

This is the Accepted Version of the following chapter, which has been published in final form at:

DOI: <https://doi.org/10.3726/b19985>

Marín Hernández, David (2022): «Las traducciones española y argentina de *Stoner*: por qué los dialectalismos molestan en las traducciones», en Juan Jesús Zaro Vera (ed.): *Estudios sobre el español como lengua de traducción en España y América*. Berlin: Peter Lang, págs. 237-256.

LAS TRADUCCIONES ESPAÑOLA Y ARGENTINA DE *STONER*: POR QUÉ LOS DIALECTALISMOS MOLESTAN EN LAS TRADUCCIONES

DAVID MARÍN HERNÁNDEZ
Universidad de Málaga
dmarin@uma.es

Resumen:

Aunque *Stoner*, de John Williams, es considerada en la actualidad como una de las grandes obras de la narrativa norteamericana, cuando se publicó en 1965 pasó prácticamente desapercibida. Fueron sus traducciones en Europa las que la encumbraron medio siglo después de su publicación y la convirtieron en un superventas. Además de reflexionar sobre las razones por las que a esta novela le llegó el reconocimiento en Europa antes que en su propio país, en este trabajo se estudiarán las dos traducciones en castellano publicadas hasta el momento: la española de Antonio Díez Fernández (Ediciones Baile del Sol, 2010) y la argentina de Carlos Gardini (Editorial Fiordo, 2016). Se compararán los procedimientos de traducción de ambas versiones desde un punto de vista dialectal y se tratará de explicar por qué los lectores tienden a rechazar las traducciones con dialectalismos ajenos.

Palabras clave: *Stoner*; John Williams; retraducción; lengua de traducción; español neutro; variedad dialectal

1. INTRODUCCIÓN

Stoner, del novelista estadounidense John Williams, es considerada en la actualidad como una de las grandes obras de la narrativa norteamericana del siglo XX. Los elogios de los críticos y novelistas más influyentes respaldan la buena acogida de la novela entre los lectores de las muchas lenguas a las que se ha traducido. En las contracubiertas de sus múltiples ediciones abundan elogios contundentes sobre su calidad literaria: Ian McEwan considera que “*Stoner* es un descubrimiento maravilloso para todos los amantes de la literatura”; Bret Easton Ellis la valora como “una de las inesperadas grandes novelas americanas del siglo XX [...]. Casi perfecta”; en el ámbito hispánico, Enrique Vila-Matas (2011) o Rodrigo Fresán (2011) coinciden en presentarla como una “obra maestra”, y el novelista Muñoz Molina dijo de ella que le había procurado “la emoción literaria más intensa de todo el año” (2019).

Sin embargo, cuando fue publicado en 1965 por la editorial The Viking Press, el relato de John Williams pasó prácticamente desapercibido; apenas se vendieron ejemplares y fueron

escasas las reseñas que mencionaron esta novela en la que se cuenta la insulsa vida de un mediocre profesor que pasó sin pena ni gloria por una universidad del medio oeste americano y al que prácticamente nadie recuerda después de su muerte. En los años siguientes a su publicación tan solo el crítico norteamericano Irving Howe en *The New Republic* (1966) o el novelista británico C. P. Snow en una reseña del *Financial Times* (1973) trataron infructuosamente de llamar la atención del público acerca de la calidad de la obra. Aunque fue objeto de dos nuevas reimpresiones durante el siglo XX (en 1972 por Pocket Books y en 1998 por University of Arkansas Press), hubo que esperar hasta el siglo XXI para que la novela empezara a ser considerada por la crítica como un clásico de literatura estadounidense, a lo que contribuyó su publicación en la colección Classics de la prestigiosa editorial New York Review Books en 2006, al igual que algunas reseñas muy elogiosas, como la del influyente crítico Morris Dickstein en *The New York Times*: “John Williams’s *Stoner* is something rarer than a great novel — it is a perfect novel, so well told and beautifully written, so deeply moving, that it takes your breath away” (2007). No obstante, la novela seguía sin trascender el reducido círculo de “lectores profesionales” (críticos literarios, editores, profesores y estudiantes de literatura). El empujón definitivo hacia el éxito entre el gran público le llegó cuando la novelista francesa Anna Gavalda quedó deslumbrada por la novela de John Williams y decidió traducirla ella misma hacia el francés en 2011. El prestigio de Gavalda como autora de *best sellers* hizo que múltiples editoriales europeas se fiaran de su criterio y decidieran traducirla también a sus respectivas lenguas. Las traducciones fueron un éxito rotundo. Tanto la crítica como el público europeo se rindieron inmediatamente ante la calidad de la novela, lo cual la relanzó definitivamente en su propio país y le permitió acceder al canon de la narrativa estadounidense.

La primera traducción en lengua española fue la realizada por Antonio Díez Fernández, que se publicó en 2010 por la editorial Baile del Sol. En 2016 el traductor argentino Carlos Gardini realizó una nueva traducción, publicada en su país por la editorial Fiordo. En este trabajo se compararán los métodos y las técnicas de traducción de ambas versiones y se tratará de explicar por qué la traducción española no fue bien recibida en Argentina, lo cual motivó la publicación de la nueva versión argentina sin “marcas españolizantes” y en un tono “leve y afortunadamente rioplatense” (Tipitto, 2016). La existencia de estas dos traducciones de *Stoner* nos permitirá igualmente comentar las motivaciones identitarias que subyacen en el empleo de determinadas variedades dialectales del español en la traducción de libros, así como los factores económicos que en ocasiones explican la decisión de retraducir una novela en una variedad distinta (no puede pasarse por alto que la novela de John Williams se convirtió en un superventas gracias precisamente al éxito que alcanzó fuera de su país tras traducirse a múltiples lenguas). Finalmente, reflexionaremos sobre las razones por las que los lectores tienden a

rechazar la presencia de dialectalismos en los textos traducidos, a diferencia de lo que sucede en la llamada “escritura directa”, donde los localismos lingüísticos son bien aceptados.

2. UNA SEGUNDA OPORTUNIDAD GRACIAS A LA TRADUCCIÓN

Hubo que esperar al siglo XXI para que la fortuna de *Stoner* cambiara. La indiferencia con la que los lectores norteamericanos recibieron inicialmente la obra de Williams tardó casi medio siglo en superarse. Y lo hizo fundamentalmente gracias al éxito de sus traducciones en Europa. Si bien en EE.UU. algunas editoriales habían recuperado a principios de siglo XXI la novela de Williams animadas por algunas críticas elogiosas¹ o por los consejos de algunos libreros que intuían las posibilidades comerciales de la obra,² el empujón definitivo hacia la fama de la que goza en la actualidad se lo dio, como ya se ha dicho, la novelista francesa Anna Gavalda. Una reseña publicada en *The Guardian* despertó su curiosidad y, tras leer *Stoner*, la escritora pidió a su editorial que adquiriera los derechos de autor para traducir la novela en francés, de lo cual se encargó ella misma en 2011. Autora de *best sellers* y con varias de sus novelas adaptadas al cine, Gavalda contaba con una multitud de lectores fieles que confiaron en su criterio y dieron una oportunidad a la obra de John Williams. Los lectores de la novelista francesa no fueron los únicos en seguir su recomendación: muchas editoriales europeas se dejaron guiar igualmente por el olfato literario de Gavalda y tradujeron *Stoner* hacia sus lenguas. El éxito de ventas de estas traducciones fue tal que la noticia llegó hasta el mercado editorial norteamericano, donde la novela de Williams consiguió finalmente despertar el interés del gran público.

El mérito de haber permitido que *Stoner* llegara a millones de aficionados a la literatura hay que otorgárselo, pues, a la autora francesa Anna Gavalda. Ahora bien, la primera traducción en publicarse en Europa no fue la francesa (que llegó a las librerías en 2011), sino la española, realizada por Antonio Díez Fernández para la editorial Baile del Sol, cuya primera edición salió a la venta en 2010. Merece la pena detenerse en el recorrido editorial de esta traducción española porque creemos que he tenido incidencia en la labor del traductor. Durante la promoción de una de sus novelas en España, Anna Gavalda declaró en una entrevista a *El País* que el proyecto en el que estaba trabajando en ese momento era la traducción de la novela de Williams (Martí, 2008). Tito Expósito, el responsable de la editorial tinerfeña Baile del Sol, leyó la entrevista y decidió adelantarse a la autora francesa. Se puso en contacto inmediatamente con la editorial

¹ En 2003 la editorial Vintage vuelve a publicar *Stoner* por recomendación del novelista irlandés John McGahern, quien se encargó de redactar el prólogo de esta edición.

² En 2006 la New York Review of Books, a raíz de los consejos del librero John Doyle, publica nuevamente la novela en la colección Classics (Frank, 2016).

norteamericana que la había reeditado y adquirió los derechos de traducción para publicar *Stoner* en España.

La apuesta de Tito Expósito resultó un éxito empresarial y nos ofrece además un buen ejemplo del lugar esencial que ocupa la traducción en la industria editorial española, al menos desde una perspectiva económica. Cuando Expósito decidió traducir *Stoner*, su editorial se encontraba en una pésima situación financiera debido a que había dejado de recibir ayudas públicas para la edición, hasta el punto de que para abonar los mil euros que costaban los derechos de traducción de la novela tuvo que hacer una colecta entre amigos. Inicialmente, apenas se vendieron ejemplares de la traducción, pero las críticas en la prensa consiguieron dar un vuelco a la situación. Rodrigo Fresán dio a conocer la novela en el suplemento literario *El cultural*, del diario *ABC*, con una crítica que empezaba de manera contundente: “*Stoner* es una obra maestra. Y punto” (Fresán, 2011). A los pocos días el poeta y crítico Luis Antonio de Villena se hacía eco de la recién publicada traducción en su blog de literatura, y, pese a considerarla “una gran novela”, manifestaba el temor de que pasase inadvertida por haber sido publicada en una pequeña editorial, con todos los problemas de distribución que ello implica (de Villena, 2011). No fue el caso, pues las ventas aumentaron vertiginosamente. Fue sobre todo la reseña que publicó Enrique Vila-Matas en *El País*, con el título “Una obra maestra ignorada”, la que atrajo a un gran número de lectores y multiplicó las copias vendidas (Vila Matas, 2011). A raíz de esta reseña, los trescientos ejemplares que se habían vendido hasta el momento se convirtieron en seis mil, y a partir de ahí las ventas no dejaron de crecer.³ La editorial Baile del Sol, que estaba a punto de quebrar antes de traducir *Stoner*, pasó a facturar sesenta mil euros, a tener en catálogo más de seiscientos títulos y a trabajar con cien autores vivos (Estévez, 2017).

3. UNA TRADUCCIÓN APRESURADA

La repercusión de la traducción de *Stoner* en Baile del Sol permite ilustrar el valor económico sustancial que la traducción aporta a la industria editorial en España.⁴ Precisamente por ello resulta decepcionante el poco cuidado con el que se ha editado esta traducción, pese a haber sido esta la que permitió reflotar a la editorial. La publicada por Baile del Sol es una

³ El éxito de *Stoner* no pasó desapercibido para la editorial Editions 62, que, al año siguiente, publicaba *Stoner* en catalán en traducción de Albert Torrecasana.

⁴ Un exhaustivo análisis económico sobre el peso de la traducción en el sector editorial está disponible en el *Informe del valor económico de la traducción editorial*, elaborado para ACE traductores en 2017, <https://ace-traductores.org/wp-content/uploads/Informe-del-valor-econ%C3%B3mico-de-la-traducci%C3%B3n-editorial-1.pdf> (última consulta: 20 de febrero de 2022).

traducción descuidada que debería haber sido objeto de una revisión por parte de algún corrector. No se está cuestionando el método de traducción por el que ha optado Antonio Díez Fernández (basado en una fidelidad formal al texto de Williams que refleja su estilo austero y su prosa transparente), como tampoco se están minusvalorando algunos hallazgos sobresalientes por parte del traductor a la hora de resolver ciertos problemas que plantea el texto original, pero lo cierto es que en esta traducción abundan los descuidos que podrían haberse subsanado con una simple revisión. No es el objetivo ni la intención de este trabajo menoscabar la labor de quien ha realizado esta traducción, sino analizar los errores que en nuestra opinión contiene el texto meta como síntomas del lugar secundario que en ocasiones ocupa la traducción en la cadena de edición de un libro; solo así se explica que en ningún momento de esta cadena se hayan detectado los numerosos deslices que afean el texto de llegada. En el capítulo tres, por ejemplo, se ha quedado sin traducir un párrafo en el que, curiosamente, se describe el carácter olvidadizo del Decano de la Facultad en la que enseña Stoner.⁵ El párrafo, cuya ausencia no afecta en absoluto al conjunto de la obra, no presenta ninguna dificultad lingüística, por lo que todo apunta a que su desaparición se debe sencillamente a un olvido del traductor que tampoco fue detectado en la fase de corrección, si es que esta existió. En esta misma categoría de descuidos podrían incluirse otros muchos ejemplos, como la traducción de “a year” por “un mes” en la siguiente oración (los subrayados en las siguientes citas son míos):

TO: It also told him that Dave Masters had been sent to France and that almost exactly **a year** after his enlistment, with the first American troops to see action, he had been killed at Chateau-Thierry.⁶

TM: También le contó que Dave Masters había sido enviado a Francia y que, casi exactamente **al mes** de su alistamiento, había caído en Château-Thierry, junto con las primeras tropas estadounidenses que habían entrado en combate (pág. 40).

La confusión de “walks” y “walls” en la siguiente oración nos ofrece otro ejemplo de distracción en la lectura del texto original, que no habla de “muros de piedra”, sino de senderos o caminos empedrados; sin afectar esencialmente al sentido de la obra, este despiste revela una vez más la falta de una segunda lectura por parte del traductor o de una revisión por parte de algún corrector:

⁵ El párrafo en cuestión es el siguiente: “So vague had he become about University affairs that when an announcement came from his office that a reception in honor of the returning veterans on the faculty and administrative staff would be held at his home, most of those who received invitations felt that an elaborate joke was being played or that a mistake had been made. But it was not a joke, and it was not a mistake. Gordon Finch confirmed the invitations; and it was widely hinted that it was he who had instigated the reception and who had carried through the plans”. El olvido del traductor puede constatarse en la página 45 de la edición española.

⁶ Para este trabajo se ha consultado una edición electrónica de la novela original sin numeración de páginas.

TO: The red brick buildings stretched upward from a broad field of green that was broken by **stone walks** and small patches of garden.

TM: Los edificios de ladrillo rojo se alzaban sobre un campo verde y despejado, quebrado por **muros de piedra** y pequeñas extensiones ajardinadas (pág. 12).

Otro ejemplo revelador de las prisas con la que se realizó esta traducción es la siguiente oración, en la que no se dice que el edificio donde vivía el protagonista tuviera cinco plantas, sino que estaba a cinco manzanas de la universidad:

TO: Stoner had found a vacant second-floor apartment in an old barnlike house **five blocks from** the University.

TM: Stoner había encontrado un apartamento libre en el segundo piso de un viejo edificio de estilo establo **de cinco plantas** de la universidad (pág. 69).⁷

En ocasiones, los descuidos en la traducción generan contrasentidos, como el del siguiente ejemplo, en el que la confusión de *either* con *neither* lleva al traductor a decir justamente lo contrario que el narrador de la novela original:

TO: When he had thought of death before, he had thought of it **either** as a literary event or as the slow, quiet attrition of time against imperfect flesh.

TM: Cuando había pensado en la muerte con anterioridad **no** había sido **ni** como un acto literario **ni** como el desgaste lento y calmoso del tiempo sobre la carne imperfecta (págs. 41-42).

Resulta evidente que los errores anteriores no se deben al desconocimiento de la lengua inglesa por parte del traductor. Probablemente fue la premura con la que tuvo que realizar su trabajo lo que explica todos estos descuidos en la versión final que acabó publicándose. Tal como se ha indicado en las páginas anteriores, los responsables de la editorial Baile del Sol percibieron las posibilidades comerciales de la novela americana y trataron de publicarla lo antes posible, con la consiguiente reducción de plazos para todos aquellos trabajadores que intervienen en el complejo proceso de editar un libro. Llama también la atención que esta traducción haya sido reeditada cinco veces (con varias reimpresiones en algunas de estas ediciones) y, al menos hasta la realización de este estudio,⁸ no se han corregido los errores señalados, lo cual apunta igualmente a la escasa atención que la crítica literaria le concede a la labor del traductor. En las numerosas reseñas publicadas en España sobre la novela de John Williams apenas hay referencias a la traducción, y las pocas que existen se reducen a una breve alusión indirecta que se reduce a un mero calificativo, como la de Enrique Vila-Matas, quien,

⁷ Por otra parte, habría que haber tenido en cuenta que en inglés americano el “second floor” es el piso que está en un nivel superior a la planta baja (“ground floor”), por lo que habría sido más exacto traducirlo como “primera planta” o “primer piso”.

⁸ Para este trabajo se ha recurrido a la última edición publicada hasta la fecha: la 5ª edición, de 2019.

en la mencionada crítica que publicó en el diario *El País*, se limitó a mencionar la “excelente traducción de Antonio Díez Fernández” (2011).⁹

Algunas de las distracciones que se aprecian en el proceso de traducción, por superficiales que puedan parecer a primera vista, afectan a rasgos esenciales de la novela de John Williams, como la confusión entre “more *and* less” y “more *or* less”:

TO: He suspected that he was beginning, ten years late, to discover who he was; and the figure he saw was **both more and less** than he had once imagined it to be.

TM: Sospechaba que comenzaba, con diez años de retraso, a descubrir lo que era, y lo que veía era **más o menos** lo que se había imaginado que sería (pág. 103).

Consideramos que este descuido es importante porque afecta a uno de los temas fundamentales de la novela: el papel preeminente que el protagonista le otorga a la institución universitaria en su vida personal. En el fragmento citado el narrador nos describe el momento en el que Stoner echa la vista atrás para hacer balance de su vida. El resultado de esta recapitulación es al mismo tiempo *más y menos* de lo que en su juventud llegó a imaginar que le depararía la existencia. El inventario de este balance de logros y fracasos vitales es, pues, contradictorio: si bien es cierto que en muchos aspectos las decepciones han sido constantes (pensemos, por ejemplo, en su fracaso matrimonial, en el distanciamiento de su hija, en su separación de Katherine Driscoll, en su irrelevancia como profesor e investigador), lo cierto es que su carrera universitaria le ha permitido experimentar con verdadera pasión el placer de la literatura. Para Stoner la Universidad de Columbia ha sido el cobijo en el que protegerse del mundo exterior. Los mencionados fracasos vitales quedaban entre paréntesis cuando entraba en el aula o se enclaustraba en su despacho para aislarse en sus lecturas. La insatisfacción que lo ha acompañado constantemente (siempre ha percibido una distancia frustrante entre sus aspiraciones y lo realmente conseguido) se atenúa en estos últimos años, pues Stoner acaba comprendiendo que el criterio para juzgar si su existencia ha sido verdaderamente satisfactoria no son los logros conseguidos, sino la intensidad con la que ha tratado de alcanzarlos, de ahí que la figura que aparece ante él en esta recapitulación final sea simultáneamente *más y menos* de lo que en el pasado llegó a imaginar que llegaría a ser. Este contradictorio balance final desaparece en la traducción española, ya que por inadvertencia “more and less” se ha convertido en “más o menos”.

Es la suma de estos deslices la que va socavando la fidelidad con la que la traducción española refleja la personalidad de Stoner. Otro momento de la novela en el que un descuido

⁹ Sospechamos que esta valoración no fue el resultado de un cotejo riguroso entre el texto original de Williams y su traducción española.

del traductor aparentemente secundario implica un desvío importante del texto original aparece al final del primer capítulo, cuando se confunde el verbo *cry* ('llorar') con *cry out* ('gritar'):

TO: He almost cried out to them.

TM: Casi rompió a llorar (pág. 26).

Se trata de uno de los episodios de mayor dramatismo de la novela. Tras la ceremonia de graduación, Stoner por fin se atreve a revelar a sus padres que no volverá a la granja con ellos, sino que continuará sus estudios en la universidad. La sobriedad estilística de John Williams destaca especialmente en este pasaje, pues contrasta con la intensidad emocional que están experimentando los personajes. Aunque la tensión entre Stoner y sus padres es máxima, estos apenas exteriorizan física o verbalmente su sorpresa y decepción cuando su hijo les expone la intención de dejar la granja del pueblo y quedarse en Columbia para dedicarse a la docencia. Al igual que en otras conversaciones familiares anteriores, las palabras se reducen al mínimo: solo unas cuantas frases breves y secas oímos en boca del padre. Los rostros permanecen impasibles. Tal como nos describe el narrador, los padres escuchaban a Stoner “como si una piedra recibiese reiterados puñetazos” (pág. 31). Ante esa falta de reacción, Stoner siente el impulso de gritarles para que estalle toda la tensión retenida y poder así liberarse del remordimiento que se ha apoderado de él por abandonar a su familia. Es en este momento cuando el narrador explica que Stoner experimenta la necesidad de gritar. El traductor español, en cambio, convierte el grito en llanto. Si bien es cierto que el remordimiento de Stoner es intenso, el sentimiento clave en este instante es la frustración del protagonista ante la impasibilidad de sus padres, de ahí esa necesidad de gritarles para tratar de provocar en ellos alguna reacción. Uno de los temas recurrentes de la novela, de hecho, es la incapacidad de los personajes para transmitir plenamente sus sentimientos a través del lenguaje. La imposibilidad de comunicarse con quienes lo rodean (con su mujer, con su hija, con sus alumnos) es uno de los motivos constantes de frustración en Stoner, por eso este grito reprimido cuando constata la incomunicación familiar tiene un carácter simbólico. En la traducción española el intento de rebeldía del grito se convierte en la sumisión del llanto.

4. UNA RETRADUCCIÓN ARGENTINA SIN “MARCAS ESPAÑOLIZANTES”

En 2016 la editorial argentina Fiordo publicó una nueva traducción en castellano realizada por Carlos Gardini, mucho más cuidada formalmente que la publicada con anterioridad en España por Baile del Sol. Baste decir, a este respecto, que en la retraducción de Fiordo no aparecen los errores ni los descuidos mencionados en las páginas anteriores. Es significativo

que en la hoja de créditos del libro editado por Fiordo se mencione expresamente la labor de la correctora de la traducción, Julia Ariza, profesión que rara vez suele figurar en los créditos de los libros.

El método de traducción es similar en las versiones argentina y española.¹⁰ Al margen de ciertas divergencias estilísticas de carácter personal, tanto Antonio Díez Fernández como Carlos Gardini han optado por mantenerse lo más cerca posible del texto original y han tratado de reproducir fielmente la expresión clásica y el estilo austero de John Williams. Ante la dicotomía tradicional entre “traducción literal” y “traducción libre”, los dos traductores han optado por la literalidad. Siguiendo la distinción propuesta por Schleiermacher entre acercar a los lectores de la traducción hacia el autor original o, a la inversa, llevar al autor hacia los lectores de la traducción, tanto Antonio Díez Fernández como Carlos Gardini han elegido la primera opción. También han coincidido ambos traductores en los procedimientos a los que han recurrido para resolver ciertos problemas que plantea el texto original, como la presencia de la variación lingüística para caracterizar socialmente a algunos personajes. En los diálogos en inglés en los que aparecen marcas socioestilísticas, como en las conversaciones de Stoner con sus padres, en las que John Williams trata de reflejar el origen social y la escasa formación de estos, tanto el traductor español como el argentino han optado por neutralizar dichas marcas en lugar de tratar de reflejarlas en el texto de llegada mediante posibles desvíos del estándar español funcionalmente equivalentes a los del texto original. Coinciden también los dos traductores en aquellos episodios de la trama en los que se citan poemas clásicos de la literatura inglesa, como un soneto de Shakespeare en el primer capítulo, o algunos versos de Shelley y de Keats en el capítulo diez: ambos han preferido ofrecer una traducción en español de dichos versos en el cuerpo del texto, en lugar de mantener las citas en inglés y traducirlas en notas a pie de página, como se ha hecho en las traducciones de *Stoner* hacia otras lenguas. Así pues, al margen de algunas discrepancias puntuales en ciertas técnicas de traducción (como la traducción de un juego de palabras en el capítulo catorce, o la traducción de algunos topónimos), estamos ante dos traductores que comparten básicamente un mismo concepto de traducción y que, a grandes rasgos, conciben su labor de forma semejante. No puede decirse, pues, que la retraducción argentina de Fiordo aporte una nueva visión de la novela de John Williams esencialmente distinta a la primera traducción de Baile del Sol: estos dos textos no son el resultado de interpretaciones críticas divergentes sobre la obra original. El estilo clásico

¹⁰ Aunque con frecuencia se utilicen indistintamente estos términos, seguimos la propuesta de Amparo Hurtado (1996: 40) y distinguimos entre el *método* de traducción (“la manera en que el traductor se enfrenta al texto original y desarrolla ese proceso según determinados principios”), la *estrategia* de traducción (“cómo recorrer ese proceso, es decir, los mecanismos concretos por el traductor para resolver los problemas encontrados en ese proceso”) y las *técnicas* de traducción (“el resultado final, es decir, la solución concreta visible en el texto de la traducción”).

y la prosa transparente del texto original contribuyen igualmente a que las dos traducciones hayan reescrito el texto de Williams de forma similar al aplicar el mismo método traductor.

¿Cuáles pueden ser, entonces, las razones por las que se ha realizado una nueva traducción en castellano de *Stoner* con una distancia temporal tan escasa entre ambas versiones? Aunque solo fuera para que los lectores en lengua española dispusieran de una versión sin los descuidos que menoscaban la edición de Baile del Sol, ya estaría justificada la retraducción de la editorial Fiordo. Debe tenerse en cuenta, además, que en el momento de realizar este trabajo la traducción de Carlos Gardini ya ha alcanzado trece reimpresiones, lo que incide nuevamente en el éxito editorial de la novela de John Williams y demuestra que un libro superventas permite que convivan en el mundo hispanohablante varias traducciones, todas ellas rentables desde una perspectiva comercial.

Además de estas motivaciones pragmáticas (corrección de errores de una traducción previa y búsqueda de beneficios mediante la traducción de un superventas), no debe pasarse por alto una razón adicional que podría explicar la existencia de esta nueva versión argentina de *Stoner*: la voluntad por parte de la editorial Fiordo de ofrecer una traducción “sin marcas españolizantes”, tal como se destacó en algunas reseñas publicadas en Argentina¹¹ tras la aparición de la versión de Carlos Gardini. En efecto, una comparación entre ambas versiones pone sobre la mesa las habituales diferencias ya detectadas en los estudios sobre las variantes dialectales en el español como lengua de traducción (Fólica, 2007; Villalba, 2014; Zaro y Peña, 2017). Entre estas marcas españolas que desaparecen en la versión de Gardini, las más notable es el pronombre *vosotros*, sustituido en todos los casos por un *ustedes* que deja de tener, en consecuencia, un valor de distancia social, como se observa en el siguiente diálogo que mantienen varios personajes en un registro informal:

TO: You just thank her for us, tell her it was a fine meal, and you folks'll have to come over to our place after we get settled in.

Traducción española: Dale las gracias de nuestra parte, dile que la comida ha sido espléndida y que vosotros, amigos, tenéis que venir a visitarnos cuando nos instalemos (pág. 74).

Traducción argentina: Agradécele de nuestra parte, dile que fue una espléndida cena y que ustedes tendrán que venir a visitarnos cuando nos hayamos instalado (pág. 91).

Otra de las diferencias diatópicas recurrentes concierne al uso de los pronombres átonos: el leísmo en masculino singular tan habitual en España (y aceptado por la RAE justamente por su extensión entre hablantes cultos de este país incluso en registros formales) también está

¹¹ Reseña publicada (sin el nombre del autor) en *Los Inrockuptibles* (19 de julio de 2016), <https://medium.com/los-inrockuptibles/stoner-de-john-williams-5ea7bb6e888> (última consulta: 20 de febrero de 2022).

ausente en la traducción argentina, que recurre al uso etimológico del pronombre *lo* con función de complemento directo:

Traducción española: Le recibió en la puerta y le invitó a pasar (pág. 49).
Traducción argentina: Lo recibió en la puerta y lo invitó a pasar (pág. 59).

Otra de las diferencias que destacan los estudios comparativos entre traducciones españolas y argentinas es la preferencia por el pretérito perfecto compuesto en el español europeo frente al pretérito perfecto simple o indefinido en la variedad rioplatense. El cotejo entre las versiones de Antonio Díez Fernández y Carlos Gardini muestra, efectivamente, una tendencia de este último a conjugar con más frecuencia que su colega español los verbos en la forma simple:

Traducción española: ¿Cómo ha podido pasar? (pág. 209).
Traducción argentina: ¿Cómo pudo suceder esto? (pág. 274).

Traducción española: Le he preguntado por los principios de la versificación (pág. 140).
Traducción argentina: Le pregunté por los principios de la versificación (pág. 173).

Traducción española: He estado mirando su expediente (pág. 22).
Traducción argentina: Estuve mirando su expediente (pág. 25).

En la traducción de Carlos Gardini el pretérito indefinido aparece igualmente en algunas muletillas verbales en las que el traductor español recurre al presente:

Traducción española: Bueno, ¿ves? (pág. 190).
Traducción argentina: Bueno, ¿viste? (pág. 238)¹²

Todavía en el plano morfosintáctico, se observa igualmente una diferencia dialectal en el uso del adverbio *nomás* como modificador verbal en oraciones exhortativas:

Traducción española: Entra (pág. 122).
Traducción argentina: Pasa nomás (pág. 150).

Ambas versiones se separan también diatópicamente en el empleo del adverbio *recién*, que aparece acompañando al verbo conjugado en la traducción de Gardini, lo que resulta ajeno a la variedad europea del español:

Traducción española: Un libro que me tenía que llegar a través del préstamo interbibliotecario no vino hasta... (pág. 130).
Traducción argentina: Un libro que había pedido por préstamo interbibliotecario llegó recién... (pág. 160).

¹² Esta tendencia a emplear la forma simple frente a la compuesta no impide a Carlos Gardini utilizar en ocasiones el pretérito perfecto compuesto: “He notado que usted comenzó [...]” (pág. 25); “¿Has pensado en ello?” (pág. 166).

En cuanto a la sintaxis del adverbio *más*, mientras que en el español estándar europeo lo habitual es su posposición cuando acompaña a otros adverbios como *nada*, en el habla coloquial americana (al igual que en el español de Andalucía y Canarias) es frecuente su anteposición, tal como se observa en el siguiente ejemplo:

Traducción española: No dijeron más (pág. 188).
Traducción argentina: No dijeron más nada (pág. 235).

En lo que concierne a los adverbios, otra diferencia que se aprecia entre ambas traducciones es el uso del adjetivo *bueno* con función adverbial en la variedad rioplatense:

Traducción española: Qué bien que hayas venido, Bill (pág. 197).
Traducción argentina: Qué bueno que hayas pasado, Bill (pág. 246).

También en el plano léxico aparecen las variaciones habituales en el español hablado a uno y otro lado del Atlántico: las *gafas* en la traducción de Antonio Díez Fernández (pág. 13) son *anteojos* en la de Carlos Gardini (pág. 14); la *chaqueta* (pág. 14) es un *saco* (pág. 16); el *césped* (pág. 22) o el *jardín* (pág. 88) son el *pasto* (pág. 107); el *pastel* (pág. 63) en la boda de Stoner es una *torta* (pág. 77); el *suelo* (pág. 69) es el *piso* (pág. 85); donde el traductor español utilizó el verbo *cojear* (pág. 85), el argentino empleó *renguear* (pág. 104); si en la traducción española los personajes dan una *calada* (pág. 85) a sus cigarrillos, en la argentina dan una *pitada* (pág. 104). La fraseología también nos ofrece muestras de variación dialectal. Aparecen diferencias, por ejemplo, en el plano de las colocaciones: en la versión de Antonio Díez Fernández los personajes *marcan* un número de teléfono (pág. 214), mientras que en la traducción de Carlos Gardini *discan* el número (pág. 269); los profesores *imparten sus clases* (pág. 116) en la traducción española, mientras que en la argentina las *dictan* (pág. 142); en la versión española los estudiantes *hacen* (pág. 118) o *realizan* (pág. 116) sus exámenes, mientras que en la argentina *rinden* sus exámenes (pág. 145). Teniendo en cuenta que la historia de Stoner transcurre fundamentalmente en un ambiente universitario, es lógico que surjan diferencias en la jerga académica: en la versión española los estudiantes *suspenden* sus pruebas, mientras que en la argentina las *reprueban*; en la española los alumnos *se licencian*, mientras que en la argentina *se reciben*; etc.

Aunque esta lista podría ampliarse con más ejemplos, resultarían redundantes, pues todos ellos nos llevarían a la misma conclusión que ahora queremos destacar: ninguna de estas variantes léxicas impide que los lectores de otras variedades dialectales comprendan estas traducciones,

como tampoco lo impiden las variantes morfosintácticas descritas en las páginas precedentes. En otras palabras, desde el punto de vista de la variedad del español utilizada en estas dos traducciones de *Stoner*, las diferencias entre ellas nos parecen superficiales: ambas podrían perfectamente circular por las librerías de todos los países hispanohablantes si existieran mejores canales de distribución del libro en el ámbito editorial hispánico.¹³

5. CONCLUSIONES

El cotejo de las variedades dialectales utilizadas en las traducciones española y argentina de *Stoner* nos permite alcanzar fundamentalmente dos conclusiones. La primera de ellas es que la versión argentina, aun estando libre de esas “marcas españolizantes” que tanto molestan a muchos lectores argentinos (Venturini, 2016), no utiliza plenamente la variedad rioplatense, lo cual se aprecia especialmente en el paradigma de los pronombres personales. Si bien es cierto, como ya se ha señalado, que el pronombre *vosotros* desaparece de la traducción de Carlos Gardini, este no utiliza en ningún momento el voseo característico de esta variedad (aunque en esta comunidad de habla esté aceptado también en registros formales), sino que recurre al pronombre *tú* y su correspondiente conjugación verbal, ya sea porque el voseo podría molestar a los propios lectores argentinos cuando aparece en textos traducidos (Bradford, 2005: 323), ya sea porque podría dificultar la exportación de la traducción hacia otros países hispanohablantes (Villalba, 2017). La variedad del español empleada por Gardini en su traducción podría identificarse con lo que algunos estudiosos han denominado “español neutro del Cono Sur”, esto es, una “variedad destinada a satisfacer las preferencias de lectores —en su mayoría argentinos y uruguayos—, [...] sin marcas locales definidas: una variedad híbrida” (de la Vega, 2018). El esfuerzo de Carlos Gardini por mantenerse en una posición dialectal intermedia (evitar, por un lado, españolismos, pero no resultar excesivamente localista en lo que al rioplatense se refiere) fue especialmente valorado por la crítica en Argentina tras la publicación de su traducción. El novelista Gerardo Tipitto, por ejemplo, consideró que “la traducción de Carlos Gardini, *limpia de idiosincrasias pero, aún y con todo, leve y afortunadamente rioplatense*, se acompasa con el contenido y la forma dándole al estilo de *Stoner una adecuadísima impronta desprovista de convencionalismos especiales*” (Tipitto, 2016; cursivas mías).¹⁴

¹³ No nos parece anecdótico destacar las dificultades que experimentamos para adquirir desde España un ejemplar de la traducción Argentina. Nos resultó más sencillo recibir el libro a través de una librería estadounidense vinculada a Iberlibro que comprárselo directamente a la editorial Argentina.

¹⁴ En la reseña citada se menciona otro aspecto que no puede pasarse por alto: la ausencia de localismos en la traducción de Gardini ha sido valorada positivamente por adecuarse al estilo sobrio y atemporal de John Williams.

La labor de muchos traductores hispanoamericanos por emplear una “variedad latinoamericana que pueda ser leída sin extrañeza por otros lectores de la región” (Weber, 2020) resulta especialmente ardua porque, tal como los propios traductores declaran cuando son interrogados al respecto (Poey, 2017), no existen indicaciones específicas por parte de las editoriales sobre qué variantes concretas de la variedad rioplatense deben evitarse en las traducciones, lo que incide en una constante que aparece en todos los estudios sobre el tema: la indefinición lingüística (tanto descriptiva como prescriptiva) sobre las variantes hispanoamericanas y sobre el llamado español neutro. Al margen de algunos rasgos generales descritos por algunos investigadores tanto en el ámbito audiovisual (Petrella, 1998) como en el literario (Willson, 2004; Gargatagli, 2012; Sundell, 2010; de la Vega, 2018; Torres, 2020), no existe un listado exhaustivo de elementos lingüísticos que advierta a los traductores sobre los localismos que deben evitar en el caso de que decidan optar por neutralizar su dialecto en aras de la exportabilidad de sus textos (Zaro, 2020).

Esta situación de indefinición lingüística es el terreno más fértil para que afloren las ideologías y los prejuicios lingüísticos, que, entre otros factores, influyen en las creencias de los traductores sobre lo que los receptores de las traducciones esperan encontrar en los textos, sobre lo que están dispuestos a aceptar y sobre lo que les generaría rechazo. A este terreno de las ideologías lingüísticas (especialmente complejo porque en él se mezclan consideraciones estrictamente glotológicas con otras de naturaleza política y económica) creemos que se debe adscribir el mencionado rechazo por parte de muchos lectores hispanoamericanos de las “marcas españolizantes” en las traducciones españolas, pues “en ese rechazo es posible advertir también cierto gesto de resistencia hacia un estado de situación: la dominación económica y cultural española, expresada, en el caso de la traducción y de la edición en general, a través de la fuerte presencia de la industria editorial y del libro español” (Venturini, 2016). Tal como ha puesto de manifiesto Falcón (2010), el uso de determinadas variedades dialectales es una de las formas como se manifiesta la lucha por la hegemonía discursiva en la industria del libro: “[...] más o menos velada, subyace en todas las tomas de posición la idea de una continuidad de la lucha política por otros medios. Libertad, vasallaje, hegemonía: la independencia o el sometimiento se disputan simbólicamente en el plano cultural” (2010: 56).

La alusión a las ideologías lingüísticas y las actitudes de los hablantes hacia las variedades dialectales nos lleva a la segunda de las conclusiones de este trabajo, que concierne a las

La decisión sobre la variedad dialectal que ha de emplearse en una traducción no puede, en nuestra opinión, tomarse de manera apriorística, sino en función del texto que se está vertiendo. La presencia del pronombre *vos* y su conjugación verbal podrían extrañar en una novela como *Stoner*, pero su uso ha sido elogiado, por ejemplo, en las traducciones de novela negra (Falcón, 2016).

reacciones tan distintas que suscitan estas variedades cuando aparecen en los textos originales, por un lado, y cuando lo hacen en las traducciones, por otro. Si bien la variedad dialectal es aceptada (e incluso valorada positivamente) cuando se utiliza en la llamada “escritura directa”, los lectores la rechazan, sin embargo, cuando se la encuentran en un texto traducido (Vázquez Barrón, 2014). La traducción, al menos en este sentido, constituye un género textual con su propia dinámica, pues despierta en el lector unas expectativas específicas; las traducciones establecen un pacto social entre el traductor y sus destinatarios que añade ciertas cláusulas propias a las ya implícitas en el tipo de texto que se está traduciendo. Esta cláusula añadida que lleva a prescindir de lo dialectal en una traducción y a preferir una “voz áulica” (Gargatagli, 2012) y desterritorializada ha sido explicada con distintos argumentos. Podría deberse, por un lado, al carácter domesticador y etnocéntrico que se le presta habitualmente a la práctica traductora (Berman, 1999), que empuja a muchos lectores a rechazar en los textos traducidos todo aquello que no sientan como propio. Además, el concepto de *anatotismo* (Paradela, 2014) nos parece también clave para explicar este rechazo a lo dialectal en el ámbito de las traducciones. Las variedades dialectales se identifican fuertemente con una determinada ubicación geográfica, por lo que sus variantes lingüísticas nos remiten inmediatamente a la latitud donde se habla. Esto no representa ningún problema cuando leemos textos de escritores que asociamos con dicha variedad: no nos molesta, por ejemplo, que los personajes de una novela mexicana se expresen en la variedad de este país. Ahora bien, nos resulta extraño que en la traducción en castellano de una novela anglosajona o francesa los personajes se expresen en una variedad dialectal que asociamos con regiones concretas del mundo hispanohablante, pues esto entra en contradicción con la trama del relato: ¿cómo es posible que unos personajes que hemos identificado como neoyorquinos o parisinos se estén expresando en una variedad que circunscribimos a México o a España? La ficción de la traducción tiene sus límites: estamos dispuestos a aceptar que personajes extranjeros hablen en español, pero este español no debe asociarse con lugares concretos, porque estas connotaciones geográficas molestan, hacen ruido, “quebrantan el pacto de verosimilitud que exige la propia literatura que publican”, tal como afirma Calvillo (2019) trasladando al terreno de la traducción la noción de “suspension of disbelief” propuesta por Coleridge (1817).

Ahora bien, los historiadores de las prácticas traductorales nos demuestran en sus estudios que esta ficción de la traducción –esto es, este pacto tácito entre traductores y lectores (Peña, 1998)– se ha ido construyendo y modificando con el tiempo. Este carácter construido y, por ello, modificable del pacto nos lleva a considerar la posibilidad de una estrategia alternativa a las que se proponen habitualmente para resolver el escollo que le plantean al traductor las variedades dialectales del español. Además del uso de una variedad neutra por parte de los

traductores para que sus textos puedan viajar sin generar rechazo; y además de realizar adaptaciones dialectales en las traducciones para incrementar su aceptabilidad en distintas áreas del mundo hispanohablante, cabría considerar también una estrategia alternativa: superar el estigma de lo dialectal en los textos traducidos tratando de conseguir *de hecho* para los traductores lo que *por derecho* ya les conceden muchas legislaciones: ser considerados como *autores* de sus textos. Se trataría, pues, de insistir en el carácter creativo de la labor traductora para asemejar así las traducciones a la llamada “escritura directa”, de manera que los textos traducidos adquirieran muchas de las prerrogativas de los textos originales, como el derecho del traductor a emplear su variedad dialectal. Esta ¿utópica? estrategia implica necesariamente una mayor visibilidad para la figura del traductor: aceptar que una traducción se aparte del español neutro y pueda llevar dialectalismos presupone asumir igualmente que esa traducción no ha sido escrita por un ente incorpóreo que se expresa en una lengua desterritorializada, sino por una persona de carne y hueso, con nombre y apellidos, hablante de una determinada variedad del español, que nos está ofreciendo su versión de la obra original.

No se trata de negar el componente identitario que subyace en las luchas de poder entre variedades dialectales. Resultan evidentes las estrategias de determinadas variedades para ocupar una posición hegemónica en la comunidad hispanohablante, así como las reacciones de otras variedades tradicionalmente subalternas para abandonar sus posiciones periféricas. Ahora bien, sin obviar las facetas políticas, económicas y simbólicas que subyacen en este asunto¹⁵, nos parece igualmente pertinente apuntar a otra de las raíces del problema: la invisibilidad del traductor y su consiguiente desterritorialización lingüística. Quizás el problema no se deba solo a que los lectores no acepten la riqueza dialectal del español en las traducciones, sino a que no les conceden a los traductores la condición de escritores ni, en consecuencia, algunos de los derechos que conlleva esta condición, como el de poder emplear en sus textos sus variedades dialectales.

Bibliografía

- Berman, A. (1999). *La traducción y la letra o el albergue de lo lejano*, traducción de Ignacio Rodríguez. Buenos Aires: Dedalus, 2014.
- Bradford, Lisa Rose (2005). “La voz del poeta traductor en el Diario de poesía, Argentina 1986-presente”. En: *Estudios. Revista de investigaciones literarias y culturales* 25, pp. 303-331.

¹⁵ La faceta económica resulta especialmente importante en la traducción de una novela como *Stoner*: no puede pasarse por alto que se trata de un superventas cuya traducción ha generado no pocos beneficios a las dos editoriales que han apostado por verterlo en español.

- Calvillo, Juan Carlos (2019). “Cincuenta años de traducciones de Anagrama”. En: *Letras Libres* (abril de 2019), <https://www.letraslibres.com/mexico/literatura/cincuenta-anos-traduccion-anagrama> (última consulta: 20 de febrero de 2022).
- Coleridge, Samuel Taylor (1817). *Biographia Literaria*. Princeton: Bollingen, <https://web.english.upenn.edu/~mgamer/Etexts/biographia.html> (última consulta: 15 de marzo de 2022)
- De la Vega, María Cecilia (2018). “Traducciones de *El Mago de Oz* en español neutro del Cono Sur”. En: *Nueva ReCI: Revista del ámbito de la traductología* 1, <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ReCIT/article/view/20144> (última consulta: 20 de febrero de 2022).
- De Villena, Luis Antonio (2011). “*Stoner*: una gran novela” (21 de abril de 2011), <http://luisantoniodevillena.es/web/noticias/stoner-una-gran-novela/> (última consulta: 20 de febrero de 2022).
- Dickstein, Morris (2007). “The Inner Lives of Men”. En: *The New York Times*, <https://www.nytimes.com/2007/06/17/books/review/Dickstein-t.html> (última consulta: 20 de febrero de 2022).
- Estévez, Karen (2017). “La curiosa historia de una obra de arte ignorada: *Stoner*”. En: *Diario de Avisos* (8 de mayo de 2017), <https://diariodeavisos.lespanol.com/2017/05/la-curiosa-historia-una-obra-arte-ignorada-stoner/> (última consulta: 20 de febrero de 2022).
- Falcón, Alejandrina (2010). “El idioma de los libros: antecedentes y proyecciones de la polémica ‘Madrid, meridiano editorial de Hispanoamérica’”. En: *Iberoamericana*, 37, <https://doi.org/10.18441/ibam.10.2010.37.39-58> (última consulta: 20 de febrero de 2022).
- Falcón, Alejandrina (2016). “Traducir, aclimatar, argentinizar: la importación literaria en 1969”. En: *Cuadernos Lírico* 15, pp. 1-17.
- Frank, Edwin (2016). “How the NYRB Chooses Its Reissues: The Story of *Stoner*”. En: *The Literary Hub* (4 de abril de 2016), <https://lithub.com/how-the-nyrb-chooses-its-reissues-the-story-of-stoner/> (última consulta: 20 de febrero de 2022).
- Fólica, L. (2007). “De la metrópolis a la periferia: las traducciones al español de Proust en los suplementos culturales. Proust y Joyce en ámbitos rioplatenses”. En: *Serie Montevideana* 4, pp. 169-178.
- Fresán, Rodrigo (2011). “Todos a clase” En: *El Cultural*, 9 de abril de 2011.
- Gargatagli, Marietta (2012). “La traducción neutra no es una pipa”. En: *Ñ, Revista de cultura* 469, pp. 16-17 (24 de septiembre de 2012), https://www.clarin.com/rn/literatura/traduccion-neutra-pipa_0_r1C4dJhDmg.html (última consulta: 20 de febrero de 2022).
- Hurtado Albir, Amparo (1996). “La cuestión del método traductor. Método, estrategia y técnica de traducción”. En: *Sendebarr* 7, pp. 39-58.
- Martí, Octavi (2008). “Belleza sospechosa”. En: *El País* (28 de junio de 2008), https://elpais.com/diario/2008/06/28/babelia/1214609952_850215.html (última consulta: 20 de febrero de 2022).

- McCann, Colum (2006). “Colum McCann’s Top 10 novels on poets”. En: *The Guardian* (3 de octubre de 2006), <https://www.theguardian.com/books/2006/oct/03/top10s.novels.poets> (última consulta: 20 de febrero de 2022).
- Muñoz Molina, Antonio (2019): “Una vida entera”. En: *El País* (27 de diciembre de 2019), https://elpais.com/cultura/2019/12/26/babelia/1577377271_754034.html (última consulta: 20 de febrero de 2022).
- Paradela López, David (2014). “Traducir dialectos (2): la conveniencia”. En: *El trujamán* (12 de septiembre de 2014), https://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/septiembre_14/12092014.htm (última consulta: 20 de febrero de 2022).
- Peña, Salvador (1998). “El pacto tácito hacia una ética deontológica de la traducción (con atención especial a algunas versiones del Salmo 136)”. En: *Trans* 3, pp. 77-88.
- Petrella, L. (1998). “El español ‘neutro’ de los doblajes: intenciones y realidades en Hispanoamérica”. En: L. Cortés Bargalló, C. Mapes y C. García Tort (coords.). *La lengua española y los medios de comunicación*. México: Siglo XXI.
- Poey Soweby, Bárbara (2017). “Por el costadito podés ir metiendo cosas. De normas, tradiciones y negociaciones”. En: *Lenguas Vivas* 13, pp. 173-185.
- Williams, John (1965). *Stoner*. New York: New York Review Books, 2006.
- Williams, John (1965). *Stoner*, traducción de Antonio Díez Fernández. Tegueste: Baile del Sol, 2010. Citamos por la 5ª edición de 2019.
- Williams, John (1965). *Stoner*, traducción de Carlos Gardini. Buenos Aires: Fiordo, 2016.
- Sundell, D. (2010). *El español neutro en la traducción intralingüística. Un estudio sobre el uso del español neutro en las traducciones intralingüísticas de Harry Potter y la Orden del Fénix*. Tesis doctoral defendida en la Universidad de Oslo.
- Torres, Cecilia (2020). “Caracterización léxica de la variedad de español usada en la traducción: el caso de *La mesera era nueva* de Dominique Fabre”. En: *Nueva ReCIT* 3, <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ReCIT/article/view/28925> (última consulta: 20 de febrero de 2022).
- Tipitto, Gerardo (2016). “*Stoner*, de John Williams”. En: *Revista Otra Parte* (2 de junio de 2016), <https://www.revistaotraparte.com/otras-literaturas/stoner/> (última consulta: 20 de febrero de 2022).
- Vázquez Barrón, A. (2014). “La literatura traducida: reflexiones en torno a la exigencia de invisibilidad”. En: *Alkmene. Literatura y traducción* 2, <http://revistalkmene.com/la%20literatura%20traducida.html> (última consulta: 20 de febrero de 2022).
- Venturini, Santiago (2016). “Lectores argentinos, traducciones españolas: sobre un prejuicio”. En: German Prósperi (coord.). *Debates actuales del hispanismo. Balances y desafíos críticos*. Universidad Nacional del Litoral. Publicación digital.
- Vila-Matas, Enrique (2011). “Una obra maestra ignorada”. En: *El País* (18 de octubre de 2011), https://elpais.com/diario/2011/10/18/cultura/1318888806_850215.html (última consulta: 20 de febrero de 2022).

- Villalba, Gabriela (2014). “La frontera (in)dómita. Sobre el español de Graciela Montes en la traducción”. En: *Lenguas vivas* 10, pp. 42-56.
- Villalba, Gabriela (2017): “Por un dólar entregan a su mama: sobre la exportación y el español en la traducción editorial argentina”. En: *Lenguas Vivas* 13, pp. 156-172.
- Weber, Élodie (2020). “La traducción de *El extranjero* de Albert Camus por Pablo Montoya: ¿una traducción para lectores latinoamericanos?”. En: *Íkala, Revista de Lenguaje y Cultura* 25(2), pp. 513-532. <https://doi.org/10.17533/udea.ikala.v25n02a12> (última consulta: 20 de febrero de 2022).
- Willson, Patricia (2004). *La constelación del Sur*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Zaro Vera, Juan Jesús (2007). “En torno al concepto de retraducción”. En: J. J. Zaro y F. Ruiz Noguera (eds.). *Retraducir: una nueva mirada. La retraducción de textos literarios y audiovisuales*. Málaga: Miguel Gómez Ediciones, pp. 21-34.
- Zaro Vera, Juan Jesús y Salvador Peña Martín (2017). *De Homero a Pavese. Hacia un canon iberoamericano de clásicos universales*. Kassel: Reichenberger.
- Zaro Vera, Juan Jesús (2020). “¿Por qué nos dividen las traducciones?”. En: *Otros Diálogos de El Colegio de México* (12 de julio de 2020), <https://otrosdialogos.colmex.mx/por-que-nos-dividen-las-traduccion> (última consulta: 20 de febrero de 2022).