

Rocío García Jiménez

## Capítulo 15. Raymond Chandler en España y Argentina: El caso de *Sangre española*

**Resumen:** En 1974, la editorial Tiempo Contemporáneo de Buenos Aires publicó una serie de relatos policíacos escritos por Raymond Chandler, entre los que se incluía el volumen *Spanish Blood, Sangre española* en español, cuya traducción corrió a cargo de Estela Canto. Seis años más tarde, la editorial barcelonesa Bruguera también se valió de la traducción de Canto para publicar *Sangre española*, aunque dicha traducción fue revisada para adaptarla al español peninsular.

En el presente trabajo tiene dos objetivos. Por una parte, se tratará de responder a la pregunta: ¿son retraducciones las revisiones de traducciones? Por otra parte, se analizará en qué ha consistido tal revisión y en qué ha consistido la transformación de los rasgos definitivos lingüísticos de la variedad argentina a la española.

**Palabras clave:** retraducción, revisión de traducciones, novela policíaca, Raymond Chandler, variedad lingüística.

### 1. Introducción

En los primeros años de la década de los setenta del pasado siglo xx, la editorial Tiempo Contemporáneo de Buenos Aires publicó, en su Serie Negra (dirigida por Ricardo Piglia), una serie de catorce relatos policíacos escritos por Raymond Chandler entre 1933 y 1958. En 1974 publicó el volumen *Spanish Blood, Sangre española* en español, cuya traducción corrió a cargo de Estela Canto. Seis años más tarde, la editorial barcelonesa Bruguera, en su serie de novela policíaca, se valió del orden que la editorial argentina había seguido en la publicación de los relatos de Chandler para así seguir difundiendo la obra del autor norteamericano en España. Bruguera también usó la traducción de Canto para publicar el que sería su primer volumen: *Sangre española*. Sin embargo, se trata de una traducción revisada, con el fin, entendemos, de adaptar la variedad argentina a la peninsular. Cabe destacar que, mientras Bruguera sí indica que la traducción pertenece a Estela Canto, no se deja constancia de quién ha realizado la revisión de dicha traducción.

En el presente trabajo perseguiremos dos objetivos. Por una parte, trataremos de responder a la siguiente pregunta: ¿son *retraducciones* las revisiones de traducciones? De este modo, abordaremos el concepto de *retraducción* y examinaremos si este podría aplicarse a la revisión de traducciones, sobre todo,

cuando la razón que la motiva, al parecer, está relacionada con la legibilidad o lecturabilidad, pues, en este caso, se parte de la premisa de que los lectores españoles leerían a Chandler con mayor facilidad en su propia variedad, esto es, la variedad peninsular. Por otra parte, analizaremos en qué ha consistido tal revisión (o retraducción) y si, realmente, se han trasladado (y transformado) al español peninsular los rasgos definitorios lingüísticos de la variedad argentina, la cual además no parece estar muy marcada desde punto de vista dialectal y parece haber tendido hacia una cierta neutralización.

## 2. ¿Pueden ser retraducciones las revisiones de traducciones? El caso de la revisión de la traducción al español de *sangre española*

Zaro (2007: 21) define la *retraducción* como "la traducción total o parcial de un texto traducido previamente". Posteriormente, Koskinen y Paloposki (2010: 294) consideraron que una retraducción era una segunda o posterior traducción de un único texto origen en la misma lengua meta. Zaro (2007: 21) también era de la opinión de que el tema no había sido tratado en profundidad por los estudios de traducción, pues, en 2007, prácticamente todo lo que se había investigado sobre este fenómeno de traducción tomaba como base el número monográfico que la revista *Palimpsestes* había dedicado al asunto en el año 1990. Además, el concepto de retraducción destacaba por ser bastante impreciso:

Por ejemplo, ¿son retraducciones las traducciones indirectas o secundarias [...]? ¿y las traducciones revisadas, un caso menor de retraducción que podría implicar sólo variaciones estilísticas? ¿Y las denominadas "adaptaciones" o traducciones interestimóticas a la escena o la pantalla [...]? ¿Y las pseudotraducciones o autotraducciones? (Zaro, 2007: 21)

Sin embargo, el concepto de retraducción ha seguido estudiándose en las últimas décadas (Chaume, 2018: 10), aunque, de acuerdo con Zanotti (2015: 110), tanto el poco interés investigador por el tema como la vaguedad conceptual de la que hablaba Zaro sigan persistiendo. Recientemente, Bywood (2019: 815) ha vuelto a señalar que, a pesar de la supuesta sencillez de su definición, en realidad, uno de los puntos clave sobre la retraducción gira en torno a la dificultad por delimitar qué puede ser considerado una retraducción y qué no.

De entre las imprecisiones que rodean a la retraducción, observamos que Zaro ya tenía en cuenta que la revisión de traducciones podía ser considerada como una posible "retraducción menor", en el caso de que, como el propio autor señala, las variaciones que se encontraran entre un texto y el otro tuvieran que

ver solo con razones de tipo estilístico. No obstante, ¿qué sucede cuando la revisión de una traducción va más allá del mero plano estilístico y está relacionada, como es nuestro caso, con cuestiones de variación lingüística? ¿Podría entonces hablarse de una retraducción en toda regla? ¿Cuáles son las motivaciones que dan lugar a la revisión de una traducción? ¿Son las mismas que dan lugar a una retraducción?

Estamos de acuerdo con Zaro (2007: 31) en que la retraducción debe entenderse como algo "más amplio", puesto que "ensancharía" cuatro de los cinco conceptos fundamentales establecidos por Chesterman (1997) para los estudios de traducción:

- (1) el binomio TO/TM;
- (2) la equivalencia;
- (3) la intraducibilidad;
- (4) el binomio traducción literal/traducción libre.

Además de estos conceptos, la mayoría de los cuales ya han sido superados, otras de las nociones con las que se suele vincular a la retraducción son las de *intertextualidad* y, sobre todo, la de *lecturabilidad* o *legibilidad*, que, según Zaro (2007: 24), está relacionada tanto con la capacidad de comprensión del lector como con la carga emocional que puede emanar un texto concreto, las cuales suelen variar con el paso del tiempo. Como ya mencionamos brevemente en la introducción, esta noción de *lecturabilidad* o *legibilidad* también se asocia a la traducción de variedades lingüísticas y, además, suele ser esencial a la hora de decidir si una traducción debe ser revisada (o retraducida). Jiménez Carra (2016), en su estudio sobre la adaptación de la variedad lingüística en el subtitulado intralingüístico de la película argentina *El secreto de sus ojos*, cita a varios autores<sup>1</sup> que coinciden en que la legibilidad o necesidad de comprensibilidad y claridad lectora son fundamentales a la hora de estandarizar o adaptar una variedad lingüística.

En nuestro caso, consideramos que la traducción de Estela Canto se revisó para ser retraducida del español de Argentina al español de España por cuestiones, principalmente, de legibilidad o lecturabilidad para, supuestamente, facilitar la lectura de la obra a los lectores españoles.

1 La autora cita a Hendrickx, 2000; Remea, De Houwer y Vandekerckhove, 2008; Caprara y Sisti (2011) en la modalidad de TAV y hace también referencia a las leyes de traducción de Toury (1995) a este respecto.

Con respecto a los motivos que desembocan en la retraducción de un texto, cabe señalar que estos ya fueron expuestos por Venuiti (2004: 25-30), entre otros autores. De entre ellos, destacan, por una parte, el hecho de que la traducción anterior se haya quedado obsoleta, desfasada o haya "envejecido" (Bernan, 1990) y, por otra, que la retraducción se entienda como una "creación de valor" (Venuiti, 2004: 29), puesto que el traductor interpretaría el texto origen desde una nueva perspectiva, según unos nuevos valores que hacen que la traducción sea recibida en el sistema meta de otra manera, si se compara con la traducción primera. Además del envejecimiento de la traducción primera o de la creación de valor como motivos principales para una retraducción, destaca también otro, introducido por Bensimon (1990: iv) y secundado por Bernan: el del "retorno al original". De acuerdo con estos dos autores, las retraducciones permiten volver al exotismo y la visión extranjerizante que ofrece el texto original, ya que las primeras traducciones, en palabras de Gambier (1994: 27), simplemente tienden a asimilarse con la cultura meta. Resulta destacable que sobre dos de los tres conceptos en torno a las causas de la retraducción (el envejecimiento y el retorno al original) también se sustenta la conocida "hipótesis de la retraducción" de Paloposki y Koskinen (2004).

Estos tres motivos podrían aplicarse, a nuestro parecer, a la revisión de traducciones, puesto que una traducción puede ser revisada porque haya envejecido y sea necesario actualizarla, porque se quiera crear un nuevo valor (incluso una simple variación estilística podría considerarse como tal) o porque se quiera recuperar el aspecto extranjerizante. Por consiguiente, las revisiones de traducciones podrían ser consideradas como retraducciones de pleno derecho. Ahora bien, en nuestro caso concreto, solo se cumplen algunas de estas tres motivaciones. No se puede hablar de envejecimiento porque la revisión se produjo tan solo seis años más tarde de la publicación de la primera traducción. Sin embargo, sí que se podría tener en consideración que haya habido una "creación de valor", puesto que, en este caso, el nuevo valor sería aquel que aporta la nueva variedad lingüística, la peninsular. Por último, aunque no se haya buscado explícitamente recurrir al elemento extranjerizante, sí es cierto que con la revisión y adaptación a la variedad lingüística peninsular se ha podido producir un alejamiento de la primera cultura meta, esta es, la argentina.

Una vez tenidas en cuenta estas breves consideraciones sobre retraducción y dadas las similitudes conceptuales existentes entre la retraducción y la revisión de traducción, somos de la opinión de que la revisión de la traducción de *Sangre española* (o su adaptación a la variedad española peninsular) puede constituir en sí misma una retraducción.

### 3. Sobre Raymond Chandler, el volumen de relatos *sangre española* y las traducciones de Chandler al español

#### 3.1. Raymond Chandler

El escritor norteamericano Raymond Chandler nació en Chicago en 1888. Con la ayuda económica de un tío materno, se educó en el Dulwich College de Gran Bretaña (se nacionalizó británico en 1907), aunque también estudió en Francia y Alemania. Tras participar en la I Guerra Mundial como soldado de los Gordon Highlanders de Canadá, regresó a EE. UU., concretamente, a California. Allí trabajó como empleado de banca, como periodista y como ejecutivo de una empresa petrolífera, de la que fue despedido debido a sus problemas con el alcoholismo. Después de este despido, en 1932 (época de la Gran Depresión estadounidense), con 44 años y casado con una mujer casi veinte años mayor que él que tampoco tenía ingresos, Chandler retomó, en palabras de Silva (2012: 7), "una afición juvenil", la de escribir. Si bien durante su juventud y como fruto de su elitista educación europea, había cultivado la poesía y el ensayo literario, en su madurez se dedicó a escribir historias de detectives para las conocidas *pulps*, es decir, para las revistas impresas en papel barato sobre ficción criminal.

Chandler comenzó imitando, sobre todo, a Dashiell Hammett, que publicaba en la revista *Black Mask*, donde también acabaría apareciendo su primer cuento. A partir de entonces, comenzaría la exitosa carrera literaria de Raymond Chandler, quien acabaría siendo "una de las referencias canónicas del género negro, de la novela contemporánea norteamericana y hasta cabe decir que de la narrativa universal" (Silva, 2021: 7).

Entre 1933 y 1939, el escritor produjo 19 relatos en los que empezaría a definir su estilo, caracterizado por la denuncia social, la nitidez, el simbolismo, la mordacidad y el cinismo narrativos, así como por su alta capacidad para crear ambientes y, sobre todo, personajes (es en estos relatos donde el gran detective Marlowe comienza a perfilarse). Después de estos relatos, aparecería, en 1939, la primera de sus ocho novelas, titulada *The Big Sleep* (publicada por Alfred Knopf). *El sueño eterno* en español, que alcanzaría una gran popularidad gracias a su adaptación al cine.

Chandler también trabajó como guionista, a partir de 1943, en Hollywood, donde participó, entre otras, en las películas *Double Indemnity* (Paramount Pictures, 1944), conocida como *Perdición* en España, de Billy Wilder, y *Strangers on a Train* (Warner Bros., 1951) o *Extraños en un tren* en español, de Alfred

Hitchcock. Cabe destacar, como veremos en el § 3.3., que es en esta época cuando la literatura de Chandler empieza a traducirse a la lengua española y que es en Argentina donde comienza a darse este trasvase lingüístico. De acuerdo con Linder (2012: 77) "en este punto del trayecto literario de Raymond Chandler empiezan a aparecer traducciones en lengua española, primero en Argentina, después en España".

Siguiendo una vez más a Silva (2012: 12), la trascendencia literaria y el estilo único de Chandler no se habrían fraguado sin "el ejercicio previo" que supusieron sus "brillantes relatos", como, por ejemplo, sucede con los comprendidos en el volumen de *Sangre española* aquí estudiados.

### 3.2. *Sangre española*

Como ya mencionamos anteriormente, la editorial argentina Tiempo Contemporáneo, en su Serie Negra, dirigida por el conocido escritor argentino Ricardo Piglia, publicó en 1974 el volumen titulado *Sangre española* (*Spanish Blood* en inglés), el cual recogía, en 165 páginas, tres relatos titulados *Passarse de vino* (*Smart-Aleck Kill*), *El levante de la calle Noon* (*Pick-up on Noon Street*) y *Sangre española* (*Spanish Blood*), respectivamente.

De acuerdo con Alvarez Sotillo (2020), dicha editorial había sido fundada en el año 1967 por los abogados Alberto Serbrisky y Natalio Wisniacki y había contado con el respaldo de Jorge Alvarez, una de las figuras más destacadas del panorama editorial argentino. La aparición de la editorial respondió, en palabras de Alvarez Sotillo (*ibid.*) "[...] a la emergencia de un nuevo movimiento intelectual y la consolidación de una red de editoriales ligadas a las sensibilidades culturales y políticas de una nueva izquierda".

Dos personas fueron las encargadas de organizar el catálogo: Susana Piri Lugones y Ricardo Piglia. Este último, siguiendo una vez más a Alvarez Sotillo (*ibid.*), constituyó para la editorial "la figura más importante, por el sesgo que le imprimió al catálogo". Su proyecto más personal fue la dirección de la colección ya mencionada, Serie Negra, puesto que, a través de la traducción, introduciría en Argentina la novela negra americana y sus autores más representativos, entre ellos, Raymond Chandler.

Seis años más tarde, en 1980, la editorial barcelonesa Bruguera comenzaba con la publicación de catorce cuentos de Raymond Chandler y, para ello, tal y como afirma Juan Carlos Martini en la presentación, seguía el orden y la agrupación de cuentos ya propuestos por la editorial argentina. Los tres relatos (ocupaban 220 páginas) que recoge Bruguera en *Sangre española* se titularon *Passarse de vino*, *Encuentro en la calle Noon* y *Sangre española*.

El primero de los cuentos (*Passarse de vino* o *Passarse de listo*) relata, por una parte, la vida de Derek Walden, un director de películas porno que a su vez ejerce como traficante de bebidas durante la Ley Seca, y, por otra, la de John Suito, concejal entregado al tráfico de drogas. En el segundo cuento (*El levante de la calle Noon* o *Encuentro en la calle Noon*) narra la historia de John Vidaury, un galán de Hollywood que, para relanzar su carrera, maquina un plan junto con un delincuente que regenta un garito en un barrio negro de Los Angeles. Por su lado, Pete Anglich, un policía de paisano perteneciente a la brigada de narcóticos, se convierte de manera inesperada en víctima de la violencia. Por último, el tercer cuento, que da también título al volumen (*Sangre española*), presenta al político Donegan Marr, quien es encontrado muerto en su despacho dos meses antes de que se celebren las elecciones. Su amigo, el detective Sam Delguerra, es separado del caso.

En los tres relatos quedan patentes las preocupaciones de Chandler por denunciar la sociedad estadounidense de la época, dominada y corrompida por el dinero y la ambición de poder y en la que imperan las injusticias sociales.

### 3.3. Las traducciones al español de Raymond Chandler

Daniel Linder es uno de los autores que más ha estudiado, desde un punto de vista histórico, editorial y traductológico, las traducciones que se han realizado al español de la obra de Raymond Chandler. En sus publicaciones de 2011 y 2012, Linder repasa el recorrido editorial que siguieron las producciones de Chandler en España y destaca la gran importancia que tuvo el mercado editorial argentino en este aspecto, ya que la mayoría de las obras que se traducían en Argentina se trasladaban a España. A este respecto, resulta interesante señalar los numerosos casos de plagio traductor que Linder encuentra en este trasvase argentino-español. En su estudio dedicado a las traducciones de los clásicos de Chandler publicados por la editorial barcelonesa Barral Editores (2011), el autor destaca que los traductores que firmaban las traducciones peninsulares normalmente "copiaban" el texto argentino palabra por palabra. Al parecer, esta práctica editorial era bastante común en la época (Linder, 2011):

Other references to cases of plagiarisms of Spanish translations of English language source texts published in Spain were collected by Santoyo (1981). Plagiarisms are recorded by such widely-known Spanish publishers as Ediciones Destino, Editorial Ramón Sopena, and Editorial Juventud, and such highly-acclaimed writers as Rafael Abella and recent prize-winning translators such as Mauro Armijo (Santoyo, 1981: 61). Though five of the six examples cited by Santoyo record a pattern of plagiarisms from Argentina to Spain, there are examples of plagiarisms of texts first published in Spain

which were plagiarized in Argentina (1981: 63). Merino also reports a case of an Argentinian plagiarism of a Spanish translation (1995: 10).

Estas traducciones "plagiadas" presentaban, no obstante, algunas variaciones. El hecho de que se copiaran palabra por palabra y las inexactitudes<sup>2</sup> que presentaba el TM1 argentino se trasladaron de manera idéntica al TM2 peninsular demuestra que estas traducciones eran de carácter intralingüístico y que no tenían en cuenta el TO en inglés. Sin embargo, sí que se percibían ciertas variaciones, como ocurre con "the adaptation of typical features of the Argentinian variety of Spanish" (Linder, 2011). La adaptación de la variedad argentina a la peninsular se hacía, de acuerdo con Linder, siguiendo la necesidad de que los diálogos fueran comprensibles para el público receptor, en este caso, el de España.

El caso de *Sangre española* de Bruguera no es un caso de plagio, pues el nombre de la traductora argentina, Estela Canto, se ha mantenido en la edición española. No obstante, la traducción de Canto no ha permanecido intacta y ha sido revisada o retraducida (aunque no se indique la autoría) con el objetivo principal de adaptar la variedad argentina a la peninsular.

#### 4. Análisis de la traducción al español argentino de *sangre española* y su retraducción o revisión al español peninsular

Una vez que hemos establecido que la revisión de la traducción argentina de *Sangre española* podría ser considerada una retraducción a la variedad peninsular, cabría preguntarse si la primera traducción, de la que es responsable Estela Canto, es realmente una traducción extremadamente marcada por la variedad dialectal argentina, algo que, como se verá a continuación, no parece concordar con la política editorial establecida por Piglia para su Serie Negra, en la que, según Falcón (2016: 34), se recurría a la "variedad local para decir lo foráneo". Posteriormente, analizaremos en qué han consistido las modificaciones que presenta la versión retraducida o revisada al español de España.

Dado que la traducción de todo el volumen presenta características uniformes, hemos decidido que los ejemplos que tomaremos para ilustrar nuestro análisis van a proceder, casi en su totalidad, del primer capítulo del primer relato (*Smart-Aleck Kill / Pasarse de vivo / Pasarse de listo*).

2 De acuerdo con Linder (2011, 2012) estas inexactitudes se presentan en forma de omisiones o acortamientos de ciertos segmentos, así como de atenuaciones del contenido considerado como amorral (sexo, violencia, etc.) o exageraciones del *slang*.

#### 4.1. La traducción argentina de Estela Canto: ¿una traducción neutralizada?

Como ya se ha dicho, Estela Canto tradujo el volumen de *Sangre española* al español. Canto nació en Buenos Aires en 1916 y murió en la misma ciudad en 1994. Trabajó como escritora, periodista y traductora y es conocida por ser la autora del libro *Borges a contraluz* (Espasa-Calpe, 1990) en el que, de acuerdo con Lojo (1999: 907), ofrece una "polémica versión de la biografía borgiana y de sus amores con el escritor".

En los siguientes párrafos veremos cómo la traducción de Canto no destaca por estar muy marcada dialectalmente, incluso se podría decir que se aprecia cierta tendencia a la neutralización, algo bastante frecuente para las editoriales argentinas de la época, pero no para Tiempo Contemporáneo, ya que, según afirma Falcón, citando a Willson, en el texto de Canto no se advierte el "nuevo fenómeno traductor vinculado con la importación del llamado «policia negro» o novela negra en la década del setenta", el cual consistía en "aclimatar rabiamente" (Willson, 2007: 24, cit. en Falcón, 2016: 25).

De acuerdo con Fontanella de Weinberg (2000: 7), los dos rasgos más característicos del español de Argentina son "la existencia del yeísmo [...] y la presencia de un voseo de determinadas características, extendido a todos los grupos sociales y a todos los estilos, desde los más informales a los más formales". Sin embargo, en *Sangre española* el voseo es totalmente inexistente y, en los numerosos diálogos que se pueden encontrar a lo largo de los tres relatos, los personajes, o bien se tutean, o bien se tratan de usted, dependiendo de la cercanía que exista entre los interlocutores.

Veamos algunos ejemplos en los que se emplea el tú.

(TM1) Oh, eres tú. Adelante, Dalmas.

(Canto, 1974, p. 10)

(TM1) Este es el pesquisa de Walden, Noddy. Ocupate de él y revisalo para sacarte el arma.

(Canto, 1974, p. 12)

(TM1) Eres demasiado lento en el pago, Walden. ¡Jodidamente lento! Hemos venido a decirlo. Seguimos hasta aquí a tu pesquisa. ¿No te parece precioso?

(Canto, 1974, p. 13)

Esta ausencia de voseo por parte de Canto resulta curiosa, pues contrasta fuertemente con la ya mencionada política editorial que había adoptado Tiempo Contemporáneo en su afán de rebelarse contra lo extranjero. Una de las

intenciones de Biglia con su Serie Negra era (mediante la selección de aquellos autores, como el propio Chandler, que revelaban una crítica social a su país -los EE. UU., en este caso-) promover en realidad "una lectura identificatoria en el disenso" (Falcón, 2016: 24), así como un cierto ensalzamiento de lo nacional a nivel literario. Citando de nuevo a Willson (2007: 24, cit. en Falcón, 2016: 25), "el efecto de anéxion que genera el *vosco* y las elecciones léxicas rioplatenses es una forma de situarse frente a lo foráneo".

A nivel léxico sí que encontramos marcas concretas que denotan que el español empleado es el de Buenos Aires. Siempre de acuerdo con Fontanella de Weinberg (2000: 51-57), el léxico del español de Buenos Aires se caracteriza por ser (1) de origen hispánico, (2) procedente de lenguas indígenas o africanas o (3) por contar con préstamos de otras lenguas europeas.

En lo referente al léxico de origen hispánico, Fontanella de Weinberg (2000: 51) señala que "el hecho de que el léxico tenga un origen hispánico no implica que sea compartido con la península ibérica, ya que en muchos casos se trata de términos que son desusados en el español peninsular". Algunos de los ejemplos exactos que ofrece la autora se pueden encontrar en nuestro texto, como sucede con el uso del adjetivo *lindo* (en lugar de *guapo*, *bonito* o *hermoso*), presentes en las páginas 13 ("Espera junto a la mesa, *lindo*") y 17 ("¡Fíjate un *lindo* trabajo..."), respectivamente; con el verbo *rezongar* (por *responder*, *protestar*, etc.), como se ve en las páginas 11 ("—¡Qué mierda! — *rezongó*") o 15 ("—¡Qué bueno! — *rezongó*"); así como algunos sustantivos que, según Fontanella de Weinberg (2000: 52) son comunes en la zona, como sucede con el sustantivo *veredá*, en lugar de *acera* ("apartó el pequeño sedán de la vereda") en la página 15; o *bocina*, que sustituye a *claxon*, tal y como puede encontrarse en la página 16 ("Las bocinas de los coches parados resonaron furiosas").

Por su parte, el léxico procedente de lenguas indígenas y africanas suele ser poco destacable en el español bonaerense; no obstante, en nuestro texto hemos encontrado, en la página 12, la palabra *muacmo*, derivado de *muacma*, que según la versión breve del *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico* (DCECH) de Joan Coromines (1980), es una palabra que entra en el español en 1869 y significa "camarera". Procede de Brasil y su origen es incierto, indígena o africano.

En última instancia, nos encontramos con el léxico procedente de otras lenguas europeas, el cual, según Fontanella de Weinberg (2000: 53), se hace patente sobre todo, a partir del siglo XX, debido a la difusión de los medios de comunicación, el acortamiento de las distancias y la globalización. Para la autora, el español bonaerense se ve marcado, en cuanto a préstamos, por la influencia de dos lenguas europeas concretas: el francés (cuya presencia se hizo muy notable

en el s. XIX) y el italiano. En nuestro texto hemos encontrado las palabras *rouge* en la página 21 ("Su boca parecía oscura de *rouge*") o el verbo *pianitarse* (una españolización del verbo italiano *pianitare* o *pianitarsi*), en la página 92.

Todas estas marcas léxicas han sido modificadas en la edición de Bruguera, junto con otras que pueden considerarse americanismos en general, tal y como se estudiará a continuación. Sin embargo, el hecho de que no se hallen manifestaciones del español bonaerense o americano en el nivel morfosintáctico y que la única muestra de estas variedades se materialice a nivel léxico (y no sea extremadamente abundante) nos hace cuestionarnos, en primer lugar, si el primer texto *meta* producido por Estela Canto tendió a una cierta neutralización y, en segundo lugar y como consecuencia, si realmente era necesario retraducir o revisar el texto, sobre todo, cuando la legibilidad o lecturabilidad no se veían especialmente afectadas. Esta misma situación se aprecia en las traducciones argentinas de otras obras de Chandler, como demuestra Linder (2012: 78) en su estudio sobre las traducciones al español de la obra de Chandler titulada *La dama en el lago*. En él, afirma que la traducción argentina "contiene algunos argentinismos, aunque no son ni numerosos ni muy pronunciados; de hecho, excepto por palabras latinoamericanas comunes (por ejemplo, guiar el auto, permiso de manejar) la traducción utiliza un español estándar". De nuevo, surge la cuestión de si es necesario o no hacer una retraducción a la variedad peninsular en casos como estos.

#### 4.2. La traducción argentina de Estela Canto: una traducción directa, literal y sin omisiones

Antes de centrarnos en qué ha consistido, exactamente, la adaptación de la variedad argentina a la peninsular, lo cual ha supuesto el motivo principal para que la editorial Bruguera llevara a cabo la revisión o retraducción de *Sangre española*, es importante comentar que la traducción de Estela Canto se caracteriza, en líneas generales, por ser, siguiendo las normas preliminares de Toury (1995), una traducción directa del inglés. Se trata de una traducción que no presenta apenas pérdidas de ningún tipo, pues no predominan las omisiones, ni las atenuaciones, algo bastante habitual en las primeras traducciones de novelas populares de la época (Linder, 2012: 78) y en la traducción de la novela negra en general (Morillas, 2014). Tan solo se observa la neutralización de la manera de hablar de algunos personajes, como sucede, por ejemplo, cuando habla Walden en el primer relato:

(10) Walden said in an unpleasant tone: "I'm handling this my own way and I'm not getting into any jam. I'll make my own deal-when I can buy something that'll stay

intenciones de Piglia con su Serie Negra era (mediante la selección de aquellos autores, como el propio Chandler, que revelaban una crítica social a su país -los EE. UU., en este caso-) promover en realidad "una lectura identificatoria en el disenso" (Falcón, 2016: 24), así como un cierto ensalzamiento de lo nacional a nivel literario. Citando de nuevo a Willson (2007: 24, cit. en Falcón, 2016: 25), "el efecto de anexión que genera el voseo y las elecciones léxicas rioplatenses es una forma de situarse frente a lo foráneo".

A nivel léxico sí que encontramos marcas concretas que denotan que el español empleado es el de Buenos Aires. Siempre de acuerdo con Fontanella de Weinberg (2000: 51-57), el léxico del español de Buenos Aires se caracteriza por ser (1) de origen hispánico, (2) procedente de lenguas indígenas o africanas o (3) por contar con préstamos de otras lenguas europeas.

En lo referente al léxico de origen hispánico, Fontanella de Weinberg (2000: 51) señala que "el hecho de que el léxico tenga un origen hispánico no implica que sea compartido con la península ibérica, ya que en muchos casos se trata de términos que son desusados en el español peninsular". Algunos de los ejemplos exactos que ofrece la autora se pueden encontrar en nuestro texto, como sucede con el uso del adjetivo *lindo* (en lugar de *guapo*, *bonito* o *hermoso*), presentes en las páginas 13 ("Espera junto a la mesa, *lindo*") y 17 ("Hiciste un *lindo* trabajo..."), respectivamente; con el verbo *rezongar* (por *responder*, *protestar*, etc.), como se ve en las páginas 11 ("—¡Qué mierda!— *rezongó*") o 15 ("—¡Qué bueno!— *rezongó*"); así como algunos sustantivos que, según Fontanella de Weinberg (2000: 52) son comunes en la zona, como sucede con el sustantivo *vereda*, en lugar de *acera* ("apartó el pequeño sedán de la vereda") en la página 15; o *bocina*, que sustituye a *claxon*, tal y como puede encontrarse en la página 16 ("Las bocinas de los coches parados resonaron furiosas").

Por su parte, el léxico procedente de lenguas indígenas y africanas suele ser poco destacable en el español bonaerense; no obstante, en nuestro texto hemos encontrado, en la página 12, la palabra *mucoma*, derivado de *mucoma*, que según la versión breve del *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico* (DCECH) de Joan Coromines (1980), es una palabra que entra en el español en 1869 y significa "camarera". Procede de Brasil y su origen es incierto, indígena o africano.

En última instancia, nos encontramos con el léxico procedente de otras lenguas europeas, el cual, según Fontanella de Weinberg (2000: 53), se hace patente, sobre todo, a partir del siglo xx, debido a la difusión de los medios de comunicación, el acercamiento de las distancias y la globalización. Para la autora, el español bonaerense se ve marcado, en cuanto a préstamos, por la influencia de dos lenguas europeas concretas: el francés (cuya presencia se hizo muy notable

en el s. xix) y el italiano. En nuestro texto hemos encontrado las palabras *rouge* en la página 21 ("Su boca parecía oscura de *rouge*") o el verbo *plantarse* (una españolización del verbo italiano *piantare* o *plantarsi*), en la página 92.

Todas estas marcas léxicas han sido modificadas en la edición de Bruguera, junto con otras que pueden considerarse americanismos en general, tal y como se estudiará a continuación. Sin embargo, el hecho de que no se hallen manifestaciones del español bonaerense o americano en el nivel morfosintáctico y que la única muestra de estas variedades se materialice a nivel léxico (y no sea extremadamente abundante) nos hace cuestionarnos, en primer lugar, si el primer texto meta producido por Estela Canto tendió a una cierta neutralización y, en segundo lugar y como consecuencia, si realmente era necesario retraducir y, en segundo lugar y como consecuencia, si realmente era necesario retraducir o revisar el texto, sobre todo, cuando la legibilidad o lecturabilidad no se veían especialmente afectadas. Esta misma situación se aprecia en las traducciones argentinas de otras obras de Chandler, como demuestra Linder (2012: 78) en su estudio sobre las traducciones al español de la obra de Chandler titulada *Ladama en el lago*. En él, afirma que la traducción argentina "contiene algunos argentinismos, aunque no son ni numerosos ni muy pronunciados; de hecho, excepto por palabras latinoamericanas comunes (por ejemplo, guiar el auto, permiso de manejar) la traducción utiliza un español estándar". De nuevo, surge la cuestión de si es necesario o no hacer una retraducción a la variedad peninsular en casos como estos.

#### 4.2. La traducción argentina de Estela Canto: una traducción directa, literal y sin omisiones

Antes de centrarnos en qué ha consistido, exactamente, la adaptación de la variedad argentina a la peninsular, lo cual ha supuesto el motivo principal para que la editorial Bruguera llevara a cabo la revisión o retraducción de *Sangre española*, es importante comentar que la traducción de Estela Canto se caracteriza, en líneas generales, por ser, siguiendo las normas preliminares de Toury (1995), una traducción directa del inglés. Se trata de una traducción que no presenta apenas pérdidas de ningún tipo, pues no predominan las omisiones, ni las atenuaciones, algo bastante habitual en las primeras traducciones de novelas populares de la época (Linder, 2012: 78) y en la traducción de la novela negra en general (Morillas, 2014). Tan solo se observa la neutralización de la manera de hablar de algunos personajes, como sucede, por ejemplo, cuando habla Walden en el primer relato:

(T0) Walden said in an unpleasant tone: "I'm handling this my own way and I'm not getting' into any jam. I'll make my own deal-when I can buy something that'll stay

bought... And all you have to do is make the Eclipse people think the situation's hem' taken care of. That clear?"

(Chandler, 1964, p. 11)

(TM1) Walden dijo en tono desagradable:

—Estoy manejando esto a mi manera y no estoy metido en ningún llo. He hecho un acuerdo... cuando puedo comprar algo comprable, lo compro... Y lo único que debe usted hacer es que la gente de Eclipse crea que controlamos la situación. ¿Está claro? (Canto, 1974, p. 10-11)

Por su parte, y como ya hemos dicho, la versión de la editorial Bruñera parece no haber recurrido al texto origen, ya que principalmente ha sufrido modificaciones en lo que respecta a la variedad lingüística, algo que puede observarse en el fragmento que acabamos de usar como ejemplo:

(TM1) Walden dijo en tono desagradable:

—Estoy manejando esto a mi manera y no estoy metido en ningún llo. He hecho un acuerdo... cuando puedo comprar algo comprable, lo compro... Y lo único que debe usted hacer es que la gente de Eclipse crea que controlamos la situación. ¿Está claro? (Canto, 1974, p. 10-11)

(TM2) Walden dijo en tono desagradable:

—Estoy llevando el asunto a mi manera y no estoy metido en ningún llo. He hecho un acuerdo... cuando puedo comprar algo comprable, lo compro... Y lo único que debe usted hacer es que la gente de Eclipse crea que controlamos la situación. ¿Está claro? (Canto, rev. ?; 1980, p. 13)

### 4.3. Adaptación de la variedad argentina a la peninsular: cambios en el léxico

Ya habíamos precisado en el § 4.1. que la adaptación a la variedad peninsular se había realizado, principalmente, a nivel léxico. Así, en lo que respectaba a argentinismos propiamente dichos, encontramos:

- (1) Términos provenientes del léxico hispánico: como ocurría con el uso del adjetivo *lindo* (en lugar de *guapo*, *bonito* o *hermoso*), presentes en las páginas 13 ("Espera junto a la mesa, lindo") y 17 ("Hiciste un lindo trabajo...") respectivamente. En estas dos ocasiones, *lindo* ha sido sustituido por *bonito* ("Espera junto a la mesa, bonito") y "Has hecho un bonito trabajo...") en

3 Véase que en este último ejemplo sí se percibe un cambio a nivel morfosintáctico, como es la transformación del pretérito indefinido *hiciste*, tiempo pasado muy frecuente en las hablas hispanoamericanas, por el pretérito perfecto simple *has hecho*, más habitual en español peninsular.

las páginas 16 y 21 de la versión peninsular, respectivamente. Lo mismo ha sucedido con el verbo *rezongar*, como se ve en las páginas 11 ("¡Qué mierda!— rezongó") o 15 ("—¡Está bueno!— rezongó"), el cual ha sido sustituido por *protestar* ("—¡Qué mierda!— protestó") en la página 13 y por *murmurar* ("—¡Está bien!— murmuró") en la página 18. Observemos aquí también el cambio del adjetivo *bueno* con valor adverbial, algo característico del español de América, por el adverbio *bien*, tal y como se emplea en español peninsular. Por último, habíamos mencionado algunos sustantivos típicos de la zona como *vereda* ("apartó el pequeño sedán de la vereda") en la página 15, en lugar de *acera* ("apartó el pequeño sedán de la acera"), en la página 18; así como *bocina*, que sustituye a *claxon*, según podía verse en la página 16 ("Las bocinas de los coches parados resonaron furiosas"). Sin embargo, en esta ocasión, no ha sido sustituido en español peninsular, por lo que en la página 20 de la edición peninsular puede leerse la misma frase.

- (2) Léxico procedente de lenguas indígenas y africanas: aquí solo habíamos hallado, en la página 12, la palabra *mucamo* ("—Mi mucamo japonés tiene hoy el día libre."). En esta ocasión, *mucamo* ha sido sustituido por *sirviente* ("—Mi sirviente japonés tiene hoy el día libre.") en la página 15 de la edición barcelonesa.

- (3) Léxico procedente de otras lenguas europeas: este se traducía en préstamos provenientes del francés y el italiano. En nuestro texto habíamos encontrado (esta vez, más allá del primer capítulo del primer relato) las palabras *rouge* en la página 21, marcada en cursiva ("Su boca parecía oscura de rouge"), la cual se ha transformado en *carmin* ("Su boca parecía oscura de carmin") en la página 28; así como el verbo *plantarse*, que aparece en la página 92 marcado entre comillas ("Es mejor plantarse, ¿no?"), y el cual ha sido cambiado por el verbo *largarse* en la página 123 ("Es mejor largarse, ¿no?").

### 4.4. Adaptación de la variedad hispanoamericana a la peninsular: cambios en el léxico

Además de las transformaciones léxicas que se habían producido desde la variedad que podía identificarse como propiamente argentina hacia la peninsular, también nos hemos percatado de que en el TM1 se encuentran americanismos que se han adaptado a la variedad peninsular. De nuevo, desde el punto léxico, a nivel de sustantivos y adjetivos, hemos encontrado las siguientes transformaciones:

Canto (1974)	Canto, rev. ? (1980)
celeste (p. 9)	azul (p. 11)
colorado (p. 9, 16)	rojo (p. 11, 19)
palito de dientes (p. 9) / palillo de dientes (p. 16)	palillo de dientes (p. 11) / palillo de dientes (p. 20)
una cantidad de [...] pelo (p. 9)	una gran mata de [...] pelo (p. 11)
puchos (p. 11)	colillas (p. 13)
enojado (p. 11)	rabioso (p. 14)
buen mozo (p. 12)	atractivo (p. 15)
petizo (p. 12)	pequeño (p. 15)
pesquisa (p. 12)	sabueso (p. 15)
vivo (p. 13)	listo (p. 16)
guita (p. 13)	dinero (p. 16)
entrepiso (p. 14)	planta baja (p. 17)
estacionado (p. 14)	aparcado (p. 18)
maleante (p. 15)	delincuente (p. 18)
dientes parejos (p. 15)	dientes regulares (p. 19)
cuadra (p. 15, 17)	manzana (p. 19, 21)
línea de intersección (p. 15)	cruce (p. 19)
auto (p. 16)	coche (p. 19)
oficial motociclista (p. 16)	policía de tráfico (p. 20)
anteojos (p. 16)	gafas (p. 20)

Como se puede observar, en esta veintena de sustantivos y adjetivos, destacan los pertenecientes al campo semántico de los colores, como sucede con *colorado* y *celeste* (*rojo* y *azul*); los que forman parte del campo semántico de la automovilística y las cuestiones viales, como se aprecia en *estacionado*, *guita*, *cuadra*, *línea de intersección* y *oficial motociclista* (*aparcado*, *coche*, *manzana*, *cruce* y *policía de tráfico*), así como los que están relacionados con el mundo que caracteriza a los personajes y situaciones del género negro, como se ve en *maleantes*, *puchos*, *pesquisa*, *vivo* o *guita* (*delinquentes*, *colillas*, *sabueso*, *listo* o *dinero*).

Con respecto a los verbos, hallamos los siguientes cambios:

Canto (1974)	Canto, rev. ? (1980)
acomodar un palito de dientes (p. 9)	meterse un palito de dientes (p. 11)
tocar el timbre (p. 9)	Pulsar el timbre (p. 11)
largar el trabajo (p. 10)	dejar el trabajo (p. 12)
manobrar (p. 10)	controlar (p. 13)
manejar (p. 10)	Llevar un asunto (p. 13)
hacerse el vivo (p. 13)	hacerse el listo (p. 16)
juntar diez mil (p. 13)	reunir diez mil (p. 16)
tomar el Colt (p. 14)	coger el Colt (p. 17)
rajár (p. 14)	largarse (p. 17)
marchar (p. 14)	caminar (p. 17)
enojarse (p. 15)	enfadarse (p. 18)
mostrar los dientes (p. 16)	enseñar los dientes (p. 20)

Además de los cambios obvios y frecuentes, como sucede con *tomar* en lugar de *coger*, *manejar* por *llevar*, *enojarse* por *enfadarse* o *marchar* por *caminar*, destacan aquellos verbos, coloquiales en su mayoría, que forman parte de lo que podría denominarse el *slang* criminal y que son propios de la novela negra, como ocurre con *juntar dinero* (*reunir dinero*), *rajár* por *largarse*, *largar un trabajo* en vez de *dejar un trabajo* o la construcción verbal *hacerse el vivo* por *hacerse el listo* (título, además, del relato).

#### 4.5. Otras cuestiones no relacionadas con la variedad lingüística

##### 4.5.1. Aspectos ortotipográficos

En el plano ortotipográfico, resulta interesante señalar las modificaciones que presenta la retraducción de la editorial Bruquera. Así, mientras que Canto no pone tilde a verbos monosílabos como *de* ("puede retirar cuando le de la gana..."; p. 11), la edición publicada en Barcelona sí lo hace ("puede retirar cuando le dé la gana..."; p. 14).

En lo que respecta a la puntuación, hemos de señalar que en la traducción de Canto presenta divergencias en el uso de comas, el empleo de la conjunción copulativa y la utilización de puntos, en comparación con la traducción al español peninsular, como se puede ver en los siguientes ejemplos:

(TM1) Dereck Walden se sentó en un sillón dorado y marrón junto la pared y tendió las piernas sobre un taburete.

(Canto, 1974, p. 10)

(TM2) Dereck Walden se sentó en un sillón dorado y marrón, junto la pared, y tendió las piernas sobre un taburete.

(Canto, rev. ¿?, 1980, p. 12)

(TM1) Dalmas le dio la espalda, se dirigió hacia una de las puertas.

(Canto, 1974, p. 10)

(TM2) Dalmas le dio la espalda y se dirigió hacia una de las puertas.

(Canto, rev. ¿?, 1980, p. 12)

(TM1) Walden frunció rápidamente el ceño, dijo unas palabrotas.

(Canto, 1974, p. 12)

(TM2) Walden frunció rápidamente el ceño, y dijo unas palabrotas.

(Canto, rev. ¿?, 1980, p. 15)

(TM1) El hombre de pelo color arena, Noddy, puso un revólver corto contra el estómago de Dalmas y su compañero pateó la puerta para cerrarla, después se dirigió...

(Canto, 1974, p. 12)

(TM2) El hombre de pelo color arena, Noddy, puso un revólver corto contra el estómago de Dalmas y su compañero pateó la puerta para cerrarla. Después se dirigió...

(Canto, rev. ¿?, 1980, p. 15)

Aunque en ninguno de los ejemplos existe un uso incorrecto, según las normas de la RAE, de los signos de puntuación o de la conjunción copulativa y, sí se podría inferir que en el caso de la versión peninsular existe una cierta intencionalidad estilística que varía con respecto a la de Canto. Por consiguiente, se podría afirmar que la retraducción al español de España no solo se realizó por cuestiones relacionadas con la adaptación de variedades lingüísticas, sino que se apreciaban también otras motivaciones, como la de posibles cambios estilísticos a nivel ortotipográfico.

#### 4.5.2. Aspectos gramaticales

En el plano gramatical, la retraducción de Bruguera difiere de la traducción de Canto en la sustitución de todos los pronombres de complemento directo de persona («le» por «lo»):

(TM1) Dalmas lo miró un poco torramente.

(Canto, 1974, p. 10)

(TM2) Dalmas le miró un poco torramente.

(Canto, rev. ¿?, 1980, p. 12)

(TM1) Dalmas la cerró y lo siguió hasta una larga habitación de techo alto. [...].

(Canto, 1974, p. 10)

(TM2) Dalmas la cerró y le siguió hasta una larga habitación de techo alto. [...].

(Canto, rev. ¿?, 1980, p. 12)

(TM1) El hombre de pelo arena marchaba a su derecha, custodiándolo.

(Canto, 1974, p. 14)

(TM2) El hombre de pelo arena marchaba a su derecha, custodiándolo.

(Canto, rev. ¿?, 1980, p. 17)

Además, también se observan cambios en el empleo de locuciones preposicionales y adverbiales de tiempo y de lugar. No obstante, al igual que sucedía con la puntuación, estos cambios no parecen responder a aspectos vinculados con la variedad lingüística, aunque sí, de nuevo, a aspectos de carácter estilístico.

(TM1) Después de un momento, dijo:

(Canto, 1974, p. 10)

(TM2) Al cabo de un momento, dijo:

(Canto, rev. ¿?, 1980, p. 12)

(TM1) Nada más que una hora.

(Canto, 1974, p. 13)

(TM2) Sólo una hora.

(Canto, rev. ¿?, 1980, p. 16)

(TM1) Avanzaron por unos suelos alfombrados, bajo una arcada de lujosas vidrieras a lo largo.

(Canto, 1974, p. 14)

(TM2) Avanzaron por unos suelos alfombrados, bajo una arcada de lujosas vidrieras Ø.

(Canto, rev. ¿?, 1980, p. 18)

## 5. Conclusiones

Una vez expuestas y analizadas las características que presentan y, sobre todo, que motivan las retraducciones, podríamos argumentar que las revisiones de traducciones sí pueden considerarse como tales, en especial cuando estas se llevan a cabo por razones relacionadas con la lecturabilidad o la legibilidad y cuando la adaptación (o la traducción intralingüística) a otras variedades lingüísticas entran en juego.

Por lo tanto, la revisión (anónima) a la traducción de la escritora argentina Estela Canto que la editorial catalana Bruguera realizó en 1980 del volumen de Raymond Chandler, titulado *Sangre española* (y que había sido publicado por la editorial bonaerense Tiempo Contemporáneo seis años antes), podría considerarse una retraducción, puesto que la razón principal que motivó esta revisión fue la adaptación al español peninsular de la variedad lingüística argentina.

Este fenómeno traductor, que en ocasiones ha dado lugar a casos de plagio, se ha visto con frecuencia en las traducciones al español de la obra de Raymond Chandler, pues el mercado editorial argentino fue el primero en traducir (y difundir) al famoso escritor estadounidense.

La traducción primera de Estela Canto se caracteriza por ser una traducción literal, extranjerizante, en la que apenas se encuentran omisiones o atenuaciones, algo que no es frecuente en las traducciones al español de Chandler y en la traducción de la novela negra en general. Además, el español empleado por Canto no está especialmente marcado por la variedad bonaerense o hispanoamericana, pues tan solo destacan divergencias a nivel léxico y estas no son extremadamente abundantes. Esto contrasta, como ya se ha dicho, con la política editorial implantada por Piglia en su Serie Negra, en la que se reñía de la neutralización de la variedad para así rebelarse contra todo lo foráneo.

Aun así, la revisión o retraducción al español de España se llevó a cabo con la intención de modificar esas cuestiones léxicas que podían restar naturalidad, a ojos del lector peninsular, a los tan característicos diálogos que impregnaban los relatos de Raymond Chandler. No obstante, tras observar que las cuestiones léxicas relacionadas con el español bonaerense, por una parte, y el español americano, por otra, han sufrido sus pertinentes transformaciones, hemos apreciado que el texto de la editorial Bruguera también presentaba cambios ortotipográficos (relacionados con la puntuación) o gramaticales que bien podían atribuirse a razones meramente estilísticas. Esto nos hace replantearnos la intencionalidad del/la revisor/a o traductor/a y las motivaciones, más allá del plano de la variación lingüística, que pudieran darse a la hora de modificar el texto de Estela Canto.

## Referencias bibliográficas

### Fuentes primarias

- Chandler, Raymond (1964). *Smart-Aleck Kill*. 8ª ed. London: Penguin Books.
- Chandler, Raymond (1974). *Sangre española*. Trad. Estela Canto. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.
- Chandler, Raymond (1980). *Sangre española*. Trad. Estela Canto. Barcelona: Bruguera.

### Fuentes secundarias

- Álvarez Sotillo, Emiliano (2020). "Semblanza de Tiempo Contemporáneo (1967-1977)", en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes - Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI) - EDI-RED, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/obra-tiempo-contemporaneo-editorial-1967-1977-semblanza-1032456/> (última consulta: 24.03.22).
- Bensimon, Paul (1990). "Presentation" En: *Palimpsestes*, 13:4, pp. ix-xiii.
- Berman, Anoiné (1990). "La retraduction comme espace de la traduction". En: *Palimpsestes*, 13:4, pp. 1-7.
- Bywood, Lindsay (2019). "Testing the retranslation hypothesis for audiovisual translation: the films of Volker Schlöndorff subtitled into English". En: *Perspectives*, 27: 6, pp. 815-832.
- Chaume, Frederic (2018). "The retranslation and mediated translation of audiovisual content in multilingual Spain: reasons and market trends". En: *Status Quaestionis. Rivista di studi letterari, linguistici e interdisciplinari*, 16, pp. 10-26.
- Caprara, Giovanni / Sisti, Alessia (2011). "Variación lingüística y traducción audiovisual (el doblaje y subtítulo de Gomorra)". En: *AdVersus*, 8(21), pp. 150-169.
- Chesterman, Andrew (1997). *Memes of Translation*. Amsterdam: John Benjamins.
- Coromines, Joan (1980). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos.
- Falcón, Alejandra (2016). "Traducir, aclimatar, argentinizar: la importación literaria en 1969". En: *Cuadernos LIRICO*, 15, <http://lirico.revues.org/2947>. DOI: 10.4000/lirico.2947 (última consulta: 24.03.22).
- Fontanella de Weinberg, María Beatriz (2000). "El español bonaerense". En Fontanella de Weinberg, María Beatriz (coord.). *El español de la Argentina y sus variedades regionales*. Buenos Aires: Editorial, pp. 37-57.

- Gambier, Yves (1994). "La Retraduction, retour et détour". En: *Meta*, 39:3, pp. 413-417.
- Jiménez Carra, Nieves (2016). "De Argentina a España: la adaptación de la variación lingüística en el subtítulo intralingüístico de *El secreto de sus ojos*". En: *JoSTrans, The Journal of Specialised Translation*, 26, [https://josttrans.org/issue26/art\\_jimenez.php](https://josttrans.org/issue26/art_jimenez.php) (última consulta: 27.02.22).
- Hendrickx, Ruud (2000). *VRT en het Nederlands in België*. [http://vrttaal.net/taaldatabanken\\_master/taalbeleidbelgued.shtml](http://vrttaal.net/taaldatabanken_master/taalbeleidbelgued.shtml) (última consulta: 27.02.22).
- Koskinen, Kaisa / Paloposki, Outi (2010). "Retranslation." En: Gambier, Yves / Van Doorslaer, Luc (eds.), *Handbook of translation studies*. Amsterdam: John Benjamins, vol. 1, pp. 294-298.
- Linder Molin, Daniel Peter (2011). "Classic Chandler Translations published by Barral Editores (Barcelona)". En: *Revista de Historia de la Traducción*, 5, <http://www.traduccionliteraria.org/1611/art/linder.htm> (última consulta: 27.02.22).
- Linder Molin, Daniel Peter (2012). "Trasvasos transatlánticos (novela, cine, censura): *The lady in the lake*, de Raymon Chandler, en español". En: *Piñeros de Yuste: revista de cultura y pensamiento europeos*, 13-14, pp. 75-83.
- Lojo, María Rosa (1999). "Estela Cantó: sabotaje del 'género' en una poeta de la visión". En: *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 28, pp. 907-920.
- Merino, Raquel (1995). "La traducción del teatro inglés en España: cuarenta años de plagios." En: Fernández Nistal, Purificación / Barvo, José María (eds.), *Perspectivas de la traducción inglés-español*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 75-89.
- Morillas, Esther (2014). "La omisión como estrategia de traducción del género negro: *Io uccido*, de Giorgio Faletti". En: *JoSTrans, The Journal of Specialised Translation*, 22, [https://jostrans.org/issue22/art\\_morillas.php](https://jostrans.org/issue22/art_morillas.php) (última consulta: 27.02.22).
- Paloposki, Outi / Koskinen, Kaisa (2004). "A thousand and one translations: revisiting retranslation." En: Hansen, Gy-de / Malinckjaer, Kirsten / Gile, Daniel (eds.), *Claims, changes and challenges in translation studies*. Amsterdam: John Benjamins, pp. 27-37.
- Remael, Aline / De Houwer, Annik / Vandekerckhove, Reinhild (2008). "Intra-lingual open subtitling in Flanders: audiovisual translation, linguistic variation and audience." En: *JoSTrans, The Journal of Specialised Translation*, 10, [http://www.josttrans.org/issue10/art\\_houwer.pdf](http://www.josttrans.org/issue10/art_houwer.pdf) (última consulta: 27.02.22).
- Sanjoyo, Julio César (1981). "Plagio en las traducciones inglés-español." En: *Atlantis: Revista de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos*, Vol. 2, 1, pp. 60-64.

- Silva, Lorenzo (2012). "Para belleza, a partir del polvo vil (prólogo)". En: Chandler, Raymond. *Raymond Chandler. Todos los cuentos*. Barcelona: RBA Ediciones, pp. 7-15.
- Toury, Gideon (1995). *Descriptive Translation Studies and beyond*. Amsterdam/Filadelfia: John Benjamins.
- Venuti, Lawrence (2004). "Retranslations. The creation of value." En: Faull, Katharine M. (ed.), *Translation and culture*. Lewisburg: Bucknell University Press, pp. 25-38.
- Zanotti, Serenella (2015). "Analysing redubs: motives, agents and audience response". En: Díaz Cintas, Jorge / Baños Piñero, Rocío (eds.), *Audiobook translation in a global context: mapping an ever-changing landscape*. Basingstoke & New York: Palgrave MacMillan, pp. 110-139.
- Zaro Vera, Juan Jesús (2007). "En torno al concepto de Retraducción". En: Zaro Vera, Juan Jesús y Ruiz Noguera, Francisco (eds.), *Retraducir. Una nueva mirada. La retraducción de textos literarios y audiovisuales*. Málaga: Miguel Gómez Ediciones, pp. 21-34.