiembre de 1940 empleando sus conocimientos como reportero. Según Tyler (2001), en el libro *Investigating Hemingway*, William Brasch Watson documenta las experiencias relacionadas con la novela que vivió Hemingway, entre ellas su aprendizaje sobre de explosivos y demoliciones, y los cuatro días que pasó observando las operaciones de un grupo de guerrilleros en Alfambra (Teruel).

En los años siguientes, Hemingway fue corresponsal de guerra también en la Segunda Guerra Mundial. Después, volvió a su casa en Cuba donde escribió *The Old Man and the Sea*, novela por la que recibe el premio Pulitzer en 1953.

En 1961 el escritor murió en su casa de Ketchum (Idaho) de un disparo autoinfligido de escopeta. La posibilidad de que se suicidase es la más extendida, pero no se sabe a ciencia cierta.

### II.1.3. Versión de Lola Aguado

#### **La traductora**

María Dolores Palá Berdejo «Lola Aguado». (Calanda, Teruel 1922 – Madrid 1981). Se licenció en Filología Románica en la Universidad Central de Madrid. Especializada en musicología, trabajó para los diarios *Pueblo* (1946-52), *El Alcázar* (1953-58), y *Ya* (1980) y para las revistas *Historia y Vida*, *Panda*, *Gaceta Informativa* y *Revista Española* (1953-54). Su trabajo más destacable fue como crítica de cultura y música en la revista «Gaceta Ilustrada» entre los años 1958 y 1979. Adoptó el seudónimo por su marido, el ensayista, dramaturgo y periodista Emiliano Aguado.

Estaba considerada como una de las grandes plumas no sólo de *Gaceta Ilustrada*, sino del periodismo español por su notable formación, que aportaba a sus artículos y entrevistas, con una excelente documentación y gran observadora de los personajes tratados desde el punto de vista humano. (ABC 1981).

De Hemingway también tradujo, además de la novela que nos ocupa, *Muerte en la tarde*.

#### **Marco histórico**

Como explica de Cabo (2001: 15), la década de los sesenta fueron, «tiempos opacos en que, a pesar de la distancia con el final de la Guerra Civil (1939), la Dictadura mantenía una potentísima coacción sobre la vida política, social y cultural del país». De hecho, en 1939 la mayoría de los intelectuales españoles, al mantenerse fiel a

la causa republicana, se vieron forzados al exilio para evitar la prisión o la muerte. Así, la dictadura franquista condenó esta literatura a permanecer en silencio y el olvido hasta 1975. (Aznar 1999)

En cuanto a la censura de quienes sí publicaban en España, la represión se alivió al entrar en vigor la Ley de Prensa e Imprenta en marzo de 1966. Esta Ley fue clave para la publicación en España de *Por quién doblan las campanas*, como explicamos con detalle en el apartado «autocensura».

Desde principios de los años 60 «el régimen dejaba atrás la autarquía económica de la posguerra y la represión inicial más feroz y se dispuso a entrar en la etapa denominada desarrollismo ...» (de Cabo 2001: 11 y 12). Así, desde mediados de los años 50, comienza el auge de la producción industrial y el país empieza a salir del aislamiento internacional en que se vio sumido desde el final de la Guerra Civil. Buena prueba de ello lo da el ingreso en la Organización de las Naciones Unidas en 1955.

Socialmente, el régimen había sido capaz de mantener la paz «en gran parte por la implacable política represiva y en buena medida por los programas sociales desarrollados durante todo este período, reflejo, todos ellos, de la ideología del Movimiento» (Laviana 2006: 9). Uno de los pilares fundamentales de dicha ideología era la institución familiar, que se incentivaba y protegía con medidas como los préstamos por nupcialidad y las viviendas de protección oficial. También la religión ocupaba un lugar muy importante, con el denominado nacionalcatolicismo, el cual consistía en la casi total hegemonía de la Iglesia Católica en aspectos como la enseñanza primaria y secundaria e incluso en la vida privada de los españoles.

## II.1.4. Versión de Miguel Temprano

### **El traductor**

Miguel Temprano García (Madrid, 1968). Biólogo y profesor de inglés. Ha sido traductor externo en Naciones Unidas y, además de las obras publicadas en Acantilado, ha traducido a autores ingleses como D. Defoe, T. Smollett, T. Carlyle, R.L. Stevenson, J. Conrad, Ch. Doughty, G. Gissing, W. Lewis, G. Orwell, V. Woolf, Ford Madox Ford y A. S. Byatt; y norteamericanos como E. Allan Poe, H. Melville, F. Scott Fitzgerald, E. B. White, W. Maxwell, John O'Hara, P. Lopate y Michael Cunningham.

De Hemingway, además de *Por quién doblan las campanas*, también ha traducido *El viejo y el mar*.

Fuente: <http://www.acantilado.es/traductores/Miguel-Temprano%20Garc%C3%ADa-568.htm>. Fecha de la última consulta: 19 de marzo de 2012.

### **Marco histórico**

La segunda versión que analizaremos fue realizada en el año 2011. La dictadura ha terminado hace ya 37 años, el mismo tiempo que lleva en vigor el Decreto-ley 24/1977, de 1 de abril, sobre Libertad de Expresión que deroga el artículo segundo de la Ley de Prensa e Imprenta antes mencionada. De esta forma, terminaban las restricciones sobre los contenidos que se publican, por lo que Miguel Temprano, según nos explica en la correspondencia mantenida con él, no tuvo este tipo de limitación. Por otra parte, también afirma que la editorial no le impuso otras directrices que las fechas y el formato de entrega. En ese sentido, su traducción «fue totalmente libre».

Si bien la religión católica sigue siendo la mayoritariamente profesada, en la actualidad el país es laico, como queda recogido en el Artículo 16 de la Constitución Española («Ninguna religión tendrá carácter estatal»).

En cuanto al punto de vista social, con el cambio a la democracia y la mayor apertura al ámbito internacional se ha experimentado un aumento de las libertades individuales, de la tolerancia a las minorías y de los derechos de la mujer.

Económicamente, la etapa de prosperidad precedente se vio truncada por una crisis financiera que comenzó en 2008 y cuya consecuencia más devastadora fue el aumento del desempleo, que según la Encuesta de Población Activa del IV Trimestre de 2011, dobló a la media europea, con una tasa del 23% . Debido a esta crisis fueron tiempos revueltos en cuanto a política. El presidente del PSOE José Luis Rodríguez Zapatero, acusado de la mala gestión del país en materia económica, adelantó las elecciones de mayo de 2012 a noviembre de 2011. En ellas, salió elegido el PP, con Mariano Rajoy a la cabeza.

La retraducción de esta novela aparece en un momento en que se están actualizando muchas obras escritas en el periodo de la Guerra Civil. Esto podría deberse a la teoría de algunos autores de que las traducciones podrían tener «fecha de caducidad». Así nos lo explica, por ejemplo, Lozano (2006: 210): «Lo que en una época parece un calco resulta una infidelidad en otra época, y viceversa. Ello explica que una obra original nunca envejezca, mientras que su traducción requiere continuas interpretaciones con el paso del tiempo.» En este sentido, las obras escritas durante esa época estaban tan marcadas por el contexto histórico que 70 años después ya puede ser pertinente una actualización.

## II.2 Comparación

En este apartado abordamos la comparación de los cuatro aspectos elegidos: «el español en la novela», «autocensura», «palabras malsonantes» y «formas de tratamiento». Para ello, mostraremos ejemplos extraídos de la novela, presentando las

tres versiones en orden cronológico. Por motivos de espacio se tratarán en profundidad como máximo dos ejemplos que se consideren los más representativos o interesantes para ilustrar cada uno de los temas tratados. Los demás ejemplos de cada categoría que se han recogido se encuentran en la sección de anexos.

### II.3.1 El español en la novela

Si bien se entiende que toda buena traducción es, en sí, una restitución cultural, aunque conlleve una pérdida de buena parte de esas marcas culturales, aquí el concepto de restitución cobra una dimensión distinta, pues la operación realizada en esta traducción consistió en devolver el texto a su ambiente original. (Lozano 2006: 293 y 294)

W. C. Lozano se refiere a la traducción de Pedro Salinas de *Les Bestiaires*, una obra en la que encontramos gran paralelismo con la obra que estudiamos. Las vivencias del protagonista extranjero, en este caso francés, se desarrollan en España. Además, al igual que Robert Jordan, el protagonista es una figura semi autobiográfica del autor (Tyler 2001: 118).

Este es un trabajo de traducción algo atípico, ya que se traduce hacia la cultura a la que hace referencia el libro. No es necesario por tanto adaptar la cultura, o quizá sí porque Hemingway, aunque estaba familiarizado con España, no era natural de aquí. Suponemos entonces que Hemingway escribió su texto pensando en un lector norteamericano, por eso hacía aclaraciones sobre costumbres españolas: «He was violating the second rule of the two rules for getting on well with people that speak Spanish; give the men tobacco and leave the women alone.» (p. 27); «They were all eating out of the platter, not speaking, as is the Spanish custom.» (p. 25).

Además, incluye muchas palabras en español: «“I know all that,” the *mujer* of Pablo said. “Get out of here now and relieve Andrés who is on guard at the top.”» (p. 33); «“*Borracho!*” she called to him. “Drunkard. Rotten drunkard!”» (p. 34); «“*No hace falta,*” Robert Jordan said.» p. 438.

Estas palabras, por tanto, no evocarán lo mismo a un lector anglófono que a un hispanohablante. Se va a perder inevitablemente parte del mensaje que el autor quiere transmitir: que no nos olvidemos de que se está hablando en español aunque él nos lo relate en inglés. A un hispanohablante no le llamará la atención ver estas palabras (que ambos traductores respetan sin alterar) por lo que se está perdiendo parte de la intención original.

En cuanto a las explicaciones sobre costumbres nacionales, sin embargo, sí que llaman la atención, aunque no del mismo modo. A alguien ajeno a nuestra cultura le parecerán curiosas mientras que a alguien que conozca bien nuestro país le sorprenderá verla reflejada en el ojo analítico de un extranjero muy conocedor de nuestra cultura.

Por tanto, mediante esta inclusión de palabras, expresiones y frases en español, así como de traducciones literales o palabra por palabra, Hemingway consigue recordarnos a cada momento que *For Whom the Bell Tolls* está ambientada en España.

Por la dificultad que entraña el traducir este aspecto tan peculiar hemos decidido analizar cómo cada uno de los traductores se enfrenta a él a partir de varios extractos de diálogos que corresponden a tres casos concretos:

1. Un personaje emite una expresión en español y después lo repite en inglés

Para analizar este aspecto vamos a emplear dos extractos. Se ha decidido así porque resulta interesante observar las diferentes soluciones que se obtienen dentro de una misma versión como respuesta ante una pequeña variación del original.

Primer extracto:

EH: “**Ya lo veo,**” he said in Spanish. “**I have seen him,**” p. 38

La motivación del escritor para repetir la frase en inglés es probablemente que el lector anglófono sepa lo que se ha dicho, de forma que el personaje en realidad solo emitiría en el primer idioma. En el primer ejemplo, descartamos la opción de que el

personaje lo haya dicho en los dos idiomas porque quien habla es Anselmo, que no sabe inglés.

LA: —**Ya lo veo** —dijo p. 64

La decisión de LA es recurrir a la técnica de la omisión. De esta forma, elimina «I have seen him» quizá por considerarlo redundante, ya que en la cultura meta no necesitamos la aclaración en inglés. Esto se puede identificar con lo que Venuti llama «domestication»: The aim of translation is to bring back a cultural other as the same, the recognizable, even the familiar; and this aim always risks a wholesale domestication of the foreign text” (Venuti 1995: 18). Así, con esta medida de eliminar la referencia a una lengua extranjera, se pierde la sensación de cabalgar entre dos culturas; solo permanece la nuestra.

MT: —**Ya lo veo** —dijo en español-. **Lo he visto.** p. 56

MT, por su parte, mantiene el «ya lo veo» y también traduce lo que se dice después. De esta forma la segunda frase quedaría como una reformulación que Anselmo hace al hablar y que sirve para rectificar levemente lo que ha dicho a la vez que para enfatizarlo, con lo que el mensaje transmitido cambia porque ya no se entendería como una explicación. Sin embargo, este sentido se recupera al conservar el «dijo en español» al mantener la referencia de Hemingway que nos recuerda el contraste cultural.

Esta segunda interpretación nos parece la que más concuerda con la intención original de Hemingway. Por eso es probable que la mejor opción sea la de MT, ya que «ya lo veo» y «I have seen him» no significan exactamente lo mismo debido al cambio en el tiempo verbal y por tanto no se ha de unificar como si se tratase de una sola

expresión. Además se conserva un aspecto fundamental a lo largo de toda la novela que es el choque o cruce de dos culturas, la norteamericana y la española.

Segundo extracto:

EH: “**Me voy**,” the gypsy said. “**I go**.” p. 33

En este caso la situación cambia. Ahora Hemingway sí hace una traducción literal de lo que dice el personaje, por lo que cabe pensar que «I go» solo se incluye a efectos explicativos.

LA: —**Me voy** —dijo el gitano—. **Me voy**. p. 55

LA mantiene el «me voy» en español y traduce el «I go» de la misma manera. Así, el lector hispanohablante percibe que el gitano Rafael ha dicho dos veces la misma frase, de lo cual se puede extraer una intencionalidad por parte del emisor que en el original no había.

MT: —**Me voy** —dijo el gitano. p., 48

En este caso, al contrario que en el anterior, MT omite lo que se dice en inglés, probablemente porque ha interpretado la segunda frase como una explicación que no es necesaria en la versión española. Sin embargo, se pierde la sensación de contraste cultural de la que hablábamos antes.

Podemos concluir que en ninguna de las dos versiones queda rastro de la intención original, que es la de mostrar las dos culturas que están en contacto. En el caso

de LA, además, se ha modificado el mensaje al introducir una repetición inexistente en EH.

## 2. Términos culturales

EH: First he had the entrances to the streets blocked off with carts as though to organize the plaza **for a capea. For an amateur bullfight.** p. 101

En este fragmento, Pilar menciona una «capea», palabra que no tiene equivalente en inglés, ya que es un término cultural, y explica brevemente en qué consiste: «an amateur bullfight».

LA: Pablo lo organizó todo como para el ataque al cuartel. Primero hizo cerrar las calles con carretas, como si preparase la plaza **para una capea, que es una corrida de toros de aficionados.** p. 154

LA opta por traducir esta explicación. Podría parecer fuera de lugar en nuestra cultura meta pero si tenemos en cuenta que Pilar está hablando con Robert tiene sentido mantenerlo, porque él es extranjero y puede no saber de lo que se trata. De esta manera el lector hispanohablante percibe que el concepto se aclara tanto para Robert como para el lector anglófono.

MT: Primero mandó bloquear las entradas a las calles con carros como si fuese a celebrar **una capea** en la plaza. p. 133

MT, por su parte, la omite, probablemente porque ve la explicación como algo introducido más por Hemingway hacia el lector anglófono que por Pilar hacia Robert. En cualquier caso, se vuelve a perder la conciencia de «otherness» al suprimir el modo de Hemingway de atraer la cultura extranjera a la propia.

De EH, por tanto, se pueden extraer estas dos interpretaciones: que la explicación vaya dirigida a Robert o al lector. Incluso podría ir destinada a los dos, ya

que el lector anglófono por lo general se siente identificado con Robert. Por eso creemos que se pierde menos información en la versión de LA, que sí mantiene la explicación cultural.

### 3. Traducciones literales al inglés de estructuras en español

**EH:** He had been in others that announced themselves badly. **Announced themselves;** that was thinking in Spanish. p. 133

En este caso, Robert, influido por nuestro idioma, se descubre a sí mismo pensando esta traducción literal de «se anunciaban malas». Esto supone un problema a la hora de traducir por la dificultad de reflejar lo ajeno de la estructura lingüística.

**LA:** Había estado en otras que también se presentaban mal. **Presentarse...** Estaba pensando en español. p. 199

En la traducción de LA de «announced themselves» por «presentarse» observamos dos cambios. El primero afecta al tiempo verbal, ya que convierte el pasado en infinitivo; y el segundo, a la persona y número, al transformar una tercera persona del plural en infinitivo. Sin embargo, estos cambios no están justificados por la conservación del sentido, ya que con «presentarse» no se consigue el mismo efecto que con la expresión original. La causa es que esta constituye una traducción palabra por palabra de una expresión española. Esto hace que cause extrañeza tanto al personaje como al lector, que, aunque no sepa nuestro idioma, comprende que «announced themselves badly» es una estructura lingüística foránea.

**MT:** Se había visto en otras que también tenían muy mala pinta. **Mala pinta...**, estaba pensando en español. p. 171

En cuanto a MT, decide no centrar la atención en el verbo. En lugar de eso, traduce «badly» por una expresión típicamente española, que si se tradujera palabra por

palabra al inglés resultaría extraña. Dicha expresión es «mala pinta». Se entiende que si un extranjero la emplea es porque ya tiene un buen dominio del idioma, y así es como MT reproduce de forma efectiva la sorpresa que a Robert le produce pensar con construcciones españolas.

Consideramos que la versión de LA no transmite al lector lo mismo que el original porque no se recrea ninguna construcción o palabra específica del español. De esta forma, el receptor no llega a entender por qué «presentarse» es sinónimo de «pensar en español». MT, sin embargo, sí lo consigue, con la expresión «mala pinta», que alguien con poco conocimiento del español no entendería, y mucho menos, usaría.

Podemos concluir esta sección afirmando que los traductores no siempre actúan de la misma manera, es decir, no optan por eliminar siempre dichas referencias o por conservarlas siempre sino que depende de la expresión original así como de la interpretación que hayan hecho de la frase. Sin embargo, la regla general es que no mantengan las referencias al choque cultural, por lo que este importante aspecto se pierde en muchas ocasiones.

### II.3.2 Autocensura

En algunos fragmentos de LA encontramos modificaciones de significado que no parecen deberse a meros errores. Antes del análisis explicaremos por qué consideramos que estas alteraciones no se deben a una censura impuesta por las autoridades.

La Ley de Prensa e Imprenta entró en vigor el 18 de marzo de 1966 y constituyó el primer cambio desde la guerra civil en la ley sobre las publicaciones en España. Con

ella, se abolió la práctica de la censura previa a la publicación y se sustituyó por la consulta voluntaria, consistente en que los editores eran libres de publicar cualquier contenido, pero serían responsables de las consecuencias si las autoridades lo consideraban ofensivo (LaPrade 1991: 9 y 10). Así, «negándose a acceder al deseo –o requisito– de los censores de revisar un libro antes de la publicación,[...]Lara pudo publicar *Por quién doblan las campanas* sin recortes en 1968» (ibid: 56).

En el Artículo segundo de la mencionada ley encontramos un indicador de qué es aquello que podría resultar ofensivo:

La libertad de expresión y el derecho a la difusión de informaciones, reconocidas en el artículo primero, no tendrán más limitaciones que las impuestas por las leyes. Son limitaciones: el respeto a la verdad y a la moral; el acatamiento a la Ley de Principios del Movimiento Nacional y demás Leyes Fundamentales; las exigencias de la defensa Nacional, de la seguridad del Estado y del mantenimiento del orden público interior y la paz exterior; el debido respeto a la Instituciones y a las personas en la crítica de la acción política y administrativa; la independencia de los Tribunales, y la salvaguardia de la intimidad y del honor personal y familiar.

(Ley 14/1966, de 18 de marzo, de Prensa e Imprenta. BOE del 19.3.1966. <<http://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1966-3501>> Consulta: 16.6.2012)

Tomando como premisas este artículo junto con la teoría de LaPrade y lo explicado en el marco histórico de Lola Aguado, pasamos a estudiar los tres fragmentos seleccionados.

1. EH: As the boy stood there, Maria reached up, put her arms around his neck and **kissed** him. Joaquín turned his head away because he was crying. “That is as a brother,” Maria said to him. “I **kiss** thee as a brother.” pp. 135 y 136

En este primer ejemplo, vemos que Hemingway emplea «kiss» dos veces. Primero, cuando narra lo que hace María, y después cuando la chica explica por qué le besa.

LA: María se empinó, le pasó el brazo alrededor del cuello y le **abrazó**. Joaquín apartó la cabeza, porque estaba llorando.

—Lo hago como si fueras mi hermano —dijo María—. Te **abrazo** como si fueras mi hermano. p. 203

Sería poco probable que fuera un mero despiste el traducirlo las dos veces como «abrazar». Parece más razonable pensar que la traductora lo haya evitado por el hecho de que María ya tiene una relación con Robert y podría resultar extraño que besara a otro hombre, sobre todo a la luz del contexto religioso y social de los años 60. A esto hay que unirle la posibilidad de represalias por parte de las autoridades.

MT: María se puso de puntillas, le pasó los brazos por el cuello y le **besó**. Joaquín apartó la cara porque estaba llorando.

—Esto es como hermano —le explicó María-. Te **beso** como a un hermano. p. 174

Como vemos, MT lo ha traducido por besar, el significado que originalmente tiene en EH.

Podemos concluir que la versión de MT es más fiel al original. Sin embargo, hay que tener en cuenta las restricciones de la época en la que LA tradujo su versión. El cambio introducido no afecta en gran medida a la comprensión del texto, aunque hoy día puede resultar extraño que María tenga que justificarse por haberle abrazado. En este sentido entra en juego la teoría que explicábamos en el marco histórico de la traducción de MT, consistente en que las traducciones pueden tener «fecha de caducidad».

2. EH: Listen, guapa, I love thee and he can have thee, I am no *tortillera* but a woman made for men. p. 151

En este extracto, en el que Pilar estaba expresando su afecto hacia María, la primera hace una matización, negando que sea una «tortillera».

LA: Escucha, guapa, yo te quiero y me parece bien que él te tenga; no soy una **viciosa**, soy una mujer de hombres. p. 223-224

Este ejemplo toca el tema de la homosexualidad, tabú en España durante la dictadura franquista. Desde 1939, este colectivo fue víctima de la marginación social y de persecuciones por parte de la ley. Así, si no deseaban emigrar, sus alternativas se reducían a una vida en soledad, la prisión, las palizas o incluso la muerte (Arnalte 2003: 39). Seguramente por eso LA decidió sustituir un término como «tortillera» por otro como «viciosa», no libre de connotaciones negativas, pero aun así, menos polémico. Asimismo, hay que señalar que al realizar ese cambio equipara «viciosa» con «lesbiana», lo cual cambia el mensaje. Hoy día se tendría a Pilar como retrógrada por haber dicho eso mientras que en los años 60 quizá era la forma más habitual de pensar.

MT: Oye, guapa [...], te quiero y él puede quedarse contigo, no soy **tortillera**, a mí lo que me van son los hombres. p. 192

Por su parte, MT mantuvo el término. Esto también podría ser cuestionable porque la connotación de la palabra 70 años después no es la misma, como no lo es la visión que tiene la sociedad de la homosexualidad hoy día. En aquel momento dicha palabra podía constituir un grave insulto. Hoy día incluso los miembros del colectivo homosexual la emplean, por lo que, dependiendo del contexto, puede significar desprecio o puede implicar una nota de humor.

Podemos concluir que la versión de LA puede dar pie a la confusión, como hemos dicho, al equiparar «viciosa» con «lesbiana». Para mantener el primer término, quizá hubiese sido adecuado adaptar a la nueva palabra la segunda parte de la frase («but a woman made for men»), o incluso omitirla. En cuanto a MT, la decisión de mantener el término es lógica y, aunque las connotaciones de la palabra hayan cambiado, quizá esa fuera la mejor solución.

### 3. EH: The melon of Castile is for **self abuse**. p. 84

En este extracto, Pilar rebate la opinión de Pablo de que «el melón de Castilla es el mejor» con esta expresión despectiva. Para poder analizar la frase correctamente, a continuación exponemos las definiciones de «self abuse» de tres diccionarios monolingües.

El *Oxford Dictionary* online da dos definiciones para «self-abuse»: «behaviour which causes damage or harm to oneself» y «masturbation». Para esta última indica una connotación eufemística.

El diccionario *Merriam Webster* online propone tres acepciones: «reproach of oneself», «masturbation» y «abuse of one's body or health».

Finalmente, el *Collins Dictionary* lo define como «a censorious term for masturbation» y «disparagement or misuse of one's own abilities, etc».

De esto extraemos que puede haber una ambigüedad, intencionada o no, por parte del autor, ya que no existe univocidad entre la palabra y un significado.

LA: el melón de Castilla es **para ir al retrete**. p.130

LA lo traduce por «para ir al retrete», lo cual, basándonos en las tres entradas de diferentes diccionarios, no mantiene ninguno de los significados originales. El motivo de hacer esto pudo ser que LA lo interpretara basándose en la acepción que hace referencia a la masturbación y por eso decidiera modificarlo. Sí conserva, en cambio, el sentido despectivo. Aun así, «para ir al retrete» no es una expresión común, por lo que, aunque se entiende que el melón de Castilla es de mala calidad, la forma de expresarlo causa extrañeza en el lector.

MT: El melón de Castilla es **para cascársela**. p.112

En MT sí se mantiene el significado «masturbación» pero no el carácter eufemístico de la expresión. En su lugar, se emplea «cascársela», que es un vocablo despectivo para referirse al acto de masturbarse un hombre. Al traducirlo de esta manera se pierde la ambigüedad que había en EH, ya que esta expresión sí tiene una interpretación unívoca.

A modo de resumen, en el caso de LA se consigue el tono despectivo pero la expresión no es idiomática. En MT también se reproduce el sentido de desprecio, pero falla el registro. Podemos concluir, por tanto, que en ambos casos se traslada parte del significado pero, por otra parte, no se consigue reproducir la totalidad de matices que presenta el original.

Las conclusiones que extraemos de esta sección son las siguientes: LA en los tres casos cambia las expresiones tabú por otras de las que cabría esperar que fueran menos polémicas, pero no siempre es así. En dos casos sí lo es, pero en el tercero la palabra escogida tiene también connotaciones negativas, aunque de otra índole. En cuanto a MT, en dos ocasiones mantiene esos términos igual que en EH. Esto nos indica que no está sometido a limitaciones, pero el dejarlas igual no significa necesariamente que la palabra implique lo mismo 70 años después. En el tercer caso, finalmente, no mantiene el término igual sino que lo baja de registro.

### II.3.3. Palabras malsonantes

En primer lugar, es necesario definir a qué se refiere el título de este apartado. Tomaremos como definición esta de Salvador (1963): «Por palabras malsonantes se entienden los tacos, las palabras escatológicas, las expresiones vulgares o aquellas que refiriéndose a un acto fisiológico normal son empleadas fuera de oportunidad. »

En cuanto a su pertinencia en los textos literarios, Salvador (1963) sostiene lo siguiente:

Los escritores, para dar verosimilitud a sus personajes, pueden necesitar cierto realismo verbal. Un pastor necesita hablar como un pastor, un carretero como uno del gremio y un catedrático como un intelectual. Si en la vida hay diferencia —sino (sic.) humana, cuando menos educacional— entre un analfabeto y un hombre cultivado, en la literatura también debe haberla.

Esto lo podemos ver reflejado en nuestra novela. El hecho de que los guerrilleros e incluso militares emitan tal cantidad de improperios le da un aire de realismo que no tendría si los personajes se expresaran de forma neutra, algo que confirma Santos (2011: 5): «Estos vocablos poseen una carga semántica única, que en no pocas ocasiones se perdería si las remplazáramos con alguna otra expresión. » Así es que cuando se trata de reflejar la vida cotidiana de los personajes, las palabras malsonantes se hacen necesarias para evitar la pérdida de fidelidad.

En nuestra novela, este tipo de palabras tiene un gran peso, como expone García González (1987: 39):

Hemingway no escatima el uso ni aun el abuso de obscenidades y, una vez al menos, hasta blasfemias. Sin duda, observó la casi natural proclividad del español inculto a manifestar sus emociones salpicadas siempre de palabras malsonantes, sin las cuales a penas si puede encadenar frases. Si a esto añadimos el regusto de Hemingway por esos vocablos, tan expresivos y pintorescos según él mismo, no habrá por qué extrañarse de la frecuencia de ellos en *For Whom the Bell Tolls*.

Además, se da la peculiaridad de que, como explica el traductor Miguel Temprano en la nota inicial, «Hemingway [...] optó también por censurar las palabras malsonantes y sustituirlas por los términos «obscenidad» o «impublicable», aunque cuando los personajes hablaban en español reprodujo dichas palabras sin censurar.» (Hemingway 2011: 9)

La unión de estos dos factores, su abundancia y su censura, hace que este sea un aspecto relevante en el que centrarse a la hora de analizar las dos versiones.

Hemos de aclarar que no existe ninguna versión de la novela original en la que estén explicitadas estas palabras, por lo que no habría ninguna posibilidad de que los traductores se hubieran basado en versiones diferentes. Así lo explica Robert W. Trogdon:

This novel is unique due to the conspicuous absence of "dirty" words in English, not only in the published version but in the manuscript as well. Hemingway wrote the novel without using any of the obscene words he had fought to include in his previous works. In writing the novel, he gave in to commercial pressures, writing the novel in the way that he did to increase the chances of serializing it or of selling it to a book club. (Trogdon 2003)

De esta cita también podemos sacar una conclusión acerca del motivo por el que las expresiones malsonantes en español sí se expliciten. Hemingway no recurrió a la censura, según nuestras investigaciones, por motivos estilísticos, sino para mejorar sus ventas. Por eso, el que hubiera vulgarismos en español no es un impedimento, ya que, por lo general, no se iban a entender como tales en la cultura de llegada.

Por último, debido a la gran diferencia que hay entre la forma de resolver esta peculiaridad por parte de los dos traductores, analizaremos la versión de cada uno por separado para compararlas en la conclusión del apartado.

## Lola Aguado

En la versión de Lola Aguado, curiosamente, en ningún caso se utiliza una palabra del tipo «obscenidad» o «impublicable». Para traducir estos vocablos recurre hasta a cinco procesos diferentes, que son los siguientes:

1. Elige palabras malsonantes para sustituir las censuras, recreando las palabras que hipotéticamente se podrían haber dicho.

EH: “Go then **unprintably** to the campfire with thy **obscene** dynamite.” p. 46

Hemingway censura aquí dos palabras. La primera es un adverbio y la segunda, un adjetivo.

LA: Vete a la **puñeta** con tu **mierda** de dinamita. p. 74

Al haber decidido claramente eliminar esta peculiaridad de la novela, cuando se presenta una censura debe sustituirla por otra palabra, así, emplea palabras malsonantes que podrían haber ido en lugar de dichas censuras. En este caso, sustituye «unprintably» por «puñeta» y «obscene» por «mierda». Además omite «campfire», por lo que se pierde parte del significado. El motivo de omitirlo seguramente fue evitar la repetición del verbo «ir», ya que previamente había usado «vete a la puñeta». La solución habría sido emplear otra palabra que no interfiriese.

2. Escribe la inicial de una palabra malsonante, también elegida por ella, como traducción de una censura y la termina con puntos suspensivos.

En esta parte se estudiarán dos extractos ya que, aunque pertenecen al mismo tipo, son muy diferentes.

Primer extracto:

EH: I have **indescribable** and **unprintable** hunger ... p. 46

En EH describe el hambre con dos adjetivos. No queda claro si «indescribable» es una censura o si el personaje realmente lo dice, porque sería la única vez que se emplea esta palabra para censurar. Para nuestro estudio la consideraremos como censura, ya que quien habla es Agustín, personaje caracterizado por proferir gran cantidad de blasfemias: «The man, Agustín, spoke so obscenely[...]that Robert Jordan wondered if he could speak a straight sentence. Agustín laughed in the dark when he heard the word. “It is a way of speaking I have. Maybe it is ugly. Who knows?» (Hemingway 1970: 47)

LA: tengo un hambre que me **j...** el estómago. p. 75

LA cambia los dos adjetivos por una oración subordinada adjetiva en la que una palabra malsonante está insinuada empleando los mencionados puntos suspensivos. Otro cambio que introduce es hacer mención al estómago, cuando en el original no se hace.

Segundo extracto:

EH: “And **unprint** thyself. But do you want me to tell you something of service to you?” p. 47

Aquí sabemos que se censura un imperativo, porque la palabra que lo sustituye pertenece a esta categoría gramatical.

LA: —. **J...** con el tío. ¿Quieres que te diga algo que te interesa? p. 76

LA no emplea un imperativo. En su lugar utiliza una expresión impersonal en la que la palabra obscena solo se insinúa. Esta opción hace que la intervención del personaje pierda algo de fuerza, ya que el mensaje es menos directo. Consideramos que no era completamente necesario cambiar este rasgo, y que se habría podido mantener el imperativo para ser más fiel al original.

3. Sustituye una grosería censurada por una palabra más suave.

EH: And if we do not do this smartly we are **obscenitied**. p. 93

Hemingway adapta las palabras que emplea para censurar haciendo que estas adopten la categoría gramatical de aquella a la que sustituyen. En este caso, «obscenity» se convierte en el participio adjetivado «obscenitied».

LA: Y si no somos listos en este asunto, **estamos aviados**. p.142

Es posible que para mantener el participio de «obscenitied» LA introdujera un adjetivo, «aviados», también derivado de esta forma verbal. Dado que el español no se presta tanto como el inglés a este tipo de construcciones consistentes en cambiar la categoría gramatical de las palabras, era necesario elegir otro adjetivo, porque «obsceno», el único que podemos derivar de «obscenidad» no sería adecuado; no se entendería «estamos obscenos» como una censura. Así, lo traduce por «estamos aviados». Lo consideramos una buena solución porque, aunque se pierde algo de intensidad al no ser una expresión vulgar, funciona bien en este contexto y mantiene el tipo de locución.

4. Censura aunque el original no lo haga.

EH: “*Pobre*,” she said. “I was fond of Sordo. Thou art sure, *sure* that he is **jodido**?” p. 283

Aquí vemos que Pilar emite una blasfemia que Hemingway no censura, porque las palabras malsonantes en español sí las explicita, como remarca Miguel Temprano en la cita que incluimos al principio de este apartado.

LA: —¡Pobre! —exclamó ella—. Quería mucho al Sordo. ¿Estás seguro, seguro de que está **j...**? p. 68

En este caso puede que LA decida censurar esa palabra, en primer lugar, porque el mismo Hemingway lo hace a lo largo de todo el libro con las palabras malsonantes en inglés y, en segundo lugar, porque es una palabra bastante vulgar. En cualquier caso, siendo además una palabra en español que sería sencillo haber dejado intacta, el cambio podría explicarse por motivos de recato. En este sentido, este procedimiento podría incluirse en el apartado «autocensura» que hemos tratado anteriormente.

##### 5. Censura una vulgaridad que no había en el original.

EH: “In order to support and aid those **men poorly equipped for procreation**,” p. 284

Como dijimos en la introducción de este apartado, Hemingway evitó la introducción de palabras malsonantes en la novela para conseguir una mayor difusión de esta. En este caso no se censura con un término como «obscenity» o «unprintable» sino que se insulta con palabras educadas, sin términos vulgares.

LA: —Es para hacer juego con los **hombres de pocos c...** —replicó Pilar—. p. 70v2

En este caso, LA no mantiene el registro original. En esencia dice lo mismo, pero Pilar pretendía sonar más sofisticada, menos vulgar, y eso se debería plasmar en la traducción.

## Miguel Temprano

Miguel Temprano, por su parte, mantiene las palabras de censura de EH. Así lo explica él mismo: «En la presente traducción, basada en el texto de Schreiber and Sons, se ha optado por respetar esta peculiaridad estilística del autor e incluir dichos términos entre corchetes.» (Hemingway 2011: 9) Sin embargo, no las traduce literalmente, sino que las adapta simplificándolas. El incluir corchetes responde al hecho de que si no se pusieran se podría confundir la palabra como parte de la oración. Esto no sucede en EH precisamente porque las palabras están adaptadas para integrarse en esta. Como se comentó antes, el español no se presta a la creación de nuevos vocablos como el inglés, por eso habría sido imposible recrear esta singularidad al cien por cien. En MT, por ejemplo, todos los derivados de «obscenity» se traducen por «obscenidad», aunque sean verbos o adverbios. Así sucede en el tercer caso de los que presentamos a continuación, que se corresponden con los analizados para Lola Aguado.

1.

EH: “Go then **unprintably** to the campfire with thy **obscene** dynamite.” p. 46

MT: Id al [**impublicable**] campamento con esa [**obscenidad**] de dinamita. p. 65

MT, tal y como indica en su nota, traduce las dos censuras entre corchetes, pero no mantiene la misma categoría gramatical, ya que «impublicable» pasa de adverbio a adjetivo y «obscenidad», de adjetivo a sustantivo.

2.1.

EH: I have **indescribable** and **unprintable** hunger ... p. 46

MT: Estoy hasta los [**impublicable**] de pasar hambre. p. 65

Lo original de esta traducción es que se altera la estructura de la frase. El verbo principal cambia de «have» a «estoy». Además había dos palabras censuradas que eran adjetivos y ahora hay solo una que es (suponemos) un sustantivo que a su vez forma parte de una frase hecha obscena. La resolución «por defecto» habría sido parecida a: «Tengo un hambre [obscenidad] e [impuplicable] ». Lo cierto es que la opción de MT es más expresiva que esta resolución porque hace que el lector intuya la palabra que se evita mencionar. Sin embargo, el mensaje no es totalmente el mismo: en EH se indica que el personaje tiene mucha hambre mientras que en MT se entiende más bien que lleva mucho tiempo pasando hambre, lo cual no se extrae del original.

2.2.

EH: “And **unprint** thyself. But do you want me to tell you something of service to you?” p. 47

MT: Será **[impuplicable]**... ¿Quieres que te diga una cosa que te será útil? p. 66

En este caso MT cambia un imperativo por una frase impersonal, que no se dirige a nadie en concreto, sino que es más una expresión para uno mismo. Esto le quita expresividad al mensaje.

3.

EH: And if we do not do this smartly we are **obscenitied**. p. 93

MT: Y, si no actuamos con astucia, estamos **[obscenidad]**. p.123

Esta solución de MT conserva la palabra original y no añade nada que no se diga en el texto de origen pero, como en los casos anteriores, se pierde expresividad al no estar la palabra entre corchetes integrada en la frase, como sucede en EH.

4.

EH: “*Pobre*,” she said. “I was fond of Sordo. Thou art sure, *sure* that he is **jodido**?”

p. 283

MT: —Pobre —dijo. Me caía bien. ¿Estás totalmente seguro de que está **jodido**? p. 356

En cuanto a MT, como vemos, mantiene el vulgarismo.

5.

EH: “In order to support and aid those **men poorly equipped for procreation**,” p. 284

MT: Para ayudar a los **hombres incapaces de procrear** dijo Pilar-. p. 357

MT, por su parte, tampoco respeta del todo el sentido inicial al cambiar «poorly equipped» por «incapaces», pasando de «poco/mal» a «nada». Además, en la expresión en inglés el énfasis se pone en «poorly equipped», es decir, en el hecho de que estén «escasamente dotados», mientras que en la traducción da la impresión de que lo relevante es la fertilidad.

Como conclusión de este apartado, el proceso de traducción de LA de las palabras censuradas es poco homogéneo, y sus criterios son muy difusos. Además es poco consecuente, ya que en unas ocasiones se elimina una palabra malsonante, recurriendo a la autocensura, y, sin embargo, en otras en las que no existe obscenidad alguna, se añade. Consideramos que, incluso manteniendo la autocensura, que respetamos, podría haberse ceñido mucho más al TO. En cuanto a MT, su proceso de traducción de estas palabras sí responde siempre al mismo criterio. En esta versión las palabras censuradas también sufren cambios, aunque por diferente motivo: se elimina la categoría gramatical, lo que conlleva una pérdida de originalidad y pintoresquismo. También hace que sea más difícil intuir la palabra que EH está censurando.

#### II.3.4. Formas de tratamiento

El traductor de esta novela se enfrenta al problema de la diferencia entre el sistema lingüístico inglés y el español ya que no existe correspondencia en la expresión de un aspecto de la deixis: la forma en la que el hablante se dirige a su interlocutor dependiendo de la relación existente entre ellos (Luzón 1999: 163).

En este apartado analizaremos, en primer lugar, el uso que Hemingway hace de las antiguas formas de tratamiento que existían en inglés y, en segundo lugar, cómo se han enfrentado los traductores a esta característica.

El inglés actualmente no utiliza distintos pronombres para tratar de tú o de usted. De hecho, esta segunda forma está ya en desuso; siempre se emplea «you». Sin embargo, esto no representa un impedimento a la hora de dirigirse a alguien formalmente. Lo más común suele ser llamar por el apellido en lugar de por el nombre de pila, añadiendo delante «Mr.», «Ms.», «Mrs. », «Miss» o un título, como «Dr.». También, para mostrar respeto, los imperativos se tratarán de hacer lo menos directos posible, convirtiéndolos en una pregunta y añadiendo «could you...» y/o «please» («Could you please bring me that glass?» en lugar de «Bring me that glass»).

Sin embargo, retomando los pronombres, en el pasado «you» equivalía a «usted» y su homólogo informal era «thou». En realidad esto se dejó de utilizar de forma generalizada alrededor del siglo XVI (Luzón 1999: 164), pero Hemingway sí que lo emplea, y Waldhorn (1990: 166) nos explica por qué lo hace: «The formal archaism of the dialogue [...] suggests another time when life was simpler, personalized by “thee” and “thou”, a time when human dignity seemed assured». Según Luzón, otro motivo sería el poder reflejar la práctica española consistente en mostrar la relación social entre los participantes del discurso mediante la selección del pronombre.

En teoría, esta característica debería facilitar al traductor la tarea de elegir una u otra forma de tratamiento, algo que en la mayoría de las obras se tiene que deducir siguiendo otros criterios, consistentes en analizar, entre otros, los rasgos que explicamos antes. Sin embargo, como explica Luzón (1999: 162), «the choice between “you” and “thou” is not determined by the same rules as that between “usted” and “tú”.» Esto se debe a que el uso pragmático es diferente, no hay correspondencia entre los dos pares de pronombres porque se usan en diferentes circunstancias y eso genera diferentes implicaturas (ibid:182). Esto motiva que encontremos bastantes diferencias en las forma de tratamiento entre ambas versiones y que hayamos decidido analizar este aspecto.

Llevaremos a cabo la comparación basándonos en varios fragmentos de diálogos entre Robert Jordan y Anselmo porque estos dos personajes se relacionan durante toda la novela y la forma en que se dirigen el uno al otro evoluciona de forma muy visible.

1.

EH: How do they call **thee**? “Roberto [...] “Wait here, then, Roberto [...] “Good,” the young man said. “But **do you plan** to go down this way to the bridge?” p. 7

En EH, en uno de sus primeros contactos, Anselmo apela a Roberto mediante «thee», y Roberto, en cambio, utiliza «you» para dirigirse al anciano. Esto parece lógico si tenemos en cuenta la diferencia de edad entre ambos.

LA: Dígame cómo **se llama**.

—Roberto[...]

—Espere aquí, Roberto[...]

—Está bien —dijo el joven—. Pero ¿**tiene** la intención de bajar al puente por este camino? P.18

En LA, ambos se tratan de usted. Como dijimos antes, la elección entre «you» y «thou» no está determinada por las mismas reglas que entre «usted» y «tú», por lo que sería aceptable traducir un «thee» por «usted» si el traductor lo considera pertinente. En este caso no está fuera de lugar porque se acaban de conocer, pero sí se perdería un

matiz, y es que en entornos rurales españoles no es común que una persona mayor trate a un joven de usted. El que Hemingway lo hiciera de esa forma refleja su conocimiento de ciertos usos de nuestro país, y LA no lo transmite adecuadamente.

MT: ¿Cómo **te llamas**?

-Roberto[...]

-Pues espera aquí, Roberto[...]

-De acuerdo –dijo el joven-. Pero ¿pretende **usted** bajar al puente por aquí? p.18

Miguel Temprano, sin embargo, se basa en la equivalencia «you»/« thou» y «usted»/«tú», de tal forma que Anselmo tutea a Robert, pero no al contrario.

Las dos traducciones son aceptables para el primer contacto entre un joven y un anciano que se acaban de conocer pero la versión de MT transmite mejor lo que pretende el original.

2.

EH: “Thinkest **thou** there will be a battle at the bridge?” “There is a chance.”  
p. 44

Unas páginas después, Anselmo se sigue dirigiendo a Robert mediante «thou», es decir, el trato se mantiene informal, no ha cambiado.

LA: ¿**Cre**es que habrá pelea en el puente? –**Desde hacía un rato se había puesto a tutear al extranjero.** p.72

En este momento, LA, que, como vimos en el ejemplo anterior había preferido que le tratase de usted, decide que se empiecen a tutear. Además, remarca este cambio, como hace a lo largo de todo el libro. No parece que haya nada en concreto que motive esta decisión de la traductora. Quizá consideró que ya había suficiente confianza entre

ellos. También pudo tener en cuenta que Robert es mucho más joven que Anselmo, por lo que el formalismo inicial podía ya dar paso a otro tipo de tratamiento.

MT: ¿**Crees** que después de lo del puente habrá que pelear? p.62

En MT, como es de esperar, el trato se mantiene informal.

Basándonos en lo expuesto anteriormente, consideramos que los criterios de MT hacen que se respete más el original. En cuanto a LA, quizá no debería haber incluido el añadido en el que se explicita el cambio de forma de tratamiento. Esto lo desarrollamos de forma más detallada tras el cuarto ejemplo.

3. EH: “Hast **thou** eaten?” p. 76

Si hasta ahora en EH Roberto se dirigía a Anselmo con «you», ahora la forma de tratamiento cambia a «thou». Desde ahora, por tanto, termina el trato de cortesía entre ellos.

LA: —¿**Ha** comido **usted**? p.119

LA no refleja este cambio, ya que le sigue tratando de usted, como hasta ahora.

MT: -¿**Has** comido? p.103

MT, en cambio, sí lo hace; comienza a tutearle.

Los motivos por los que LA no hace el cambio en el mismo momento que Hemingway no están claros. De todas formas, el traductor tiene la libertad de tomar decisiones como esta en problemas de traducción cuya resolución no es única ni categórica.

4. EH: “**Thou,**” Robert Jordan said to Anselmo. “**Thou** must go to the post of yesterday ... p. 270

En este caso, en EH Roberto ya lleva varios capítulos tuteando a Anselmo (la primera vez queda reflejada en el ejemplo anterior).

LA: **Tú** –dijo Robert Jordan dirigiéndose a Anselmo, y **tuteándole de repente. Tienes que ir ...** p.50(vol. 2)

Hasta este momento, si embargo, LA no había acusado este cambio. Es en este momento cuando decide que lo va a empezar a hacer. Y, como viene haciendo hasta ahora, lo recalca («tuteándole de repente»).

MT: —**Tú** —le dijo Robert Jordan a Anselmo-. Conviene que **vayas ...** pp. 339 y 340.

MT, por supuesto, ha continuado con el tuteo hasta ahora.

Resulta interesante ver que LA remarca casi siempre el momento en que dos personas cambian la forma de tratamiento con la que se venían dirigiendo el uno al otro, originando una sobretraducción. Esto no lo hace el original ni tampoco Miguel Temprano. Quizá lo haga para subrayar todas las implicaciones que el cambio puede conllevar. Por ejemplo, cuando Robert excluye a Pablo de las tareas del puente tras percibir su hostilidad hacia él, le tutea por primera vez:

EH: Then we will do the bridge without **thy** aid. p. 53

LA: —Bueno, haremos lo del puente sin **tu** ayuda –dijo Jordan a Pablo **tuteándole de repente.** p. 85.

En este caso se ve claramente el motivo de que empiece a tutearle, porque le ha perdido el respeto y le está desafiando. Sin embargo, el lector español percibirá el

cambio igual que lo hace un anglófono, por lo que la explicitación en realidad no sería necesaria.

En este otro caso, la sobretraducción de LA va más allá. De hecho, añade algo que no está en el TO:

EH: **Thou,**” he called to the girl. “Bring me a cup of water.” p. 51

LA: **Tú** –dijo, llamando a la muchacha y **acentuando el tú con desenvoltura**–, tráeme una taza de agua. p.82

Como vemos, ahora, para remarcar la forma de tratamiento empleada, incluye un matiz que no estaba en el original. Si en el caso anterior la explicación añadida podría tener una justificación, en este nos parece innecesaria.

Concluimos que el criterio de LA a la hora de traducir estas expresiones no es homogéneo porque no parece regirse por lo expresado en EH. Además, añade aclaraciones que, en nuestra opinión no son necesarias ni fieles al original. De todas formas, su traducción no está fuera de lugar y resulta aceptable para el lector. En cuanto a MT, se ciñe a los cambios que hace EH basándose en la regla «you=usted / thou=tú ».

## CONCLUSIÓN

En este trabajo hemos analizado dos traducciones de *For Whom the Bell Tolls* entre las que hemos encontrados notables diferencias. Esto se debe, en primer lugar, a que cada traductor, en cuanto que lector, hace una diferente interpretación de la novela y, en segundo lugar, a que los contextos históricos en que produjeron sus versiones no eran los mismos.

Primeramente se han expuesto las principales consideraciones teóricas necesarias para la elaboración y comprensión de nuestro análisis. Estas comprendían, por una parte, la teoría de la traducción en general y de prosa literaria en particular, y, por otra, los estudios realizados en cuanto a análisis, evaluación y crítica. De este capítulo concluimos que la forma más adecuada de realizar nuestra comparación sería adoptar un modelo descriptivo en que se tuviese en cuenta la traducción ya existente, la función que esta estaba destinada a cumplir y el proceso que sigue el traductor.

En segundo lugar, describimos los contextos de creación de la obra y sus dos traducciones centrándonos en los aspectos más relevantes para nuestro trabajo. Incluimos información sobre las diferentes épocas, la biografía de los traductores y la Guerra Civil. Constatamos, en efecto, que los momentos históricos en que se encontraban Lola Aguado y Miguel Temprano eran muy diferentes entre sí y que esto tuvo un papel clave a la hora de influir en las decisiones tomadas, sobre todo en los planos lingüístico, pragmático e ideológico.

Finalmente, en la comparación de las dos traducciones aplicamos toda la teoría hasta ahora recogida y la tomamos como base para plantear nuestras hipótesis. De esta parte podemos extraer ya las conclusiones de nuestro estudio.

En el tratamiento de palabras que originalmente están en español, la norma general es que ambos traductores omitan estas referencias al choque de culturas ya sea

para evitar repeticiones o para evitar información que al lector meta le resulta obvia. Sin embargo, esto resulta en una pérdida de la riqueza cultural que posee la novela.

En cuanto al apartado de autocensura, que afecta a LA, concluimos que esta traduce términos tabú por otros que no siempre están libres de connotaciones negativas. Los fragmentos que analizamos de MT muestran que este suele mantener el mismo término si está en español, o el equivalente si está en inglés. En un caso, sin embargo, se mantiene el mensaje alterando el registro.

En el tercer apartado, para la traducción de palabras malsonantes, LA sigue cinco procesos diferentes, además de censurar palabras que en el original no lo están. MT, por su parte, sigue siempre el mismo proceso, el cual unifica las palabras de censura. Esto resta originalidad y disminuye la capacidad del lector para imaginar la palabra censurada.

En el último apartado de la comparación, formas de tratamiento, LA tampoco sigue un único criterio. Además, incluye añadidos que remarcan el cambio en la forma de tratamiento. MT sí se basa en una regla, que es la que equipara «you» a «usted» y «thou» a «tú».

En general, por tanto, observamos que LA no tiene unos criterios homogéneos, sino que parecen aleatorios. Además, en ocasiones añade información que no figura en EH. En cuanto a MT, los criterios son más homogéneos, lo cual a veces da pie a pérdidas de matices, al tender a tratar todos los casos por igual, aunque esto también hace que la obra quede más cohesionada.

Aparte de esta conclusión derivada puramente de la comparación, podemos hacer cuatro apreciaciones: En primer lugar, que el contexto histórico, que engloba lo cultural, social, político y económico, tiene una importancia decisiva en el producto final. En segundo lugar, que las traducciones pueden quedar obsoletas al haberse creado

pensando en un público específico, por lo que es conveniente su revisión a lo largo del tiempo, si bien siempre resulta interesante la lectura de una versión anterior que enriquezca nuestro punto de vista. Finalmente, que ambas traducciones son válidas y aceptables en tanto que representan visiones diferentes de una misma realidad.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABC. «Murió la periodista y escritora Lola Aguado.» *ABC* (1981): 45. 19 de marzo de 2012.  
<<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1981/05/09/045.html>>.
- Arnalte, Arturo. *Redada de violetas: la represión de los homosexuales durante el franquismo*. Madrid: La esfera de los libros, 2003.
- Aróstegui, Julio. *La Guerra Civil española*. Las Rozas (Madrid) Dastin, 2004.
- Aznar Soler, Manuel. «Las literaturas del exilio republicano español de 1939: el estado de la cuestión.» *Insula* 627 (1999).
- Bassnett, Susan. *Translation Studies*. Routledge, 1992.
- Calleja, M<sup>a</sup> Antonia Álvarez. *Estudios de traducción (inglés-español)*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2001.
- Castro, Anton. *Anton Castro*. 2008. Gran Enciclopedia Aragonesa. 19 de marzo de 2012. <<http://antoncastro.blogia.com/2008/032205-pilar-narvion-recuerda-a-la-periodista-lola-aguado.php>>.
- de Cabo, Isabel. «La resistencia cultural bajo el franquismo. En torno a la revista “Destino” (1957-1961).» Barcelona: Áltera, s.f.
- Dodds, John M. *The Theory and Practice of text Analysis and Translation Criticism*. Vol. 1, *Literary Prose*. Udine: Campanotto, 1985?
- Garcés Valero, Carmen. *Apuntes sobre traducción literaria y análisis contrastivo de textos literarios traducidos*. Alcalá de Henares: Universidad Alcalá de Henares, 1995.

- García González, Ángel. «El español de Ernest Hemingway en su novela "For Whom the Bell Tolls".» *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica* 8 (1987): 34-44.
- García López, Rosario. *Cuestiones de traducción: hacia una teoría particular de la traducción de textos literarios*. Granada: Comares, 2000.
- Gran Enciclopedia Aragonesa. «Palá Berdejo, María Dolores, «Lola Aguado».» 12 de marzo de 2009. *Gran Enciclopedia Aragonesa*. 19 de marzo de 2012. <[http://www.encyclopedia-aragonesa.com/voz.asp?voz\\_id=9779](http://www.encyclopedia-aragonesa.com/voz.asp?voz_id=9779)>.
- HarperCollins. *Online English Dictionary*. 2011. 8 de junio de 2012. <<http://www.collinsdictionary.com/>>.
- Hemingway, Ernest. *For Whom the Bell Tolls*. Penguin Books, 1970.
- . *Por quién doblan las campanas*. Trad. Miguel Temprano García. Lumen, 2011.
- . *Por quién doblan las campanas*. Trad. Lola de Aguado. Vol. 2. Biblioteca El Mundo, 2002. 2 vols.
- . *Por quién doblan las campanas*. Trad. Lola de Aguado. Vol. 1. Biblioteca El Mundo, 2002. 2 vols.
- Hewson, Lance. *An Approach to Translation Criticism*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins, 2011.
- LaPrade, Douglas Edward. *Hemingway prohibido en España*. Universidad de Valencia, 2011.
- . *La censura de Hemingway en España*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1991.
- Laviana, Juan Carlos, ed. *1958: El milagro económico español*. Vol. 18. Madrid: Unidad Editorial S.A., 2006.
- . *Las Brigadas Internacionales entran en combate (octubre 1936)*. Ed. Juan Carlos Laviana. Madrid: Unidad Editorial S.A., 2005.

- Lozano, Wenceslao Carlos. *Literatura y traducción*. Motril (Granada): Universidad de Granada, 2006.
- Luzón Marco, María José. «Translation of Pronominal Forms of Address in For Whom the Bell Tolls.» *Pragmalingüística* 7 (1999): 161-184.
- Merriam-Webster. *Merriam-Webster.com*. 2011. 8 de junio de 2012.  
<<http://www.merriam-webster.com>>.
- Munday, Jeremy. *Introducing Translation Studies*. London: Routledge, 2001.
- Newmark, Peter. *Manual de traducción*. Trad. Virgilio Moya. Madrid, 1992.
- Press, Oxford University. *Oxford Dictionary Online*. 2012. 8 de junio de 2012.  
<<http://oxforddictionaries.com>>.
- Pym, Anthony. *Exploring Translation Theories*. Routledge, 2010.
- Rodríguez Celada, Antonio, Daniel Pastor y Rosa M<sup>a</sup>, eds. López, *Las Brigadas Internacionales: 70 años de memoria histórica*. Salamanca: Amarú, 2007.
- Salvador, Tomás. «En lo literario: Las palabras malsonantes.» *La Vanguardia* (1963): 13
- Santos Carreteiro, Carlos. «Insultos y expresiones malsonantes en la clase de ELE.» *redELE: revista electrónica de didáctica del español lengua extranjera* 23 (2011)
- Stanton, Edward F. *Hemingway and Spain: A Pursuit*. University of Washington Press, 1989.
- Steiner, George. *Después de Babel: Aspectos del lenguaje y la traducción*. México [etc.] : Fondo de Cultura Económica, 1981.
- Trogon, Robert Wayne. «Money and Marriage: Hemingway's Self-Censorship in For Whom the Bell Tolls.» *The Hemingway Review* 22.2 (Spring 2003): 6-18.
- Tyler, Lisa. *Student Companion to Ernest Hemingway*. Westport: Greenwood Press, 2001.

- van den Broeck, Raymond. «Second Thoughts on Translation Criticism. A model of its Analytic Function.» *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. Ed. Theo Hermans. London & Sydney: Croom Helm, 1985. 54-62.
- Venuti, Lawrence. *The translator's Invisibility*. London: Routledge, 1995.
- , ed. *The Translation Studies Reader*. London: Routledge, 2009.
- Waldhorn, Arthur. *A Reader's Guide to Ernest Hemingway*. Nueva York: Octagon books, 1990.

## ANEXOS

### El español en la novela

A continuación han compilado los extractos correspondientes a los casos analizados (se indica con el número correspondiente).

#### 1.

EH: “But since a long time he is *muy flojo*,” Anselmo said. “He is very **flaccid**. He is very much afraid to die.” p. 28

LA: —Pero desde hace tiempo está muy **flojo** —explicó Anselmo—. Muy flojo. Tiene mucho miedo a morir. p.49

MT: Pero hace mucho que se ha vuelto **flojo** —dijo Anselmo—. Muy **blando**. Le da miedo morir. p. 43

EH: “That and the riches,” Anselmo said. “Also he drinks very much. Now he would like to retire like a *matador de toros*. Like a **bullfighter**. But he cannot retire. p. 29

LA: —Por eso y porque es rico —dijo Anselmo—. Además, bebe mucho. Ahora querría retirarse como un **matador de toros**. Pero no se puede retirar. p. 49

MT: —Eso y que se ha hecho rico —dijo Anselmo. Además bebe demasiado. Ahora le gustaría retirarse igual que un **matador de toros**. Como un **torero**. Pero no puede. p. 43

EH: “*No es nada*,” she said. “**A bridge is nothing**. p. 33

LA: —**No es nada** —dijo ella—; **un puente no es nada**. p. 56

MT: —**Eso no es nada** —dijo ella. **Un puente no es nada**. p. 48

EH: “*Borracho!*” she called to him. “**Drunkard. Rotten drunkard!**” p. 34

LA: —**Borracho** —gritó—. **Borracho, condenado borracho**. p. 56

MT: —¡**Borracho!** —le gritó—. **Borracho, ¡Condenado borracho!** p. 49

EH: We will take the message,” Robert Jordan said and he thought how the word *m* which means **boredom in Spanish** was a word no peasant would use in any other language. p. 46

LA: —Daremos tu mensaje —dijo Jordan, y pensó que **aburrimiento** era una palabra que ningún campesino del mundo usaría en ninguna otra lengua. Y sin embargo, es la palabra más corriente en boca de un español de cualquier clase. p. 75

MT: —Transmitiré tu mensaje —respondió Robert Jordan, y pensó que ningún campesino que no fuese español utilizaría la palabra “**aburrimiento**”, que, sin embargo, está en boca de todos los españoles. p. 65

EH: “**Nothing**,” Pilar told him. “*Nada*. p. 91

LA: —**Nada** —contestó Pilar—; **nada**. p. 140

MT: —**Nada** —dijo Pilar—. **Nada**. p. 121

EH: “*Pero es muy vivo*. **He is very smart**. p. 93

LA: —**Pero es muy vivo**. **Es muy listo**. p. 142

MT: **Pero es muy vivo**. **Muy listo**. p. 123

EH: “‘*Nada*,’ said the *civil*. ‘**Nothing**.’ p. 99  
LA: »—**Nada** —contestó el civil—. p. 151  
MT: »—**Nada** —dijo el guardia civil—. **Nada**. p. 131

EH: “From a balcony some one cried out, ‘*Qué pasa, cobardes?* **What is the matter, cowards?**’ p. 106  
LA: **Desde un balcón, alguien gritó: “¿Qué ocurre, cobardes?”** p. 161  
MT: **Alguien gritó desde un balcón: “Qué os pasa, cobardes?”** p. 193

EH: ‘*Qué (sic.) salga el toro! Let the bull out!*’ p. 107  
LA: “**Que salga el toro. Que salga el toro.**” p. 162  
MT: ¡**Que salga el toro!** p. 140.

EH: ‘Don Faustino, *buen provecho*. Don Faustino, **that you should have a good appetite,**’ p. 112  
LA: "Don Faustino, **buen provecho**." p. 169  
MT: “Don Faustino, **buen provecho**” p. 146

EH: ‘Don Faustino, *a sus ordenes*. Don Faustino **at your orders**.’ p. 112  
LA: “Don Faustino, **a sus órdenes**” p. 169  
MT: “**A sus órdenes**, don Faustino” p. 146

EH: ‘*No hay derecho, mujer. This, woman, you have no right to do.*’ 123  
LA: "**No hay derecho, mujer. No tienes derecho a hacer eso, mujer.**" p. 183  
MT: “**No hay derecho, mujer**” p. 157

EH: “What a fine town but how the *buena gente*, **the good people** of that town, have suffered in this war.” p. 130  
LA: ¡Y qué pueblo tan bonito! Pero, ¡cuánto ha sufrido **la buena gente** de ese pueblo durante la guerra! p. 195  
MT: Un sitio muy bonito, con **muy buena gente**, pero qué mal lo han pasado con la guerra. p. 168

EH: *Faltan caballos*,” he said. “**Lacks horses.**” p. 140  
LA: **Faltan caballos** —dijo el viejo—. **Faltan caballos**. P. 209  
MT: **Faltan caballos**. p. 179

EH: “*Dentro de la gravedad*,” he said in Spanish. “**Within the limits of the danger.**” P. 142  
LA: —**Dentro de la gravedad** —dijo. p. 211  
MT: —**Dentro de la gravedad** —dijo—. p. 181

EH: **Tell me now of thy own volition.**” “*De tu propia voluntad*,” the words were in **Spanish** p. 169  
LA: **Dime una cosa por tu propia voluntad**. p. 249  
MT: **Dime una cosa por tu propia voluntad**. p. 213

EH: . “Back to the palace of Pablo,” Robert Jordan said to Anselmo. **It sounded wonderful in Spanish.** “*El Palacio del Miedo*,” Anselmo said. “**The Palace of Fear.**”

“*La cueva de los huevos perdidos*,” Robert Jordan capped the other happily. “**The cave of the lost eggs.**” p. 193

LA: —De vuelta al palacio de Pablo —dijo Robert Jordan. **En español, aquello sonaba bien.**

—**El palacio del Miedo** —dijo Anselmo.

—**La cueva de los huevos perdidos** —replicó alegremente Robert Jordan. p. 285.

MT: De vuelta al palacio de Pablo —dijo Robert Jordan. **En español sonó estupendamente.**

—**El palacio del miedo** —respondió Anselmo.

—**La cueva de los huevos perdidos** —replicó alegremente Robert Jordan. p. 243

EH: What are you then, Red?” “Yes. **Red. Rojo** p. 206

LA: —¿Entonces, qué es lo que eres tú, rojo?

—Sí, **rojo**. p. 304

MT: —Entonces, ¿qué eres, rojo?

—Sí. **Rojo**. p. 260

EH: “*Estoy listo*,” Robert Jordan said. “**I am ready to do it** p. 211

LA: —**Estoy listo** —dijo Robert Jordan—; **estoy dispuesto**. p. 313

MT: —**Estoy dispuesto** —dijo Robert Jordan—. p. 267

EH: “*Nuestra gloriosa tropa siga avanzando sin perder ni una sola palma de terreno*,” Karkov said in his strange Spanish. “It didn’t really say that,” Robert Jordan doubted. “**Our glorious troops continue to advance without losing a foot of ground**,” Karkov repeated in English. p. 229

LA: —**Nuestra gloriosa tropa siga avanzando sin perder una sola palma de terreno** —había dicho Karkov, en su español pintoresco.

—No es posible —dijo Robert Jordan con tono incrédulo.

—**Nuestras gloriosas tropas continúan avanzando sin perder un solo palmo de terreno** —había repetido Karkov en inglés—. p. 337

MT: —**Nuestra gloriosa tropa sigue avanzando sin perder ni una sola palma de terreno** —dijo Karkov en su extraño español.

—No puedo creer que dijera eso.

—**Nuestras gloriosas tropas siguen avanzando sin ceder un palmo de terreno** —repitió Karkov en inglés. pp. 288 y 289

EH: “*Tu ves?*” Robert Jordan said to Agustín. “**Thou seest?**” p. 269

LA: ¿**Tú ves?** —preguntó Robert Jordan a Agustín. p.42 (vol. 2)

MT: ¿**Lo ves?** —le dijo Robert Jordan a Agustín. p.339

EH: **Estamos copados. We are surrounded.** p. 290

LA: **Estamos copados.** p. 78 (vol. 2)

MT: **Estamos copados.** p. 364

EH: ... he thought of a joke in Spanish. It was, “*Hay que tomar la muerte como si fuera aspirina*,” which means, “**You will have to take death as an aspirin.**” p. 291

LA: ... Se le ocurrió una frase de humor español, que decía así: «**Hay que tomar la muerte como si fuera una aspirina**». p. 80 (vol. 2)

MT: ... recordó un chiste en español: «**Hay que tomar la muerte como si fuese aspirina**» p. 366

EH: “*Resistir y fortificar es vencer*,” Joaquín said, his mouth stiff with the dryness of fear which surpassed the normal thirst of battle. It was one of the slogans of the Communist party and it meant, “**Hold out and fortify, and you will win**”. p. 291

LA: —**Resistir y fortificar es vencer** —constestó Joaquín con la boca seca; seca de un miedo que sobrepasaba la sed normal de la batalla. p. 81 (vol. 2)

MT: —**Resistir y fortificar es vencer** —respondió Joaquín con la boca seca por el miedo, que produce una sed mucho mayor que la habitual al entrar en combate. p. 367

EH: “*Qué cosa más mala es la guerra*,” he said to himself, which meant, “**What a bad thing war is**.” P. 305

LA: «**Qué cosa más mala es la guerra**», se dijo. p. 101 (vol. 2)

MT: **Qué cosa más mala es la Guerra**, se dijo. p. 383

EH: “*En el fondo no soy cobarde*,” he said. “**At bottom I am not a coward**.” p. 367

LA: **En el fondo, no soy cobarde** —dijo ... p. 194 (vol. 2)

MT: —**En el fondo no soy cobarde** —dijo. p. 460

EH: “*Arre caballo! Go on, horse!*” p. 433

LA: «¡**Arre, caballo!**» p. 292 (vol. 2)

MT: «¡**Arre, caballo!**» p. 541

## 2.

EH: Now, as they moved out of sight toward Segovia, they did not look to be the green, red wing-tipped, low wing Russian conversion of the Boeing P32 that **the Spaniards called Moscas**. p. 40

LA: Sin embargo, ahora que se alejaban camino de Segovia, no le parecía que los aviones se asemejaran a los «Boeing P. 32 verdes, de alas bajas pintadas de rojo, que eran una versión rusa de los aviones americanos **que los españoles llamaban Moscas**». p. 66

MT: Ahora, mientras se perdían de vista en dirección a Segovia, no le parecieron la versión rusa del Boeing P32 verde y con la punta de las alas rojas **que los españoles llamaban “moscas”**. p. 58

EH: The fascists were all held in the *Ayuntamiento*, the **city hall**. p. 101

LA: Los fascistas estaban todos encerrados en el **Ayuntamiento** ... p. 154

MT: Los fascistas estaban detenidos en el **Ayuntamiento** ... p. 133

## Palabras malsonantes

A continuación han compilado los extractos correspondientes a los casos analizados (se indica con el número correspondiente).

### 1.

EH: “What are you doing now, you lazy drunken **obscene unsayable** son of an **unnameable** unmarried gypsy **obscenity**?” p. 32

LA: ¿Qué estás haciendo, **borracho repugnante, hijo de puta** gitana? p. 55

MT: ¿Se puede saber qué haces, borracho perezoso y repugnante, gitano hijo **[impuplicable]** de **[obscenidad]**? p.48

EH: That we blow up an **obscene** bridge and then have to **obscenely** well **obscenity** ourselves off out of these mountains? p. 47

LA: —Que vas a volar esa **mierda** de puente y que vamos a tener que irnos de estas **puñeteras** montañas.p.75

MT: Que tenemos que volar no sé qué [**obscenidad**] de puente y luego marcharnos corriendo de estas [**obscenidad**] montañas. p.65

2.

EH: I **this and that** in the **this and that** of thy father. I **this and that** and that in thy this. p. 15

LA: **Me c...** en **esto y en lo otro** y en tu padre y en toda tu familia. p. 29

MT: Yo **esto**, yo **lo otro** y yo **lo de más allá**. p. 27

EH: “No,” Agustín said. “From people less **unprintably equipped** than I.” p. 47

LA: De gente menos **j...** que yo. p. 76

MT: De gente más [**obscenidad**] que yo. p. 66

EH: “I **besmirch the milk** of thy duty.” Then turning to the woman, “Where the **unnameable** is this **vileness** that I am to guard?” p. 91

LA: Me **c...** en la leche de tu deber.

—Y luego, dirigiéndose a la mujer de Pablo: —¿Dónde está ese **c...** que tengo que guardar? p. 140

MT: **Me cago en la leche** con tu deber. —Luego se volvió hacia la mujer—. ¿Dónde está esa [**impuplicable**] que tengo que vigilar? p. 121.

EH: “I **obscenity in the milk** of thy tiredness,” p. 91

LA: —Me **c... en la leche** de tu cansancio. p. 140

MT: —Me [**obscenidad**] en la leche de tu cansancio. p. 121

EH: Down with the miscalled Republic and I **obscenity in the milk** of your fathers. p. 109

LA: ¡Abajo la República! y **me c... en la leche** de vuestros padres. p. 165

MT: Abajo esa falsa República y **me [obscenidad] en la leche** que mamaron vuestros padres. p. 142

EH: And what an **obscenity** of steepness it is to arrive here. p. 128

LA: ¡Y qué **m...** de cuesta hay que subir para llegar hasta aquí! p. 191

MT: ¡Qué [**obscenidad**] es esta pendiente! p. 164

EH: “I **obscenity in the milk** of all,” Agustín said p. 203

LA: —Me **c...** en la leche de todo el mundo —dijo Agustín—. p. 300

MT: —Me [**obscenidad**] en la leche de todos vosotros —dijo Agustín—, esto es una casa de locos. p. 257

EH: “Where the **obscenity** have you been?” p. 262

LA: ¿Dónde **c...** has estado? p. 38 (vol. 2)

MT: ¡Tú,hijo de la gran puta! —dijo en voz baja—. ¿Dónde [**obscenidad**] estabas?

4.

EH: Animal,” said Agustín, relishing the word. “Animal. And thou. **Daughter of the great whore of whores.** p. 91

LA: —¿Animal? —preguntó Agustín paladeando el piropo—. Animal. Y tú, **hija de la gran p...** p. 140

MT: —Animal... —repitió Agustín saboreando aquel piropo—. Así que animal, ¿eh? **Hija de la gran puta** p. 121

EH: What do you wear under your skirts, *Inglés?*” “**Los cojones,**” Robert Jordan said. p. 199

LA—¿Qué es lo que lleváis debajo de las faldas, inglés?

—**Los c...** —dijo Robert Jordan. p.294

MT: —¿Qué os ponéis debajo de la falda, inglés?

—**Los cojones** -dijo Robert Jordan. p.251

5.

EH: Then go and **befoul** thyself,” Pilar said to him without heat. p. 91

LA: —Entonces vete **ye...** en ti mismo —dijo Pilar, sin irritarse. p. 140

MT: —Por mí como si **te cagas encima** —dijo Pilar sin inmutarse. p. 121

EH: I **befoul myself in the milk** of the springtime. p. 91

LA: Me **c...** en la leche de la primavera. p. 140

MT: ... **me cago en la leche** de la primavera. p. 121

EH: He wants to stay in the **eddy** of his own weakness. 93

LA: Le gusta quedarse en la **m...** de su flojera. p. 143

MT: Quiere seguir **metido hasta el cuello** en su propia cobardía. p. 124

EH: “**Milk,**” Agustín said. “**Black milk.**” p. 203

LA: —**Leche** —dijo Agustín—; **j... leche.** p. 300

MT: —**Leche** —dijo sin más Agustín—. **Y releche.** p. 256

## Formas de tratamiento

En estas tablas se han clasificado los casos que contienen formas de tratamiento según los personajes que interactúan. Se han recogido las interacciones entre personaje principales que se consideran relevantes por la diferencia entre ambas traducciones o por la dificultad que entrañan.

Pág.		ROBERT Y ANSELMO	
18	Dígame cómo se llama —Roberto[...] —Espere aquí, Roberto[...] —Está bien —dijo el joven—. Pero ¿tiene la intención de bajar al puente por este camino?	18	¿Cómo te llamas? -Roberto[...] -Pues espera aquí, Roberto[...] -De acuerdo —dijo el joven-. Pero ¿pretende usted bajar al puente por aquí?
			[Anselmo a Robert] How do they call thee? “Roberto[...] “Wait here, then, Roberto[...] “Good,” the young man said. “But do you plan to go down this way to the bridge?”

72	¿Crees que habrá pelea en el puente? – Desde hacía un rato se había puesto a tutear al extranjero.	62	¿Crees que después de lo del puente habrá que pelear?	[Anselmo a Robert] “Thinkest thou there will be a battle at the bridge?” “There is a chance.”
119	—¿Ha comido usted?	103	-¿Has comido?	[Robert a Anselmo] “Hast thou eaten?”
284	—Que se vayan al diablo –dijo Robert Jordan-. Ya me contarás todo eso en el campamento. Vamos. Vámonos. —Déjeme que se lo explique.	242 y 243	—Al demonio con ellos -dijo Robert Jordan-. Ya me lo contarás en el campamento. Volvamos de una vez. —Deja que te lo muestre — respondió Anselmo.	[Robert a Anselmo] “The hell with them,” Robert Jordan said. “You tell me at camp. Come on, let’s go.” “Let me show you,” Anselmo said.
286	Me alegro de verte –dijo Anselmo tuteándole por vez primera–; pero ya iba a marcharme.	244	Yo también me alegro — respondió Anselmo-. Pero estaba a punto de irme.	[Anselmo a Robert] “I am glad to see thee,” Anselmo said. “But I was just about to leave.”
28 vol. 2	—Suba con ellos –dijo Jordan a Anselmo-. Échese al lado del fusil y sujete las patas.	320	—Sube allí con ellos —le pidió Robert Jordan a Anselmo-. Túmbate junto al fusil y sujeta las patas del trípode.	[Robert a Anselmo] “Get up there with them,” Robert Jordan said to Anselmo. “You lie beside the gun and hold the legs still,” he said.
34 vol. 2	Anselmo, baje usted a la cueva y tráigame el hacha.	326	Anselmo, baja a la cueva y tráeme un hacha.	[Robert a Anselmo] Anselmo. Get thee down to the cave and bring me an ax.
44 vol. 2	¿Quiere usted más ramas?	334	¿Necesitas más ramas?	[Anselmo a Robert] “Do you wish more branches?”
50 vol. 2	-Tú –dijo Robert Jordan dirigiéndose a Anselmo, y tuteándole de repente-. Tienes que ir ...	339-340	—Tú —le dijo Robert Jordan a Anselmo-. Conviene que vayas ...	[Robert a Anselmo] “Thou,” Robert Jordan said to Anselmo. “Thou must go to the post of yesterday ...
51 vol. 2	-¿No tiene usted miedo de encontrarse con la caballería?	340	—¿No temes encontrarte con la caballería?	[Robert a Anselmo] “Have you no fear of encountering cavalry?”
64 vol. 2	-Viejo, quédate aquí con Agustín y la ametralladora.	353	—Viejo, quédate ahí con Agustín y la ametralladora.	[Robert a Anselmo] “Viejo, stay there with Agustín with the gun.”

221 vol. 2	—Hasta pronto, abuelo –dijo Robert.	484	Hasta pronto, viejo	“Until soon, old one,” Robert Jordan said.
------------------	-------------------------------------	-----	---------------------	---

ROBERT Y PABLO				
80	—¿Qué es eso que traes?	70	¿Qué lleva usted ahí?	[Pablo a Robert] “What do you carry?” Pablo said.
85	—Bueno, haremos lo del puente sin tu ayuda –dijo Jordan a Pablo tuteándole de repente.	74	-Tendremos que hacer lo del puente sin tu ayuda –le dijo a Pablo.	[Robert a Pablo, excluyéndolo de la tarea del puente tras notar hostilidad] “Then we will do the bridge without thy aid,” Robert Jordan said to Pablo.
259	¿Crees que va a estar nevando todo el verano, Pablo?	222	¿Crees que seguirá nevando todo el verano, amigo? [Extraño el apelativo “amigo” cuando hace 2 págs. le estaba insultando para sus adentros y en los primeros capítulos planeaba matarle]	[Robert a Pablo]“You think we’re going to be snowed in all summer, Pablo, old boy?”
260	¿En dónde has aprendido todo eso, veterano?	222	¿Dónde has aprendido todo eso, amigo?	“Where did you learn all this, old timer?” Robert Jordan asked.

ROBERT Y EL GITANO				
38	—No dejen eso tan cerca de la cueva –dijo el hombre que estaba tallando el palo. [...] Hay fuego dentro. —Levántate y colócalos tú mismo –dijo Pablo–. Ponlos ahí, al pie de ese árbol. El gitano no se movió; pero dijo algo que no puede escribirse, añadiendo: —Déjalos donde están, y así revientes; con eso se curarán todos tus males.	34	—No los dejéis tan cerca de la cueva [...]. Ahí dentro hay fuego. —Levanta y llévate los tú –dijo Pablo–. Ponlos al lado del árbol. El gitano no se movió pero dijo algo [impublicable] y luego añadió: —Déjalo ahí a ver si revienta y se te curan de una vez todos los males.	[El Gitano y Pablo:] “Don’t leave it so close to the cave,” [...] “There’s a fire in there.” “Get up and put it away thyself,” Pablo said. “Put it by that tree.” The gypsy did not move but said something unprintable, then, “Leave it there. Blow thyself up,” he said lazily. “Twill cure thy diseases.”
39	—¿Qué está usted haciendo? –preguntó Jordan, sentándose al lado del gitano, que se lo mostró. Era una trampa en	35	—¿Qué haces? –preguntó Robert Jordan sentándose junto al gitano.	[Robert y el gitano:] “What do you make?” Robert Jordan sat down

	<p>forma de rectángulo y estaba tallando el travesaño.</p> <p>—Es para los zorros –dijo–. Este palo los mata. Les rompe el espinazo. – Hizo un guiño a Jordan–. Mire usted; así.</p>		<p>El otro se lo enseñó. Era una trampa en forma rectangular y estaba tallando el travesaño.</p> <p>—Para los zorros –dijo–. Cuando cae el tronco les parte el espinazo. -Sonrió a Jordan–. Así, ¿ve?</p>	<p>by the gypsy. The gypsy showed him. It was a figure four trap and he was whittling the crossbar for it. “For foxes,” he said. “With a log for a dead-fall. It breaks their backs.” He grinned at Jordan.</p> <p>“Like this, see?”</p>
120	<p>—¿Qué tal? –preguntó el gitano–. ¿Te has divertido esta noche?</p> <p>—He dormido.</p> <p>—Bueno –dijo el gitano, y sonrió haciendo un guiño–. ¿Tienes un cigarrillo?</p> <p>—Escucha –dijo Robert Jordan, palpando su bolsillo en busca de cigarrillos–, quisiera que fueses con Anselmo</p>	104	<p>-¿Qué tal? -dijo-. ¿Te divertiste mucho anoche?</p> <p>-Dormí.</p> <p>-Menos mal -respondió el otro con una sonrisa-. ¿Tienes un cigarrillo?</p> <p>-Escucha -dijo Robert Jordan mientras se hurgaba en el bolsillo en busca de cigarrillos-. Quiero que vayas con Anselmo</p>	<p>[El gitano a Robert. Bromeando.]</p> <p>“Qué tal?” the gypsy said. “Did you divert yourself last night?” “I slept.” “Less bad,” the gypsy said and grinned. “Have you a cigarette?” “Listen,” Robert Jordan said and felt in his pocket for the cigarettes. “I wish you to go with Anselmo</p>

Pág.		ROBERT Y PILAR		
57	<p>¿Comprendes? –dijo tuteándole súbitamente.</p>	49	<p>¿Entiendes?</p>	[Pilar a Robert] She has had a bad time. Understandest thou?”
57	<p>-Anselmo y usted pueden llevársela cuando acabe esto –dijo dejando momentáneamente el tuteo.</p>	50	<p>—Usted y Anselmo pueden llevársela cuando acabe esto – dijo interrumpiendo el tuteo.</p>	[Pilar a Robert] “You and the Anselmo can take her when this terminates.”
59	<p>—Déjame ver tu mano –dijo la mujer, volviendo otra vez al tuteo.</p>		<p>—Déjame ver tu mano –dijo la mujer volviendo a tutearle</p>	[Pilar a Robert] “Let me see thy hand,” the woman said.
60	<p>—Despiértele –dijo–. ¿Quiere una carabina?</p>	52	<p>-Pues despiértale –dijo. ¿Quieres llevarte una carabina?</p>	[Pilar a Robert]“Wake him then,” she said. “Do you want a carbine?”
133	<p>-Como usted quiera -respondió Robert Jordan.</p>	115	<p>-Lo que tú digas -respondió Robert Jordan.</p>	[Robert a Pilar] “As you will,” Robert Jordan said.
146	<p>Mírame; mira qué fea soy. Mírame de cerca, inglés.</p>	127	<p>Escucha, inglés. Mírame, aunque sea tan fea. Mírame de</p>	[Pilar a Robert] Look at me, as ugly as I

	—Tú no eres fea –dijo Robert Jordan tuteándola sin saber por qué. [Explicita el tuteo]		cerca, inglés. -No eres fea.	am. Look closely, Inglés.” “Thou art not ugly.”
211	Usted ha dicho treinta	181	Tú hablaste de treinta	[Robert a Pilar] You said thirty
217	-Eso es asunto tuyo –dijo Robert Jordan, tuteándola de repente-. Yo no tengo que meter la mano en ello. [Explicita el tuteo]	186	Es asunto vuestro –dijo Robert Jordan-. No quiero entrometerme.	[Robert a Pilar] “It is thy business,” Robert Jordan said. “I do not put my hand in it.”
248	—¿Estás mala? –preguntó Jordan, tuteándola de repente e inclinándose hacia ella.	212	—¿Te encuentras mal? — preguntó agachándose junto a ella.	[Robert a Pilar] “Art thou ill?” he asked and bent down by her.
249	¿Se encuentra usted bien?	212	¿Estás bien?	[Robert a Pilar] “You are all right?”
30v2	Y tú, cuida de mis mochilas –le dijo a Pilar, tuteándola-.	323	Tú cuida también de ellos –le pidió a Pilar-.	[Robert a Pilar] Thou to look after my sacks, too,” he said to Pilar.
31v2	¿Me ha entendido?	323	¿Entiendes?	[Robert a Pilar] Everything, understand?

Pág. ROBERT Y MARÍA				
101	María le sirvió una taza de vino. —Beba esto –le dijo–; le hará verme más guapa. Hay que beber mucho para verme guapa.	88	María le llenó la taza de vino. -Bebe y aún te pareceré mejor. Tendrás que beber mucho si quieres que te parezca guapa.	[María a Robert] Maria filled his cup with wine. “Drink that,” she said. “It will make me seem even better. It is necessary to drink much of that for me to seem beautiful.”
101 y 102	—Entonces vale más que no beba –dijo Jordan–. Me pareces ya guapa, y más que guapa –dijo tuteándola abiertamente.	89	-En ese caso más vale que lo deje. Porque ya me pareces más que guapa.	[Robert a María] “Then I had better stop,” Robert Jordan said. “Already thou seemest beautiful and more.”

Pág. OTROS PERSONAJES				
20	¿Comprende usted?	19	¿Comprendes?	[Golz a Robert] “You understand?”

84	—¿Estuvo usted en el tren?	73	-¿Estuviste en lo del tren?	[El de la cicatriz a Robert] “Were you at the train?”
209	Sabiendo que se van ustedes de aquí, no necesitan ser tan cuidadosos como lo han sido por estos alrededores.	179	Ya que os vais a ir, no hay necesidad de andar con cuidado como antes y no hay que tomar tantas precauciones.	[Robert a El Sordo] Knowing you are leaving. Having no need to be careful as you have been in this neighborhood
336	«¿Cómo pensaba hacerlo usted?», le preguntó Robert Jordan, añadiendo: «No es tan fácil, como usted sabe, envenenar a la gente en un momento.» Y Karkov le había dicho: «¡Oh, sí!...	288	—¿Y cómo pensabas hacerlo? Envenenar a la gente no es tan fácil –le había dicho. —¡Oh, sí, claro que lo es si llevas siempre veneno encima para tu propio uso.	[Robert a Karkov] “How were you going to do it?” Robert Jordan had asked him and had added, “You know it isn’t so simple just suddenly to poison people.” And Karkov had said, “Oh, yes, it is when you carry it always for your own use.”
337	No soy un derrotista, usted me entiende ...	288	No soy derrotista, entiéndeme ...	[Karkov a Robert] “I am not a defeatist, you understand ...
341	Váyase al demonio	291	Vete a la mierda	[Robert al economista inglés] “Go muck yourself,”
30 vol. 2	Fernando, cuídese de que me suban también los sacos;	323	Fernando, asegúrate de que suban también mis dos fardos y sobre todo de que lo hagan con sumo cuidado.	[Robert a Fernando] Fernando, see that my sacks are brought also.

## AUTORIZACIÓN

### AUTORIZACIÓN PARA LA INCORPORACIÓN DEL TFG AL REPOSITORIO INSTITUCIONAL DE LA UNIVERSIDAD

D Cristina Fernández Redondo con D.N.I. 12420037Z

AUTORIZO que el Trabajo de Fin de Grado titulado “Las dos traducciones españolas de *For Whom the Bell Tolls*, de Ernest Hemingway: Un análisis comparativo”,

sea incorporado al Repositorio Institucional de la Universidad de Salamanca en caso de que sea evaluado positivamente con una nota numérica de 9 o superior.

Salamanca a 27 de junio de 2012

Fdo. ....