



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Facultad de Filosofía y Letras

Programa de Doctorado en Lingüística, Literatura y Traducción

TESIS DOCTORAL

**ISABEL ALLENDE PARA LOS JÓVENES ÁRABES: TRADUCCIÓN Y  
RECEPCIÓN DE *LA CIUDAD DE LAS BESTIAS***

Turki Abdulrahman S Almeqren

Tesis doctoral realizada bajo la dirección del Dr. D. Salvador Peña Martín y la Dra.  
Dña. Rocío García Jiménez.

Málaga, 2022



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

AUTOR: Turki Abdulrahman S. Almeqren

 <https://orcid.org/0000-0003-4623-8228>

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): [riuma.uma.es](http://riuma.uma.es)

<b>ÍNDICE</b> .....	<b>I</b>
<b>Introducción</b> .....	<b>1</b>
Estado de la cuestión.....	3
Hipótesis.....	7
Objetivos .....	8
Metodología de investigación .....	9
Introducción a <i>La ciudad de las bestias</i> .....	14
<b>1. Marco teórico</b> .....	<b>19</b>
<b>1.1. Recepción y traducción</b> .....	<b>20</b>
1.1.1. La importancia del lector en los estudios literarios desde la perspectiva de Jauss e Iser.	21
1.1.2. El rol del traductor en el proceso de la recepción textual. ....	24
1.1.3. Análisis descriptivo de la traducción y su relación con el receptor .....	27
1.1.4.    Propuestas conceptuales y terminológicas .....	34
1.1.4.1.    El concepto de «norma» .....	34
1.1.4.2.    El concepto de «método traductor».....	35
1.1.5.    Propuesta de un modelo de análisis.....	37
<b>1.2. Traducción y cultura</b> .....	<b>40</b>
1.2.1. Traducción de las referencias extralingüísticas .....	41
1.2.1.1. Realia.....	42
1.2.1.2. Culturema.....	42
1.2.1.3. Palabras culturales.....	43
1.2.1.4. Referencias culturales.....	44
1.2.1.5. Justificación del término utilizado.....	45
1.2.2. Clasificación de las referencias extralingüísticas .....	46
1.2.2.1. Newmark.....	46
1.2.2.2. Molina .....	47
1.2.2.3 Klingberg .....	48
1.2.3. Propuesta de clasificación de las referencias extralingüísticas .....	50
1.2.3.1. Referencias del medio natural.....	50
1.2.3.2. Referencias del patrimonio cultural .....	51

1.2.3.3. Referencias de la cultura material y social .....	51
1.2.3.4. Referencias de la cultura lingüística.....	52
1.2.3.5. Propuesta de un modelo de clasificación.....	53
1.2.4 Técnicas de traducción .....	54
1.2.4.1. Newmark.....	54
1.2.4.2. Molina .....	56
1.2.4.3. Marcelo Wirthner.....	58
1.2.4.4. Propuesta de un modelo de las técnicas de traducción .....	59
<b>2. La literatura juvenil: <i>La ciudad de las bestias</i> como un ejemplo de la obra juvenil.....</b>	<b>62</b>
2.1. Aproximación a la diferencia entre la literatura infantil (LI) y la literatura juvenil (LJ).....	63
2.1.1. Características de la LJ .....	66
2.1.2. La literatura juvenil árabe y el cambio de paradigma .....	68
2.2. El género literario de la obra juvenil <i>La ciudad de las bestias</i> .....	77
2.2.1. Visión panorámica del inicio del género literario de aventura .....	77
2.2.2. El viaje del héroe clásico y la obra de Allende <i>La ciudad de las bestias</i> .....	79
2.2.3. <i>Heart of Darkness</i> y <i>La ciudad de las bestias</i> .....	82
2.3. Origen y definición del <i>Bildungsroman</i> .....	85
2.3.1. <i>La ciudad de las bestias</i> como un ejemplo del <i>Bildungsroman</i> .....	87
2.3.2. Temas que trata la novela en la formación del protagonista .....	89
2.3.2.1. Vivir en un mundo hostil.....	89
2.3.2.2. La autoestima y la transición de una etapa a otra .....	90
2.3.2.3. La preservación de la naturaleza.....	91
2.3.2.4. La superación de las pruebas y la maduración .....	92
2.4. Espacio, tiempo y personajes de <i>La ciudad de las bestias</i> . .....	94
2.4.1. El espacio .....	94
2.4.2. El tiempo .....	100
2.4.2.1. El tiempo de la aventura.....	100
2.4.2.2. El tiempo de la escritura.....	103
2.4.2.3. El tiempo de la lectura .....	104
2.4.3. Los personajes .....	106
2.5. Los <i>paratextos</i> en el texto literario.....	109
2.5.1. El <i>peritexto</i> del TO.....	111
2.5.1.1. El <i>peritexto</i> de las ediciones de Círculo de Lectores y Montana .....	114

2.5.2.	El <i>epitexto</i> del TO .....	119
<b>3.</b>	<b>Isabel Allende y la recepción de <i>La ciudad de las bestias</i>.....</b>	<b>122</b>
3.1.	El <i>Posboom</i> latinoamericano .....	123
3.1.1.	Isabel Allende como una autora del <i>Posboom</i> .....	126
3.2.	Isabel Allende en árabe .....	132
3.2.1.	Isabel Allende en perspectiva .....	132
3.2.1.1.	La literatura latinoamericana e Isabel Allende .....	133
3.2.1.2.	Las experiencias vitales de Allende y su orientación ideológica .....	134
3.2.1.3.	El estilo literario de Allende .....	136
3.2.2.	Obras de Isabel Allende traducidas al árabe.....	137
3.2.3.	Los derechos de autor y las editoriales árabes .....	141
3.3.	La recepción de <i>La ciudad de las bestias</i> .....	145
3.3.1.	<i>La ciudad de las bestias</i> desde la perspectiva académica .....	146
3.3.2.	Los <i>paratextos</i> de las traducciones de <i>La ciudad de las bestias</i> .....	151
3.3.2.1.	El peritexto de las traducciones de <i>La ciudad de las bestias</i> .....	153
3.3.2.2.	El <i>epitexto</i> virtual y la recepción de las traducciones de <i>La ciudad de las bestias</i> ...	159
<b>4.</b>	<b>Análisis descriptivo y comparativo.....</b>	<b>171</b>
4.1.	Análisis descriptivo y comparativo de <i>La ciudad de las bestias</i> .....	172
4.1.1.	El original .....	172
4.1.1.1.	Ubicación y marco del original .....	173
4.1.1.2.	Descripción del original .....	176
4.1.1.3.	Función del original .....	177
4.1.2.	Las traducciones árabes del original .....	179
4.1.2.1.	Ubicación y marco de las traducciones árabes .....	179
4.1.2.2.	Descripción de las traducciones .....	182
4.1.2.3.	Función de las traducciones .....	183
4.1.3.	Sujetos .....	185
4.1.3.1.	La autora.....	185
4.1.3.2.	Los traductores.....	188
4.1.4.	El lector del original.....	195
4.1.5.	El lector de las traducciones.....	196
4.2.	Análisis ortográfico, ortotipográfico y paratextual.....	198
4.2.1.	El uso ortotipográfico y ortográfico en la traducción .....	198

4.2.1.1.	La cursiva.....	199
4.2.1.2.	Las comillas .....	203
4.2.1.3.	La mayúscula.....	204
4.2.2.	Análisis paratextual (las notas del traductor) .....	207
4.2.2.1.	Estado de la cuestión.....	207
4.2.2.2.	Clasificación y análisis .....	209
4.3.	Análisis de las referencias extralingüísticas.....	217
4.3.1.	Identificación y clasificación de las referencias en el TO .....	217
4.3.1.1.	Las referencias del TO del medio natural.....	217
4.3.1.2.	Las referencias del TO del patrimonio cultural .....	218
4.3.1.3.	Las referencias del TO de la cultura material y social .....	219
4.3.1.4.	Las referencias del TO de la cultura lingüística.....	220
4.3.2.	Identificación y análisis de los referentes extralingüísticas en el TM.....	221
4.3.2.1.	Análisis de las referencias del medio natural .....	222
4.3.2.2.	Análisis de las referencias relacionadas con el patrimonio cultural.....	235
4.3.2.3.	Análisis de las referencias relacionadas con la cultura material y social.....	247
4.3.2.4.	Análisis de las referencias de la cultura lingüística.....	263
4.4.	Análisis de los resultados de las referencias extralingüísticas .....	279
4.4.1.	Resultados de análisis de las referencias del medio natural.....	279
4.4.1.1.	Medio natural en la traducción de Almani .....	280
4.4.1.2.	Medio natural en la traducción de Atfé .....	281
4.4.2.	Resultados de análisis de las referencias del patrimonio cultural .....	282
4.4.2.1.	Patrimonio cultural en la traducción de Almani.....	283
4.4.2.2.	Patrimonio cultural en la traducción de Atfé .....	284
4.4.3.	Resultados de análisis de las referencias materiales y sociales .....	285
4.4.3.1.	Cultura material y social en la traducción de Almani .....	286
4.4.3.2.	Referencias de la cultura material y social en la traducción de Atfé.....	288
4.4.4.	Resultados de análisis de las referencias de la cultura lingüística .....	288
4.4.4.1.	Referencias de la cultura lingüística en la traducción de Almani.....	290
4.4.4.2.	Referencias de la cultura lingüística en la traducción de Atfé.....	291
4.5.	Análisis comparativo de las técnicas utilizadas en las dos traducciones.....	293
4.6.	Resultado del análisis de las traducciones y el método traductor.....	297
4.6.1.	Análisis de la traducción de Almani y su método traductor .....	297

<b>4.6.2. Análisis de la traducción de Atfé y su método traductor .....</b>	<b>300</b>
<b>Conclusiones .....</b>	<b>302</b>
<b>Referencias Bibliográficas.....</b>	<b>308</b>
<b>Apéndice.....</b>	<b>323</b>
<b>1. La entrevista con Rifaat Atfé por correo electrónico (08/05/ 2021).....</b>	<b>323</b>



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

Facultad de Filosofía y Letras

Málaga a 3 de junio de 2022

Los abajo firmantes, SALVADOR PEÑA MARTÍN, Profesor Titular de Universidad del Departamento de Traducción e Interpretación de la Universidad de Málaga, y ROCÍO GARCÍA JIMÉNEZ, Profesora Ayudante Doctora del Departamento de Traducción e Interpretación de la Universidad de Málaga.

### HACEN CONSTAR

Que TURKI ABDULRAHMAN S ALMEQREN, con el número de pasaporte: \_\_\_\_\_ es estudiante de doctorado del Programa de Doctorado "Lingüística, Literatura y Traducción", con matrícula activa, y que ha realizado bajo nuestra dirección, la Tesis Doctoral titulada:

"ISABEL ALLENDE PARA JÓVENES ÁRABES: TRADUCCIÓN Y RECEPCIÓN DE *LA CIUDAD DE LAS BESTIAS*"

Revisado el presente trabajo estimo que reúne los requisitos establecidos según la normativa vigente. Por lo tanto, **AUTORIZO** la admisión a trámite y defensa pública de esta Tesis Doctoral para optar al grado de Doctor en la Universidad de Málaga.

Y para que así conste, lo firmo en Málaga a 3 de junio de 2022

Fdo.: Salvador Peña Martín

Fdo.: Rocío García Jiménez



**EFQM**  
Committed to excellence



Campus de Teatinos s/n. 29071 Málaga  
Tel.: 952 13 16 83/1684/1685/1687/3432/3435 - Fax: 952 13 18 23



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA



Escuela de Doctorado

## DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR

D./Dña TURKI ABDULRAHMAN S ALMEQREN

Estudiante del programa de doctorado EN LINGÜÍSTICA, LITERATURA Y TRADUCCIÓN de la Universidad de Málaga, autor/a de la tesis, presentada para la obtención del título de doctor por la Universidad de Málaga, titulada: ISABEL ALLENDE PARA JÓVENES ÁRABES: TRADUCCIÓN Y RECEPCIÓN DE LA CIUDAD DE LAS BESTIAS

Realizada bajo la tutorización de D. DR. SALVADOR PEÑA MARTÍN y dirección de DÑA. DRA. ROCÍO GARCÍA JIMÉNEZ (si tuviera varios directores deberá hacer constar el nombre de todos)

DECLARO QUE:

La tesis presentada es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, conforme al ordenamiento jurídico vigente (Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo.

Igualmente asumo, ante a la Universidad de Málaga y ante cualquier otra instancia, la responsabilidad que pudiera derivarse en caso de plagio de contenidos en la tesis presentada, conforme al ordenamiento jurídico vigente.

En Málaga, a 3 de JUNIO de 2022

<p>Fdo.: TURKI ABDULRAHMAN S ALMEQREN Doctorando/a</p>	<p>Fdo.: SALVADOR PEÑA MARTÍN Tutor/a</p>
<p>Fdo.: SALVADOR PEÑA MARTÍN Director/es de tesis</p> <p style="text-align: right;">ROCÍO GARCÍA JIMÉNEZ</p>	



EFQM AENOR



Edificio Pabellón de Gobierno. Campus El Ejido.  
29071  
Tel.: 952 13 10 28 / 952 13 14 61 / 952 13 71 10  
E-mail: doctorado@uma.es

## **Agradecimientos**

Me gustaría dar mi agradecimiento más sincero a las personas que han hecho posible la elaboración de esta tesis doctoral. Al Dr. D. Salvador Peña Martín, tutor y director de esta tesis, gracias por haberme enseñado tantas cosas a lo largo de estos años y por su inmensa ayuda para perfeccionar cada detalle de la tesis; a la Dra. D. <sup>a</sup> Rocío Gracia Jiménez, segunda directora de esta tesis, gracias por sus valiosas sugerencias y su apoyo constante. Sin estos consejos e instrucciones que han sido y siempre serán muy útiles para mí no hubiera sido posible llevar a cabo este estudio. También me gustaría dar las gracias a la coordinadora del Programa de Doctorado en Lingüística, Literatura y Traducción de Universidad de Málaga la Dra. D. <sup>a</sup> Rosario Arias Doblaz, por su plena disponibilidad y por su apoyo en toda esta fase de mi formación académica.

Agradezco mucho al escritor y el traductor Rifaat Atfé por aceptar hacer una entrevista conmigo que realmente me ha servido mucho en este trabajo de investigación. Asimismo, quisiera dar mi sincero agradecimiento a mi esposa, quien siempre me acompaña, especialmente en los momentos más difíciles. Por último, y no por ello menos importante, mi más sincera gratitud a mi familia y amigos (de España y de Arabia Saudí), por apoyarme y por darme fuerzas para hacer esta tesis.

## Introducción

La literatura infantil y juvenil (en lo sucesivo, LIJ) se considera la puerta de entrada para que los niños y los adolescentes accedan al mundo literario. Ello se debe especialmente a los rasgos y las características que distinguen los géneros literarios que la componen. Por un lado, este tipo de literatura abre un camino para la formación del carácter y el aprendizaje de los niños y jóvenes en muchos aspectos de vida. Por otro, permiten que se acerquen a otras culturas y sociedades a través de los cuentos y novelas destinados a estos grupos de edad que transmiten ideas y conceptos nuevos o diferentes de su espacio social y cultural, representando así una herramienta enriquecedora para crear un canal de comunicación intercultural (Marcelo Winitzer, 2003: 187).

Hoy en día se puede observar que el concepto de LIJ agrupa diferentes grupos de edades (de 0 a 18 años), lo que lo caracteriza como un concepto genérico<sup>1</sup>. En esta tesis se elige el concepto de la literatura juvenil (en sucesivo LJ), o literatura dirigida a los adolescentes o jóvenes-adultos para determinar los textos dirigidos a los destinatarios de entre 12 a 18 años. Esta investigación pretende llevar a cabo un estudio descriptivo y comparativo de la novela juvenil *La ciudad de las bestias* (2002) de la escritora chilena Isabel Allende, novela traducida al árabe en dos ocasiones. La primera traducción se publicó el mismo año en el que apareció el original y corrió a cargo del traductor palestino Saleh Almani, mientras que la segunda traducción se publicó al siguiente año con la firma del traductor sirio Refaat Atfé. Estos dos traductores, especializados en literatura hispanoamericana– y no en LIJ–, han traducido casi todas las obras de la autora chilena.

La novela de Allende, estudiada en esta tesis desde diferentes aspectos, se ha traducido a muchos idiomas, lo que refleja su éxito a nivel mundial. Dentro de sus páginas se cuenta la historia de su protagonista, Alexander Cold, un adolescente de quince años que vive una serie de aventuras fantásticas que enriquecen sus experiencias llegando a cambiar su manera de ver el mundo y su relación con la sociedad. En este sentido, la novela muestra las características de una novela juvenil de aventuras y de formación. Este estudio presenta un acercamiento a la historia de la novela de aventuras y el héroe clásico, comparándolo con la aventura vivida por el protagonista de la obra. También se estudia la novela desde diferentes aspectos como el análisis del título de la obra, el espacio, el tiempo y los personajes en la novela con el objetivo de tener un buen conocimiento sobre el texto objeto de estudio. También se analizará el concepto de «la novela de formación» o

---

<sup>1</sup> Se ha presentado una comparación entre la literatura infantil (LI) y la literatura juvenil (LJ) en el apartado 2.1. con el objetivo de trazar las líneas que caracterizan cada uno de los dos conceptos.

*Bildungsroman*<sup>2</sup> y las características de este tipo de obras literarias y las grandes similitudes de la obra de Allende con este género literario. Cabe añadir que en esta investigación se presentarán las características de la LJ que la distingue dentro del mundo literario.

Para entender la ubicación de Allende en el mundo árabe y su recepción se analizarán las reacciones de determinados escritores árabes, todos de Oriente Medio, donde todas las traducciones de la autora chilena están publicadas por editoriales de aquella zona geográfica. En lo que respecta a la recepción de *La ciudad de las bestias*, se elegirá un corpus virtual para ofrecer una muestra de la reacción de los lectores árabes desde diferentes perspectivas, como, por ejemplo, la recepción de la autora, la traducción árabe de la obra, el contenido de la obra, etc. Los análisis de su recepción y su obra juvenil son dos cuestiones fundamentales en esta tesis porque Allende no es una autora especializada en LJ y esto puede ser un punto de partida para entender si el texto juvenil que aquí se analiza encuentra aceptación por ser un texto de un género literario determinado o por el hecho de ser una obra escrita por la autora chilena.

Se ha elegido la LJ como campo de estudio y se ha decidido realizar un estudio descriptivo y comparativo de la novela de Allende debido a las cualidades que tiene la obra, así como por la fama y el éxito de la autora en el mundo árabe. Este libro de la autora chilena es un buen ejemplo de literatura para los adolescentes por los conceptos morales y educativos que transmite y por la cantidad de referencias extralingüísticas<sup>3</sup> existentes en la obra, las cuales pueden suponer un desafío a la hora de traducirlas. Cabe añadir que las dos traducciones analizadas en esta investigación son de dos traductores de gran prestigio en el mundo árabe por traducir a varios autores importantes de la literatura española e hispanoamericana. Almani ha traducido, entre otros, a Federico García Lorca, Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez o Mario Vargas Llosa. Atfé ha traducido también otros autores de gran prestigio en la literatura española e hispanoamericana, como Miguel de Cervantes, Camilo José Cela, José Echegaray, Antonio Gala, Gabriel García Márquez, Juan Goytisolo, Pablo Neruda y Mario Vargas Llosa. En el presente trabajo de investigación se introducen los sujetos relacionados con la obra literaria: la autora de la obra, los

---

<sup>2</sup> Bildungsroman se refiere a las novelas destinadas a los adolescentes y que tratan de temas sobre el desarrollo del carácter y la maduración personal. Por lo general, los o las protagonistas de este género son jóvenes. Este concepto será tratado en este trabajo de investigación en el apartado 2.3.

<sup>3</sup> Con «referencias extralingüísticas» se quiere remitir a los léxicos o expresiones de matices, sociales, culturales, históricos, geográficos, etc., que no tienen equivalencia de traducción en la cultura del texto meta por sus características, de ahí que puedan crear dificultades de comprensión para sus receptores. Asimismo, se remite a los léxicos comprensibles para el lector meta, pero que no pertenecen a su entorno sociocultural.

traductores de la misma, los potenciales receptores del texto origen (en lo sucesivo TO) y los del texto meta (en lo sucesivo TM). Asimismo, el foco recaerá en la ubicación del TO y sus funciones, por un lado, y el TM y sus funciones, por otro.

Este estudio descriptivo y comparativo tiene el objetivo principal de determinar cómo han tratado y qué métodos de traducción han utilizado ambos traductores, que realmente no tienen un estrecho contacto con este género literario. También se analizan los *paratextos* de la obra estableciendo una comparación entre los *peritextos* (la cubierta, la contracubierta, el título, la ilustración, el género, etc.) de la obra origen y las traducciones árabes. Se presentan los *epitextos* del TO a través de *Goodreads* y se analizan los comentarios árabes de la novela en esta página web para tener una idea sobre la opinión directa del lector en lengua árabe de la obra traducida en este idioma.

## Estado de la cuestión

Existe una enorme escasez de investigación a nivel mundial en el campo de estudio de la LJ y su traducción al árabe en general. Una situación similar se da en el mundo árabe en particular (Suleiman 2005: 77). En lo que respecta a los estudios de la LJ y su traducción, la situación no es diferente. Ello se debe a dos factores. El primero tiene que ver con la poca cantidad de obras literarias árabes dirigidas a este grupo de edad que discuten temáticas relacionadas con la vida de los jóvenes que puedan atraer a los críticos literarios árabes<sup>4</sup> o capten el interés de los investigadores árabes sobre este género literario, que lo han reconocido o aceptado hasta este nuevo siglo<sup>5</sup>. Anati (2017: 224-25) confirma que desde 1990 hasta el año 2010 solo ha encontrado

---

<sup>4</sup> Se puede observar que en la segunda mitad del siglo pasado, concretamente a finales de los años sesenta y principios de los años setenta, se publicaron en Egipto diversas series de libros de bolsillo con la temática de aventuras, de ciencia ficción y los misterios de crímenes. El público a que se destina son los adolescentes árabes, en general, y los egipcios, en particular. Estas series novelísticas que han tenido éxito entre los lectores jóvenes en diferentes países árabes no han podido conseguir una buena valoración entre los entornos académicos árabes por ser consideradas como obras marginales o no canonizadas, como señalan Bawardi, B. y Faranesh, A. (2018: 23-24). La producción de temáticas que tienen buena acogida por críticos y discuten cuestiones que reflejan la vida de los jóvenes y sus necesidades se iniciaron solo en este nuevo milenio con escritores como Samāḥ Idrīs, Fatima Sharafeddine, Sonia Nimr, entre otros (véase 2.1.2.).

<sup>5</sup> Los trabajos de investigación que se han podido recopilar sobre la LJ, ya sean libros, artículos, una investigación académica o páginas web especializadas en el tema, son muy escasos. Todos han sido realizados en estos últimos años de este nuevo siglo. El libro de ‘Abd-Allah Kazim titulado *Riwāyat al-fityān: khaṣā’iṣ al-fan wa-l-mawḏū‘āt* publicado en 2014, el único que se enfoca en la LJ, habla de la historia de la LJ occidental, las características que la define y su

menos de cincuenta títulos de la categoría de la LJ árabe. El segundo factor se debe al interés reciente de las instituciones educativas, ya sean en el sector público o privado, por publicar o fomentar la difusión de obras para este grupo de edades, especialmente en los últimos veinte años. En este estudio se mostrará (véase 2.1.2.) este cambio de escenario árabe respecto a este género literario.

Realmente no es nada fácil encontrar estudios descriptivos y comparativos sobre la traducción al árabe de textos juveniles, lo que ha sido un motivo para intentar contribuir en este campo de estudio. Tras buscar la base de datos «Teseo» se ha encontrado solo una tesis doctoral que estudia la traducción de la LIJ al árabe. La tesis titulada: *La traducción de la literatura infantil española al árabe: El pirata Garrapata en tierras de Cleopatra: la traducción de las referencias culturales, mitológicas, intertextuales, nombres propios y formas lingüísticas*, defendida por Nida Aziz Qader en 2010 en la Universidad de Granada. La tesis se centra en estudiar la historia de la LIJ en Europa y el mundo árabe, así como la situación actual de este género literario en los países árabes. La otra parte del estudio se centra en la traducción de un texto infantil español *El pirata Garrapata en tierras de Cleopatra* desde una perspectiva comparativa y descriptiva. El estudio se centra en analizar los términos relacionados con manifestaciones culturales, sociales y espaciotemporales encontradas en el texto, las onomatopeyas, las unidades fraseológicas y los juegos de palabras. Las conclusiones sobre la traducción del texto infantil elegido por Qader en este estudio reflejan que la solución adoptada por el traductor es la manipulación y la adaptación de los contenidos culturales, sociales y, especialmente, las referencias relacionadas con la tradición religiosa islámica. El traductor, en este caso, como describe Qader en su conclusión (2010: 342), desempeña el papel del protector y favorece las ideologías dominantes en su sociedad. La traducción del texto según señala el mismo investigador sigue la tradición perseguida en la traducción al árabe de la LIJ europea consistente en crear una obra aceptable en la cultura meta a través de la adaptación del texto. Estas conclusiones reflejan que la parte ideológico-social en el mundo árabe y su

---

evolución en Iraq desde el siglo pasado hasta este nuevo siglo. También se pueden encontrar investigaciones sobre este género literario a través de los artículos de Nisreen Anati, considerada de las pioneras en este campo de investigación. La página web «arablit.org» es una de las primeras páginas web de contenido enfocado en la LIJ árabe que puede reflejar la situación de la LIJ árabe y sus novedades a través de la redacción de artículos sobre el tema o mediante entrevistas con académicos o escritores de este campo literario. Esta página web que tiene su contenido en inglés comenzó en 2009 como un blog abierto a través de su fundadora Marcia Lynx Qualey. En 2018, Qualey lanzó la revista *ArabLit Quarterly* que continúa con el mismo enfoque.

influencia es lo que desempeña un papel esencial en determinar el contenido de las obras literarias traducidas, especialmente si se trata de una obra no dirigida al público adulto.

Esta tesis doctoral tiene una importancia clave para esta investigación por reflejar cuestiones que han servido de punto de partida para estudiar un texto que esta vez está dirigido fundamentalmente a un grupo mayor (adolescentes entre 12 y 18 años). Los puntos destacados en esta tesis consisten en la importancia de las instituciones y los traductores por desempeñar un papel fundamental en aceptar y crear el producto final dentro de un entorno social, sin olvidar las peculiaridades del receptor que, a través de las características de este destinatario en un entorno sociocultural determinado como el árabe, trazan las fronteras del contenido emitido en la obra.

Otro estudio que es imprescindible mencionar aquí es el trabajo doctoral de Wafa Dukmak titulado *The treatment of cultural items in the translation of children's literature: the case of Harry Potter in Arabic*, publicada en 2012. En esta tesis se estudia la serie novelística de *Harry Potter* desde el marco de los estudios descriptivos de traducción propuestos por Toury (1995). El estudio se centra en la investigación del tratamiento de las referencias culturales, los nombres propios y los juegos de palabras en la traducción de la LIJ al árabe. Dukmak hace un estudio comparativo y descriptivo de tres libros de la famosa serie de la autora inglesa J.K. Rowling *Harry Potter and the Philosopher's Stone*, *Harry Potter and the Goblet of Fire* y *Harry Potter and the Half Blood Prince*. En este estudio se realiza un análisis detallado de las tres novelas traducidas al árabe por tres diferentes traductores con el fin de descubrir las normas de traducción de cada traductor. El tercer libro *Harry Potter and the Half Blood Prince* también ha sido traducido por aficionados a *Harry Potter* en el mundo árabe. Las conclusiones finales muestran que al hacer una comparación entre los textos traducidos por profesionales, como los traductores contratados por la editorial, y por los aficionados, que son en este caso no especialistas o traductores que no tienen la licencia para traducir el texto, se observa que la traducción profesional u oficial persigue las normas de «adecuación» consistentes en seguir las normas de la lengua o la cultura original del texto, mientras que los traductores aficionados se inclinan más hacia el polo de la «aceptabilidad», consistente en la adopción de las normas seguidas en la lengua o la cultura meta. En lo que respecta a las tres traducciones, se observa que no existe una coordinación clara entre los tres traductores de la versión oficial a pesar de ser encargados por la misma editorial egipcia (Dār Nahḍat Miṣr), lo que crea una desorientación y poca concordancia para los lectores.

Estas conclusiones dan puntos importantes para esta tesis porque muestra que la LJ traducida al árabe de una obra con gran éxito en su entorno sociocultural como la serie de *Harry Potter* no ha tenido una consistencia en su traducción árabe, y esto puede dar una señal del lugar marginal de esta literatura y el poco prestigio que tiene en comparación con la literatura dirigida a los adultos.

El tercer estudio mostrado aquí indica la situación editorial de la LIJ en un determinado país árabe como Arabia Saudí, reflejando las normas socioculturales dominantes en este país. La tesis redactada por Hind Abdullah Alsiary y titulada *Mapping the Field of Children's Literature Translation in Saudi Arabia: translation Flow in Accordance with Socio-Cultural Norms* (2016), muestra que la LI árabe en general tiene una posición inferior en comparación con la literatura dirigida a adultos y esto se debe a diferentes aspectos (2016: 2-4). En primer lugar, porque existen pocos estudios sobre la LI árabe y su traducción por las instituciones académicas, algo que influye en el entendimiento de la realidad de este género literario dentro de su entorno sociocultural. Esto normalmente crea una falta de estadísticas que no ofrece una imagen clara de la situación de este género literario y obstaculizan el proceso de su difusión. En segundo lugar, un gran número de escritores en la LI son mujeres, algo que se considera como una de las cuestiones que contribuye a la marginación de este género en el mundo árabe, porque la mayoría de las editoriales están controladas por hombres y son ellos, por consiguiente, quienes deciden en última instancia lo que se publica o no. En tercer lugar, las editoriales que publican las obras infantiles y sus traducciones no dan la misma importancia, o, mejor dicho, ponen este tipo de obras en un lugar marginal en comparación con las obras dirigidas a los adultos, y los traductores de este género literario son, por consiguiente, mal pagados y sus contribuciones son menos valoradas. En esta tesis doctoral se estudian también las diversas motivaciones que promueven la publicación y difusión de este género literario en un corpus limitado por las cuatro grandes editoriales saudíes estudiadas (*Obeikan Publishing House, Jarir Publishing House, King Abdul-Aziz library y Dār Al-nabtah publishing house*). El estudio de las editoriales que publican obras dirigidas al público infantil y juvenil en Arabia Saudí puede dar un punto de partida para entender la evaluación de las percepciones, las políticas de traducción y las normas influyentes de cada editor, entre otras cuestiones. Por último, esta investigación identifica los principales factores socioculturales que rigen el campo de la traducción de la LI, como las leyes saudíes de publicación y otras fuerzas sociales e ideológicas.

Esta investigación refleja la realidad que vive la LI en un país árabe como Arabia Saudí y este modelo de análisis puede ser extendido a otros países del mundo árabe para estudiar el proceso, la función y la producción final de una obra literaria dirigida para el receptor infantil. De esta tesis se puede deducir que las editoriales desempeñan un papel esencial para presentar y difundir el producto final de una obra infantil o juvenil, y el proceso de la traducción se puede controlar más fácilmente que con las obras literarias dirigidas a los adultos.

Partiendo de los tres estudios mencionados se puede afirmar que el campo de los estudios relacionado con la traducción de la LIJ al árabe, en general, y los estudios descriptivos y comparativos de traducción en particular, sigue teniendo un gran espacio para ser cubierto y que todavía existen diferentes ángulos que pueden ser estudiados y analizados con más profundidad, especialmente en el campo de la LJ.

## **Hipótesis**

En las obras de la LJ, como en cualquier otro tipo de obras literarias, se encuentran ideas, conceptos o doctrinas propios que el/la autor/a de la obra difunde dentro de sus páginas. Así pues, se puede decir que la obra literaria es el resultado de muchas horas de investigación y reflexión por parte de su creador. La recepción de la literatura de Allende traducida al árabe, en general, y la de la novela objeto de estudio, en particular, son cuestiones estudiadas en esta tesis doctoral porque Allende es una de las autoras latinoamericanas más traducidas al árabe con más de veinte obras. Se han planteado las siguientes preguntas para responder a la hipótesis de este estudio:

1. ¿Cuál es el discurso principal de la novela?
2. ¿Se pueden transmitir todos los valores de un texto literario juvenil ajeno a la cultura receptora en el proceso y el producto de traducción o el contenido está condicionado por las barreras culturales?
3. ¿Los traductores han reproducido el discurso principal de la novela?
4. ¿Las técnicas utilizadas por parte de los traductores (las notas a pie de página, el calco, la traducción literal, la adaptación, etc.) facilitan o dificultan la comprensión del texto para transmitirlo a un público juvenil?

5. ¿Qué diferencias principales se observan entre las traducciones estudiadas en lo referente a la traslación del texto original?
6. ¿Cuál es la tendencia usada en las traducciones, extranjerizar o naturalizar las traducciones o las dos tendencias al mismo tiempo?
7. ¿Cómo se sitúan las traducciones árabes de la novela en el sistema literario árabe?
8. ¿Influyen las características propias del receptor juvenil en las soluciones a la hora de traducir las referencias extralingüísticas por parte de los traductores?

En este trabajo de investigación se propone la hipótesis de que la extranjerización es un rasgo común en las dos traducciones. Y ello por dos motivos fundamentales que consisten en el uso extendido de técnicas traducción, como, por ejemplo, el préstamo y la traducción literal y también por la dificultad de traducir algunos términos de índoles cultural, geográfico, social, etc., que pertenecen a la cultura del TO.

## Objetivos

El proceso de traducción por parte de los traductores se estructura dentro de un espacio sociocultural determinado, de ahí que se planteen los siguientes objetivos. Estos objetivos se dividen en objetivos generales de la tesis, consistentes en hacer un estudio descriptivo y comparativo de las dos traducciones árabes de la obra de Allende *La ciudad de las bestias*, y en objetivos específicos, que son los siguientes:

1. Hacer un estudio histórico breve sobre el género de las narraciones de aventura y del *Bildungsroman* con el fin de determinar que la obra objeto de estudio pertenece a diversos géneros literarios.
2. Realizar un estudio sobre la situación de los derechos de autor en las editoriales árabes y dar un enfoque especial de los derechos de Allende en árabe, así como sobre el motivo de encontrar diversas traducciones de una misma obra como el caso de *La ciudad de las bestias*.

3. Recopilar los comentarios de los lectores de las traducciones árabes de la novela de Allende en *Goodreads*, siendo este el corpus elegido para analizar y entender los puntos de interés de los lectores de la obra y su recepción general.
4. Presentar los puntos más destacados de la vida personal y profesional de Isabel Allende y las motivaciones que la han llevado a escribir la obra.
5. Realizar un acercamiento a las figuras de los dos traductores de la novela, Refaat Atfé y Saleh Almani, en el que se exponen sus biografías, las traducciones más destacadas que han realizado, sus estilos y cómo son introducidas por los escritores árabes a través de la prensa.
6. Comprobar diferentes aspectos: la ubicación del TO, las funciones del TO, la ubicación del TM, las funciones del TM, el lector del TO y el del TM.
7. Analizar las técnicas de traducción con el fin de entender el método traductor.

### **Metodología de investigación**

La importancia de la LIJ radica en los valores y matices que transmiten para su público a través de los autores que trabajan en este género literario. Los traductores también ejercen esta labor de mediadores a la hora de trasladar el texto de una lengua a otra. No se puede olvidar la importante labor que desempeña el receptor de la obra literaria, considerado el motivo principal para escribir o traducir una obra literaria que se pretende publicar. Estas ideas han dado el primer paso para pensar en cómo elaborar esta investigación en un campo poco estudiado en árabe como el de la traducción de la LJ al árabe, llevándola a cabo desde una perspectiva descriptiva y comparativa.

Como primer paso, este proyecto se ha iniciado con la búsqueda de las traducciones árabes de la novela juvenil de Allende para tener la base textual principal a la hora de hacer este estudio descriptivo y comparativo. Existen tres versiones árabes de la novela, la primera se publicó en 2002 (Dār al-Balad) con la traducción de Almani, mientras que la segunda es de 2003 (Dār Ward) con la traducción de Atfé. La tercera versión, publicada en 2007, era una reedición de la misma traducción de Almani, pero con una editorial diferente (Dār Samarqand).

Mediante la lectura de las traducciones se ha puesto el foco en determinar cómo han traducido los dos traductores las referencias extralingüísticas dentro del texto. A la hora de analizar estas

referencias ha sido imprescindible recopilarlas para poder deducir qué referencias bibliográficas se van a necesitar para realizar el estudio comparativo y descriptivo de los dos textos.

Este trabajo de investigación consta de cuatro capítulos y las conclusiones. El primer capítulo titulado «Marco teórico» se centra en dos cuestiones fundamentales. La primera parte de este primer capítulo pretende dar un enfoque sobre la importancia del receptor en los estudios literarios y la labor del traductor como el primer receptor del texto. Esta parte se centra también en representar destacados modelos de análisis descriptivos y comparativos que han servido de primer paso para diseñar la macroestructura de esta tesis doctoral. Se presentará el concepto de *norma* y el concepto de *método traductor*. Ambos se consideran clave para estructurar el proceso de análisis y deducir los resultados de este estudio descriptivo y comparativo.

La segunda parte muestra la variedad conceptual de los investigadores de la traducción y la traductología en lo referente a las referencias de matices socio-culturales y espacio-temporales. A través de este recorrido conceptual se determina la elección del término que servirá para denominar estas referencias. También se presenta un modelo de clasificación de las referencias utilizadas y otro modelo que determina las denominaciones de las técnicas que se utilizan para describir y comparar las traducciones.

En el segundo capítulo titulado «La literatura juvenil: *La ciudad de las bestias* como ejemplo de obra juvenil» se ofrece una aproximación a la diferencia entre la LI y la literatura juvenil LJ para marcar los límites entre estos dos grupos de edad. Con esta aproximación se determina las características de la LJ para entender las habilidades y las características de este destinatario, que difiere realmente del receptor infantil o el adulto. Como este estudio se centra en el destinatario árabe de la obra de Allende, se ha optado por ofrecer un breve recorrido histórico enfocado en la evolución de la LJ en el mundo árabe y el cambio de paradigma que ha tenido lugar en los últimos veinte años. Este recorrido tiene el objetivo de hacer una aproximación de las temáticas que discute la novela de Allende en comparación con la realidad de este género, y también para entender la posición de la LJ actual en el mundo árabe.

En la segunda parte de este capítulo se ofrece un acercamiento a la historia del género de aventuras y una mención concreta a la figura del viaje del héroe clásico. Con este acercamiento se pretende mostrar que la novela de Allende cubre las características de la novela de aventuras con matices que se asemejan notablemente al viaje del héroe clásico. Este acercamiento se llevará a cabo estableciendo una comparación entre aquel viaje y el del protagonista adolescente de la obra,

Alexander Cold. La novela de la autora chilena tiene también las características de las novelas de formación, también llamadas *Bildungsroman*. En este trabajo doctoral, se presenta una definición de este concepto y se realiza un acercamiento a las características destacadas de la obra de Allende relacionadas con este concepto literario. En esta segunda parte del capítulo se presenta también una introducción de la obra objeto de estudio, así como a las características destacadas en ella, pero no se llega a profundizar en las temáticas de matiz histórico, puesto que todo ello supondría una investigación aparte.

Las últimas dos partes de este capítulo se enfocan en el análisis de la novela mediante la descripción del espacio, el tiempo y los personajes de la obra. El objetivo es alcanzar una comprensión más profunda del TO y una base para el análisis descriptivo y comparativo. También se analizarán los *paratextos* del TO con el fin de tener una idea más precisa del producto final en el mercado y para entender los elementos externos que rodean e influyen en la recepción del texto. El objetivo de este capítulo es dar una visión general del concepto de la LJ, sus características y para introducir el TO de un modo general con el fin de analizar las traducciones desde una base más profunda.

En el tercer capítulo titulado «Isabel Allende y la recepción de *La ciudad de las bestias*» se realizará, en su primera parte, un recorrido por la literatura latinoamericana en el siglo XX, con especial atención al arranque del movimiento literario llamado *Posboom*. En esta parte de la investigación se pretende mostrar que Allende es considerada uno de los primeros escritores de este movimiento literario y que diferentes aspectos de sus obras están influenciados por las temáticas, el estilo y la ideología del *Posboom*. Se ha realizado una presentación breve de sus obras con el fin de indicar que la autora tiene diferentes experiencias al escribir en diversos géneros literarios, incluyendo la LJ.

La segunda parte del capítulo se enfoca en analizar los aspectos de la recepción de Isabel Allende y la difusión de sus obras en árabe. Con este análisis se pretende mostrar las reacciones de los receptores árabes de Oriente Medio a través de un corpus limitado a escritores, académicos o literatos con el fin de alcanzar una idea general sobre el impacto que en ellos ha provocado Allende. Este corpus limitado ofrece una perspectiva sobre cómo la presentan biográficamente, cómo exponen su producción literaria y cuáles son los puntos destacados de sus análisis.

En la siguiente parte de este capítulo se recopilan los datos de publicación de las obras de Allende que se han traducido a la lengua árabe, los traductores que vierten sus libros a dicho

idioma, las editoriales que las publican y la situación de los derechos de propiedad intelectual de los textos traducidos, en general, y las de Allende, en particular. Todos estos puntos tienen el objetivo de reflejar la repercusión literaria de la autora chilena en aquella zona geográfica que pertenece a un espacio geográfico tan extenso como el mundo árabe.

En la tercera parte del capítulo se da un enfoque de la recepción de *La ciudad de las bestias* mostrando la recepción académica de la obra, mencionando los enfoques de aquellas investigaciones y los puntos destacados en estos estudios. El análisis de la recepción académica refleja que la obra puede ser investigada desde diferentes perspectivas de estudio, como la literaria, la antropológica o la traductológica. El objetivo de presentar estas investigaciones es mostrar que la novela tiene diferentes ángulos que merecen ser analizados y estudiados por la riqueza de su contenido. También se analizan los comentarios de los receptores de las traducciones de la novela en *Goodreads* para mostrar la opinión de los lectores en lengua árabe de la obra en un espacio sin limitaciones o intermediarios que pudiesen afectar o influir en la opinión del lector. El resultado que se pretende conseguir es el de entender el motivo de la lectura de la novela, qué traducción es la más leída y cuáles son los puntos comunes representados en los comentarios de los lectores. En otra parte de este capítulo se analizarán los *peritextos* de las traducciones árabes de la novela con el objetivo de mostrar las estrategias utilizadas por parte de las editoriales árabes que han publicado estas traducciones y compararlas con el TO. El resultado esperado de este análisis es de profundizar más en el análisis comparativo y descriptivo, y no solo centrarse en el contenido de las traducciones, sino también en su formato con el objetivo de conocer las estrategias perseguidas por las editoriales que publican las tres traducciones.

El cuarto capítulo titulado «Análisis descriptivo y comparativo» se centra en su primera parte en hacer un análisis extratextual consistente en la identificación de la ubicación del TO y los TTMM dentro de sus contextos socioculturales, en la descripción general de la obra y sus traducciones árabes, así como en la función del TO y los TTMM dentro de sus entornos socioculturales. Este análisis también se centra en introducir la figura de los emisores de los textos (la autora de la obra y los dos traductores) y los posibles receptores de dichos textos. Esta parte de la tesis traza las líneas para tener una idea más clara del TO y los TTMM desde diferentes enfoques y de los sujetos que desempeñan un papel imprescindible en el proceso de la emisión y la recepción de dichos textos.

La segunda parte de este capítulo se enfoca, en primer lugar, en analizar el uso de la ortografía y la ortotipografía en el TO y cómo se ha compensado en los TTMM. Este análisis tiene el objetivo de abordar una cuestión poco tratada en este tipo de estudios, porque, a diferencia de otras lenguas como el inglés o el español, en árabe el uso de la cursiva o la negrita es poco frecuente y no existe la mayúscula en su sistema ortográfico. En esta segunda parte se analizará también el uso de las notas por parte de los traductores clasificándolas a partir de su valor de uso dentro de los TTMM para entender el motivo que ha llevado a los traductores a utilizarlas en una situación concreta. Este análisis de las notas tiene el objetivo de entender el nivel de intervención de los traductores y si son imprescindibles para mejorar la comprensión del texto o si se trata, más bien, de un espacio añadido que indica la visibilidad del traductor.

La tercera parte de este capítulo se centra en clasificar los elementos extralingüísticos y determinar las soluciones utilizadas por parte de los traductores del TM a través de las técnicas de traducción. El resultado de este análisis se reflejará el método traductor empleado en cada traducción.

Las dos últimas partes consisten en recopilar y analizar los datos del análisis de las técnicas de traducción y concluir todos los procedimientos utilizados durante el análisis realizado en la tesis para determinar los resultados finales y el método traductor.

Este trabajo de investigación pretende dar un modelo de análisis y una visión general de la situación de la LJ árabe, los métodos de traducción y su influencia en el resultado final de un texto traducido juvenil y si el receptor de un texto en su lengua origen sería igual en la lengua de traducción, especialmente si es un texto que intencionalmente está dirigido a una determinada edad, como es el caso de *La ciudad de las bestias*.

Por último, indicar que el método utilizado para las citas y las referencias bibliográficas ha sido APA.

## Introducción a *La ciudad de las bestias*

La obra literaria que se estudia en la tesis que aquí se presenta es *La ciudad de las bestias*, escrita por la autora chilena Isabel Allende, considerada una de las autoras de mayor reconocimiento a nivel mundial. La obra se encuadra dentro de su proyecto iniciado en 2002 de escribir una trilogía dirigida especialmente a los jóvenes adultos<sup>6</sup>. Las dos siguientes novelas, *El Reino del Dragón De Oro* y *El bosque de los pigmeos*, se publicaron dos años después completando así su trilogía juvenil, llamada *Las memorias del Águila y el Jaguar*.

La relación de Isabel Allende con el mundo de la literatura infantil y juvenil (LIJ) se remota a un periodo muy anterior a la publicación de su trilogía. En los años 1973-1974 trabajó con la revista chilena *Mampato*, dedicada al público infantil, en la que publicó dos cuentos, *La abuela Panchita* y *Lauchas y lauchones, ratas y ratones*, en 1974. El último cuento publicado y dirigido a este grupo de edad antes de su trilogía fue *La gorda de porcelana*, en 1984.

La motivación que llevó a la autora a escribir esta trilogía viene dada por el deseo de escribir para sus nietos<sup>7</sup>. *Las memorias del Águila y el Jaguar* es una obra literaria juvenil que se enmarca en el género de las novelas de aventura. En sus páginas se hace la experiencia de la historia de un joven estadounidense llamado Alexander Cold y su amiga Nadia, a quien ha conocido durante su primera aventura en el Amazonas, junto con su excéntrica abuela, Kate Cold, que trabaja como reportera de la prestigiosa revista (de carácter ficticio) *International Geographic*. Las dos siguientes aventuras tienen lugar también en dos zonas exóticas: el Himalaya, en el segundo libro, y las selvas africanas, en el tercero. El motivo de que Alex haya ido a las tierras más lejanas de su patria es su propia abuela Kate, quien en las tres novelas tiene que escribir reportajes para su trabajo. En la primera de las novelas investiga sobre una criatura llamada la Bestia, que vive en el Amazonas; en la segunda, inquiriere sobre una misteriosa estatua en el reino del Dragón de Oro; en la tercera novela la investigación sufre un giro de 180 grados: en vez de escribir un reportaje sobre los safaris en las llanuras de Kenia, acaba viviendo una aventura para salvar a una tribu de pigmeos que sufre de la esclavitud y la opresión.

A pesar de que las tres obras se dirijan a un grupo juvenil y en ella los lectores vivan aventuras exóticas, se aprecian también cuestiones enfocadas principalmente en reflejar conceptos que tratan

---

<sup>6</sup> El resumen del libro en la página oficial de Isabel Allende en el que determina a qué grupo de edad se dirige el libro: <<https://www.isabelallende.com/es/book/city/summary>> [Consultado el 05/04/2019].

<sup>7</sup> Información extraída del periódico español El Mundo: <<https://www.elmundo.es/elmundo/2002/07/03/cultura/1025694237.html>> [Consultado el 05/04/2019].

de la ética del ser humano, como la mirada al y del Otro, la tolerancia para con lo no comprendido, la importancia de la amistad, la conservación de la naturaleza y la lucha contra el mal. En esta obra juvenil Isabel Allende presenta estos conceptos morales, los cuales tienen un valor formativo para los jóvenes, con un estilo divertido. Este trabajo de investigación se centra en la primera parte de la mencionada trilogía.

La primera parte de la trilogía cuenta la historia del joven protagonista californiano, Alexander Cold, que, tras la enfermedad de su madre, su padre le envía a Nueva York para quedarse con su abuela hasta que vuelven de Texas, donde habían decidido irse para curar a su madre. Al llegar a la casa de su abuela, Kate Cold, que trabaja en una reputada revista y ha viajado por casi todos los lugares exóticos del mundo, le informa de que al día siguiente irá con ella a un hospital para vacunarse de unas enfermedades que se propagan por el Amazonas, ya que ambos van a visitar la zona con el equipo de la revista en la que trabaja la abuela y hacer un reportaje sobre la misteriosa existencia de una criatura llamada «La Bestia».

La expedición está formada por los dos fotógrafos del *International Geographic*, el inglés Timothy Bruce y su ayudante mexicano Joel González, un célebre antropólogo llamado Ludovic Leblanc, el guía del grupo, César Santos, y su hija pequeña, Nadia, una médica, llamada Omayra Torres, enviada por el gobierno para vacunar a los indígenas y unos miembros del ejército, liderados por el capitán Ariosto. Durante el viaje, el grupo de la expedición necesita la ayuda de un empresario local, llamado Mauro Carias, que facilita lanchas a motor y un buen equipo de radio para que cada uno de los miembros de la expedición puede alcanzar el objetivo marcado para este viaje, incluso para él, que tiene otros planes, que consisten en aprovechar las riquezas de esas zonas que todavía no han sido descubiertas y, por ello, ricas en minerales y piedras preciosas.

Al navegar por el Amazonas, Alex se introduce junto a Nadia en el maravilloso mundo de la selva, donde pueden contactar, primero, con el chamán y amigo de Nadia, Walimai, que siempre anda con el espíritu de su mujer, y, luego, con una misteriosa tribu de indígenas llamada «la gente de la neblina», que vive aislada y sin ningún contacto con la civilización. Esta tribu, que habita lejos de todo lo que Alex entiende por civilización, acaba raptándolo a él y a su amiga Nadia. Desde aquel momento, los dos chicos conviven con la tribu durante bastante tiempo. Durante este tiempo de convivencia con la gente de la neblina, los dos adolescentes entienden sus costumbres, sus creencias y simpatizan con ellos. Para hacer frente a aquellos que intentan aprovecharse de

ellos deciden prestarle su ayuda yéndose de viaje con el chamán Walimai a las tierras de las Bestias considerados para los aborígenes como Dioses.

En sus viajes con el chamán, Alex y Nadia viven una serie de aventuras fantásticas que enriquecen sus experiencias y cambian su manera de ver el mundo y su relación con la sociedad. Les ayudan también a llegar a la madurez y obtener un conocimiento adecuado sobre sí mismos, motivo considerado como uno de los elementos imprescindibles en las novelas juveniles. La novela comentará conceptos de valores éticos y educativos, circunstancia que se introducirá brevemente en los siguientes párrafos.

La primera parte de la trilogía, *La ciudad de las bestias*, empieza por los recuerdos de la pesadilla que vive su protagonista en una noche en la que sueña que su madre, enferma de cáncer, fue raptada por un enorme pájaro negro que ha entrado y ha salido de la casa a través de una ventana. Se aprecia aquí un suceso que provoca emociones en el protagonista. El sueño en las primeras líneas describe el miedo de Alex de perder a su madre y su vida tranquila al lado del océano y este acontecimiento provoca el inicio del cambio de su vida, como señala Ḥammūd (2007: 178):

Después de esta escena inicial, la voz de la narradora nos lleva a los detalles de la vida cotidiana en la que encontramos el motivo de la pesadilla del joven (la grave enfermedad de su madre). Vivimos dos caras de una misma vida: por un lado, la vida tranquila y agradable, el gozar de buena salud de la madre; por otro, la vida miserable. Una vida en la que todo cambió: el sueño, la comida, el hogar y su limpieza<sup>8</sup>.

Al utilizar el sueño en la primera escena de la novela, la autora invita al lector a captar el primer hilo de la historia para entender la vida psíquica del protagonista y dar inicio al argumento de la novela. La escena del sueño tiene, en realidad, diferentes funciones. Para su análisis se ha utilizado la clasificación de Peña (1993: 132-33), que divide las funciones del sueño en cinco categorías<sup>9</sup>. La primera función del sueño utilizado al inicio de la novela aporta información sobre el carácter de Alex. A este hecho Peña lo llama «sueños caracterizadores». En este sueño se puede apreciar la angustia de Alex ante la enfermedad de su madre. La segunda función utilizada en la novela es

---

<sup>8</sup> Texto original en árabe. La traducción es mía.

<sup>9</sup> Peña, en su estudio de los sueños en las novelas de Nagīb Maḥfūz, los divide en: ambientales, caracterizadores, argumentales, estructurales y reveladores.

la de los «sueños argumentales», que «sirven a la construcción de anécdota» (*ibid.*: 133) y en ellos se dan los primeros cimientos del argumento de la novela, puesto que Alex, después de este sueño, ya piensa en cómo puede ayudar a la curación de su madre y también cómo puede vencer al pájaro caníbal que aparece en formas diferentes al final de la novela. Esta escena prepara al receptor del texto tanto para entender los comportamientos que van a marcar la acción de Alex como para comprender las decisiones de las personas que están a su alrededor.

Se observa un rasgo característico en las novelas dirigidas a este grupo de edad consistente en dar consejos que pueden ser directos o indirectos en la evolución de los sucesos de la novela, como se percibe cuando el protagonista Alex ha aprendido durante el viaje que tiene que confiar en sí mismo y comprender que su abuela no es más que una guía para él. Estando en el río, ella «le había prestado mapas y libros sobre el Amazonas para que él mismo buscara la información que le interesaba<sup>10</sup>» (Allende, 2002: 51).

Allende refleja en su obra el personaje de su protagonista adolescente, Alex, que sospecha de todo lo que tiene que ver con las supersticiones. Durante este viaje exótico en el río y dentro de las junglas del Amazonas conoce a personajes, como el sabio chamán Walimai que vive en un mundo lleno de creencias que contradicen sus convenciones. Como consecuencia de este encuentro puede observarse cómo cambian los pensamientos del protagonista y entran en un espacio de dudas e incertidumbres, tal como queda de manifiesto en las siguientes líneas:

Alex le pareció increíble que en pocos días su vida hubiera dado un vuelco tan espectacular, que de repente se encontrara en un lugar fantástico donde, tal como había anunciado su abuela, los espíritus se paseaban entre los vivos. La realidad se había distorsionado, ya no sabía qué creer. (Allende, 2002: 75-76).

Otro tema fundamental de la novela es el de los grupos marginales y el contraste entre dos mundos presentado mediante el encuentro entre los nativos, considerados como «primitivos y salvajes», y los occidentales, «los cívicos», representados en la misma expedición por el famoso antropólogo Ludovic Leblanc. El primer contacto con los indígenas se inicia con la muerte de un soldado de la expedición por una flecha venenosa disparada desde la orilla del río. El segundo

---

<sup>10</sup> Todas las citas extraídas de la novela y las que siguen en esta investigación son de la tercera edición de Montena (2002), de la editorial Random House Mandadori.

contacto, y a partir de este punto evoluciona la novela de una manera dramática, es el secuestro de los dos chicos por una tribu indígena llamada «la gente de la neblina» cuando estaban caminando solos en las junglas amazónicas. Este último contacto empieza por la desconfianza o el miedo entre ambos grupos, mas a medida que van sucediéndose se convierte en la comprensión mutua, la tolerancia con sus creencias e, incluso, Alex y Nadia llegan a convertirse en miembros de la tribu, donde «les dieron a beber la sopa de huesos, como una forma de bautizo» (Allende, 2002: 181).

Después de vivir un tiempo con los indígenas, los dos chicos vuelven al campamento, pero esta vez con vestimenta indígena. Los indígenas ya confían en los chicos y la jefa de la tribu se acerca para hablar con los *nahab* y Nadia ejerce de traductora entre el empresario Mauro Carias, la doctora Omayra Torres e *Iyomi* para explicarles la importancia de las vacunas para la supervivencia de los indígenas. En realidad, estas vacunas son para los indígenas el pájaro caníbal llamado en su idioma como *Rahakanariwa*. El empresario utiliza a la doctora Torres para conseguir sus objetivos de vacunar a los indígenas. Lo que pasa después es una matanza en la que mueren multitud personas de las dos partes.

Después de este desastroso enfrentamiento, cambia la percepción que el antropólogo Leblanc tiene de los indígenas como seres «atrasados» y «salvajes». Las máscaras se caen y se sabe quién prepara esta conspiración para exterminar a un pueblo que vive en los márgenes de lo que se conoce como «civilización».

La novela se puede clasificar como una novela de aventura heroica y, al mismo tiempo, como una novela de formación o *Bildungsroman*. Con los diferentes lugares y escenas de la obra se puede deducir que el espacio natural de un lugar geográfico como el Amazonas, patrimonio de culturas remotas como la indígena, enriquece el texto de términos relacionados con un determinado espacio geográfico como el de América del Sur.

# **1. Marco teórico**

## 1.1. Recepción y traducción

La publicación de una obra literaria tiene desde el principio de su producción un objetivo y una intención comunicativa. En efecto, el contenido vertido en la obra no puede ser valorado sin completar una serie comunicativa que termina con el receptor de la obra. En palabras de Senabre (1994: 157): «Desde cualquier punto de vista que se adopte, un mensaje solo se completa –es decir, solo existe como tal– cuando cierra el circuito comunicativo y alcanza a un receptor. Sin recepción no hay comunicación». Enríquez Aranda abunda en esta relación mutua añadiendo que «sin comunicación no hay recepción» (2007: 33).

La nueva corriente de estudios sobre la recepción empezó a surgir a finales de los años sesenta del siglo pasado en el grupo de Constanza, llamados posteriormente la *Escuela de Constanza*. Este grupo de investigación, liderado por los teóricos alemanes Jauss e Iser, dedica una importancia esencial a la recepción literaria, en general, y la recepción del lector, en particular. Los conceptos empleados en «Teoría de la recepción» o la «Estética de la recepción» por la misma escuela dio lugar a un nuevo paradigma<sup>11</sup> de la recepción literaria al entender la obra escrita como un medio de comunicación y al otorgarle al lector un lugar esencial, que en esta nueva perspectiva de los estudios destinados a la recepción adquiere «un papel fundamental que nunca hasta ahora había desempeñado en los estudios de historia literaria» (Acosta Gómez, 1989: 17).

Los textos, ya sean originales o traducidos, tienen generalmente una función comunicativa y esta función no se limita desde una determinada interpretación, sino desde varias dependiendo de diversos factores que influyen en el proceso de su recepción, como, por ejemplo, el tiempo de su escritura, su publicación, su traducción, su lectura, etc. Se comparte el punto de vista de Oittinen (2000: 12) según el cual el texto «is redefined every time the text is read» En el proceso de traducción el texto se transmite de un código lingüístico a otro y está sujeto a la influencia del autor del texto, el traductor, las expectativas de los lectores del texto meta (*ibid.*) y se puede añadir también al editor o a la editorial. Por este motivo se dará importancia en esta investigación a reflejar el rol del traductor en el proceso de la recepción.

En lo que respecta el análisis y la descripción de la función de la traducción en la cultura receptora hay que tener en consideración que un texto, antes de traducirlo, está dirigido

---

<sup>11</sup> Por paradigma se entiende, como Enríquez Aranda (2005: 47) siguiendo a Kuhn, (1970<sup>2</sup>) «un método nuevo que se fundamenta en conocimientos revolucionarios, que tiene carácter de sistema y que provee soluciones para una determinada comunidad de especialistas durante cierto tiempo»

principalmente por su autor a un público determinado, que es en este caso el de la cultura origen, y con valores que no pueden ser totalmente idénticos al del otro público que recibe su traducción, porque, según Hermans (1985b: 11), «From point of view of the target literature, all translation implies a degree of manipulation of the source text for a certain purpose». Por este motivo se puede decir que un texto origen es, en realidad, un producto hecho en un espacio sociocultural que, normalmente, difiere del espacio de su traducción y, por consiguiente, su función no puede ser igual del todo.

Para hacer un estudio descriptivo y comparativo, como es el caso en esta investigación, hay que tomar en consideración el fin de este tipo de estudios que, en palabras de Rabadán (1991: 57-58), consiste en «aportar datos en los que fundamentar la explicación de las soluciones dadas en el TM a los problemas que plantea TO y, a partir de ahí, esclarecer la jerarquía de las relaciones que mantiene cada TM con su TO».

### **1.1.1. La importancia del lector en los estudios literarios desde la perspectiva de Jauss e Iser**

Este apartado no pretende ofrecer estudio exhaustivo de las teorías literarias enfocadas en los estudios de recepción, ya que dicho trabajo supondría en sí mismo una investigación doctoral<sup>12</sup>. El objetivo aquí es presentar una visión general del tema con un enfoque en la importancia del receptor desde la perspectiva de la «Teoría de la recepción» o la «Estética de la recepción» empleados por Jauss y Iser, con especial atención a dos conceptos utilizados por ambos teóricos alemanes que se mencionarán más adelante. Esta teoría enfocada en la recepción tiene su influencia en la comprensión actual sobre el papel asignado al receptor en diferentes disciplinas, incluyendo también el campo de los estudios de traducción.

El lector de la obra literaria desde la perspectiva de Jauss (en Hohendahl, 1987: 36) no es un ente aislado cuya labor se limite a registrarse, sino que experimenta la obra desde su punto de vista y dentro de su espacio social que, a la vez, influye en él. Esta mirada al lector como un miembro activo en el proceso de la recepción entra dentro de lo que él denomina «el horizonte de

---

<sup>12</sup> Para profundizar en la historia de la recepción y su evolución se pueden consultar obras destacadas de investigadores y teóricos españoles como: Acosta Gómez, L (1989): *El lector y la obra: teoría de la recepción literaria*: Madrid, Gredos; Pozuelo Yvancos, J (1989). *La teoría del lenguaje literario*: Madrid, Cátedra; Enríquez Aranda, M (2007). *Recepción y traducción: síntesis y crítica de una relación interdisciplinaria*. Universidad de Málaga.

expectativas». Este concepto utilizado por Jauss tiene una importancia clave en su teoría porque es considerado como «el elemento metodológico que posibilita la comprensión del carácter comunicativo del proceso literario, debido a su naturaleza intersubjetiva y su capacidad de descripción de la literatura como interacción social» (Iglesias Santos, 1994b: 49, en Enríquez Aranda, 2007: 43). El teórico alemán distingue dos horizontes de expectativas que se dividen en literario o intraliterario y social o extraliterario (Jauss, 1987: 76-78). El primero se enfoca en «*el efecto* como elemento de concretización de sentido condicionado por el texto» (*ibid.*: 77), mientras que el segundo se refiere a «*la recepción* como elemento de esa misma concretización condicionado por el destinatario» (*ibid.*), sin olvidar la diversidad interpretativa del texto entre un destinatario y otro, que en la mayoría de los casos no pueden ser exactamente idénticas.

Para la teoría de la recepción la presencia del receptor es, pues, fundamental en el proceso de la recepción. Por este motivo, se observa que Iser se centra más en la lectura y el proceso de la interpretación como el punto de partida para la creación del significado y la recepción como un elemento esencial «en la constitución interna de la propia textualidad» (Pozuelo, 1989: 118). El teórico alemán determina en un concepto clave de su teoría un modelo de lector denominado «el lector implícito». Este lector está reflejado desde una imaginación previa del autor del texto al estructurar su significado conforme a un lector modelo. Iser define el lector implícito como un lector que «no posee una existencia real, pues encarna la totalidad de la preorientación que un texto de ficción ofrece a sus posibles lectores» (Iser, 1987: 64). En otras palabras, se puede decir que el lector implícito es este receptor que tiene la habilidad de trazar previamente en su imaginación el contenido de la obra o, como señala Iser, a través de él «se puede describir la estructura general del efecto del texto de ficción.» (*ibid.*: 69). Este concepto refleja que el texto recibe su función a través del acto de la recepción por parte del lector y tiene, a su vez, una importancia considerable a la hora de determinar previamente a quiénes se dirige la obra y cuál es el lugar que ocupa. Iser lo describe como «la convergencia de texto y lector» (en Enríquez Aranda, 2005: 58). Todo ello refleja que el lector, su interpretación y su reacción al texto lo está ubicando, como señala Gumbrecht (1971: 20) y en palabras de Pozuelo (1989: 114), en «la base teórica central de la estética de la recepción». Acosta Gómez (1989:13) define el fenómeno de la recepción desde la perspectiva de la teoría de la recepción como:

El conocimiento, acogida, adopción, incorporación, apropiación o crítica del hecho literario en cuanto operaciones realizadas por el lector, o como la adaptación, asimilación o incorporación de una obra en tanto que actividades llevadas a cabo por otro escritor. En consecuencia, la teoría de la recepción sería aquella que se ocupa de los fundamentos y principios básicos, de acuerdo con los cuales se orienta el estudio de todas esas actividades reseñadas, al igual que las fórmulas metodológicas necesarias para poder realizarlos de una manera científica.

Cabe añadir que los dos teóricos tienen enfoques diferentes a la hora de estudiar la recepción literaria. Jauss, por su parte, se centra en explicar el macrocosmos de la recepción desde una dimensión histórica y para la que no hay una lectura válida, sino muchas recepciones distintas (Pozuelo, 1989: 115). En otras palabras, se puede decir que la teoría de recepción desde la perspectiva de Jauss se enfoca en «los juicios históricos del lector» (Iser, 1987: 12). Por otro lado, el enfoque de Iser está relacionado con la reacción del mismo lector y se centra, en palabras de Enríquez Aranda (2007: 48) siguiendo a Holub (1984: 83), «en el microcosmos de la respuesta de los receptores de textos individuales en un proceso de lectura caracterizado por la búsqueda constante de significados».

Los conceptos mencionados anteriormente y presentados por los dos teóricos alemanes hacen hincapié en entender el proceso de la recepción desde la percepción del público receptor a través de diversos enfoques como los sociales, los históricos, los artísticos, etc. Las cuestiones que se pretenden analizar en la tesis no se centran solo en el receptor árabe de la obra literaria de Allende y su traducción, objeto principal de estudio, sino que también se presta atención en representar de forma general a la autora y su recepción en árabe, su producción literaria, e incluso, las traducciones hechas de sus obras, con el fin de dar una visión global sobre su recepción literaria.

El público que recibe una obra es, por lo general, un público variado, desde receptores ordinarios, hasta críticos literarios, académicos o traductores. Los traductores árabes a la hora de traducir las literaturas extranjeras, como el caso de la obra de Allende *La ciudad de las bestias*, son receptores que desempeñan un papel imprescindible a la hora de transmitir el texto de un idioma a otro, sin olvidar que lo que transmiten realmente no solamente es un texto, sino también un contenido enriquecedor que refleja aspectos sociales, étnicos, morales, etc. En el siguiente apartado se presentará el rol del traductor como el primer receptor y su responsabilidad en el proceso de la recepción textual.

### 1.1.2. El rol del traductor en el proceso de la recepción textual.

Desde la perspectiva de la recepción textual, el traductor, en este proceso, es un receptor real que pretende reunir todos los receptores del texto en su traducción (Nord, 2012: 27). Para llegar a este fin Nord muestra que el traductor tiene que convertirse en un receptor crítico que tiene «unos conocimientos profundos de la cultura base. Es, al mismo tiempo, un receptor crítico [...] que aspira a una comprensión objetiva, consciente y verificable del TB<sup>13</sup>» (*ibid.*). Estas características del traductor mencionadas por la teórica alemana reflejan cuestiones que forman su labor imprescindible como un lector ideal del idioma original o, siguiendo la descripción de Donaire, como un «lector altamente cualificado» (1991: 83). Desde esta perspectiva, no cabe duda de que su labor no solo se limita a traducir, sino también a determinar quién va a recibir su traducción para verter el texto adecuadamente, puesto que «cuanto más inequívoca y clara sea la descripción del presunto receptor del TM, más fácil será para el traductor tomar las decisiones adecuadas que se impongan a lo largo del proceso» (Nord, 2012: 20). Así pues, se puede decir que el texto traducido debe responder a las necesidades y a las expectativas de quien lo percibe, y esto, realmente, tiene un valor esencial en el proceso de su recepción porque desde una perspectiva pragmática se puede afirmar que «entre los sujetos implicados en la traducción, es el lector el que en mayor medida determina las opciones del traductor.» (Peña, 1994: 415). Para poder transmitir y satisfacer estas expectativas y necesidades de los destinatarios de la cultura meta el traductor debe tener conocimientos y habilidades que Hurtado Albir (2011: 29-31) ha agrupado en la denominación de «competencia traductora», que se divide en cinco:

1. Conocimientos lingüísticos: deben tener prioridad a los conocimientos teóricos y tienen que caracterizarse por ser activos, prácticos y manejables debidamente por parte del traductor.
2. Conocimientos extralingüísticos: son los conocimientos que debe tener el traductor sobre la cultura de partida y la de llegada, conocimientos enciclopédicos sobre el mundo en general, el tema tratado en el texto original, etc. Se consideran imprescindibles en el proceso de traducción, porque sin ellos el traductor no puede comprender el texto original ni puede reformularlo debidamente.
3. Conocimientos instrumentales: son los que tienen que ver con el manejo de las fuentes de documentación, las herramientas tecnológicas, etc.

---

<sup>13</sup> Nord Se refiere TB [texto base] lo que denominamos en la tesis como texto origen (TO)

4. Habilidad de transferencia: son las relacionadas con la capacidad del traductor para comprender y producir textos, su predisposición al cambio de un código lingüístico a otro sin interferencias, etc.

5. El dominio de estrategias de todo tipo: hace referencia a todo lo relacionado con la comprensión, la reformulación o la transferencia del texto de un código lingüístico a otro para resolver los problemas de traducción y enfrentar las deficiencias lingüísticas y extralingüísticas.

En lo que respecta a los textos literarios, se encuentran múltiples características que los distinguen de otros tipos textuales. Este tipo de textos se caracteriza por ser diverso en su naturaleza y distingue dentro de su espacio diferentes tipos textuales, diversos campos temáticos, distintos públicos (infantil, juvenil, adulto, culto, etc.), incluso el uso de varios sistemas lingüísticos (dialectos, lenguaje coloquial, argot, etc.). Una de las características fundamentales que se presentan en los textos literarios, según Hurtado Albir (2011: 63), es el hecho de que «suelen estar anclados en la cultura y en la tradición literaria en la cultura de partida, presentando, pues, múltiples referencias culturales».

El traductor, a la hora de traducir un texto literario, se enfrenta, por tanto, a esas múltiples circunstancias ya mencionadas y, por eso, necesita tener «amplios conocimientos literarios y culturales y determinadas aptitudes relacionadas con el funcionamiento de los textos» (*ibid.*). Esto refleja que la traducción literaria no se presenta solamente como un proceso de transferencia lingüística, sino, siguiendo a Gonzalo García:

como un delicado proceso de transferencia artística en el que pueden plantearse problemas derivados de la forma y contenido de los textos, del estilo particular del autor, de las características lingüísticas de cada género literario, de las diferencias entre los sistemas culturales y literarios de las lenguas de origen y meta. (2005: 156).

En lo que respecta el texto literario infantil y juvenil, se observa que tiene sus peculiaridades porque es un texto dirigido a un público específico que es en este caso los niños y los adolescentes, y esto, suele condicionar la estructura del texto desde diferentes aspectos, como la edad del lector, la temática, el contenido, el estilo, los rasgos tipográficos o el diseño, etc. El traductor, a la hora de traducir un texto dirigido a este grupo de edad, tiene que tomar en consideración estas

condiciones. El traductor, cuando transmite el texto de un idioma a otro, está asumiendo el rol del autor con los receptores de la lengua de llegada. En el texto dirigido a un público determinado, como el público infantil y juvenil, la responsabilidad del traductor no se limita solo ante el autor del texto origen o los receptores del texto meta, sino que también se extiende a su responsabilidad ante sí mismo como ser humano y ante sus propias imágenes del niño (Oittinen, 2000: 84). Esta imagen que traza el traductor se considera, como señala O'Sullivan (2003: 205), «as one of the most influential factors determining the strategies developed by translators of children's literature». Cabe añadir que esta imagen creada por el traductor sobre los niños se puede aplicar igualmente a la literatura traducida para los jóvenes, ya que también posee características peculiares que difieren de los textos dirigidos a adultos.

Se puede resumir que el rol del traductor es el de primer receptor del texto origen que se pone también en el lugar del coautor del texto meta, de lo que resulta que en el proceso de la traducción «el TM no sólo reflejará el TO y la personalidad del autor, sino la personalidad del traductor, su experiencia lectora, su lenguaje, todo su mundo íntimo y anterior» (Pascua y Bravo, 1999; en Winitzer, 2003: 179). Desde esta perspectiva, se puede decir que el traductor no solo recibe el texto, sino que también interviene en él, ya sea de una manera consciente o inconsciente.

En el texto infantil y juvenil la intervención del traductor puede ser más visible que en otros géneros literarios porque su traducción se dirige principalmente a un grupo que está en proceso de desarrollo, y esto, a su vez, crea una responsabilidad para transmitir el contenido del texto adecuadamente para este grupo de edad, pudiendo incluir elementos que el autor del texto origen ha dejado implícitos. El traductor en este caso evalúa y crea la imagen de sus receptores y tomará las decisiones de explicar estos elementos si los considera imprescindibles para los lectores del texto o eliminarlos intencionalmente si los considera difíciles de entender o dañinos para sus receptores.

En los siguientes apartados se ofrece una visión panorámica de los estudios descriptivos de la recepción y de los conceptos más apropiados para este estudio. Se presenta asimismo una propuesta general para un modelo de análisis.

### 1.1.3. Análisis descriptivo de la traducción y su relación con el receptor

Como se ha mencionado anteriormente, el enfoque de la tesis es de orientación descriptiva y comparativa. Originalmente los Estudios Descriptivos de Traducción (EDT) conforman uno de los campos identificados por Holmes en el 1972 en «*The Name and the Nature of Translation Studies*» dentro de los Estudios de Traducción. Este teórico divide los Estudios de Traducción en dos ramas: estudios puros y estudios aplicados (Munday 2001: 10, Hurtado Albir 2011: 138). La rama pura consta, a su vez, de dos subdivisiones: teórica y descriptiva. La relación entre estas dos últimas subdivisiones es de un matiz recíproco dada su propia naturaleza (Enríquez Aranda, 2007: 73) porque los estudios teóricos de traducción se benefician de los resultados obtenidos de los estudios descriptivos que, por consiguiente, contribuyen a probar, refutar y modificar las teorías de la traducción. En lo que respecta a la rama descriptiva de los estudios de traducción, se observa, como señala Hurtado Albir (2011: 153), que se centra en cuatro aspectos consistentes en describir las distintas variedades de traducción, las operaciones efectuadas al traducir, los resultados obtenidos y la evolución de la disciplina.

Los EDT, según Holmes, se ramifican en tres clases que se concentran en su orientación en el producto, en la función o en el proceso. La primera clase se centra en la descripción y comparación de las traducciones, ya sean de plano sincrónico o diacrónico, mientras que la segunda clase se concentra en la descripción de la función sociocultural de las traducciones, como su influencia dentro de la cultura meta, en qué momento se ha traducido, dónde, etc. La tercera clase se basa en el análisis del proceso traductor. Las tres clases son interdependientes y, como admite Toury (2004: 49-50), estos tres componentes se complementan entre sí y tienen una importancia clave para cualquier trabajo descriptivo dentro de la escuela de traducción. Toury, en palabras de Enríquez Aranda (2005: 83):

considera que la función de la traducción en la cultura receptora determina las características de la traducción como producto y los procedimientos seguidos por el traductor durante el proceso de traducción, por lo que la descripción de la función adquiere un sentido prioritario en su teoría.

Hoy en día existen diversos marcos metodológicos para analizar y describir traducciones. En esta tesis se presentarán las más oportunas para el estudio. El método presentado por parte de Lambert y van Gorp se describe como un modelo práctico y global por los dos teóricos (Lambert

y van Gorp, 1985, 43, en Enríquez Aranda, 2005: 33). El modelo es respaldado por una base teórica de trabajos anteriores de Itamar Even-Zohar y de Toury (Munday, 2001: 119) que se basa en un esquema comunicativo integrado por los sistemas literarios del TO y del TM (Hermans, 2014: 65). Este esquema se divide en dos sistemas que se comparan entre sí y cada uno consiste en tres componentes claves para este modelo analítico que son el autor, el texto y el lector. El primer sistema se refiere al de la cultura origen, mientras que el segundo es identificable como el de la cultura meta. Los dos sistemas tienen autores diferentes: el autor del texto origen y el traductor del texto meta. Según los dos teóricos, este esquema pretende analizar «all functionally relevant aspects of a given translational activity in its historical context, including the process of translation, its textual features, its reception, and even sociological aspects like distribution and translation criticism» (Lambert y Van Gorp, 1985: 45; en Hermans 2014: 65). Los dos teóricos proponen un procedimiento práctico de estudio dividido en cuatro partes:

1. Datos preliminares: consisten en describir físicamente el TM y analizar sus paratextos. Al estudiar estos datos, se puede obtener una idea aproximada sobre el método traductor general y establecer hipótesis que se analizarán en los siguientes niveles.
2. Macronivel: este nivel de análisis profundiza en la búsqueda de cualquier cambio o alteración de la estructura jerárquica del texto con el fin de analizar el método intuido del traductor del texto. Este nivel de análisis se dedica a analizar diferentes aspectos, como las divisiones del texto en capítulos, secciones, estrofas, párrafos o títulos (Munday, 2001: 120). Hermans (2014: 67) añade otros aspectos, como las convenciones tipográficas (el uso de la cursiva o la negrita para enfatizar), la disposición general del argumento, del escenario, nombres propios, elementos culturales, etc. Los resultados conseguidos en este nivel conducen a la hipótesis sobre qué opciones ha utilizado el traductor en el siguiente nivel dedicado al micronivel del texto.
3. Micronivel: se analizan diversos cambios como los niveles fónico, gráfico, micro-sintáctico, léxico, semántico, etc. En este nivel de análisis se observan cuestiones como la selección de palabras, el uso de un estilo directo o indirecto, la perspectiva en narración, la modalidad, las variedades de la lengua, etc. Los datos obtenidos en los tres niveles establecen un método traductor que engloba las técnicas empleadas en el proceso de traducción.

4. Contexto sistémico: esta última parte del modelo de Lambert y Van Gorp se dedica a establecer la relación del TM con otros textos, como, por ejemplo, traducciones hechas previamente del mismo traductor, de la misma serie, del mismo género, etc. o con otros modelos o normas de la producción de textos, ya sean originales o traducidos, en la cultura meta (Hermans, 2014: 67). Los pasos anteriores analizados en relación con los descubrimientos obtenidos en el contexto sistémico dan un contexto más amplio y coherente para el estudio (*ibid.*: 68).

Por otra parte, se observa que, en lo que respecta la descripción de las traducciones, la perspectiva de Toury da una importancia clave al texto meta y a las circunstancias en el que se ha producido. Toury indica, en palabras de Peña (1997: 20), «que los estudios descriptivos de traducciones pueden desarrollarse aun en ausencia (incluso por inexistencia) de los originales». En su metodología para la descripción de un par de textos Toury (2004: 77-80) representa un procedimiento metodológico que consiste en tres pasos de análisis que se centran en:

1. Poner el texto considerado como traducción dentro del sistema de cultura meta, observando su significado o aceptabilidad, sin tener en cuenta su relación con su correspondiente texto origen.
2. Hacer un análisis comparativo entre los textos metas (TT. MM.) con sus correspondientes textos orígenes (TT. OO.) identificando las relaciones que se establecen entre los elementos de los TT. OO. y de los TT. MM. con el fin de definir las en el marco del concepto de traducción en el que se basa la descripción.
3. Reconstruir los posibles procesos de traducción y de toma de decisiones implicados en el acto de traducción.

Según Enríquez Aranda (2007: 76), estos pasos «se inscriben en un proceso de investigación helicoidal, que comprende procedimientos de descubrimiento y procedimientos de justificación que se utilizan alternativamente». Para hacer este proceso de análisis descriptivo Toury se basa principalmente en establecer las normas que gobiernan el proceso de traducción. Las normas se dividen según el mismo autor en tres que son: *las normas iniciales, las normas preliminares y las*

*normas operacionales*<sup>14</sup>. Toury adopta dos fuentes principales para la reconstrucción de las normas: las fuentes textuales y las extratextuales (*ibid.*: 107-108). Las primeras están relacionadas con las normas preliminares de traducción y se refieren principalmente a los textos, mientras que las segundas son formulaciones semi-teóricas o críticas, como, por ejemplo, las declaraciones por parte de los traductores, editores y otras personas relacionadas con la producción del texto en cuestión (críticos literarios, reseñadores, etc.). Estas dos fuentes son interdependientes e imprescindibles para hacer un estudio destinado no solo al análisis descriptivo y comparativo a nivel textual, sino también abren el camino para fijarse también en el proceso de recepción.

Venuti, en su estudio sobre el fenómeno de la (in)visibilidad del traductor en el proceso de la traducción, va más allá del mero análisis textual y estudia la traducción desde un marco sociocultural (Enríquez Aranda, 2007: 144). Su propuesta parte del estudio de la traducción desde los agentes (editores, traductores, reseñadores, etc.) que influyen o intervienen en el proceso de la producción y recepción del texto (Munday, 2001: 145). En realidad, este concepto representa un método que traza dos modos al recibir el resultado del texto traducido. Señala Venuti (1995:1) que:

A translated text, whether prose or poetry, fiction or nonfiction, is judged acceptable by must publishers, reviewers, and readers when it reads fluently, when the absence of my linguistic or stylistic peculiarities makes it seem transparent, giving the appearance that it reflects the foreign writer's personality or intention or the essential meaning of the foreign text—the appearance, in other words, that the translation is not in fact a translation, but the “original.”

Las palabras de Venuti reflejan que la intervención del traductor desempeña un papel esencial en la transmisión textual si el método utilizado refleja, por un lado, un estilo que se acerca el texto a los receptores de la cultura meta, lo que él llama «domesticación» o, por otro lado, si el traductor presenta un estilo que refleja la personalidad del autor y diversos elementos relacionados con la cultura origen que resultan foráneos para el receptor meta, denominado «extranjerización». Venuti defiende la extranjerización como el método privilegiado de su teoría al reflejar la diferencia cultural y lingüística del TO afirmando que:

---

<sup>14</sup> En el apartado 1.1.4.1. se definen estas tres normas.

A translated text should be the site where a different culture emerges, where a reader gets a glimpse of a cultural other, and resistancy, a translation strategy based on an aesthetic of discontinuity, can best preserve that difference, that otherness, by reminding the reader of the gains and losses in the translation process and the unbridgeable gaps between cultures. (Venuti, 1995: 306).

En realidad, Venuti no presenta una metodología específica susceptible de ser aplicada para el análisis de las traducciones. Munday, Lambert y Van Gorp plantean una serie de premisas generales (Leiva, 2003: 67-68) que permiten determinar cuál de los dos métodos (domesticación o extranjerización) predominan al traducir el texto origen:

1. Hacer una comparación al nivel lingüístico del TO y el TM en busca de signos que indican procedimientos domesticadores y extranjerizante a la hora de observar la traducción de diversos elementos del texto como las referencias culturales, elementos espacio-temporales, la utilización de elementos ortotipográficos, etc.
2. Entrevistar al traductor, siempre que sea posible, para descubrir el tipo de método que ha aplicado y analizar las distintas versiones de la traducción, si se dispone de ellas.
3. Entrevistar al editor y al agente con el fin de conocer los criterios que utilizan para elegir los libros seleccionados para su traducción, los propósitos de sus traducciones, las instrucciones que le dan al traductor, etc.
4. Hacer una búsqueda para determinar el número de libros traducidos y vendidos, los libros que eligen, en qué lenguas se traducen y cómo evolucionan las tendencias con el tiempo.
5. Averiguar qué tipo de contrato se ha firmado para la traducción y si el traductor aparece como «visible» en el producto final.
6. Ver si el traductor está literalmente «visible», como, por ejemplo, su nombre en la cubierta del libro, en la página de los derechos de propiedad intelectual, etc. También se puede averiguar su visibilidad al usar los paratextos, como, por ejemplo, al redactar una introducción, dedicatoria o notas al pie, etc.
7. Analizar los comentarios sobre la traducción, el autor o el período. Este proceso de análisis ayuda a averiguar qué tipo de comentarios se hacen sobre la traducción en general y el traductor en particular para determinar su visibilidad, y también determinar el criterio

utilizado por parte de los revisores o reseñadores, ya sean profesionales o no, en la cultura receptora de la traducción.

El modelo de Peña presenta una pauta que pretende dar una visión completa de la descripción de traducciones a través del análisis de diferentes elementos que forman esta estructura analítica. Primeramente, se analizarán *los objetos* que se clasifican en el TO (su ubicación y sus funciones) y el TM (su autoinformación y sus funciones). Peña no descarta *los sujetos* relacionados con el producto original (el autor del TO, el lector del TO), los agentes involucrados en el proceso de la traducción (el cliente o la editorial, el protraductor<sup>15</sup> y el traductor) y los receptores de la traducción (el lector del TM).

En esta pauta se ve también el interés por estudiar *el marco de la traducción*, que se refiere al lugar del texto traducido dentro del espacio de las traducciones previas. Se pueden encontrar diversos factores que susceptibles de influir en las traducciones. Peña los divide en dos grupos denominados «microinfluencias» y «macroinfluencias» de las traducciones. El primero se refiere a las traducciones que se hacen a través de la intermediación de otra lengua o con ayuda de las traducciones de otros textos del mismo género, de algún diccionario, etc. El segundo hace referencia a aquellas traducciones que están influidas por las normas de traducción, de la intermediación cultural, de la presencia relativa de traducciones en la misma lengua, de otras traducciones de un mismo texto, de las obras del autor o del mismo género, etc.

En su análisis a la *tipología de traducción* Peña presenta diferentes cuestiones como el tipo de relación entre los códigos lingüísticos, el del canal en el que se emite el texto (escrito/verbal), según la clase del TO, según la caracterización textual del TM o si la traducción es subordinada, como con la presencia del original en la traducción (traducción interlineal, textos bilingües o para lectores de lenguas diversas), o la subordinación a restricciones visuales o auditivas en el caso de los textos verbales.

Otro elemento en el análisis se centra en *las barreras en traducción* que se dividen en «barreras inmanentes» y «barreras de comunicabilidad». Las primeras reflejan cuestiones que dificultan o impiden la comprensión sin una intervención directa del traductor como ocurren con las barreras

---

<sup>15</sup> Los protraductores son, según Peña, «a quienes, sin encargar o efectuar ellos mismos una traducción (si bien no es descartable que lo hayan hecho), o bien han suscitado, desde una posición de autoridad, el interés por algún original o bien han desbrozado con su propia actividad intelectual el terreno para que el contexto del original resultara familiar en la cultura de llegada.» (1997: 24).

interlingüísticas, por ejemplo, el juego de las palabras, intertextuales y referenciales. El otro grupo de barreras es el de la comunicabilidad consistente en la traducción de obras elegidas en vez de otras descartadas por tener criterios como su fama internacional al conseguir premios como Nobel o su elección por otras razones como la orientación ideológica, económica o estética.

*La (in)visibilidad* del traductor se refiere a las intervenciones del traductor, ya sean explícitas como, por ejemplo, cuando aparece en el prólogo o epílogo, en las notas a pie de página o en glosarios y entre corchetes, o implícitas atribuibles al traductor, como, por ejemplo, al hacer supresiones o adiciones de algunos elementos o posteriores a la traducción por parte de agentes como los editores o revisores del texto.

Peña plantea el tema de la fidelidad del TO respecto a *la manipulación* en el análisis de las traducciones. Cuando no existe el original, es una de las situaciones en las que se puede manipular la traducción, pero hoy en día la inexistencia del TO no es algo recurrente. Otra manera en la que se puede hacer una manipulación es mediante la mutilación del texto meta por parte de los agentes involucrados en todo el proceso de traducción al hacer manipulaciones domesticadoras que tienen diferentes formas, tales como las modificaciones del contenido del texto, la omisión de algunas partes, la adición de otras partes, etc. Este proceso puede ocurrir por diferentes razones con el objetivo de que el texto recibido en la cultura meta sea aceptable o por algunas perspectivas adoptadas por los editores, revisores o traductores que pueden ser mencionadas o no en la traducción, y, por consiguiente, afectan al mensaje del texto.

El tiempo de la traducción tiene un interés en el esquema analítico de Peña denominado como *factor tiempo*. Los traductores pueden afrontar un texto de origen arcaico o se encuentran con traducciones anteriores del mismo texto que tienen la intención de traducir. Los modos de afrontar la situación varían y tienen una importancia clave en la descripción y la comparación de traducciones.

Cuestiones como el uso de las transcripciones o el cambio de registro entre el lenguaje formal y el dialecto, etc., se consideran *puntos de observación* en el análisis de las traducciones, especialmente cuando los códigos lingüísticos están considerados relativamente alejados entre sí.

La valoración de los criterios utilizados por el traductor y la recepción textual es un objetivo final para concluir el análisis del estudio descriptivo y comparativo.

#### 1.1.4. Propuestas conceptuales y terminológicas

Al recurrir a las propuestas anteriores conviene revisar dos conceptos relacionados con esta investigación. Los dos conceptos presentados en este apartado son el de *normas* y el de *método traductor*. La elección de los dos conceptos tiene que ver con los puntos de interés de esta investigación que se centran en comprender la traducción dentro de su entorno englobado por diferentes normas y analizar el método traductor para verter un texto supuestamente determinado para un público juvenil. Este estudio no pretende ser de carácter teórico, y por este motivo se han explicado los conceptos de forma breve.

##### 1.1.4.1.El concepto de «norma»

El inicio del estudio de las normas de traducción desde una perspectiva descriptiva se debe a Toury (Enríquez Aranda, 2006: 103). Las normas se definen, según Toury, como la traducción de valores generales y de ideas compartidas por una determinada comunidad—en cuanto a lo que se considera bien y mal, o conveniente e inconveniente—en instrucciones de actuación adecuadas, específicas y aplicables en una determinada dimensión behaviorista (Toury, 2004: 96). Las normas influyen en el proceso de traducción en todas sus fases hasta llegar al producto final que es en este caso la publicación de la obra. Toury clasifica las normas en tres tipos: *las normas iniciales*, *las normas preliminares* y *las normas operacionales*.

Las *normas iniciales* hacen referencia al procedimiento adoptado por el traductor para adherirse al texto original y, por consiguiente, para seguir las normas de la lengua y la cultura original (traducción adecuada), o para inclinarse al texto meta, es decir, adoptar las normas seguidas de la lengua y la cultura meta (traducción aceptable). Las traducciones, por regla general, presentan una mezcla de los dos polos, pero pueden inclinarse a un lado más que a otro. Por eso se observa que teóricos como Hermans (2014: 76), y de acuerdo con Chesterman (*ibid.*), proponen denominaciones que reemplazan las de Toury (traducción adecuada y traducción aceptable) por la traducción orientada al sistema origen (S.O.) y la traducción orientada al sistema meta (S.M.) o traducción prospectiva y traducción retrospectiva.

El segundo tipo de normas son *las preliminares*, que tienen que ver con *la política de traducción y la mediación en la traducción*. La primera representa diferentes factores que gobiernan la elección de los textos para ser traducidos en una cultura y en una lengua en un periodo

determinado, como la elección de la tipología textual, los agentes humanos, ya sean agentes de carácter individual como el traductor o colectivo como la editorial. *La mediación en la traducción* por su parte se refiere al tipo de traducción, si es directa o indirecta, así como al nivel de tolerancia que presenta una lengua frente a las traducciones directas o indirectas.

El tercer tipo de normas denominadas como *normas operacionales* son las que dirigen las decisiones tomadas por los traductores en el proceso de traducción y se dividen en dos clases: *las normas matriciales* y *las lingüístico-textuales*. La primera se centra en analizar cuestiones relacionadas con la forma de la distribución del material lingüístico en el texto de la lengua meta en comparación con el de la lengua de origen, como, por ejemplo, las omisiones o las adiciones, ya sean de fragmentos o notas a pie de página, los cambios de ubicación y manipulación de la segmentación textual en los textos traducidos, etc. Las *lingüístico-textuales* son las que rigen la selección del material que forma el texto meta y se dividen en *generales* y *particulares*. Las primeras se focalizan en la traducción en general, mientras que la segunda se ocupa de analizar el modo de traducción o las cuestiones específicas relacionadas en la traducción, como, por ejemplo, el estilo, el uso del lenguaje coloquial, las repeticiones, el tratamiento de las palabras extranjeras, el uso de cursiva o mayúsculas para enfatizar, etc. Rabadán añade otra clase dentro de las normas operacionales denominada *normas de recepción*. Estas normas según la autora (1991: 56-57):

operan tanto en la fase preliminar como en el proceso propiamente dicho [...] son las que determinan la actuación del traductor según el tipo de audiencia que se presume va a tener el TM. [...] Estas normas se mantienen en primer plano durante el proceso de traducción, pues de ellas depende en buena medida la efectividad de la comunicación en el polo meta.

Se puede observar que las normas de traducción tienen una importancia clave para formar un modelo de análisis que describe y compara las traducciones desde diferentes aspectos.

#### **1.1.4.2. El concepto de «método traductor»**

El método traductor, según Hurtado Albir (2011: 250), está regulado principalmente por unos principios determinados por la finalidad y por el contexto de la traducción. La autora define el método traductor del siguiente modo:

[...] el método traductor supone el desarrollo de un proceso traductor determinado regulado por unos principios en función del objetivo del traductor; el método tiene, por consiguiente, un carácter supraindividual y consciente (aunque a veces puede ser inconsciente) y responde a una opción global que recorre todo el texto (2011: 249).

La definición propuesta refleja que para descubrir el método traductor hay que recurrir a analizar las técnicas o las estrategias de traducción adoptadas por los traductores, el propósito de la traducción, la finalidad y las características del receptor. La autora aclara que la técnica y la estrategia traductoras ocupan espacios diferentes para resolver los problemas de traducción. Se refiere a la técnica de traducción en «la aplicación concreta visible en el resultado, que afecta a zonas menores del texto», mientras que la estrategia de traducción «posee un carácter individual ya que consiste en los mecanismos utilizados por el traductor para resolver los problemas encontrados en el desarrollo de ese proceso en función de sus necesidades específicas.» (Hurtado Albir, 1996: 47; en Molina, 2006: 98-99). La misma autora propone cuatro métodos traductores básicos (2011: 251-253):

1. Método interpretativo-comunicativo: se conoce también como traducción comunicativa. Este método se centra en conseguir en el TM la misma finalidad del TO y que produzca el mismo efecto en el destinatario. En este método traductor se mantienen la función y el género textual.
2. Método literal: se basa en traducir palabra por palabra, sintagma por sintagma o frase por frase, la morfología, la sintaxis y/o la significación del TO. Con la aplicación de esta metodología se logra un TM en el que se reproduce el mismo sistema lingüístico que en el TO. El objetivo de este método no es de cumplir la misma finalidad del TO, sino la reproducción del sistema lingüístico del TO, o bien su propia forma.
3. Método libre: es cuando el TM mantiene funciones similares y la misma información que el TO, pero no llega a transmitir el mismo sentido. Los dos niveles de este tipo de métodos son la adaptación y la traducción libre, que supone normalmente un mayor alejamiento del TO.
4. Método filológico: se conoce también como traducción erudita, traducción crítica o traducción anotada. En este método el TM se presenta con comentarios añadidos de

carácter filológico o histórico a un público erudito o a estudiantes universitarios. Este método requiere del traductor un estudio detallado del TO.

Tras presentar la definición del concepto «método traductor» y las diferentes clasificaciones se puede decir que el método traductor desempeña un papel imprescindible para tener una visión más global del texto que no solo se limite al resultado del análisis textual, sino considere también las normas que sigue el traductor y su visión del potencial receptor del TM.

### **1.1.5. Propuesta de un modelo de análisis**

El interés de la recepción en el proceso de los estudios descriptivos y comparativos de las traducciones está reflejado en las propuestas de Lambert y Van Gorp, Toury, Venuti y Peña, mencionadas anteriormente. El lector o el receptor del TM tiene una importancia clave para entender la acogida final del producto, que es en este caso la traducción.

La propuesta de Lambert y Van Gorp representa un punto de partida para construir los procedimientos del análisis realizado en este trabajo de investigación al utilizar *los datos preliminares* del TO y del TM y hacer un estudio comparativo entre ellos. En lo que respecta la propuesta de Toury, se observa que este autor no da una explicación detallada para llevar a cabo este proceso de análisis descriptivo y comparativo. En todo caso, las ventajas de su metodología consisten en intentar ubicar la traducción dentro del contexto de la cultura meta. Este proceso a nivel práctico, según considera Munday (2001: 123), es relativamente simple de realizar y se puede reproducir. El modelo de Venuti profundiza en cuestiones relacionadas en el contexto sociocultural, algo que solo esboza Toury (Munday, 2001: 155). La pauta de Peña tiene una importancia clave para construir el modelo de análisis utilizado en la tesis. Se presentará una propuesta de análisis a través de las propuestas mencionadas en (1.1.3.):

- *Análisis de los objetos: el texto origen (TO) y el texto meta (TM)*

Esta parte de este estudio descriptivo se centrará, por un lado, en analizar la ubicación y el marco de la obra original, sus funciones y sus *paratextos*. Por otro lado, se analizará la ubicación y el marco de las traducciones, sus funciones y sus correspondientes *paratextos*. En esta parte se

puede captar la labor de las editoriales que publican la obra original y las traducciones correspondientes a través de diferentes cuestiones como, por ejemplo, el diseño de las cubiertas de la obra, el resumen de la contracubierta, etc.

- *Los sujetos: la autora, los traductores y los receptores*

Los sujetos desempeñan un papel imprescindible para crear, traducir y recibir el contenido de la obra. Esta parte del análisis se centrará en presentar a la autora de la obra desde diferentes ángulos, como, por ejemplo, su biografía y su relación con la literatura infantil y juvenil, su ubicación dentro de la literatura latinoamericana, sus obras y sus géneros literarios, etc.

En lo referente a los traductores de la obra que se consideran como receptores del TO y autores del TM, representan el punto intermedio entre la autora y los receptores. En el análisis se presentarán a los dos traductores de los dos TT. MM., sus biografías, el estilo de sus traducciones y hacer entrevistas con ellos, cuando sea posible. Esta parte del análisis pone de manifiesto cuestiones imprescindibles para entender el método de cada traductor.

Los sujetos que reciben la obra traducida son los potenciales lectores del TM que ofrecen un indicador de la reacción en torno a las traducciones. En esta parte se concluye el resultado de la traducción como un producto recibido por un consumidor que muestra su opinión al respecto.

- *Análisis de la recepción*

Para estudiar la recepción de una obra literaria hay que analizar primero la misma obra, sus características para poder determinar así los potenciales lectores de la obra. Los estudios sobre la obra, como, por ejemplo, los de índole académica, pueden dar una profundidad para entender la obra a través de los ojos de los especializados en el campo literario. En la tesis se han recopilado los estudios académicos relacionados con la obra objeto de estudio para analizar y resumir las opiniones de estos receptores profesionales.

El análisis de los comentarios o las reseñas de una obra literaria traducida puede ayudar a determinar quién recibe la obra, descubrir la opinión de sus lectores y hacerse una idea de su ubicación dentro de su entorno sociocultural. Para llegar a los lectores del TM, se ha buscado un corpus que puede reunir lectores de diferentes países árabes de las dos traducciones. La página web de la novela en *Goodreads* es la opción elegida, ya que en ella se puede determinar una

muestra de lectores para hacer el análisis de la recepción de la obra objeto de estudio. Esta página web es la única en el espacio virtual que tiene participaciones y comentarios en árabe sobre la obra.

- *Análisis descriptivo y comparativo de las traducciones*

Esta parte de la tesis tiene el objetivo de analizar las traducciones a través de la descripción de diferentes aspectos encontrados en el TM y compararla con su TO. Cuestiones analizadas en las dos traducciones de la obra objeto de estudio son:

- a) Realizar una comparación entre el uso ortográfico y ortotipográfico entre el TO y el TM y las posibles soluciones aplicadas por parte de los traductores.
- b) Llevar a cabo un análisis de los recursos utilizados por parte de los traductores para solucionar o explicar términos o palabras, dando un enfoque espacial al análisis del uso del recurso de las notas internas y las notas a pie.
- c) Analizar las técnicas utilizadas por parte de los traductores en las traducciones con el fin de averiguar si los traductores tienen en cuenta a los lectores del TM a la hora de transmitir el mensaje de la obra, así como reflejar el método usado por ellos.

Estas tres cuestiones, que se analizarán a lo largo del capítulo cuarto dedicado al análisis descriptivo y comparativo de la obra objeto de estudio, tienen una importancia clave para responder a cuestiones como, por ejemplo, si los traductores han reproducido el discurso principal de la novela en sus traducciones o si las técnicas utilizadas por parte de los traductores (las notas a pie de página, el calco, la traducción literal, la adaptación, etc.) facilitan o dificultan la comprensión del texto para transmitirlo a un público juvenil, entre otras cuestiones más reflejadas en la conclusión final de la tesis.

## 1.2. Traducción y cultura

La noción de «cultura» se considera una noción compleja debido a los múltiples significados que se le atribuyen y a su interpretación desde diversos enfoques, perspectivas o disciplinas como, por ejemplo, en antropología, sociología, traductología, etc. El antropólogo Edward Tylor, cuya definición de cultura se considera una de las clásicas y sigue siendo un referente para los teóricos contemporáneos, define la cultura del siguiente modo: «La Cultura o la Civilización, tomada en su amplio sentido etnográfico, es ese complejo conjunto que incluye el conocimiento, las creencias, las artes, la moral, las leyes, las costumbres y cualesquiera otra aptitudes y hábitos adquiridos por el hombre como miembro de la sociedad» (1977: 19; en Cañada, 2005: 360). Desde la definición de Taylor se observa que este concepto engloba casi todos los aspectos de la vida desde los elementos materiales hasta los intelectuales. Winitzer (2003: 75-85) señala diferentes aspectos que caracterizan el concepto de la cultura y los resume en siete:

1. Tiene carácter hereditario: como la memoria que comparte una sociedad.
2. Tiene carácter abstracto: se refiere al pensamiento y a las ideas de los individuos.
3. Tiene carácter simbólico y comprende un conjunto de signos: como los que tienen que ver con los ritos, las instituciones, las relaciones sociales, las costumbres, etc.
4. Tiene carácter humano: en otras palabras, es exclusivo del ser humano.
5. Tiene un sistema de valores y normas: la cultura está condicionada por reglas producidas a través de la interacción entre los miembros de la sociedad. Goodenough (en Kahn, 1975: 191) resume esta idea afirmando que la cultura es aquello que se aprende, las cosas que se necesitan saber con objeto de cumplir las normas de los demás.
6. Tiene una dimensión física: la cultura no es únicamente algo abstracto, sino que cuenta también con una masa de productos o realizaciones materiales caracterizados culturalmente, como, por ejemplo, las armas o los utensilios tradicionales.
7. Tiene carácter diferencial: se refiere a las diferencias que se distingue una cultura de otra.

La aparición de importantes variaciones en la lengua y en la cultura entre los diferentes pueblos se debe al aislamiento geográfico e histórico ocurrido a lo largo de la historia de la humanidad, como sostiene Sapir (1954: 245; en Winitzer, 2003: 110-11). La traducción, por su parte, se caracteriza por ser una herramienta cultural y desde una perspectiva traductológica se puede afirmar, de acuerdo con Winitzer (2003: 90), que la cultura es una parte integrante y un elemento básico de traducción y la traducción, a su vez, «es producto de la cultura en la que se ha creado y

vive». Hurtado Albir presenta tres nociones básicas de la necesidad del proceso de traducción entre culturas. En sus palabras:

se traduce porque las lenguas y culturas son diferentes; la razón de ser de la traducción es, pues, la diferencia lingüística y cultural. Se traduce para comunicar, para traspasar la barrera de incomunicación debida a esa diferencia lingüística y cultural [...]. Se traduce para alguien que no conoce la lengua, y que generalmente tampoco la cultura, en que está formulado un texto (escrito, oral o audiovisual) (2011:28).

Estas tres nociones reflejan la labor de la traducción como una herramienta para crear enlaces, intercomunicación y acercamiento entre culturas, y esto, no deja de ser una compleja labor porque en este proceso es imprescindible detectar y comprender estas referencias de tipo extralingüístico con el fin de superar las barreras que pueden dificultar el proceso comunicativo en cualquier texto traducido.

### **1.2.1. Traducción de las referencias extralingüísticas**

Los traductores bíblicos de la primera mitad del siglo XX, como, Nida, Taber y Margot han contribuido en crear una concienciación sobre los problemas que pueden plantear los elementos extralingüísticos de matices culturales y espaciotemporales en el proceso de la traducción, en mostrar un gran número de observaciones empíricas y, asimismo, en fundamentar una clasificación general de estos elementos.

Existe una variedad denominativa en el campo de la traducción que alude al concepto relacionado con los elementos extralingüísticos que tienen denominaciones diversas por parte de diferentes teóricos en el campo de traducción. Mayoral (1999: 73) enumera diferentes denominaciones como «palabra cultural» o «término cultural» de Newmark (1988), «culturema» de Vermeer (1983), Nord (1994, 1997), Hurtado Albir (2001) y Molina (2001), «*rich point*» de Agar (1992) y Nord (1994), «*culture-bound elements*» de Nedergaard Larsen (1993) y Nord (1994), «fenómeno específico de una cultura» de Nord (1994), «marcador cultural» de Nord (1994) y Mayoral (1994), «referencia cultural» de Mayoral (1994) y Mangiron (2006), «elemento específico de una cultura» de Franco (1996), «alusión» de Leppihalme (1997), «referente cultural» de Santamaria (2001), «marca cultural» de Forteza (2005), entre otros. En los siguientes apartados

se muestran los conceptos que reflejan una base teórica de los estudios comparativo y descriptivo de las referencias extralingüísticas.

#### **1.2.1.1. *Realia***

El concepto de «*realia*» se utiliza en el campo de los estudios de traducción por teóricos como Vlachov y Florin (1970), Bödeker y Frese (1987), Koller (1992), entre otros. Desde una perspectiva amplia del concepto de *realia*, Alesina y Vinogradov (1993: 43, en Mayoral Asensio, 1999: 68) presenta dos significados que están estrechamente relacionados. El primero se centra en definir los *realia* como las denominaciones de los objetos de la cultura material y espiritual considerados como característicos de determinadas comunidades nacionales («etnias»), mientras que el segundo significado los define como las palabras que denominan estos objetos llamados con frecuencia «léxico sin equivalencia» (*ibid.*).

Vlachov y Florin (1970) son los primeros que introducen el término en los estudios de traducción y los definen como «denominaciones de elementos de la vida cotidiana, historia, cultura, etc., de un determinado pueblo, país o lugar que no existen en otros pueblos, países o lugares» (en Molodojen, 2017: 51-52). Esta definición refleja que las palabras *realia* representan la diversidad sociocultural entre los pueblos y el proceso de traducción puede desempeñar en este caso el papel de intermediario entre dos lenguas, sin descartar lo que señala Florin (1993; en Qader 2010: 209), a saber, que el universo de las referencias culturales de una lengua nunca coincide totalmente con el universo de las referencias culturales de otra lengua.

#### **1.2.1.2. *Culturema***

El concepto de «*culturema*» es un término utilizado y definido por diferentes teóricos y estudiosos en el campo de la traducción como Vermeer (1983), Nord (1994, 1997), Hurtado Albir (2001), Molina (2001), entre otros. Nord (1997; en Hurtado, 2001: 611) define este concepto como «un fenómeno social de una cultura X que es considerado relevante por los miembros de esta cultura y que, cuando se compara con un fenómeno social correspondiente en la cultura Y, se encuentra que es específico de la cultura X.». La autora destaca de esta definición que los fenómenos sociales de una sociedad concreta no pueden ser idénticos a otros fenómenos sociales de otra sociedad y pueden compararse, según ella (2009: 216), bajo ciertas condiciones concretas,

así como pueden ser diferentes en la forma, pero semejantes en la función (trenes vs. coches vs. bicicletas) o viceversa, como, por ejemplo (*to have coffee* en Inglaterra por la mañana vs. *tomar un café* en España después de comer).

Autores como Hurtado Albir (2011: 611) señalan que el culturema lo constituyen elementos característicos de cada cultura, y, por consiguiente, pueden presentar problemas de traducción. Según la misma autora «esos elementos culturales, que pueden aparecer marcados en un texto de modo más o menos explícito, son, como hemos visto, de diversa índole: relacionados con la ecología, lo material, lo social, lo religioso, lo paralingüístico, etc.» (*ibid.*). Molina, por su parte, aporta otra definición que describe dicho término como «un elemento verbal o paraverbal que posee una carga cultural específica en una cultura y que al entrar en contacto con otra cultura a través de la traducción puede provocar un problema de índole cultural entre los textos origen y meta.» (2006: 79). La definición propuesta por Molina pone en consideración una dimensión dinámica de los culturemas, lo que, según señalan Soler y Hurtado Albir (2013: 12), esto significa que:

1. Los culturemas no existen en el marco de una cultura sola, sino como consecuencia de un trasvase cultural.
2. Los culturemas pueden serlo en el marco de dos culturas concretas sin ser por ello universales.
3. La función del culturema depende del contexto en el que aparezca.

### 1.2.1.3. Palabras culturales

Newmark aporta el término «foco cultural» que emplea para referirse a los campos del discurso centrados en temas particulares por parte de una comunidad lingüística, como, por ejemplo, (la tauromaquia para los españoles, el queso para los franceses, etc.) que crean problemas de traducción debido al «vacío» o la «distancia» entre las dos culturas de partida y de llegada. El autor denomina este tipo de léxico como «lenguaje cultural» o «palabras culturales» para distinguirlo del «lenguaje universal» y «lenguaje personal». En sus palabras:

la cultura es el modo de vida propio de una comunidad que utiliza una lengua particular como medio de expresión y las manifestaciones que ese modo de vida implica. Más concretamente: yo distingo el lenguaje «cultural» de los lenguajes «universal» y «personal». Morir, vivir,

estrella, nadar [...] son universales [...] No presentan, por lo general, ningún problema de traducción. *Monzón, estepa, dacha, chador*, son palabras culturales... (Newmark, 2010: 133)

Se puede decir que Newmark se refiere con «palabras culturales» o «el lenguaje cultural» a las palabras o expresiones que pueden crear problemas o dificultades en el proceso de la traducción por sus características culturales. Según el mismo autor, el lenguaje cultural tiene características que los determinan, como, por ejemplo, en expresiones (el sol sale o قَالَ بِرَأْسِهِ) que no se pueden traducir literalmente. También añade que las palabras culturales son en la mayoría de los casos fáciles de reconocer y solo se pueden traducir directamente y de forma literal en pocas ocasiones y, por consiguiente, presentan problemas de traducción cuando no coinciden la lengua y la sociedad original con la receptora.

#### 1.2.1.4. Referencias culturales

Desde una perspectiva amplia las referencias culturales, según Frank y Bodeker (1991: 41; en Wirnitzer, 2003: 117) son «any human production, in the inclusive sense of the word. We are thus concerned with elements both of ideal and material culture». Mayoral, por su parte, señala que las referencias culturales no solo se refieren a las que causan problemas de traducción, sino también a las que crean dificultades de comprensión para su comunidad receptora. Las referencias culturales son «los elementos del discurso que por hacer referencias a particularidades de la cultura de origen no son entendidos en absoluto o son entendidos en forma parcial o son entendidos de forma diferente por los miembros de la cultura de término» (Mayoral, 1994: 76). Se observa que el mismo autor concluye que el problema de la traducción de las diferencias culturales «no consiste únicamente en la utilización de denominaciones muy diferentes sino también en que lo que se denomina es en muchos casos no coincidente» (1999: 74).

Wirnitzer (2003: 118) da otra definición que intenta ofrecer una imagen más completa sobre el significado de las referencias culturales al señalar que «las referencias culturales, serán todos aquellos elementos lingüísticos que reflejen una forma de pensar, de sentir, de actuar, de ver la realidad, condicionados por la cultura de la que forman parte y en la que han sido producidos, así como hechos y productos materiales de dicha cultura». De esta definición se puede decir que las referencias culturales engloban los elementos verbales o paraverbales y constituyen, según

Mayoral (1994: 78; en Wirnitzer, *ibid.*), «los nombres geográficos, nombres institucionales, unidades de peso y medida, monedas, referencias históricas, folclore, etc.».

Autores como Mayoral y Muñoz (1997: 77) diferencian entre dos tipos de elementos culturales. El primero llamado «las referencias culturales», que se refiere a los conceptos culturales, mientras que el segundo concepto, caracterizado como «los segmentos textuales marcados culturalmente», se refiere a los signos culturales definidos como «toda porción de un texto aislada del resto para su análisis» (*ibid.*).

### 1.2.1.5. Justificación del término utilizado

Existe falta de consenso en lo que respecta a la denominación y a la definición de estos elementos extralingüísticos. Se encuentra, en algunos casos, el uso de varios términos por un mismo autor como, por ejemplo, Mayoral, que utiliza el término de marcador cultural y el de referencia cultural como sinónimos o Forteza, que usa tanto el referente cultural como la marca cultural (Yue, 2020: 33). En otros casos se observa el uso de las mismas denominaciones en distintos conceptos como es el caso del concepto *realia* de Fiódorov, Gak y Vlahov y Florin, y el concepto de culturema de Nord, Gak y Molina o la utilización de las denominaciones distintas que se refieren a conceptos similares, como culturema de Molina y *realia* de Vinográdov (Molodojen, 2017: 71).

La tendencia de determinar este tipo de referencias con problemas de traducción o con la dificultad de comprensión en la cultura meta es la más extendida entre los traductólogos y estudiosos de la traducción, pero se encuentra otra tendencia que no comparte esta posición, como Mangiron (2006), Wu (2019) y Yue (2020). Se comparte aquí el punto de vista de Yue (2020: 33) según el cual «un elemento típico de una cultura sigue siendo un referente cultural de su cultura de origen, aunque sea transparente a otra cultura y no comporte problemas de traducción ni dificultades de comprensión», como, por ejemplo, los saludos entre las culturas orientales y las occidentales que se expresan de manera distinta y tienen diferentes sentidos.

En este trabajo de investigación se utilizan los términos referencias extralingüísticas o elementos extralingüísticos como sinónimos para determinar términos específicos y no caer en la repetición. Con referencias extralingüísticas se indican los léxicos que no tienen equivalencia en la cultura del texto meta por sus características socioculturales o espaciotemporales y pueden crear

dificultades de comprensión para sus receptores, así como los léxicos comprensibles para el lector meta, pero que no pertenecen a su entorno sociocultural.

### **1.2.2. Clasificación de las referencias extralingüísticas**

Se puede observar que los autores en el campo de traducción no dan una definición única a las referencias extralingüísticas y esto también es observable en las diferentes clasificaciones propuestas de los ámbitos denominados como «culturales» por los autores. En los siguientes apartados se presentarán tres clasificaciones de los ámbitos extralingüísticas que representarán la base de la clasificación utilizada en este estudio descriptivo y comparativo.

Nida es considerado el pionero en sistematizar y delimitar los ámbitos que pueden crear mayores problemas de traducción, especialmente los problemas de equivalencia entre el texto origen y el texto meta. La obra en la que trata esta problemática se titula *Linguistic and Ethnology in Translation Problems* (1945). El autor clasifica los ámbitos culturales en cinco campos: 1) cultura ecológica, b) cultura material, c) cultura social, d) cultura religiosa y e) cultura lingüística. Estos cinco ámbitos clasificados abren el camino para diversos autores para crear nuevas clasificaciones que determinan con más detalles otros nuevos campos de análisis, como, por ejemplo, las clasificaciones de Nord (1997), de Vlahov y Florin (1970), de Mangiron (2006), etc. Se presentarán en este apartado las más relevantes para la investigación, como las clasificaciones de Newmark, de Molina y de Klingberg.

#### **1.2.2.1. Newmark**

Newmark presenta una clasificación que analiza los elementos culturales y la denomina «palabras culturales» (2010: 133). Realmente la clasificación de Newmark coincide con la de Nida, pero se diferencia en la introducción de los elementos paraverbales en su clasificación en una categoría denominada «gestos y hábitos». Su propuesta la clasifica en cinco categorías:

1. Cultura ecológica (fauna, flora, accidentes geográficos);

2. Cultura material (objetos, productos, artefactos, comida y bebida, vestimenta, monedas, unidades de medida, transporte);
3. Cultura social (trabajo y tiempo libre);
4. Organizaciones, costumbres e ideas (políticas y administrativas; religiosas; artísticas) y
5. Gestos y hábitos (son los descritos por palabras no culturales, pero su valor es diferente entre una cultura y otra, como, por ejemplo, dar un toque en el sombrero como una señal de reconocimiento o escupir como señal de bendición).

#### 1.2.2.2. Molina

La autora (2006: 85), en su clasificación de los ámbitos culturales, divide cuatro aspectos diferentes con un concepto más amplio para cada categoría. Esta clasificación está basada en la de los elementos culturales de Nida (1945: 91) y en los conceptos que en los que se enmarcan:

Ámbitos culturales	Contenidos
Medio natural	Flora, fauna, fenómenos atmosféricos, climas, paisajes (naturales y creados), topónimos.
Patrimonio cultural	Personajes (reales o ficticios), hechos históricos, conocimiento religioso, festividades, creencias populares, folklore, lugares conocidos, utensilios, objetos, instrumentos musicales, cuestiones relacionadas con el urbanismo, estrategias militares, medios de transporte, etc.
Cultura social	A. Convenciones y hábitos sociales: el tratamiento y la cortesía, el modo de comer, de vestir, de hablar; costumbres, valores morales, saludos, gestos, la distancia física que mantienen los interlocutores, etc.

	B. Organización social: sistemas políticos, legales, educativos, organizaciones, oficios y profesiones, monedas, calendarios, eras, medidas, etc.
Cultura lingüística	Transliteraciones, refranes, frases hechas, nombres propios con significado adicional, metáforas generalizadas, asociaciones simbólicas, etc.

Cabe señalar que Molina añade en su clasificación el fenómeno de «la interferencia cultural», definida como «la disfunción de un concepto entre las culturas origen y meta por estar asociado a connotaciones culturales distintas en cada una de las lenguas-culturas» (2006: 82) y se dividen en:

1. Falsos amigos culturales: es cuando aparece una engañosa semejanza ortográfica entre dos palabras.
2. Injerencia cultural: es cuando aparece en el texto origen elementos propios de la cultura meta.

### 1.2.2.3 Klingberg

Klingberg es considerado uno de los autores especializados en el campo de la LIJ y propone una clasificación de las referencias culturales denominadas como «scheme of cultural context adaptation categories» (1986; en Qader, 2010: 220-21). La clasificación del autor consiste en diez categorías. A continuación, se mostrarán las categorías propuestas por él y su recomendación en la manera de traducirlas (en Dukmak, 2012: 67-78):

1. Referencias literarias: se refieren a los episodios y los personajes o los títulos de novelas, de revistas o de periódicos. Se adaptan en el TM cuando no se consideran comprensibles.
2. Palabras extranjeras: es preferible introducirlas en el TM para mantener el grado de adaptación del TO, sin descartar la importancia de valorar previamente el grado de familiaridad de los lectores de la cultura meta con las palabras introducidas.

3. Referencias a mitos o creencias populares: discuten problemas que surgen en la traducción de nombres o términos usados para seres sobrenaturales. También esta categoría cubre cuestiones como conceptos, eventos y costumbres populares. Se utilizan las palabras o conceptos equivalentes en la lengua meta si existen, pero si son nombres inventados o conocidos a nivel reducido se mantienen en su forma origen en el texto meta o se alternan por otras denominaciones populares de la cultura meta.
4. Entornos históricos, religiosos y políticos: en lo que respecta a las referencias de los entornos históricos se usan las explicaciones de las referencias que pueden crear problemas de comprensión, pero en general la forma de traducir este tipo de referencias depende del método de traducción tomado por el traductor. Klingberg prefiere introducir las referencias de la cultura extranjera y reflejar información sobre el entorno del TO en la traducción. En lo que respecta a las referencias religiosas el autor propone una adaptación de los términos a la cultura meta o eliminarlas del texto. El segundo método es el más recomendable por el autor.  
Klingberg recomienda poner una explicación a las referencias políticas en vez de eliminarlas o adaptarlas para acercar al lector a la realidad política del TM.
5. Edificios, mobiliario doméstico y comida: es preferible mantener estas referencias en el TM y explicarlas en vez de adaptarlas o eliminarlas porque, según el autor, dan un mejor entendimiento de la cultura del TO.
6. Juegos y entretenimientos: lo mismo que ocurre con la categoría anterior Klingberg prefiere explicar estas referencias, ya sean dentro del texto o en una nota, en vez de eliminarlas o adaptarlas.
7. Flora y fauna: los nombres de animales y plantas como norma general se mantienen sin cambios o modificaciones. Si el nombre del animal o la planta no tiene equivalentes en la cultura meta, se puede transcribir y mantener el nombre en el TM, traducirlos literalmente o explicarlos si fuera necesario.
8. Nombres propios, títulos, nombres de animales domésticos y de objetos: el autor pone cinco casos en los que recomienda diferentes procesos de traducción. En el primer caso se deja el nombre sin traducir, en caso de que no tenga un significado especial, mientras que, en otros casos, si el nombre tiene su equivalente en otro idioma, puede utilizar su equivalente. En otros casos diferentes se traducen los nombres si tienen un significado y

pueden ofrecer un juego de palabras o si transcriben un sonido melódico o como forma de préstamo.

Los nombres de objetos (barcos, etc.) se pueden conservar en la traducción. Sin embargo, cuando se transmite un significado especial en el nombre, es necesario traducirlo.

9. Topónimos: como norma general Klingberg prefiere mantener los nombres de los topónimos, pero se utilizan los equivalentes en la LM si existen. En otras ocasiones se añaden explicaciones para aclarar el nombre al lector meta si presenta ambigüedad en el sentido.
10. Pesos y medidas: si existen, se recomienda el uso de un equivalente de medidas no métricas en la LM; y si no es el caso, se sugiere la preservación de las medidas del TO.

### **1.2.3. Propuesta de clasificación de las referencias extralingüísticas**

Las tres clasificaciones mencionadas en la tesis dan una visión general de la diversidad que se puede encontrar en las clasificaciones de las referencias extralingüísticas. En el presente trabajo se seguirán los dos modelos de Newmark y Molina para construir una propuesta de análisis de las referencias extralingüísticas, mientras que la propuesta de Klingberg se utilizará para detectar elementos específicos en la cultura infantil y juvenil del texto origen con el fin de estudiar los tratamientos recibidos en el texto meta.

Las referencias extralingüísticas se dividen en cuatro grupos que cubren diferentes cuestiones: las referencias del medio natural, las referencias del patrimonio cultural, las referencias materiales y sociales, y las referencias lingüísticas. Se sigue la clasificación de Molina (2006: 80-82) y se añade la clasificación de Newmark de la cultura material para agruparlo con la cultura social sugerida por Molina.

#### **1.2.3.1. Referencias del medio natural**

Diferentes teóricos y estudiosos en el campo de la traducción (Nida, 1945; Newmark, 2010; Nord, 1994; Mayoral y Muñoz, 1997; Molina, 2006; etc.) dan importancia a los conceptos o las denominaciones relacionados con el medio natural en sus clasificaciones de las referencias

culturales. Esto se debe, naturalmente, a la diversidad ecológica existente en el globo, lo que puede crear dificultades en el proceso de la traducción.

Teóricos como Nida y Newmark clasifican los conceptos relacionados con el medio natural en una categoría denominada «ecología». Esta categoría reúne diferentes conceptos relacionados con el ámbito natural como, por ejemplo, los paisajes, las flora y fauna o con los fenómenos de la naturaleza como los fenómenos atmosféricos, los accidentes naturales, desastres geográficos, etc. Esta categoría se enfoca en destacar las diferencias ecológicas entre dos entornos culturales distintos y que pueden producir interferencias culturales y, por tanto, pueden crear problemas de comprensión. Nord añade a la categoría de Nida y Newmark los paisajes creados por el hombre y los clasifica dentro de una categoría denominada «ambiente natural».

Se ha optado el modelo de clasificación de Molina (2006) de esta categoría porque engloba las clasificaciones que pueden ofrecer un análisis completo de esta categoría, como las de Nida y de Nord, y por su flexibilidad para clasificar las referencias culturales. Esta categoría se limita a los conceptos o las palabras que tienen que ver con topónimos, paisajes (naturales o creados), flora y fauna que pueden generar dificultades de comprensión o tener matices culturales.

### **1.2.3.2. Referencias del patrimonio cultural**

Por referencias del patrimonio cultural se entienden las herencias culturales que adquieren una comunidad propia, como, por ejemplo, las creencias religiosas, el folklore, los mitos, etc., y se mantienen hasta la actualidad.

La denominación de esta categoría es adoptada por la clasificación de Molina (2006). Esta categoría reúne clasificaciones de otros autores, como la propuesta de clasificación de dos de las categorías de Klingberg (1986: 30-33) que consisten en «las referencias a mitos o creencias populares» y «entornos históricos, religiosos y políticos». En esta categoría se encuentran conceptos relacionados con la cultura religiosa, las creencias populares, el folklore, las festividades y los mitos.

### **1.2.3.3. Referencias de la cultura material y social**

Esta categoría discute los aspectos relacionados con las costumbres de comida y bebida, los valores, las convenciones y hábitos compartidos dentro de un entorno social. Se refiere a la cultura

material de Nida y de Newmark, mencionadas anteriormente, incluyendo comidas, objetos, productos, artificios, cuestiones relacionadas con el urbanismo o medios de transporte.

En lo que respecta la cultura social, Nida (en Hurtado Albir, 2001: 610) especifica los conceptos relacionados con este tipo de referencias en hábitos sociales, costumbres, maneras de saludar o fórmulas de respeto, mientras que Newmark (2010: 140) incluye en esta categoría las palabras que denotan modos de ocupar el tiempo libre o lo que Klingberg llama (en Dukmak, 2012: 73) en una de sus categorías «juegos y entretenimientos».

La propuesta de Molina (2006) engloba diferentes aspectos relacionados con la cultura social y la segmenta en dos grupos. El primer grupo denominado «convenciones y hábitos sociales» trata de determinar cuestiones relacionadas con el tratamiento y la cortesía, con el modo de comer y de vestir y con las costumbres, valores morales, mientras que el segundo grupo denominado «organización social» trata de conceptos relacionados con sistemas políticos y educativos, calendarios, eras, las medidas, etc.

En esta categoría se engloba estos dos grupos de referencias porque, por un lado, reúnen todas las cuestiones materiales relacionadas con la vida cotidiana, como las comidas y bebidas tradicionales, los objetos y los utensilios, cuestiones relacionadas con el urbanismo, medios de transporte y, por otro lado, especifica cuestiones relacionadas con las convenciones y tratamientos sociales, como, por ejemplo, las denominaciones que determinan a un grupo étnico. Cabe añadir que dentro de las referencias sociales se determinan los juegos y entretenimientos y las convenciones sociales del uso de las medidas.

#### **1.2.3.4. Referencias de la cultura lingüística**

Esta categoría adoptada por Molina (2006) es originalmente propuesta por Nida. Su foco son las diferencias de funcionamiento entre las lenguas. Se clasifica en fonológicas, morfológicas, sintéticas y léxicas. Se comparte la opinión de Molina (*ibid.*: 82) según la cual las cuestiones relacionadas con la morfología y la sintaxis se excluyen del análisis de esta categoría porque no atienden realmente a un fenómeno cultural.

Los aspectos lingüísticos que se pretenden analizar en esta categoría se refieren a las expresiones, frases hechas, problemas derivados por transcripción, comparaciones e imágenes

metafóricas o asociaciones simbólicas que pueden provocar incompreensión, comprensión parcial o cambio de la realidad que se pretende mostrar en el texto origen.

### 1.2.3.5. Propuesta de un modelo de clasificación

La propuesta de un modelo para clasificar las referencias extralingüísticas encontradas en *La ciudad de las bestias* se basa en las cuatro categorías mencionadas anteriormente. La clasificación que se propone no pretende agrupar todos los ámbitos culturales, sino que se trata de una clasificación que recoge las referencias extralingüísticas que aparecen en el corpus. En la siguiente tabla se presentará la clasificación elegida para el análisis:

<p align="center"><b>Clasificación de los ámbitos Culturales</b></p>	<p align="center"><b>Subcategoría</b></p>
<p>Referencias del medio natural</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>a) Flora</li> <li>b) Fauna</li> <li>c) Paisaje</li> </ul>
<p>Referencias del patrimonio cultural</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>a) Cultura religiosa</li> <li>b) Creencias populares, folklore y festividades.</li> <li>c) Mitos</li> </ul>
<p>Referencias de la cultura material y social</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>1. Cultura material               <ul style="list-style-type: none"> <li>a) Cuestiones relacionadas con el urbanismo y medios de transporte.</li> <li>b) Comidas y bebidas</li> <li>c) Objetos y utensilios</li> <li>d) Medidas</li> </ul> </li> <li>2. Cultura social               <ul style="list-style-type: none"> <li>a) Tratamientos sociales</li> <li>b) La imagen social de la abuela</li> <li>c) Juegos y entrenamientos</li> </ul> </li> </ul>

Referencias de la cultura lingüística	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Expresiones y frases hechas.</li> <li>2. La transcripción de los nombres propios</li> <li>3. Comparaciones e imágenes metafóricas</li> <li>4. Asociaciones simbólicas.</li> </ol>
---------------------------------------	---

### 1.2.4 Técnicas de traducción

Una vez determinadas las clasificaciones y denominaciones de los aspectos culturales que se pretenden analizar, se mostrarán las técnicas propuestas para resolver la traducción de las referencias culturales. Las técnicas de traducción tienen la función (Hurtado Albir 2001: 257) de «instrumento de análisis para la descripción y comparación de traducciones».

Hoy en día se puede observar que diferentes estudiosos y traductólogos utilizan diversos procedimientos técnicos de traducción, como Vinay y Darbelnet (1958), considerados los pioneros en establecer este tipo de procedimientos técnicos. Después de los procedimientos de Vinay y Darbelnet, se encuentran enfoques y clasificaciones de las técnicas de traducción planteados por traductólogos como Nida, Margot, Taber, Delisle, entre otros. Este apartado se centra en las técnicas de traducción de los elementos extralingüísticos, tales como las de Newmark (2010), Molina (2006) y Marcelo Winitzer (2003) que engloban las cuestiones que se pretenden analizar en el estudio.

#### 1.2.4.1. Newmark

Newmark utiliza el término «procedimientos» para referirse a las técnicas propuestas por él. Son 18 procedimientos en total (2010: 118-132):

1. Análisis componencial: se trata de dividir una unidad léxica en sus componentes de sentido. Se usa más de un término con el fin de traducir uno solo.
2. Compensación: se usa cuando se encuentra una pérdida de cualquier tipo de información y se compensa en otra parte de la misma oración o en la siguiente.
3. Dobletes: consiste en el uso combinado de dos o más procedimientos para solucionar un único problema.

4. Equivalencia y adaptación: son dos procedimientos adoptados por Vinay y Darbelnet. La equivalencia consiste en traducir un término por una palabra que tiene un significado aproximado, mientras que la adaptación se trata del uso de un término que se considera un equivalente reconocido en las dos situaciones.
5. Equivalente cultural: es la traducción aproximada de un elemento cultural de la lengua del TO por otro de la lengua del TM. Esta técnica se caracteriza por su uso limitado; se encuentra más en los textos publicitarios.
6. Equivalente descriptivo: consiste en describir las propiedades de un término no existente en la lengua y la cultura meta.
7. Equivalente funcional: consiste en usar una palabra culturalmente neutra y añadirle un nuevo término específico o cuando no existe un equivalente en la lengua meta.
8. Etiqueta de la traducción: son unas traducciones provisionales que tienen que aparecer entre comillas, pero que con el tiempo llegan a ser traducciones aceptadas y las comillas desaparecerán.
9. Modulación: es procedimiento que aparece en la aportación de Vinay y Darbelnet (1965:34). Explican el término como «un tipo de variación hecho mediante un cambio de punto de vista, de perspectiva y muchas veces de categoría de pensamiento». Se dividen en ocho tipos de modulaciones posibles: abstracto por concreto, causa por efecto, una parte por otra, activa por pasiva, espacio por tiempo, inversión de términos, cambio de símbolos y modificación de intervalos y límites.
10. Naturalización: se trata de adaptar una palabra a la pronunciación y a la morfología características de la lengua meta.
11. Notas, adiciones y glosas: son técnicas utilizadas para añadir información dentro o fuera del texto con el fin de aclarar o explicar cuestiones de índole cultural, técnica, lingüística, etc.
12. Paráfrasis: consiste en ampliar o explicar un fragmento del texto por estar mal escrito, tener omisiones importantes, etc.

13. Reducción y expansión: consiste en reducir o aumentar el número de palabras en la traducción.
14. Sinonimia: se trata del uso de un término en el TM que se aproxima al significado del término en el TO dentro de un contexto determinado.
15. Traducción directa: es la traducción literal o el préstamo. En opinión de Newmark, esta técnica solo se debería utilizar con términos ya conocidos.
16. Traducción reconocida: es la traducción que se considera oficial o comúnmente aceptada.
17. Transferencia: es el proceso de transferir una palabra del TO al TM a través de procedimientos como la transliteración o la conversión de alfabetos. Este procedimiento se denomina también «préstamo».
18. Transposición: consiste de cambiar la categoría gramatical al hacer el traspaso de una lengua a otra.

#### **1.2.4.2. Molina**

Molina propone un enfoque dinámico y funcional en su clasificación. Define las técnicas de traducción como «un procedimiento de análisis y catalogación del funcionamiento de la equivalencia traductora» (2006: 100). En su clasificación, la autora presenta cinco características principales de las técnicas de traducción (*ibid.*: 101) y considera que las técnicas:

1. afectan al resultado de la traducción,
2. se clasifican en comparación con el original,
3. afectan a las microunidades textuales,
4. son por naturaleza discursivas y contextuales,
5. son funcionales.

Molina (2006: 101-103) propone 18 técnicas de traducción:

1. Adaptación: es la técnica de reemplazar un elemento cultural por otro propio de la cultura receptora.

2. Ampliación lingüística: es cuando se añaden elementos lingüísticos. Se suele utilizar en la interpretación consecutiva y el doblaje.
3. Amplificación: es cuando se introducen precisiones no formuladas en el TO, como, por ejemplo, al introducir informaciones, paráfrasis explicativas, etc.
4. Calco: es la traducción literal de una palabra, una expresión o frase hecha.
5. Compensación: es la técnica de introducir un elemento de información o efecto estilístico en el TM que no ha podido reflejarse en el mismo sitio en que está situado en el TO.
6. Compresión lingüística: es la técnica de sintetizar los elementos lingüísticos en el TM y se utiliza especialmente en interpretación simultánea y subtitulación.
7. Creación discursiva: es la técnica que establece una equivalencia efímera totalmente imprevisible fuera de contexto.
8. Descripción: es la técnica utilizada para reemplazar un término o expresión por la descripción de su forma y/o función.
9. Equivalente acuñado: es cuando se utiliza un término o expresión reconocido, ya sea por el diccionario o por el uso lingüístico, como equivalente en la lengua meta.
10. Generalización: es la técnica de utilizar un término más general o neutro.
11. Modulación: es cuando se efectúa un cambio de punto de vista, de enfoque o de categoría de pensamiento en relación a la formulación del texto original; puede ser léxica y estructural.
12. Particularización: es la técnica que consiste en utilizar un término más preciso o concreto.
13. Préstamo: es la técnica de integrar una palabra o expresión de otra lengua sin hacer modificaciones. Puede ser un préstamo puro (sin ningún cambio) o naturalizado.
14. Reducción: es la técnica de suprimir en el TM algún elemento de información que existe en el TO, ya sea por completo o una parte de su carga informativa.
15. Substitución (lingüística, paralingüística): es la técnica de traducción consistente en cambiar elementos lingüísticos por otros elementos paralingüísticos (entonación, gestos) o viceversa. El uso de esta técnica es más común en la interpretación.
16. Traducción literal: es cuando se traduce palabra por palabra un sintagma o expresión, pero no una sola palabra.
17. Transposición: es cuando se cambia la categoría gramatical.

18. Variación: es la técnica de traducción que consiste en cambiar elementos lingüísticos o paralingüísticos que afectan a aspectos de la variación lingüística, como, por ejemplo, los cambios en el tono textual, el estilo, el dialecto social, el dialecto geográfico, etc.

#### **1.2.4.3. Marcelo Wirnitzer**

La autora utiliza el término «procedimiento de traducción» en vez de «técnicas de traducción», pero en realidad se refiere al mismo proceso de traducción que consiste, según ella misma (2003: 221), en el «mecanismo que emplea un traductor con un elemento concreto o unidad del texto para trasladarlo a otra lengua, dentro de un TM.». La autora propone 15 procedimientos al respecto:

1. Adaptación: consiste en hacer una traducción aproximada de un término cultural de la lengua del TO por otro término cultural de la lengua del TM. Se divide en tres tipos:

a. Adaptación cultural: es cuando se sustituye la referencia cultural del TO por otra referencia cultural de la cultura meta que coincide funcionalmente con la primera.

b. Adaptación ortográfica: es cuando se modifica la ortografía de la referencia cultural del TO, pero sin llegar a naturalizarla.

c. Adaptación creativa: consiste en modificar la referencia cultural del TO añadiendo elementos o modificando los originales.

2. Amplificación: es la técnica utilizada para introducir precisiones no formuladas en el TO.

3. Calco: es la traducción literal de una referencia cultural.

4. Creación discursiva: consiste en establecer una equivalencia efímera totalmente imprevisible fuera del contexto (modulación, cambio de abstracción, transposición, equivalencia, sinonimia, antonimia).

5. Descripción: es cuando se sustituye una referencia cultural a través de la descripción de su forma y/o función.

6. Doblete: es la combinación de varios procedimientos para un único problema.

7. Etiqueta de traducción: es la traducción provisional hasta que se convierte en equivalente acuñado.

8. Elisión: consiste en eliminar total o parcialmente una referencia cultural.
9. Equivalente acuñado: cuando existe un término o una expresión reconocidos como equivalente en la lengua del TM.
10. Generalización: es cuando se utiliza un término más general o neutro.
11. Particularización: es el uso de un término más preciso o concreto.
12. Préstamo: cuando se integra una palabra o expresión de otra lengua. Los préstamos se clasifican en tres tipos: préstamos puros (mantener la misma palabra en su idioma de origen), préstamos naturalizados (naturalizar la palabra en el idioma del TM) o préstamos adaptados ortográficamente (transcribir la palabra en el idioma del TM, adaptándola ortográficamente)
13. Reducción cultural: es cuando se neutraliza el carácter cultural de una referencia cultural del TO en el TM, ya sea a través de una reducción total o parcial.
14. Sustitución: consiste en cambiar elementos lingüísticos de la referencia cultural por otros elementos que tienen significado diferente o a través del cambio de una referencia cultural por otra.
15. Variación semántica: cuando el significado de la referencia cultural es diferente en el TO y en el TM.

#### **1.2.4.4. Propuesta de un modelo de las técnicas de traducción**

Existen otras técnicas diferentes a las mostradas en esta investigación, pero se ha optado por seleccionar las propuestas para establecer un modelo que será la base de la parte analítica al explicar las técnicas y sus posibles usos por parte de los traductores del texto objeto de estudio. Se han elegido once técnicas de las mencionadas anteriormente porque cubren las utilizadas por parte de los dos traductores de *La ciudad de las bestias*. Las técnicas elegidas son:

1. Adaptación: es la técnica de traducción que consiste en reemplazar un elemento de la cultura original por otro propio de la cultura receptora. Un ejemplo del empleo de esta técnica es cuando se reemplaza un animal que no existe en un entorno geográfico por otro existente que

tiene casi las mismas características, como, por ejemplo, reemplazar «venado» por «gacela» o «manatí» por «dugón».

2. **Amplificación:** es la técnica de traducción consistente en añadir a la traducción informaciones que facilitan la comprensión de los lectores. Esta técnica se utiliza en la mayoría de los casos para precisar una traducción o como un modo de explicación. Un ejemplo del primer caso es cuando se traduce «ayahuasca» en árabe por «شراب الاياهواسكا» (la bebida de ayahuasca) como modo de precisión del significado del término. El segundo uso de esta técnica aparece para dar explicaciones dentro del texto a través de una explicación directa dentro del TM, como, por ejemplo, al traducir un medio de transporte utilizado frecuentemente en los ríos del Amazonas como la «canoa» por «زوارق صغيرة منحوتة من الجذوع» (barcos pequeños tallado en troncos), o el uso de paréntesis o corchetes como modo de explicación.
3. **Descripción:** es la técnica de traducción consistente en reemplazar un elemento por otro a través de la descripción de su forma o su función. Esta técnica se utiliza mayormente para describir expresiones que no tienen un equivalente en árabe, como, por ejemplo, al describir una expresión como «estar frito» por «يقع في ورطة كبيرة» (encontrarse en un gran problema). En algunas ocasiones, las menos, esta técnica se utiliza para hacer descripciones de algunos términos que no tienen equivalentes en árabe, como para traducir un tipo de serpientes como «pitón» por algunas de sus características principales «ثعبان كبير» (gran serpiente).
4. **Doblete:** es la técnica que consiste en combinar dos o más procedimientos mencionados anteriormente para solucionar un solo problema. Este tipo de técnicas es utilizado por los traductores como un modo de mejorar la comprensión de la referencia y aclarar el sentido pretendido en el TO. Un ejemplo de esta de técnica que aparece en el corpus es la traducción de «mantarraya» por «أسماك المنتاريا المسطحة» (pez mantarraya de cuerpo plano), utilizando aquí un préstamo naturalizado «مانتارايا» (mantarraya) + una amplificación «اسماك مسطحة» (pez de cuerpo pleno).
5. **Equivalente acuñado:** es la técnica de utilizar un término o expresión reconocido como equivalente en la lengua meta, especialmente los que aparecen en los diccionarios o los que tienen usos lingüísticos como equivalentes léxicos. Un ejemplo de esta técnica es traducir términos reconocidos en diccionarios, como «misionero» por «مبشر».
6. **Generalización:** esta técnica de traducción consiste en usar términos más generales o neutros. Un ejemplo de esta técnica es cuando se traduce «caimán» por «تمساح» (cocodrilo).

7. Nota: es la técnica de traducción que consiste en añadir información que explican, describen o simplemente muestran el motivo de la intervención de su creador. Las notas pueden ser internas o al pie de la página. Las primeras se usan específicamente para explicar o describir. Las segundas tienen más flexibilidad a la hora del uso.
8. Particularización: esta técnica de traducción consiste en usar términos más precisos o específicos. En el corpus aparece un ejemplo que refleja este uso al traducir «rito cristiano» por «قداس مسيحي» (misa cristiana). Esta técnica se opone a la generalización.
9. Préstamo: es la técnica de traducción que consiste en integrar una palabra o expresión de otra lengua sin hacer modificaciones. Puede ser un préstamo puro mediante la introducción de la palabra tal cual en su idioma origen o naturalizado, que consiste en transcribir la palabra o la expresión al otro sistema lingüístico. Esta técnica representa un elevado grado de acercamiento a la cultura original. En el corpus esta técnica se utiliza principalmente para transcribir topónimos «الكابيتان» (el Capitán), denominaciones de animales «توكان» (tucán), bebidas «ماساتو» (masato), comidas «بانكيك» (panqueque), etc., manteniendo así su pronunciación en el idioma del TO.
10. Reducción: esta técnica de traducción consiste en suprimir en el TM algún elemento de información que existe en el TO. En el corpus se encuentra un ejemplo que refleja este uso mediante la supresión de la denominación de un animal que se encuentra específicamente en el continente suramericano, como es el caso del «cóndor».
11. Traducción literal: esta técnica consiste en traducir palabra por palabra un sintagma o expresión, pero no una sola palabra. En el corpus se observa que esta técnica se utiliza para traducir expresiones, frases hechas o denominaciones pertenecientes a una cultura determinada como la cultura indígena. Un ejemplo de esta técnica es al traducir la expresión «qué diablos» literalmente como «أي شياطين».

## **2. La literatura juvenil: *La ciudad de las bestias* como un ejemplo de la obra juvenil**

## 2.1. Aproximación a la diferencia entre la literatura infantil (LI) y la literatura juvenil (LJ)

A pesar de las numerosas investigaciones realizadas en el ámbito de la LIJ no se ha llegado a un consenso que pueda crear una definición definitiva respecto al periodo que determina la infancia, los límites claros que trazan lo que se refiere a la literatura infantil (Oittinen, 2000: 4) o su entidad como un subgénero literario, tal como señala Wirnitzer (2003: 9). Esto también se extiende al periodo de la juventud o la adolescencia, los límites que determinan su edad y el tipo la literatura dirigida a este grupo social.

El concepto de la LIJ se utiliza en la mayoría de los casos como una literatura destinada a los niños y los adolescentes sin considerar la diferencia entre los dos subgéneros literarios. Como señala Cervera (1991: 251), «a menudo *literatura infantil* y *literatura juvenil* se emplean como expresiones equivalentes. Y con igual frecuencia también, en cualquiera de las dos se comprende a la otra<sup>16</sup>». Aquí no se intenta definir todos los conceptos mencionados anteriormente o trazar límites fijos, sino que se pretende dar un enfoque de las diferencias esenciales entre estos dos subgéneros literarios (el infantil y el juvenil) a través de diferentes puntos de vista de especialistas en el tema con el fin de determinar lo que se entiende por cada subgénero.

Colomer ofrece una definición que se puede considerar como genérica, al decir que la LIJ se entiende como una literatura que da paso a «la iniciación de las nuevas generaciones al diálogo cultural establecido en cualquier sociedad a través de la comunicación literaria» (2008: 9). Colomer presenta dos cuestiones que se consideran importantes a la hora de hablar de este subgénero literario. En primer lugar, se toma el dialogo cultural dentro de la sociedad como un punto de partida de los lectores infantiles y juveniles para entrar en contacto con su entorno que reúne diferentes aspectos (tradiciones, costumbres, diferentes valores morales, éticos, históricos, sociales, etc.). En segundo lugar, la autora representa la LIJ como una herramienta de comunicación que difunde mensajes. Esta definición presenta una de las características funcionales de esta literatura sin diferenciar entre los receptores del mensaje que reúne grupos de edades variados.

Hoy en día se da una separación entre la literatura dirigida para niños y para adolescentes en diferentes lenguas como, por ejemplo, en el inglés «*children literature*» y «*young adults*

---

<sup>16</sup> Cursivas en el original.

*literature*», en el árabe «أدب الأطفال» y «أدب اليافعين», en italiano «*letteratura infantile*» y «*letteratura giovanile*» e incluso en el español «literatura infantil» y «literatura juvenil». Esta separación se debe principalmente a dos factores que contribuyen a crear una independencia de la literatura juvenil. Estos dos factores son, siguiendo a Padrino (1998:101-02):

1. El deseo de los docentes por desarrollar o mantener unos auténticos hábitos lectores contando para ello con creaciones más adaptadas a los intereses y conocimientos de la realidad propios de la edad juvenil.
2. Los planteamientos editoriales que buscan la adaptación de sus productos a los condicionamientos específicos de los jóvenes, como un sector de mercado con posibilidades hasta ahora no suficientemente atendidas.

Esta separación también se observa a nivel conceptual por parte de diferentes teóricos e investigadores. Tal es caso de Bortolussi (1985: 16), quien define la literatura infantil como «una obra estética destinada a un público infantil» en la que se da importancia al valor estético de la obra, mientras que otros estudiosos, como Reyzábal (1998), tienden a determinar qué tipos de obras se pueden clasificar como literatura infantil, las temáticas discutidas en este subgénero literario y los personajes que posiblemente la protagonizan. De ahí que Reyzábal (1998: 6) señale que esta literatura reúne:

[Un] conjunto de obras literarias destinadas a los niños. También se dedican a la lectura infantil obras de la tradición popular como los cuentos de hadas. Por lo común, en la literatura infantil los personajes son niños que viven aventuras maravillosas, en muchos casos, con seres sobrenaturales (hadas, ogros, dragones, brujas, duendes...).

Helsing en palabras de Oittinen (2000: 62) da un enfoque más global de esta literatura por definirla desde una perspectiva sociológica y psicológica por mencionar que esta literatura reúne cualquier cosa que «the child reads or hears, anything from newspapers, series, TV shows, and radio presentations to what we call books.» y considera que las obras infantiles no se limitan de su producción al emisor adulto, sino también puede ser producida por el propio niño y concluye de esta manera: «Seen from a very wide perspective, children's literature could be anything that a child finds interesting.» (*ibid.*).

Por otra parte, se observa que la literatura juvenil tiene en su enfoque unos matices que la diferencia de la infantil, tal como se aprecia en su perspectiva temática determinada por Cubells al señalar que el rasgo identificable que caracteriza una obra juvenil está localizado a través de su contenido, el cual aborda «problemas específicamente juveniles o también de la adolescencia, dada la prolongación que actualmente se da en esta etapa bisagra de la vida» (1989:16). La definición presentada por Cubells es genérica y no se enfoca en los receptores que realmente son los que influyen en el contenido y los gustos literarios que no se limitan a los problemas que rodean la vida del adolescente. Según Cervera, esto «supone un recorte realmente regresivo» (1995:14). La LJ trata de cuestiones mucho más amplias de lo que determina Cubells. Reyzábal (1998: 61) reconoce que este subgénero literario reúne la temática de las obras con el gusto del receptor juvenil y otorga una notable importancia a las características de los mensajes difundidos en este tipo de obras que «suelen promover una experiencia vital educativa» (*ibid.*). Esta experiencia vital de carácter educativo se presenta dentro de diversos géneros literarios como «relatos de aventuras, novelas rosas, narraciones de ciencia-ficción, etc.» (*ibid.*). La mayoría de las obras dirigidas al público adolescente o, en su denominación inglesa, *Young Adults Literature* utilizada por Grenby se buscaba «a dramatise real life events and concerns, especially sex, selfhood, and the quest for autonomy» (2008: 215). Moreno Verdulla, por su parte, presenta una visión que destaca el gran abanico que tiene el lector adolescente en su elección de las obras, así como el momento vital en el que se encuentra. En efecto, Moreno Verdulla afirma que las obras juveniles «generalmente están dirigidas intencionadamente a receptores que están en la adolescencia o en la primera juventud, y puede ser simultaneada con la lectura de obras de la literatura infantil o de la literatura "general", según el momento del lector.» (2006: 20).

Podría concluirse señalando que las dos literaturas tienen elementos en común, como sus objetivos de educar y entretener al lector, pero se diferencian como señala Moreno Verdulla (2006: 20) en aspectos como los emisores del texto que en la LI son en la mayoría de los casos los adultos, mientras que los emisores de la LJ son preferentemente los adultos y también los jóvenes. Naturalmente, los receptores tampoco son los mismos. En el primer caso, son los adultos los que desempeñan el papel de intermediarios entre el autor y los niños, mientras que en la LJ los receptores en la mayoría de los casos son los propios jóvenes. En lo que respecta a la función, se observa que la LI tiene una función lúdica y estética, mientras la función en LJ es fundamentalmente estética. Cabe destacar que el carácter propio de la LI está marcado por el placer

lúdico-formativo, mientras que el carácter propio en la LJ es aconsejablemente estético, formativo y moral.

A modo de resumen, cabe indicar que, para entender el lugar del lector en cualquier espacio literario, y particularmente en un espacio literario dirigido para un público de peculiaridades específicas como el caso de la LJ, es imprescindible centrarse en las características generales que lo determina, la temática que discute, el estilo en el que se ha difundido el mensaje, etc., para poder captar así la atención de su lector. Por este motivo, el siguiente apartado se centrará en estas cuestiones que forman un marco que traza una imagen panorámica de los límites que caracterizan la LJ.

### **2.1.1. Características de la LJ**

Como se ha observado anteriormente, incluir los dos subgéneros literarios, «el infantil» y «el juvenil», en la denominación «la literatura infantil y juvenil» puede crear confusión a la hora de determinar a quién se desea realmente dirigir el texto. En lo que sigue se representan las características de la LJ.

En el siglo anterior se empezó a reconocer la existencia de un subgénero literario como la LJ que va teniendo una base cada vez más sólida en el mercado editorial actual. En palabras de Padrino (1998:101), desde los años ochenta la LJ presenta una importancia clave en el mercado editorial que «busca en los jóvenes sus naturales destinatarios [...]. Se ha roto así el empleo de *infantil* como término abarcador de tan compleja realidad evolutiva».

En lo que respecta la adecuación de la LJ a sus lectores, Cervera (1991: 260) representa este subgénero literario como una literatura que «queda más cerca del joven que mira hacia la adultez que del adolescente que deja de ser niño». Esto refleja que los lectores de la LJ buscan obras que se ajusten a sus necesidades vitales y den, según Cervera (1995: 15), una respuesta abriéndose «cada vez más a un mundo, el real, en el que tiene que integrarse próximamente». En esta etapa, el adolescente busca en los libros que lee algo con lo que se identifique; de ahí que, como admite Teixidor (1995: 13), el lector de esta literatura:

le exige satisfacciones inmediatas, la fascinación de mundos tentadores —el terror, el misterio, la transgresión...—, frente a los que tiene sentimientos ambivalentes, la necesidad de

identificarse e incluso purgarse con casos psicológicamente accesibles, cuyas experiencias vicarias pueda integrar plenamente en su maduración.

En cuanto a la edad de los lectores juveniles se observa que estas obras se dirigen normalmente, como señalan diferentes estudiosos como O'Sullivan (2010: 1), V. Miller (2017: 7) y Moreno Verdulla (2006: 12), a un grupo de edad que se inicia entre 12 y 13 años y termina entre 17 y 18 años, mientras otros como Donelson y Nilsen (1993; en Anati 2012: 169) extienden este periodo de edad hasta los 20 años. La edad de los lectores adolescentes está determinada también desde la perspectiva del mercado de libros como, por ejemplo, en los puntos de venta como «Casa del libro», que determina estas obras a las edades de lectores de entre 13 y más de 17 años<sup>17</sup>. Otros puntos de venta como «Fnac» reflejan una naturaleza flexible de este subgénero literario y traza sus límites por un periodo de edad más extendido al señalar que se entiende por LJ a los «libros pensados para aquellos que se encuentran entre la preadolescencia y la edad adulta. Aunque al final, no exclusivamente, ya que hay ejemplares clasificados en libros juveniles que traspasan edades<sup>18</sup>».

El traspaso de edades que caracteriza una obra juvenil es el resultado de su lugar dentro del mapa literario ubicado entre dos etapas de la vida que consisten: la infancia y la adultez. Esto le da un matiz realmente peculiar como una literatura que puede ser comprendida por lectores de todas las edades. Tal es el caso de los libros clasificados como *Crossover Fictions*, que tienen lectores de varias edades. Ejemplo de ello son obras clásicas como la serie de *Gulliver's Travels* de Jonathan Swift, *Le avventure di Pinocchio* de Carlo Collodi u obras recientes como la serie de *Harry Potter* de J. K. Rowling, la serie de *The Hunger Games* de Suzanne Collins, etc. Realmente los lectores jóvenes no se limitan en sus lecturas a las obras que han sido pensadas para ellos, sino que también tienen la habilidad de leer obras fuera del espacio trazado para ellos (López 2012: 103).

Todo esto no quiere decir que los lectores adolescentes tengan la misma habilidad de un adulto para concebir cualquier obra literaria, tal como admiten Nilsen, et al. (2013, en V. Miller, 2017: 7)

---

<sup>17</sup> Se observa que la edad no se especifica explícitamente, pero se puede deducir según las categorías de edad puesta en la página dedicada para la LJ en la página web: <<https://www.casadellibro.com/libros/juvenil/117001014>> [Consultado el 20/02/2021].

<sup>18</sup> La definición extraída de la página web de «Fnac» dedicada para la LJ: <<https://www.fnac.es/s19439/Literatura-juvenil#st=literatura+&ct=En+todo+Fnac&t=c>> [Consultado el 20/02/2021].

y Herz y Gallo (2005, en V. Miller, 2017: 8-9). Estos autores definen las características esenciales en las obras juveniles desde diferentes aspectos, los cuales se resumen en los siguientes párrafos.

En lo que respecta a las características generales de este subgénero, se observa que las obras juveniles son de una extensión promedia de unas 200 páginas, aunque muchas son mucho más largas. Este tipo de obras suelen tener un ritmo rápido en los acontecimientos y en la mayoría de los casos no se profundiza en los detalles para mantener el interés del lector joven. En lo referente a los géneros literarios, en estas obras se observa que no se limitan a un único género, sino que incluye una variedad de géneros, con varias temáticas y niveles de sofisticación. Normalmente la obra juvenil viene catalogada dentro de una serie de libros y no en un solo libro.

En cuanto a las características de los protagonistas de la obra juvenil, se aprecia que los personajes principales son adolescentes y las historias se cuentan normalmente desde sus puntos de vista. En la mayoría de los casos, ellos mismos encuentran las formas para resolver los problemas centrales a los que se enfrentan dentro de las historias, todo ello en un espacio que incluye personajes de diversas etnias y culturas que no se encuentran típicamente en el canon literario de los clásicos.

El contenido de la obra juvenil se caracteriza por presentar una visión optimista a nivel temático y los personajes consiguen en el desenlace logros muy loables dentro de un escenario que suele ser contemporáneo, pero también puede ser histórico, futurista o imaginativo, según el género presentado en la obra. En lo que concierne al contenido de las historias, puede notarse que las obras se acercan normalmente a temas familiares y relevantes para los adolescentes en los que los padres juegan a menudo un papel menor, pueden estar emocionalmente ausentes o desempeñan el papel de «el enemigo».

En lo referente a la trama y al estilo literario, se caracteriza típicamente por ser sencillo, pero nunca simplista y con un lenguaje contemporáneo y un vocabulario accesible a lectores de habilidad media. Sin embargo, existen muchas obras complejas.

### **2.1.2. La literatura juvenil árabe y el cambio de paradigma**

En los primeros años del siglo XX la LIJ árabe moderna tuvo su inicio como una literatura ya reconocida dentro de los entornos intelectuales e instituciones educativas gracias a la labor de diferentes escritores y traductores egipcios que han liderado este movimiento como Aḥmad

Shawqī, Muḥammad al-Hirāwī, Kāmil Kīlānī, entre otros (Brighish, 1998: 81-84). En el mundo árabe, la tradición dominante en la LIJ era la oral hasta la entrada en el siglo XX:

If we look at the Arab world, for instance, where storytelling and the oral tradition have always played a strong role, we will see that there was no tradition of writing specifically for children before the 20th century, and that the publishing industry there was beset from the outset with difficulties having to do with the market, distribution problems, illiteracy rates, political instability, and the status of the Arabic language in postcolonial culture. (O'Sullivan, 2010: 8).

La primera obra infantil moderna que entró al árabe fue en el siglo XIX gracias a la traducción del literato y traductor egipcio Rifā'ah al-Ṭahtāwī (al-Ḥadīdī, 1988: 243), mientras que la primera obra moderna escrita en árabe para este grupo de edad se debe al escritor egipcio Aḥmad Shawqī a principios del siglo pasado (*ibid.*: 244). Este escritor egipcio escribió obras literarias dirigidas al público infantil y juvenil árabe influenciado por las técnicas y los estilos de escritura de autores franceses, como Víctor Hugo, Lamartine, de Musset y La Fontaine (Brighish, 1998: 81-82; al-Ḥadīdī, *ibid.*). En sus obras presenta la naturaleza humana dentro de un marco moral con un atractivo estilo en el que los animales desempeñan un papel esencial para emitir sus mensajes (al-Ḥadīdī, *ibid.*: 245-247).

El escritor egipcio Kāmil Kīlānī es considerado el padre legítimo de la LIJ moderna árabe. Según Dukmak (2012: 21), el libro de Kīlānī «السندباد البحري»<sup>19</sup> (Simbad el marino) publicado en 1927 es la primera novela de aventuras dirigida al público infanto-juvenil árabe. A lo largo de su vida el escritor egipcio escribe, traduce, reescribe diversas obras literarias dirigidas a este grupo de edad, y este esfuerzo realizado por él, tiene una importancia clave en ser el primero en transmitir las obras clásicas como, por ejemplo, la serie de *Gulliver's travels*, de Jonathan Swift, *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, al idioma árabe a través de un estilo fácil de entender para los lectores infanto-juveniles (Brighish, 1998: 85). En sus obras literarias Kīlānī utiliza un árabe que ajusta a la edad del lector. Este uso puede ser observado en las dos traducciones de Kīlānī de *Le Petit Chaperon Rouge* y *La Barbe Bleue* de Charles Perrault. En la primera se muestra un uso mezclado entre el dialecto egipcio con el árabe estándar por ser una obra que se ajusta más a los lectores más pequeños, mientras que en la segunda se utiliza un árabe más sofisticado que conviene a la

---

<sup>19</sup> La obra de Kīlānī es una adaptación de una historia mencionada en *Las mil y una noches* que lleva el mismo título.

habilidad lingüística de un grupo de edad más avanzado, como los lectores adolescentes (Ḥājjī, 2015: 112). Cabe destacar que Kīlānī, al diferenciar entre cada grupo de edad en el proceso de traducir o escribir una obra literaria, como es el caso en el ejemplo anterior mencionado, presenta una nueva comprensión de las habilidades de los lectores según su edad y pone al lector adolescente en el mapa literario árabe.

En la segunda mitad del siglo pasado se inició en Egipto un verdadero interés por el lector adolescente a través de las series de novelas juveniles de diferentes géneros que dominaron aquella época (novelas policíacas, de misterio o de ciencia ficción). Autores como Maḥmūd Sālim o Nabīl Fārūq tradujeron o escribieron obras que se ajustan a este grupo de edad<sup>20</sup>. El escritor Maḥmūd Sālim escribió dos series tituladas «المغامرون الخمسة» (Los cinco aventureros) y «مجموعة الشياطين الـ13» (Los 13 diablos) que tuvieron éxito en diferentes países árabes. La primera serie del escritor egipcio, que se publicó por primera vez en 1968, se considera una adaptación árabe de la obra de Enid Blyton *the Five Find-Outers*, mientras que la segunda serie titulada *Los 13 diablos*, publicada por primera vez en 1972, es una serie de sucesos misteriosos que engloba trece detectives de trece países árabes diferentes. En realidad, Sālim es el pionero en escribir obras de bolsillo en Egipto, tal como admite él mismo en una entrevista con Dyāb (2012). Debido al poco coste de la impresión y del precio estimado de los libros de bolsillo se ha facilitado la difusión de este tipo de obras en diferentes países árabes. Fārūq, por su parte, continuó en el año 1984 con la misma tendencia de publicar obras de bolsillo para los lectores adolescentes y jóvenes árabes publicando su primera serie llamada «رجل المستحيل» (Hombre de lo imposible) y luego su otra serie «ملف المستقبل» (Archivo del futuro). Las dos series reflejan las características de las obras juveniles de aquella época que dan importancia a la acción o el heroísmo dentro de historias que pertenecen al género de las obras detectivescas (como en la primera serie) o la ciencia ficción (en la segunda). Las dos series de Fārūq tuvieron una importante resonancia en el mundo árabe.

En los años noventa la difusión de las obras literarias de bolsillo dirigidas a los adolescentes continúa con novelas que tienen la aventura y la acción como el primer elemento temático, pero

---

<sup>20</sup> En realidad, se encuentran diferentes autores de libros de bolsillo en aquella época y hasta hoy que escriben novelas policíacas, de misterios o de ciencia ficción. Para profundizar más en el inicio de la popularidad de aquellos géneros se puede consultar el artículo de Basilus Bawardi y Alif Faranesh titulado «Non-canonical Arabic Detective Fiction: The Beginnings of the Genre» publicado en *The Journal of Arabic and Islamic Studies* en 2018. En el artículo se presenta un recorrido histórico por el inicio las series árabes de la ficción detectivesca y sus autores más destacados del momento. Disponible en <<https://doi.org/10.5617/jais.6369>> [Consultado el 02/11/2021].

otra nueva serie que aparece en 1993 escrita por Aḥmad Khālīd Tawfīq y titulada «<sup>21</sup>ما وراء الطبيعة» (Sobrenatural) anuncia el inicio del género de terror en árabe para los adolescentes. La obra del escritor egipcio trata de lo sobrenatural dentro de un ambiente de horror y suspense. Esta serie de Tawfīq, que terminó en 2014 con un total de 81 novelas, tuvo un gran éxito en el mundo árabe y se considera como una de las series de más éxito con más de 15 millones de ejemplares vendidos (Essam 2020). En sus series «<sup>21</sup>ما وراء الطبيعة» (Mā Warā' al-ṭabī'ah), «فانتازيا» (Fantasía) y «سفاري» (Safari) Tawfīq presenta un tipo de protagonistas que difiere de la tendencia anterior. Se caracterizan por ser héroes comunes que no tienen las características habituales de los héroes en las series mencionadas anteriormente, como, por ejemplo, la belleza o la fuerza física.

En la segunda mitad del siglo XX y a través del recorrido de la producción literaria de tres autores de gran éxito en el mundo árabe destaca una imagen de un movimiento literario que se comienza a interesar a los lectores adolescentes con temáticas que tienen el objetivo de divertirlos a través de diversas aventuras que no necesariamente acercan a la realidad vivida del lector adolescente árabe, pero que crea una nueva vía para crear el hábito de lectura y rellenar el vacío de la producción literaria para este grupo de edad. Cabe añadir que estos autores, naturalmente, tienen sus objetivos legítimos consistentes fundamentalmente en conseguir la popularidad entre un grupo de lectores adolescentes que no han tenido un reconocimiento explícito en el mundo literario árabe durante un largo tiempo. Asimismo, pueden aprovechar un mercado que tiene un potencial del éxito comercial por ser un mercado nuevo y poco competitivo.

En los principios del nuevo siglo se observa que la temática de las obras dirigidas a este grupo de edad empieza a fijarse en temas que tratan sobre la vida de los adolescentes y sus necesidades sociales, emocionales, psicológicas, etc., en vez de buscar solamente la diversión del lector o fomentar el hábito de leer como únicos objetivos. La escritora e ilustradora Rania Amin (Qualey: 2017) describe que el adolescente «need to read about what they care about most, which is love and relationships». En las novelas juveniles de Samah Idriss «الملجأ» (El refugio) publicada en 2005 y «النصاب» (El impostor), publicada al siguiente año, se observa que el escritor palestino quiere arrojar luz sobre diferentes cambios que experimentan los adolescentes, tal es el caso de su protagonista *Māzin*. Durante los acontecimientos de la novela su protagonista adolescente experimenta los cambios físicos y psicológicos propios de su edad crítica y también sus sensaciones para con el género femenino mediante una relación de amistad y amor con la hija de

---

<sup>21</sup> Esta obra se ha convertido en una serie televisiva producida por Netflix en 2020.

sus vecinos, *Thurayā*. En ambos libros aparecen cuestiones de matiz sociocultural de un país como Líbano reflejando el confesionalismo entre las diferentes partes de la sociedad y la vida dentro de la guerra civil libanesa. Obras como la de Fatima Sharafeddine «فَاتِن»<sup>22</sup> (Fátin), publicada en 2010, muestra otra cuestión de índole social a través de un punto de vista del género femenino reflejando la vida de una chica llamada *Fātin* que trabaja como sirvienta debido a la dificultad económica por la que atraviesa su familia. Durante estas circunstancias difíciles la chica aprende de esta experiencia que la fuerza de voluntad y la búsqueda de un objetivo como continuar sus estudios pueden cambiar su vida para conseguir su sueño. La autora libanesa ganó en 2017 el prestigioso premio del mundo árabe que se especializa en la literatura Infantil y juvenil y que es patrocinado por la empresa de telecomunicación emiratí *Etisalat* por su novela «كابوتشينو» (Cappuccino). Esta novela de Sharafeddine trata el tema de la violencia doméstica, el machismo y la reacción frente el abuso y el aprovechamiento desde una perspectiva de dos adolescentes. Según Qualey (2010), los dos libros mencionados anteriormente de Idris, junto con su novela «فلافل النازحين» (Falāfil al-nāzhīn) publicada en 2010 y la obra de Sharafeddine (Fátin), representan la emergencia del género literario árabe de los jóvenes adultos. Estas obras, a entender de Qualey (*ibid.*), «represent a new phenomenon: a simplified modern Arabic, short sentences, tightly written, strongly crafted, specifically targeted at the 12+ reader».

Diferentes autores de diversos países árabes empiezan a interesarse por esta literatura. Este es el caso de Sonia Nimr, que ha escrito novelas para el público juvenil como su libro titulado «رحلات عجيبة في البلاد الغريبة» (Viajes maravillosos en tierras extrañas). Su obra refleja conceptos y valores necesarios para el desarrollo de la vida de los adolescentes, como, por ejemplo, la importancia de la sabiduría, la igualdad, la justicia de géneros, la valentía, el amor a la aventura, etc. Esta obra ha conseguido diferentes premios y reconocimientos en el mundo árabe y en el mundo de la LIJ en general<sup>23</sup>.

La lista de autores y de temáticas se pueden alargar más debido al interés que despierta este grupo de edad en diferentes países árabes, como, por ejemplo, al encontrar obras juveniles de autores en países como Arabia Saudí (Ṭāhir al-Zahrānī y Yūsif al-Mḥīmīd), Emiratos Árabes Unidos (Nūrah al-Nūmān), Egipto (Ashraf al-Khamāysī y Rānyā Amīn), Jordania (Hayā Ṣāliḥ y

---

<sup>22</sup> La novela de Sharafeddine ganó en 2010 el premio del mejor libro en la Feria Internacional del libro de Beirut.

<sup>23</sup> La autora palestina consiguió en 2014 el Premio Etisalat de Literatura Infantil Árabe en la modalidad del Mejor libro para jóvenes adultos y fue añadida a Lista de honor de IBBY por su libro mencionado arriba. También ha conseguido otros premios por otras obras dedicadas al público infantil.

Taghrīd Najjār), Oman (Azhār Aḥmad), Qatar (Majd Khalid), Siria (Līnā al-Ḥasan) etc., que tratan de temas como el beneficio de viajar con el objetivo de descubrir nuevas culturas y nuevos pensamientos, la inmigración y las difíciles circunstancias, las ideologías radicales y sus influencias en los adolescentes, los problemas sociales y la labor del adolescente como elemento del cambio social, la supervivencia, etc. Estas temáticas se encuentran dentro de diferentes géneros literarios, como la novela fantástica, social, de ciencia ficción, de aventura, etc.

Este cambio de paradigma en el mundo árabe se debe a diferentes aspectos como al aumento del interés por dirigirse a un grupo determinado de lectores como los adolescentes y por el tratamiento de nuevas temáticas y nuevos géneros literarios. El primer aspecto de este cambio puede atribuirse principalmente al cambio del paradigma mundial en lo que respecta a las obras dirigidas a los jóvenes adultos denominados *Crossover Literature* que ya consiguieron en los últimos años del siglo pasado un éxito comercial y una valoración positiva por su calidad literaria, por ejemplo, la serie de *Harry Potter*, que en su momento representó un nuevo modelo de obras que no solo atrae a los niños o a los adolescentes, sino también a los adultos. La fama de los autores de este género literario ya supera todas las expectativas como señala Beckett (2009: 252):

The new status of children's literature and the general phenomenon of crossover literature is one of the most striking and significant cultural markers of our times. A mere decade ago, few would have foreseen this children's literature boom. In the mid-1990s, no one would have predicted that the highest profile figure in children's culture would be a literary character or that one of the most famous people on the globe would be a children's author.

Otros dos aspectos inseparables son el interés creciente de las editoriales árabes por publicar obras juveniles y el reconocimiento de las instituciones árabes de este género literario por crear premios para los autores de las obras dirigidas a los jóvenes adultos. Estos dos aspectos han influenciado positivamente en la producción de estas obras literarias y el crecimiento de su mercado.

En los primeros diez años de este siglo se observa que las editoriales árabes que publican obras infantiles y juveniles han podido conseguir un reconocimiento mundial de su labor en este campo literario. Editoriales como Dār al-Munā establecida en 1984 por Mona Henning Zureikat ha sido premiada en 2007 por «la Academia Sueca de Libros para Niños» por ser la primera editorial que traduce la literatura sueca infantil y juvenil al árabe. Esta misma editorial ha llevado textos al árabe

de autores como Astrid Lindgren, Henning Mankell, Jostein Gaarder, Kristina Ohlsson, entre otros. La editorial *Tamer Institute for Community Education*, especializada en publicar y traducir libros infantiles y juveniles, consiguió en 2009 «el Premio Memorial Astrid Lindgren» por su labor sostenible en fomentar el acto de lectura durante muchos años. Este reconocimiento a nivel mundial de la labor realizada por editoriales árabes refleja que la calidad literaria, ya sean de obras escritas en árabe o las traducidas a dicho idioma, han mejorado notablemente y están ocupando su lugar en el mapa editorial mundial.

En los últimos años se puede apreciar que las editoriales árabes que publican obras literarias dedicadas al grupo juvenil ya determinan en la mayoría de los casos en sus páginas web una sección dedicada a mostrar estos textos, algo que no ocurría en el siglo pasado. La editorial Dār Kalimāt, fundada en 2007, menciona que sus libros dirigidos al grupo de los lectores infanto-juveniles tienen el objetivo de reflejar los desafíos momentáneos que enfrentan estos grupos de edad encuadrándolos dentro de entornos árabes e internacionales<sup>24</sup>. La editorial emiratí pone los libros para los adolescentes en una sección privada en su página web<sup>25</sup>. De ello se puede deducir que estos libros son de un público que tiene más de 12 años, porque están separados de los libros infantiles (de 0 a 12 años), lo que muestra un reconocimiento de este grupo de edad como un público independiente. La editorial libanesa Dār al-Ādāb separa las obras juveniles de las infantiles y se encuentran todas en la sección de estos. Esto probablemente se debe a la poca cantidad de libros publicados por la editorial. En su página web<sup>26</sup> se menciona que su interés por la LJ es reciente y se ha estado dedicando grandes esfuerzos para apoyar y fomentar la producción de la literatura para los jóvenes adultos. La editorial libanesa Dār al-Sāqī, que tiene su sede oficial en Londres, añadió en 2012 la sección de los libros dirigidos a los jóvenes adultos y también a los niños. El objetivo de establecer una sección de libros para estos dos grupos de edad viene de la importancia de dirigirse a los niños y jóvenes, como señalan en su página web<sup>27</sup>. Las tres editoriales

---

<sup>24</sup> Información extraída de la página web de Majmūʿat Kalimāt: <<https://kalimatgroup.ae/ar/about-us>> [Consultado el 12/09/2021].

<sup>25</sup> Se puede consultar la lista de libros de la editorial emiratí dedicados a los jóvenes adultos: <<https://kalimatgroup.ae/ar/all-books/books-for-young-adults.html>> [Consultado el 12/09/2021].

<sup>26</sup> La página web de Dār al-Ādāb «Quines somos»: <<https://daraladab.com/text.php?id=10>> [Consultado el 12/09/2021].

<sup>27</sup> La sección de la página web de Dār al-Sāqī dirigida a los niños y jóvenes: <<https://www.daralsaqi.com/%D8%A3%D8%B7%D9%81%D8%A7%D9%84-%D9%88%D8%B4%D8%A8%D8%A7%D9%86>> [Consultado el 12/09/2021].

mencionadas muestran que este nuevo mercado de libros tiene un valor competitivo, algo que queda reflejado en su producción literaria, la cual ha conseguido en los últimos años diferentes premios nacionales e internacionales, según mencionan en sus páginas web<sup>28</sup>.

En realidad, hoy en día se encuentran otras editoriales que publican obras juveniles, ya sean traducidas o escritas en árabe, en diferentes países de habla árabe como, por ejemplo, en Arabia Saudí (Jarir), en Egipto (Dār Nahḍat Miṣr y Dār al-Balsam), en Jordania (Al-Salwā nāshirūn, Dār al-Balsam y Al-Yasmine Publishing and Distribution), etc., algo que da una imagen de un mercado editorial que quiere cubrir un vacío enorme y tener su presencia en un espacio no aprovechado.

Las instituciones árabes que fomentan el movimiento literario en este nuevo siglo han dado un salto importante en la calidad literaria de las obras dirigidas al grupo infanto-juvenil creando premios de alto nivel y dirigidos a los autores de este tipo de literatura. Estos premios tienen la función de promover y mejorar el nivel del libro árabe infanto-juvenil en diferentes aspectos como, por ejemplo, su contenido literario, su temática, su formato, etc. Premios como «el Premio de Etisalat<sup>29</sup>», organizado por la sección emiratí de la Organización Internacional para el Libro Juvenil, sus siglas en inglés (UAEBBY), inició su andadura en el año 2009 con un enfoque en los libros infantiles, pero en el año 2013 el premio fue incorporado a la categoría de la LJ para fomentar y destacar la producción literaria de escritores, ilustradores y editores de este género. El Premio Jeque Zayed del Libro, creado por la Autoridad de Cultura y Patrimonio de Abu Dabi, otorga su premio en diferentes categorías, entre ellas la categoría de la LIJ. El premio no distingue entre la edad a la que está destinada la obra porque los libros infantiles y juveniles entran en la misma categoría del premio. El Premio Katara de Novela Árabe es otro premio literario árabe con su sede en Qatar. Este premio ha sido creado en 2014 por *Katara Cultural Village* para premiar diferentes categorías: las obras literarias (las publicadas y las no publicadas), los estudios de la crítica literaria y las novelas juveniles todavía no publicadas, etc. La categoría de los libros juveniles no se incorporó al premio hasta 2017 y los ganadores de esta categoría, que son como mínimo cinco por año, tienen el privilegio de que sus obras sean publicadas por la editorial perteneciente a Katara. Estos tres premios representan el cambio de perspectiva sobre la novela juvenil en tanto en cuanto

---

<sup>28</sup> Se pueden revisar las páginas web de las tres editoriales mencionadas anteriormente en las notas a pie.

<sup>29</sup> La página oficial del Premio Etisalat: <<https://etisalataward.ae/en/home.aspx>> [Consultado el 12/09/2021].

ya no era considerada una obra literaria que solo se utiliza en las instituciones de educación, sino una obra literaria con cualidades literarias y artísticas específicas.

En resumen, se puede decir que la LJ árabe en el siglo XXI es una literatura que se acerca a las preocupaciones y a los problemas a los que se puede enfrentar el destinatario, sin sentirse limitada por tabúes socioculturales promovidos normalmente por las instituciones educativas. Todo esto refleja un ambiente de creatividad literaria que supera las fronteras anteriores que caracterizaban la LIJ como una literatura con solo un objetivo educativo.

## 2.2. El género literario de la obra juvenil *La ciudad de las bestias*

La novela objeto de estudio *La ciudad de las bestias* se enmarca dentro de las obras literarias de aventura y sus acontecimientos pasan dentro de un viaje en el río Amazonas. En realidad, el argumento del viaje en la literatura ya sea por tierra o por mar se considera, según R. Welleck y A. Warren (1985: 260), como «uno de los argumentos más antiguos y universales», y esto se puede observar desde las obras literarias de la antigua Grecia hasta hoy<sup>30</sup>.

En efecto, la obra de Allende comparte varias características con las novelas de aventura clásicas, como la del viaje heroico de Odiseo y los obstáculos que sufre y las experiencias que vive «enfrentando a un mundo maravilloso y lleno de peligros» (García Gual, 2008: 18), y al mismo tiempo, comparte otras características con las obras modernas que discuten temas como el colonialismo, el género, la ecocrítica y la comprensión o la aceptación de la diversidad social y cultural<sup>31</sup>. En los siguientes apartados se ofrece una visión panorámica del género de aventura y las novelas de viaje, el viaje del héroe clásico y las fases de su viaje y las obras en las que posiblemente se inspira *La ciudad de las bestias*.

### 2.2.1. Visión panorámica del inicio del género literario de aventura

El inicio de la tradición literaria occidental está relacionado con las dos obras literarias maestras la *Iliada* y la *Odisea* de Homero (García Gual, 2008: 6). En realidad, se puede decir que la *Odisea* se considera como la obra que representa el inicio de las obras literarias que se enfocan más en los viajes y las aventuras de su protagonista; a diferencia de las obras tradicionales de la época, las cuales tienden a representar las batallas y las muertes heroicas, tal es el caso, por ejemplo, de la *Iliada* (*ibid.*: 7). La *Odisea* se considera realmente «como el prototipo auroral de todos los relatos de viajes fantásticos y novelescos» (*ibid.*: 8).

---

<sup>30</sup> Cabe aquí mencionar *Odisea* de Homero o de otras culturas como la cultura árabe con el cuento de *Simbad* «émulo árabe de Odiseo» (Gual, 2008: 16) en *Las mil y una noches*, u obras modernas como *El viaje de Gulliver* de Jonathan Swift, *La isla del tesoro* de Robert Louis Stevenson, *El corsario negro* de Emilio Salgari, Todas estas obras comparten el tema del viaje como un elemento esencial en las aventuras de sus héroes protagonistas.

<sup>31</sup> Obras como *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad que trata del tema del colonialismo y la visión del otro en un viaje en el continente africano, u obras como *El maravilloso viaje de Nils Holgersson* de Selma Lagerlöf que tiene un valor educativo sobre el respeto de la naturaleza y la formación personal de su protagonista, entre muchas otras obras de aventuras que difícilmente mencionarlas en esta tesis doctoral.

Se puede observar que las características de esta obra de Homero se dejan entrever en diferentes definiciones actuales sobre el género de la novela de aventuras como, por ejemplo, la definición de Reyzbab (1998: 85), quien la define como: «novela en la que predomina la acción con el acontecer de sucesos inesperados e, incluso, extraordinarios. El viaje suele constituir un ingrediente básico. Las dificultades y obstáculos que aparecen a lo largo del relato retrasan el final feliz y ponen a prueba al héroe o protagonista». En el diccionario *Oxford* de términos literarios se detallan más los rasgos del héroe y determina que en la mayoría de los casos el héroe es un varón y los acontecimientos que acaecen en este tipo de obras «emphasis on vigorous outdoor activity and practical arts of survival amid unexpected dangers, along with a cultivation of such virtues as courage and loyalty» (Baldick: 2015). Otros de los rasgos que se puede encontrar en este género literario, como señala Pacheco, son «la violencia, el peligro constante; el sentido de la solidaridad entre sus héroes.» (1963:18).

Al hilo de las definiciones anteriores sobre el género de aventura, se podría decir que el carácter del protagonista, que en la mayoría de los casos es un varón, va desarrollándose a lo largo del viaje, adquiriendo características que lo van distinguiendo de los demás personajes de la obra por su habilidad para superar los obstáculos que dificultan su viaje y le dan la experiencia para crecer como individuo y alcanzar más altos valores morales y sociales. En realidad, estos valores no son fijos e inmutables, y no siempre reflejan lo que se considera dominante en su época, sino que es el reflejo del pensamiento del creador de la obra. Por eso, se puede decir que estas obras no solo reflejan una pura aventura, sino también diferentes dimensiones, como el caso de *Simbad*, en cuya historia se muestra que «la lección geográfica va acompañada de un curso sobre la dinámica de negocios; el relato de aventura, de consideraciones religiosas, etc.» (Gall, 1975: 26-27); o *Robinson Crusoe* que destaca en su aventura la vida en soledad, el contacto con caníbales, su relación con uno de ellos, así como la carga ideológica y teológica que aparecen reflejadas en esta obra de Defoe.

La parte del personaje del héroe protagonista en las novelas de aventura y su reflejo durante los sucesos de la obra es fundamental. Esta circunstancia puede apreciarse a la hora de describir el personaje de *Odiseo*, que «triunfa sobre los peligros [en sus aventuras] gracias a su paciencia y su astucia.» (García Gual, 2008:8). Esta circunstancia se repite en otros héroes como *Simbad* en *Las mil y una noches*, *Los Viajes de Gulliver* de Jonathan Swift, *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe, *Las Aventuras de Tom Sawyer* de Mark Twain, etc. En todos estos relatos el héroe correspondiente

siempre posee la paciencia como cualidad fundamental para superar las dificultades y utiliza su astucia para afrontar los peligros del viaje.

Se puede afirmar que el rasgo más destacado del viaje del protagonista radica supuestamente en el resultado final del viaje, donde concluye esta aventura después de vivir tantas batallas, como la vuelta de Ulises a su patria y el reencuentro con su mujer y su hijo, la de *Simbad* y la riqueza que consigue durante sus viajes, la de *Robinson Crusoe* y su regreso del viaje «que lo convierte en un hombre de bien considerado socialmente» (Falcón, 2018: 37). Se comparte aquí la posición de Díaz Armas (2006:76) de que «La mayor parte de la clásica novela de aventuras es, de hecho, novela de formación, con un protagonista que, enfrentado a una serie de peripecias, termina reconociéndose y siendo reconocido por los demás como alguien distinto del que era, alguien mejor.».

### **2.2.2. El viaje del héroe clásico y la obra de Allende *La ciudad de las bestias***

La novela de Allende, tal como se ha mencionado anteriormente, es una obra juvenil con conceptos y valores que se perciben en el mundo actual y, al mismo tiempo, se narra dentro de un esquema de algunos elementos de las tres etapas repetidas en la aventura mitológica del héroe que determina Campbell en las etapas de separación, la iniciación y el retorno (2017: 45). Campbell define al héroe ya sea un hombre o una mujer como:

[Aquella persona] que ha sido capaz de combatir y triunfar sobre sus limitaciones históricas personales y locales y ha alcanzado las formas humanas generales, validas y normales. De esta manera las visiones, las ideas y las inspiraciones surgen prístinas de las fuentes primarias de la vida y del pensamiento humano. (2017: 33)

La primera etapa llamada «la separación del héroe» se caracteriza por presentar el inicio o la partida del viaje del héroe, y en ello el protagonista vive diferentes fases hasta llegar a la etapa «iniciática» que representa la fase de la aventura y el cambio del héroe; y, finalmente, su vuelta que representa el renacimiento y la madurez del héroe. El primer paso de la partida del héroe denominada como «la llamada de la aventura» puede suceder en diferentes situaciones y el protagonista en unas de ellas «puede ser empujado o llevado al extranjero por un agente benigno o maligno» (*ibid.*, 2017: 73). Este lugar extraño representa lo desconocido y aparece en diferentes

obras de aventura, como los viajes de los héroes míticos (Ulises, Gulliver, Don Quijote, etc.). En lo que respecta a la novela de Allende, la llamada del viaje está representada por la orden del padre al protagonista Alex de viajar al Amazonas con su abuela Kate para cuidarle después de la enfermedad de su madre y también para hacer un reportaje sobre una misteriosa criatura en una zona geográfica poco conocida por la gente. Esta separación de Alex de su familia no era, en un primer momento, aceptada por su parte, comportamiento llamado por Campbell como «la negativa al llamado», pero su padre le ha convencido para irse a la casa de su madre y viajar con ella al Amazonas. Tras llegar a la casa de su abuela Kate en Nueva York, ella le dio la flauta de su abuelo que era considerado el flautista más famoso de su época. Alex también sabe tocar este instrumento y esto le ayudó a superar situaciones peligrosas en su aventura. Esta fase es llamada por Campbell «la ayuda sobrenatural». El héroe, al aceptar la aventura, siguiendo en este punto a Savater (2004, en Gallardo Samper y Romero Tabares, 2005: 21) «deja su casa y se abre a la intemperie, desafiando la rutinaria seguridad y buscando su aventura», y este alejamiento se considera como «el cruce del primer umbral», según la formulación de Campbell. Alex vive este primer umbral en su viaje al Amazonas con su abuela y los miembros de la expedición, a quienes también acompañan las dificultades y los obstáculos que se encuentran mientras navegan por el río. Durante el viaje el chico es raptado por una tribu indígena que tiene poderes sobrenaturales como el poder de ser invisibles. Esta tribu lleva al protagonista hacia las profundidades de la selva amazónica. Campbell lo señala como «el vientre de la ballena». Esta fase del viaje «subraya la lección de que el paso del umbral es una forma de autoaniquilación. Su parecido a la aventura de las Simplegades es obvio, pero aquí, en vez de ir hacia afuera, de atravesar los confines del mundo visible, el héroe va hacia adentro, para renacer» (*ibid.*, 2017: 108) y vivir su aventura iniciática.

La segunda etapa denominada por Campbell «la iniciación» es una etapa fundamental en la novela de Allende donde se le ha asignado un capítulo entero titulado «Rito de Iniciación». Este rito se repite en diferentes culturas y se utiliza en varias obras literarias. «Una vez atravesado el umbral, el héroe se mueve en un paisaje de sueño poblado de formas curiosamente fluidas y ambiguas, en donde debe pasar por una serie de pruebas. Esta es la fase favorita de la aventura mítica. Ha producido una literatura mundial de pruebas y experiencias milagrosas.» (Campbell, 2017: 115). El protagonista en *La ciudad de las bestias* vive su prueba iniciática en la que experimenta la muerte de su infancia y se transforma en un hombre y un miembro del pueblo indígena. En este sentido, puede leerse en dicha novela (Allende, 2002: 187) «Esa fue su

recompensa por haber sobrevivido a la prueba. Supo que en verdad su infancia había quedado atrás y que a partir de esa noche podría valerse solo.» Estas pruebas continúan desde el encuentro con los dioses indígenas llamados las Bestias por la gente de la expedición, la superación de la tentación que Alex vive dentro de las profundidades del *tepui* al ver el fantasma de la chica de la que él está enamorado, hasta llegar a conseguir el agua de la salud de la fuente de la eterna juventud para curar el cáncer de su madre. En sus últimas pruebas utilizó su flauta; primero, para alborozar a las bestias con el fin de ayudarle a conocer el camino de la fuente de la juventud; después, para sacrificar su instrumento sobrenatural dentro de las profundidades del *tepui* a cambio de obtener el agua:

Entonces comprendió que esa agua de la salud era el tesoro más valioso de este mundo para él, lo único que podría salvar la vida de su madre. A cambio debía entregar su más preciosa posesión. Colocó la flauta en el suelo mientras las últimas notas reverberaban entre las paredes de la caverna. De inmediato el débil chorrito de agua volvió a fluir. Esperó eternos minutos que se llenara la calabaza, sin perder de vista al vampiro, que acechaba a su lado. (Allende, 2002: 246).

El héroe, en el camino de regreso de su viaje del mundo sobrenatural repleto de pruebas, vuelve al mundo ya conocido. Esta vuelta a su mundo tras conseguir el objetivo deseado que beneficia a toda su comunidad, y que, por tanto, no es solo en su propio beneficio, se observa en el caso de Alex que consigue la sabiduría para ayudar a los indígenas de su gente, y conseguir también el elixir mágico llamado en la novela «el agua de la salud» dentro del *tepui* sagrado para salvar a su madre del cáncer. Campbell (2017: 275) describe esta aventura del regreso del héroe y los beneficios que consigue tras el viaje de esta manera: «en el umbral del retorno, las fuerzas trascendentales deben permanecer atrás; el héroe vuelve a emerger del reino de la congoja (retorno; resurrección). El bien que trae restaura al mundo (elixir).»

Se observa que este esquema utilizado en la novela de Allende se repite en diferentes obras literarias como en *el Señor de los Anillos* de J. R. R. Tolkien, en la serie de novelas *Harry Potter* escritas por J. K. Rowling o en *Heart of Darkness* de Joseph Conrad.

### 2.2.3. *Heart of Darkness* y *La ciudad de las bestias*

Cualquiera obra literaria necesita una fuente de inspiración para que la idea de la obra llegue a ver la luz. Esa inspiración puede venir de la experiencia vivida por parte de los escritores en sus viajes, como el caso de Joseph Conrad, quien tuvo su inspiración de su obra maestra *El Corazón de las Tinieblas* tras su viaje al Congo en 1890. Según Vásquez (2007: 2), «cuando Joseph Conrad llegó Congo, el 12 de junio de 1890, todavía no era Joseph Conrad, ni podía comenzar siquiera a imaginarse la descomunal importancia que tendría ese viaje para su vida.»

El viaje al Amazonas que hizo Isabel Allende le abrió la puerta para pensar en escribir su novela juvenil *La ciudad de las bestias*, un viaje que realizó para superar el dolor y la depresión por la muerte de su hija Paula. Siete años más tarde escribió esa novela de la cual la autora afirma que lentamente se había formado dentro de ella. La idea de la novela se construyó a través del sueño de sus experiencias en el Amazonas. El sueño cuenta la historia de «cuatro indios del Amazonas que atravesaban la selva a pie y llevaban una parihuela y sobre la parihuela iba una caja negra, y la caja iba chupando todos los sonidos de la naturaleza, los pájaros, el chillo de los monos, el agua, el viento entre las hojas, todo se lo chupaba la caja<sup>32</sup>». Según la propia Allende, la caja en el sueño representa la inspiración.

En efecto, *La ciudad de las bestias* discute diferentes temas y utiliza una estructura parecida a la novela de Conrad. Tal como ya ha advertido Saxena (2011: 48): «The plot structure reflects some great texts dealing with colonial politics and racism (for instance, the expedition itself reminds the reader of a similar journey in Joseph Conrad's *Heart of Darkness*)». La novela de Allende comparte cuestiones y temas discutidos en *El corazón de las tinieblas*, como, por ejemplo, la brutalidad y el odio entre los colonizadores y los aborígenes africanos en la novela de Conrad, y la desconfianza y el escepticismo entre los miembros de la expedición y los indígenas. En la obra de Conrad se observa el comportamiento de los miembros de la compañía que describe a los africanos en unas ocasiones como gente sencilla; en otras, guardan la sensación de odio y muestran una mirada despectiva. Esta mirada superficial y superior de los africanos es el resultado de la cultura dominante en aquella época. El protagonista Marlow se ve influido por su entorno. Así, en palabras de Miller (2008: 120):

---

<sup>32</sup> Entrevista con Isabel Allende sobre su libro *La ciudad de las bestias* en Tranquilo Tv (canal cultural en YouTube) <<https://www.youtube.com/watch?v=f3n9cewE64w>> [Consultado el 18/09/2019].

Though it may be racist for Marlow (not necessarily Conrad, the reader should remember) to see the Africans as an inscrutably “other,” as simple “savages” or “primitives,” when their culture is older than any European one and as complex or sophisticated, if not more so, this otherness is stressed for the primary purpose of making the Africans visible embodiments and proofs that the “it,” the darkness, is a person.

Esta mirada superficial y racista en unas situaciones está reflejada en la obra de Allende a través del antropólogo Ludovic Leblanc, quien se considera parte de las élites de la sociedad, cuando habla de una manera peyorativa sobre los indígenas del Amazonas. Al principio de la novela, el protagonista Alex ve que la cultura indígena es primitiva, su pueblo no ha inventado artilugios, no sabe escribir y no hay manifestaciones de arte (Allende, 2002: 44). El joven no piensa en la historia de aquellas civilizaciones prehistóricas y en su perspectiva diferente de ver el mundo.

El inicio del viaje de los dos protagonistas tuvo lugar en dos ríos diferentes: uno en África, el otro, en América del sur. El río desempeña un papel esencial en el viaje de ambos porque simboliza el paso del tiempo y el desarrollo personal de los dos protagonistas por los acontecimientos que van teniendo lugar, sin olvidar el miedo de lo que puede ocurrir al cruzarlo, debido a su naturaleza ambigua. El río, según Pérez- Rioja (1980: 309), revela «en general, un símbolo mixto de la fuerza creadora de la naturaleza y del transcurso irreversible del tiempo». En la novela de Conrad, el viaje en el río es, según Marlow, «traveling back to the earliest beginnings of the world, when vegetation rioted on the earth and the big trees were kings» (Conrad, 2017: 37), mientras que Alex reconoce que el tiempo en el Amazonas es diferente de cualquier otro lugar del mundo y no se puede medir en horas «sino en amaneceres, mareas, estaciones, lluvias.» (Allende, 2002: 93), transmitiendo así una imagen de la peculiaridad de la naturaleza de aquella zona geográfica llena de misterios que se van sucediendo a lo largo de la obra.

¿Quiénes son los salvajes y quiénes son los civilizados? Esta es una de las cuestiones presentes en ambas novelas que queda reflejada en la evolución de los dos protagonistas tras vivir y convivir con los nativos de las zonas geográficas que corresponden a cada una de las novelas. Desde el principio del viaje, Marlow siente empatía para con los nativos del Congo. Después de su encuentro con Kurtz y en la vuelta del viaje se observa, como señala Serra (2012: 163), que las tinieblas que encuentra el protagonista no son más que «la maldad presente en todo europeo que saquea los recursos de los otros continentes y dispensa muerte entre los nativos, amén de escudarse

detrás del pretexto de la misión civilizadora». En la obra de Allende, por su parte, el protagonista fue raptado por los indígenas y vivió con ellos un largo tiempo. Durante este período de convivencia comprendió que los prejuicios emitidos por personas de la expedición, especialmente, por el antropólogo Leblanc, no se adecúan a la realidad, sino que son solo un reflejo del miedo y la incomprensión de lo que no se entiende a ojos de la cultura autodenominada civilizada.

El aprendizaje de la experiencia del viaje y el cambio de la perspectiva es otra cuestión importante en las dos obras literarias. La experiencia que consigue Marlow durante su viaje en el Congo le revela, según Paris (2008: 136), la parte escondida de la realidad, «the fragility of civilization, the moral and physical weakness of European man, and the power of nature, which makes a mockery of human pretensions of mastery». En *La ciudad de las bestias* Alex aprende de la cultura indígena la importancia de la parte espiritual y el no contemplar el mundo desde una visión fría y materialista, propia de su país y su cultura natal.

Esta comparación pone de manifiesto que los temas representados en ambas obras (por ejemplo, la mirada del Otro, el cambio de la perspectiva del protagonista, etc.) siguen siendo temas vigentes en este siglo a pesar de la diferencia temporal que hay entre ellas. En realidad, Allende representa en su obra estas cuestiones morales dentro de un espacio fantástico dirigido principalmente a los lectores adolescentes, algo que no comparte con Joseph Conrad al redactar su obra centrándose principalmente en el tema del colonialismo.

### 2.3. Origen y definición del *Bildungsroman*

Este apartado no pretende ofrecer una definición exhaustiva del concepto *Bildungsroman*, ya que dicho trabajo supondría en sí mismo una investigación doctoral<sup>33</sup>. El objetivo aquí es presentar una visión general del tema. El *Bildungsroman* o la novela de formación es un concepto utilizado para referirse a un subgénero literario que trata del tema de la transición de una fase etaria intermedia, la adolescencia, a la siguiente fase, la madurez, con un fin formativo. La historia del concepto remite a la Alemania del siglo XIX. En efecto, fue en aquellos lares y en aquella época cuando Karl Morgenstern lo usó y lo expuso por primera vez en una serie de tres clases magistrales en los años 1810, 1819 y 1820 (Koval, 2018: 57). En realidad, el término *Bildungsroman* se divide en dos palabras, a saber, *Bildung*, que «designa tanto la formación corporal como la espiritual» (Salmirón, 2002: 15), y *Roman*, que significa novela.

Se observa que el *Bildungsroman* o la novela de formación se caracteriza por ser un subgénero literario que diverge en su interpretación, desde los principios del siglo XIX hasta nuestros días (Salmirón, 2002: 43-60). En realidad, el interés creciente por la novela de formación tiene estrecha relación con la elevada importancia política de la burguesía en los últimos años del siglo XVIII. Los primeros teóricos alemanes que inician la discusión en torno a la novela de formación (Blanckenburg y Morgenstern) se centran en el carácter edificante y la formación individual interior que se ofrece en este tipo de novelas. Las obras de este tipo «estriban en las circunstancias positivas o negativas que influyen en la formación del héroe, y que son la parte medular de su estructura» (Buenfil, 2012: 13). En realidad, la cuestión fundamental en el proceso para la formación del individuo en estas novelas, desde el inicio de este subgénero literario hasta nuestros días, radica en la búsqueda del yo dentro del mundo, ya sea un mundo fantástico o real. Las circunstancias que viven los protagonistas para descubrirse a sí mismos son muy variopintas y no se limitan a un espacio concreto, como señala López Gallego (2013: 65):

Con respecto a los personajes hay que señalar que la novela de formación se focaliza sobre un personaje central que tiene un carácter esencialmente pasivo pues es objeto de una transformación no causada por él mismo, sino por las circunstancias en que vive. Y consigue una maduración que afecta a todas las esferas de su personalidad. A menudo el autor nos lo

---

<sup>33</sup> Para profundizar en este tema cfr. Salmerón, M. (2002). *La novela de formación y peripecia*. Madrid, Machado; Koval, M. (2018). *Vocación y renuncia. La novela de formación alemana entre la Ilustración y la Primera Guerra Mundial*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Colección Saberes.

presenta como un joven complejo, incluso difícil, que no encaja por diversos motivos en el contexto que le ha tocado vivir. Algunos de ellos son demasiado inteligentes con respecto al mundo que lo rodea, otros no soportan la autoridad, ya sea de sus padres o de sus profesores y necesitan sentirse adultos.

La estructura de la novela de formación se centra esencialmente en la transición de la vida del o de la protagonista que debe atravesar tres fases bien definidas. Se parte de una «*condición normal inicial* [...]», ingresa, tras *un rito de desagregación o separación*, a un *estado, marginal o liminal*, y, después de un nuevo ritual, esta vez de integración o de *agregación*, accede a una *condición normal final* [...]. Este es el esquema de acción, la estructura narrativa y secular recurrente del *Bildungsroman*.» (Koval, 2018: 21-22). Se puede observar, pues, que la primera fase denota *un estado puro y primario* que lleva a los protagonistas a entrar en *un estado intermedio* que se caracteriza por ser conflictivo hasta llegar a la fase final, la cual podría considerarse como la fase de aprendizaje donde se perciben nuevas lecciones de vida o nuevas perspectivas que llevan a los protagonistas a *un estado de madurez*.

La primera fase de la novela de formación se presenta, normalmente, dentro de un espacio familiar, como, por ejemplo, en novelas clásicas como *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, de Goethe<sup>34</sup> o en las actuales como la serie de novela fantástica *Harry Potter*, de J. K. Rowling o la otra serie escrita por Isabel Allende *Memorias del Águila y del Jaguar*. En ellas los protagonistas viven circunstancias que se caracterizan por ser contrarias a lo que quieren o prefieren vivir. Durante la primera fase se introduce al protagonista en su espacio normal y corriente junto a su familia, la cual jugará un papel importante en el inicio de su aventura, una aventura que es a la vez interna y externa. Esta fase se denomina, según Koval, «rito de desagregación o separación», representada normalmente mediante un viaje o alejamiento de su espacio ordinario.

Desde el momento en que tiene inicio esta separación, los protagonistas entran en un espacio de pruebas donde se encuentran, por un lado, con amigos y mentores que les ayudan en su aventura, y, por otro lado, con los antagonistas, que son «sustancialmente la propia sociedad, percibida como una escuela de vida» (López Gallego, 2013: 66), y simbolizan los obstáculos de vida que, normalmente, representan las dificultades para frustrar sus determinaciones. En estas

---

<sup>34</sup> La novela de Goethe se considera el primer ejemplo novelístico de este subgénero literario.

circunstancias los protagonistas entran en un conflicto interno y externo o en un «estado marginal», en el que tienen que tomar decisiones críticas para su camino de vida, como, por ejemplo, la disyuntiva de *Wilhelm* entre seguir con su sueño y continuar en el teatro o volver a su vida y al comercio, o la vida de Harry Potter en el colegio *Hogwarts* y su dilema entre seguir luchando contra el mal o rendirse a las tentaciones del poder ofrecida por la parte oscura. Esta toma de decisiones constituye la piedra angular en el proceso de formación de los protagonistas.

De un modo general, se podría decir que la fase final simboliza la experiencia y la formación personal de los protagonistas. Es en esta fase en la que tiene lugar la elección del camino que desean seguir en sus vidas, y este camino se caracteriza por ser diverso en tanto en cuanto cada experiencia personal es única. En *Memorias del Águila y del Jaguar*, el protagonista, Alex, después de sus tres viajes, ha llegado a comprender la importancia de la ayuda de los demás y el reflejo positivo que esa ayuda tiene en su vida, a lo que se ha de añadir también el aprender a confiar en aquello que se ve a través del corazón y no solo con los ojos. En realidad, este tipo de novelas terminan con la vuelta de los protagonistas al lugar donde ha empezado todo, pero con cambios que se notan a nivel físico y personal, porque los héroes en el desenlace de la novela de formación se presentan casi siempre con una edad mayor de la que tenían al inicio de la novela.

### **2.3.1. *La ciudad de las bestias* como un ejemplo del *Bildungsroman***

La trilogía de Allende *Memorias del Águila y del Jaguar* tiene características del *Bildungsroman*, puesto que en ella se vive el crecimiento de los protagonistas adolescentes Alexander Cold y su amiga Nadia Santos a través de pruebas y experiencias que viven durante sus viajes para llegar a la madurez. La trilogía empieza con un joven cándido de quince años que no puede controlar sus impulsos, no confía en sí mismo y no quiere salir de lo que hoy día se conoce como la «zona de confort». Con el tiempo, este joven llegaría a ser un joven prudente, de veinte años, que ya había viajado a tres continentes teniendo así la posibilidad de conocer diferentes culturas y de adquirir conocimiento, primero, sobre sí mismo y sobre sus cualidades como persona, y, posteriormente, sobre el mundo que le rodea. En el estudio se centra en la primera parte de la trilogía *La ciudad de las bestias*, el objeto de esta investigación.

En la novela de Allende se observa que la narradora utiliza figuras imprescindibles en la novela de formación, las cuales son, según Salmeron (2002: 60), «el protagonista, el mentor, la mujer, el

viaje, una institución que todo lo dirige, etc.». En este tipo de novelas *el protagonista* suele ser un niño o adolescente que está en el camino de la formación. Este es el caso del joven Alex que tiene solo quince años. Los protagonistas en la novela de formación son, generalmente, los primeros beneficiarios de todas las circunstancias que acaecen en la intriga para llegar al camino de su maduración, y esta maduración se refleja por «un triunfo del individuo sobre el mundo, o sobre sí mismo: la maduración del protagonista lo beneficia a él» (Díaz Armas, 2006: 84). En la novela se observa el triunfo del protagonista; primero, por superar sus miedos y confiar en sí mismo, y, segundo, el triunfo de la tribu indígena y las bestias por ayudarles a vencer sus enemigos.

En las novelas de formación *el mentor/la mentora* desempeña un papel fundamental, ya que es quien dirige al protagonista para entenderse a sí mismo y para elegir el camino que le llevará a la madurez. Los mentores pueden ser tanto de la familia (abuelos, hermanos mayores, padres) como personas de su círculo social (maestros o compañeros) o sabios que, por circunstancias, coinciden con el protagonista en su camino. En el caso de esta novela hay más de un mentor. El primero que entra en escena es el padre de Alex apareciendo de forma física al inicio de la novela y, posteriormente, únicamente con su voz en la mente del joven para ir guiándolo en una situación de vida o muerte. La abuela de Alex, Kate Cold, desempeña también un rol importante como guía: en primer lugar, con su comportamiento tan serio con él al inicio del viaje al Amazonas; en segundo lugar, con sus consejos como una persona con una experiencia vital que va más allá de la de cualquier otra abuela normal y corriente. El tercer mentor del adolescente es el chamán de origen indígena, Walimai, que le ayuda a Alex a entender una visión del mundo caracterizada por lo espiritual y lo mágico, contradiciendo así las propias creencias de Alex marcadas por lo científico y lo racional. La cuarta y la última mentora es la niña Nadia Santos, quien, junto con Alex, es la protagonista de la trilogía. Su papel es fundamental en el transcurso de los acontecimientos. En realidad, Nadia ayudaba a Alex a entrar en el mundo mágico del Amazonas tras presentarle al sabio chamán Walimai y también a las tribus indígenas por su conocimiento del idioma de la gente de aquella zona geográfica.

Si el protagonista en las novelas de formación es hombre, el rol de la mujer puede influir en la formación del carácter del protagonista, y viceversa. En *La ciudad de las bestias, la mujer* está presente en la formación de Alex, desde su relación con su primer amor Cecilia Burns hasta su amiga de color miel Nadia Santos. El protagonista hace comparaciones entre su primer amor, que

le lleva a la sensación de falta de confianza en sí mismo, y la amiga Nadia, que le transmite energía, fuerza y autoestima.

En lo que respecta al *viaje*, se puede decir que es el espacio donde se inicia la formación del protagonista y en él experimenta diferentes situaciones nuevas que cambiarán sus perspectivas y su visión del mundo. En este viaje se percibe temas importantes que forman su carácter, tales como probar una nueva comida que antes era considerada nauseabunda por él, nadar con delfines en el río, escalar sin cuerdas ni ayuda por los costados de las cataratas, etc.

La *institución* es el espacio o el medio en el que el protagonista vive o de dónde saca provecho para su formación. La revista *International Geographic*, en la que trabaja la abuela de Alex, es la institución que financia el viaje para encontrar a la criatura misteriosa llamada la Bestia. La revista tiene un papel importante en la intriga de la novela, puesto que intenta aprovecharse de su poder como medio de comunicación para falsificar realidades, conseguir la fama o para elevar la conciencia de la situación de la naturaleza y poder salvar así a quienes habitan en ella.

## **2.3.2. Temas que trata la novela en la formación del protagonista**

### **2.3.2.1. Vivir en un mundo hostil**

Algunas de las novelas de formación se ambientan en un mundo hostil no solo para experimentar la supervivencia del protagonista, sino también para vivir, en realidad «la conquista de la autoestima en un mundo también hostil, pero por otras razones, alcanzándose como premio el éxito académico, el social o el amoroso» (Díaz Armas, 2006: 78). En la novela el protagonista se encuentra en un sitio tranquilo al lado del mar viviendo con sus padres, sus dos hermanas y su perro. Durante los siguientes días Alex cambia su ubicación, primero a una ciudad metropolitana como Nueva York, después, a las junglas del Amazonas.

En la primera experiencia sentía el miedo de estar solo ya desde el aeropuerto, ya que su abuela, quien debía haber estado esperándolo allí, no había aparecido. En estas circunstancias él confió en una chica llamada Morgana para indicarle el camino para llegar a la casa de su abuela. Sin embargo, en vez de ayudarlo, lo engañó y le robó todo lo que llevaba, excepto su pasaporte. La siguiente experiencia, y la más importante, fue el viaje al Amazonas en el que el protagonista pasa por una etapa en la que experimenta diferentes cambios. Estos cambios empiezan por ver una

zona geográfica muy diversa en su naturaleza y su gente, luego con su viaje al Amazonas encontrándose allí con animales de extremo peligro, y, al final de la novela, entabla relación con la gente de esa zona, todos ellos son grandes guerreros caracterizados por ser invisibles, y con la criatura llamada la Bestia. Alex aprende de esta experiencia que la vida podría ser más difícil de lo que parece y lo que se ve como salvaje no es necesariamente así, sino que es la clasificación de un mundo «cívico» respecto a otro considerado como atrasado e ignorante, siempre, claro está, según los criterios del punto de vista «civilizado».

### **2.3.2.2. La autoestima y la transición de una etapa a otra**

En las novelas de formación los protagonistas experimentan diferentes situaciones, como, por ejemplo, la convivencia con una enfermedad mortal, un fracaso amoroso, una aventura para perseguir un sueño difícil de conseguir o, simplemente, un viaje aventurero con grandes peligros, etc. Estas situaciones llevan a los protagonistas a vivir en *un estado marginal o liminal*, pero esencial para que inicien la fase de la transformación interior y exterior, y desarrollen un estado de autoestima «que culminan en un estadio final de felicidad y perfección» (Koval, 2014: 71). En realidad, esta experiencia vivida por los protagonistas «no es posible “*in vitro*”: tan solo tiene lugar cuando se da una relación dialéctica entre el yo y el mundo real concreto, entre unas disposiciones y un *milieu*.» (Koval, 2018: 35). La transición de la etapa de la niñez (acompañada de desconfianza) a la etapa de la madurez (llena de autoestima) pasa por diferentes procesos como el del viaje o el alejamiento del protagonista de su familia vivenciando así aventuras que promueven que cambie y traspase el umbral que puede ser representado de una forma simbólica como «los ritos de iniciación». Estos ritos se representan a través de «la ceremonia que simboliza la muerte del neófito y su regreso entre los vivos. Pero el que regresa es un hombre nuevo con una nueva manera de ser» (Peñalva García, 1996: 102). Esta ceremonia se utiliza dentro de comunidades tribales. En otros casos, el proceso de transición va por otro camino más urbano y cercano a la civilización y sin la necesidad de un viaje o un alejamiento del seno familiar, como, por ejemplo, los desafíos y los obstáculos sociales a los que se puede enfrenar un adolescente en un instituto de enseñanza secundaria, tal como se refleja en el caso de *Frin*, de Luis Pescetti, o la convivencia con una enfermedad mortal intentando superar el miedo a la idea de la muerte, como en *The fault in our stars*, de John Green, o el descubrimiento del mundo de filosofía y el amor a la lectura, como en *El mundo de Sofía* de Jostein Gaarder, entre otras muchas obras.

En *la Ciudad de las bestias* Isabel Allende dio el título de «Rito de iniciación» a uno de sus capítulos, dada su importancia en la intriga de la novela y en el desarrollo formativo y cultural del protagonista. En este capítulo Alex pasa por los diferentes ritos de iniciación tribales para conseguir diferentes objetivos, unos objetivos que ni siquiera él mismo conocía con claridad antes de este ritual. Estas ceremonias rituales tienen como primer objetivo la transición del candidato del proceso de una etapa a otra, y Alex vivió estas ceremonias para superar sus miedos y por su existencia. Tras la muerte simbólica del niño Alex y su renacimiento como hombre se le atribuyen características personales destacables, como la resistencia al dolor y el sufrimiento en la prueba de introducir su mano en un tubo lleno de las hormigas del fuego y aguantar los golpes de los indígenas, en vez de huir de ellos. De la experiencia espiritual, el joven aprende también a cómo pensar con el corazón y no solo con la razón. Este aprendizaje de «pensar con el corazón» le ayuda también a encarnarse simbólicamente en el Jaguar «su animal totémico», pasando a ser su propio nombre y, consecuentemente, escribiéndose con mayúsculas. Este animal representa la fuerza física, la rapidez en la acción y la lucha contra lo aterrador.

### **2.3.2.3. La preservación de la naturaleza**

La preservación de la naturaleza tiene una importancia cada vez más desarrollada y la conciencia de los peligros que pueden perjudicar el medio ambiente es cada vez mayor. El campo literario, como cualquier otro campo, ayuda también a concienciar a la gente y existen múltiples autores, como, por ejemplo, George Turner en *The Sea and Summer* y J.G. Ballard en *The Drowned World*, entre otros novelistas, que resaltan el tema del cambio climático. En este siglo se ve que la importancia de concienciar a los niños y adolescentes aumenta cada vez por la situación actual del medio ambiente, que está cambiando de forma más acelerada que antes por la contaminación de las fábricas, la industria maderera que perjudica los bosques, etc. En algunas novelas juveniles se utilizan los espacios ambientales como el lugar donde tienen lugar los acontecimientos de sus protagonistas, como, por ejemplo, en *The Carbon Diaries: 2015*, de Saci Lloyd, *El Mar*, de Patricia García-Rojo Cantón, o *The Highest Tide*, de Jim Lynch, entre otros muchos, que resaltan el tema del medio ambiente y su importancia con el fin de aumentar la conciencia en sus lectores de su importancia vital para el ser humano.

La novela de Allende discute un tema de gran importancia, y no solo se limita a la literatura, sino también a la vida de una zona geográfica extensa en el continente latinoamericano como el

Amazonas, considerada como el pulmón de este mundo por su riqueza natural y la diversidad de criaturas que viven en ella. La mayoría de los acontecimientos de la novela ocurren dentro del río Amazonas y en sus junglas, donde se observa diferentes descripciones sobre la naturaleza de esta zona y su gente. Alex aprendió después de su experiencia en esta zona exótica y la ayuda de sus acompañantes de aventura Nadia y el chamán Walimai que lo material y racional no da todas las respuestas, sino que lo espiritual y emocional también tienen una gran importancia. En realidad, Allende quiere mezclar los dos pensamientos. Como señala también Saktheswari (2015: 298): «Allende gives equal emphasis to natural and supernatural elements; natural things with supernatural powers and extraordinary things done in a natural way. With an ecological brush in her hand, she paints a vivid picture of ancient models at the backdrop of the contemporary world».

Al final del viaje el joven se convierte en un *ecoguerrero* más, al igual que lo hacen las organizaciones ecologistas y los voluntarios que se implican por preservar la naturaleza.

#### **2.3.2.4. La superación de las pruebas y la maduración**

Normalmente, en el desenlace de las novelas de formación los protagonistas consiguen una visión más madura tras superar las pruebas o circunstancias vividas, puesto que a través de estas experiencias vitales llegarán a la recta final de lo que han vivido y superado, ya sea mediante pruebas físicas o psicológicas. En realidad, se puede decir que lo que resulta al final de cualquier novela puede reflejar, en ocasiones, el punto de vista del autor de la obra, su visión del mundo y su horizonte de expectativas de futuro. Un ejemplo de lo que se observa en las anteriores líneas lo expresa Isabel Allende en la siguiente cita<sup>35</sup>:

Toda ficción es en última instancia autobiográfica. Escribo sobre el amor y la violencia, sobre la muerte y la redención, sobre mujeres fuertes y padres ausentes, sobre la supervivencia. La mayoría de mis personajes son seres marginales, no están protegidos por la sociedad, son poco convencionales, irrespetuosos, desafiantes.

---

<sup>35</sup> Cita extraída de la página web de Isabel Allende: <[https://www.isabelallende.com/es/musings#writing\\_as\\_therapy](https://www.isabelallende.com/es/musings#writing_as_therapy)> [Consultado el 19/09/ 2019].

En la novela se percibe estas lecciones morales y sociales interpretadas no solo por el protagonista de la novela Alexander Cold, sino también por su abuela Kate Cold, la niña Nadia Santos y el chamán Walimai, y otros personajes de la novela. El protagonista aprendió a ser una persona más equilibrada en su pensamiento y sus deseos, así como a no juzgar nunca lo que no entiende. Todo esto viene de la experiencia que ha adquirido viviendo lejos de su familia y conviviendo con grupos sociales diversos que poco o nada tienen nada en común con el de su propia procedencia. La abuela Kate juega el papel de la mentora de su nieto en la novela y a través de este personaje se destaca la personalidad y la imagen de una mujer de carácter fuerte y capaz de hacer de todo. La niña refleja la amistad y la sinceridad que necesita el protagonista para superar las dificultades, el chamán, que viene de una sociedad marginal, es quien refuerza la parte espiritual para tener el equilibrio que lleva al protagonista a la madurez.

## 2.4. Espacio, tiempo y personajes de *La ciudad de las bestias*.

Toda obra literaria necesita un espacio en el que ocurren los acontecimientos de la novela, el tiempo en el que transcurre la historia y aparecen los personajes para desempeñar los diferentes papeles dentro de sus páginas. Desde estos tres elementos (espacio, tiempo y personajes) se analiza la obra de Allende para entender las características del espacio elegido en la novela y su influencia en el tiempo, así como las funciones de los personajes. El análisis profundiza en estos aspectos para adquirir una mejor comprensión de la obra y para disponer de una base preliminar para el cuarto capítulo de la tesis que se centra en el análisis comparativo y descriptivo de las traducciones árabes de *La ciudad de las bestias*.

### 2.4.1. El espacio

El espacio en las obras literarias es el escenario en el que los personajes de la novela interactúan los unos con los otros y donde tienen lugar las diferentes acciones. En realidad, el espacio, que puede ser físico o psicológico, traza una imagen reflejada por el autor de la obra para atraer al lector lo más cerca posible con el objetivo de reconstruir en su mente el mundo de los personajes, dónde y cómo viven, cuál es su nivel de vida, etc. Reyzábal (1998: 33) define el espacio en la literatura como:

Lugar y componentes físicos en los que se desarrolla la acción y el movimiento de los personajes (ubicación geográfica, interiores, decorados, objetos, etc.); así, se habla de espacios urbanos, rurales, domésticos, idealizados (*locus amoenus*) ... Con las técnicas contemporáneas, los escritores llegan a situar la acción en el interior del sujeto, en el fluir de la conciencia y lo que concretan mediante el monólogo interior.

Las dimensiones del espacio pueden percibirse a través de los sentidos de los personajes en la historia. Según Bal (1990: 101), «hay tres sentidos con especial implicación en la percepción del espacio: *vista*, *oído* y *tacto*». Así, a través de estos sentidos, como *la vista* de los personajes, se estructuran las formas, volúmenes y colores en la historia, o también los sonidos del espacio, que a través del *oído* pueden influir en la percepción y la psicología de los personajes (voces que dan miedo, felicidad, curiosidad, etc.). La descripción del *tacto* por parte de los personajes revive las sensaciones de lo material. En realidad, la descripción del espacio «hace expresa la relación, tan

fundamental en la novela, del hombre, autor o personaje, con el mundo que le rodea: huye de él, lo sustituye por otro o se sumerge en él para explorarlo, comprenderlo, cambiarlo o conocerse a sí mismo» (Bourneuf y Ouellet, 1983:140- 41). Se podría decir que la descripción del espacio supone un paso fundamental para entender el marco trazado por el autor para sus personajes y el mundo que les rodea.

Los espacios pueden variar de unos que sean exteriores a otros que sean interiores, pudiendo tener, a su vez, un sentido simbólico en la intriga de la novela (Bal, 1990: 102). Los espacios exteriores hacen referencia a aquellos que son abiertos y transmiten sensación de libertad y seguridad, mientras que los interiores son aquellos que se caracterizan por ser cerrados y simbolizan el encierro y la inseguridad (*ibid.*). Si bien no siempre han de tener un valor simbólico.

En las novelas de viaje y de aventura el progreso de la intriga está estrechamente relacionado con los viajes de los personajes. Los viajes pueden hacerse en un espacio físico y perceptible o simbólico y psicológico, incluso ambos binomios al mismo tiempo. Según Bourneuf y Ouellet (1983:145), los novelistas utilizan frecuentemente el procedimiento que consiste en «expresar “lo extraordinario” por “lo de otro lugar”», y este, «otro lugar» es el espacio caracterizado por ser diferente al de origen creándose dentro de sus límites nuevas experiencias que transforman a los personajes que conviven en él. El espacio del viaje aventurero es, en general, amplio, y normalmente se caracteriza por ser extraño o poco conocido por parte de los personajes de la historia. De ahí que dé la posibilidad de crear diferentes situaciones de encuentros causales entre los personajes o accidentes imprevisibles.

El contacto con otro espacio diferente por parte de los viajeros o aventureros de la historia refleja una reacción primaria entre dos mundos, el del viajero y el del nativo, que pueden tener poca diferencia o pueden ser totalmente diferentes. En realidad, este contacto con espacios diferentes influye, de forma general, en la vida y el carácter del personaje. Como señala De Juan Ginés (2004: 135): «la evolución del personaje en relación con el espacio tiene especial relevancia su contacto con los espacios ajenos y, más concretamente, la novela de viajes, donde el cambio de espacios siempre presupone una evolución».

El espacio en *La ciudad de las bestias* es múltiple y se caracteriza por tener diferentes valores en la intriga de la novela. Esta diversidad espacial y de valores se debe al viaje lleno de aventuras de Alexander a otro continente y la experiencia de contactar con otras tradiciones y costumbres. En realidad, se puede decir que el viaje de aventura, según señala De Juan Ginés (2004: 356), «se

orienta hacia la obtención de una experiencia que compense la rutina o el tedio de una existencia sedentaria».

Los espacios en la novela se han dividido en cinco grupos de espacios físicos, que se mencionarán más adelante en orden cronológico. En ellos se describen las características de cada grupo espacial, su relación en el momento y su influencia en los acontecimientos y protagonistas. La motivación de dividir los espacios en cinco grupos radica en la importancia de cada uno de ellos en la intriga de la novela, en su influencia en el desarrollo personal del protagonista y en que es un buen reflejo de la diversidad cultural que presenta la obra de Allende. En este sentido, afirma Bal (1990: 105) que: «La posición espacial en la que se sitúan los personajes en cierto momento suelen tener influencia en sus estados de ánimo.».

El primer grupo de espacios empieza en California, que representa el lugar de origen del protagonista. Este lugar es mencionado siete veces en la novela. En él se observa que el protagonista lo enlaza con las acciones que vive, haciendo comparaciones o lo recuerda como el sitio al que también acaba volviendo. Al inicio de la novela, el protagonista describe el clima de una noche en su casa en California después de levantarse sobresaltado por una terrible pesadilla. La novela se introduce a través de un escenario que refleja una relación entre la situación psicológica del protagonista y su espacio trazado e influenciado por el clima de aquella noche. La ocupación del padre de Alex con la enfermedad de su madre le dejó sin otra solución que mandar a su hijo a Nueva York para estar con su abuela Kate. En este espacio urbano como la ciudad de Nueva York, considerado como «el espacio que más ha inspirado a los novelistas contemporáneos» (Vidal Claramonte, 2012:18), representa en la novela un sitio desagradable por su clima tan frío, sus peligrosas calles y la gente insolente. En realidad, viajar solo y llegar a la casa de su abuela por sí mismo revela un personaje valiente y una conducta atrevida del protagonista para un joven de quince años. El viaje de California a Nueva York es un viaje que representa una microestructura de la gran aventura que vivirá el protagonista en el Amazonas.

El segundo grupo espacial se inicia con el traslado del protagonista con su abuela de Estados Unidos a Brasil, específicamente a Manaus, la capital del estado de Amazonas y la ciudad más poblada de esa región. Este espacio se describe en la novela como una ciudad moderna, pero, al mismo tiempo, como un lugar en el que no se respeta la ley. Se puede describir esta zona geográfica como un lugar contradictorio que tiene, por un lado, la cara cívica representada por edificios altos, mientras que, al mismo tiempo, refleja el desorden y la naturaleza salvaje por su ubicación en el

estado de Amazonas. El segundo lugar de este grupo es Santa María de la Lluvia, descrita como una aldea en pleno territorio indígena y es el último punto que relaciona el mundo cívico con el mundo primitivo o salvaje. En esta aldea los miembros de la expedición embarcan en el barco para el inicio del viaje en los ríos del Amazonas. El protagonista en Manaus se encuentra con el grupo de la expedición y forma su primera impresión de sus miembros. En el segundo espacio empieza la aventura y se especula con las primeras intenciones de cada miembro del grupo. El traslado a zonas que se caracterizan por ser diferentes en todos los aspectos que reconoce el protagonista da el pistoletazo de salida a una realidad espacial exótica y vaga, mas, al mismo tiempo, hostil y peligrosa.

En el tercer grupo espacial, el protagonista crea amistades en el barco, como la niña del guía, Nadia Santos. En el barco la expedición cruza a zonas casi inexploradas iniciándose desde el río Negro, el Alto Orinoco, y llegando hasta zonas desconocidas del Amazonas. En la novela se explica que el río Negro se nombra así «debido al sedimento que arrastraban sus aguas» (2002: 46), simbolizando también lo misterioso y aterrador. Dentro de aquellos momentos del viaje el protagonista enfrenta diferentes dificultades por el clima hostil y las condiciones vitales difíciles, el poco espacio dentro del barco, la comida rara, según su gusto, de aquella zona. Todo esto lleva al protagonista a vivir las nuevas experiencias en este espacio geográfico, como su primer contacto con los indígenas, y experimenta un conflicto interno entre lo que había acostumbrado a vivir anteriormente y lo que está experimentado ahora.

Los espacios en el cuarto grupo se caracterizan por tener un tono físico y metafísico a la vez. En el Ojo del Mundo o la zona donde se ubica el pueblo de la gente de la neblina es considerado como la zona sagrada para los indígenas y no se acepta la presencia de nadie que no sea de esta zona. Según la autora (2002: 190), este lugar se sitúa en el centro del continente sudamericano. La descripción del sitio como «un paraíso de montañas y cascadas espléndidas, un bosque infinito poblado de animales, pájaros y mariposas, con un clima benigno y sin las nubes de mosquitos que atormentaban en las tierras bajas» (*ibid.*: 159) da la sensación de un espacio inmenso y crea una imagen de la libertad sin restricciones. En esta zona geográfica el protagonista Alex con su compañera del viaje y su amiga Nadia Santos fueron obligados por la gente de la neblina a escalar la magnífica catarata, o como la llaman «el río que baja del cielo», para llegar a su aldea. Al llegar

al pueblo los chicos vivieron por un tiempo con los indígenas en sus shabonos<sup>36</sup> que diferencian de lo que se conoce normalmente porque sus «habitaciones pequeñas, hechas con barro, piedras, palos y paja, cubiertas por ramas y arbustos, de modo que se confundían perfectamente con la naturaleza. Se podía estar a pocos metros de distancia sin tener idea que allí existía una construcción humana» (*ibid.* 161). La invisibilidad de este espacio da un matiz de que es un espacio indeterminado geográficamente y de que la gente que vive allí es fuera de lo común. En este espacio los dos chicos vivieron las ceremonias rituales de los indígenas que los llevaron a mundos exóticos debido a sus bebidas y comidas que «permiten que los miembros compartan visiones y se comuniquen con los dioses» (Beingolea, 2016: 52).

Los chicos, después de vivir estas ceremonias rituales, ya pueden acompañar al chamán Walimai al *tepui*, o lo que entre la gente de aquella zona se conoce como la residencia de los dioses. Este espacio descrito como «un gigante cuya cima se perdía en una corona espesa de nubes blancas» (Isabel Allende, 2002: 196), refleja la imagen de un sitio parecido por su majestad al Paraíso y nadie puede visitarlo sin la invitación de los dioses o las bestias, según se nombra en el título de la novela. Al pie de este lugar se aprecia la variedad de vegetación, pero dentro del *tepui* se respira con dificultad por la cantidad de plantas, flores y helechos que hay por todos los lados, así como insectos de diferentes especies. Este lugar representa un laberinto imposible de ser superado por parte de los dos jóvenes protagonistas sin la presencia de su guía y monitor en esta aventura, representado por el chamán Walimai para llevarlos en el camino para conseguir su objetivo de ayudar a la gente de la neblina y a la madre de Alex.

Dentro de los bosques y las cuevas del *tepui* se manifiesta la ciudad legendaria de El Dorado con sus criaturas exóticas y raras, y su vegetación única. En la novela, la ciudad de El Dorado se representa como un verdadero sitio y no es una pura leyenda contada de una generación a otra. En realidad, mencionar este espacio refleja otra cara en la novela que consiste en crear otra forma de valorar las cosas; no todo lo que se ve con los ojos es verdadero, sino también la manera de percibirlo, como se observa en el siguiente párrafo:

Al llegar al valle y acercarse a El Dorado, los viajeros comprendieron que no era una ciudad y tampoco era de oro. Se trataba de una serie de formaciones geométricas naturales,

---

<sup>36</sup> La autora define el shabono como «una gran choza común en forma circular, techada con paja y abierta hacia un patio interior.» (Allende, 2002: 98)

como los cristales que habían visto en las grutas. El color dorado provenía de mica, un mineral sin valor, y pirita, bien llamada «oro de tontos». Alex esbozó una sonrisa, pensando que si los conquistadores y tantos otros aventureros hubieran logrado vencer los increíbles obstáculos del camino para alcanzar El Dorado habrían salido más pobres de lo que llegaron. (Allende, 2002: 207)

El último viaje de este cuarto grupo espacial se caracteriza por ser una mezcla de un viaje físico y psicológico, en el que los dos chicos tienen que enfrentar sus fobias y superarlas para conseguir el objetivo de esta aventura. El protagonista Alex entra en las profundidades del *tepui* para conseguir «el agua de la salud» para salvar a su madre de su enfermedad mortal. Dentro de este espacio ficcional el protagonista vive su fobia a los lugares oscuros y estrechos, y experimenta olores extraños que lo marean, pero la voz de su padre que viene a través de su mente lo anima y lo guía para poder superarlo. Este espacio tiene un valor importante en la aventura del chico porque se encuentra dentro de la cueva con la imagen de una criatura bella que se parece al primer amor de su vida, Cecilia Burns, pero no se rinde a la tentación de esta belleza porque aprendía durante su estancia con los indígenas que en su mitología esta tentación puede llevarlo a la putrefacción y la muerte, y debe seguir para conseguir su objetivo de este viaje. Por otro lado, Nadia experimenta su miedo a las alturas y empieza a escalar la montaña para conseguir «los tres huevos de cristal» para ayudar a la gente de la neblina. Durante su escalada la chica lucha contra el vértigo y sufre heridas en sus manos, y también pasa mucha sed. Nadia recuerda que para poder superar este obstáculo necesita la calma interna y la paciencia. El talismán del chamán la ayuda para llegar a la cima del *tepui*, que se describe como «el espacio absoluto de todo lo divino y de la muerte, el espacio donde el espíritu mismo se disuelve» (Allende, 2002: 231).

El pueblo indígena Tapirawa-teri es el último espacio importante en la novela, en el que ocurre el encuentro de los indígenas con los miembros de la expedición y es el lugar que permanece invisible para los forasteros, pero su descubrimiento convierte el sitio de un pueblo sereno, donde los animales viven juntos con los hombres, a un sitio de conflicto y de muerte. La importancia de este espacio está reflejada por el ejemplo de la convivencia de los dos chicos y la aceptabilidad y la tolerancia por parte de los indígenas que traza una imagen de un espacio más grande para todos. Pero en el desenlace de la novela se ve en el mismo sitio un ambiente lleno de desconfianza y se convierte en un lugar de horror en el que los dos grupos, tras un conflicto de poder social, representados como el primitivo y el cívico, se matan entre sí.

Los cinco grupos espaciales presentan la evolución de la trama, el desarrollo del protagonista de una manera gradual y la diversidad sociocultural y natural que refleja la novela. En realidad, el espacio que tiene más protagonismo en la novela es el *tepuí* sagrado, el más mencionado en la novela con cuarenta y seis veces, lo que refleja la importancia del encuentro de los chicos con los indígenas y sus dioses, así como también sus aventuras para enfrentar sus fobias y vivir esta experiencia madurativa.

A modo de conclusión, se puede deducir que la autora enfatiza la importancia del espacio natural, dando ejemplos de la inadecuada explotación de las riquezas de aquella zona y recordando a sus potenciales lectores el respeto que se deben presentar frente a otros espacios que alojan otras sociedades y culturas diferentes.

## **2.4.2. El tiempo**

El tiempo en la literatura es la parte que da la vida a la obra literaria porque con él transcurren los acontecimientos en un hilo conductor de acciones que «implica sucesión y movimiento» (Bourneuf y Ouellet, 1983:147). En realidad, el tiempo de la literatura es diverso al de la realidad. Como señala Reyzábal (1998: 84), «en la obra literaria el tiempo es una coordinada manipulada por el escritor y, por tanto, se diferencia del tiempo real o extratextual. Esto explica que la misma historia pueda enmarcarse en el pasado, el presente o el futuro».

La clasificación del tiempo de Bourneuf y Ouellet (1983: 148), siguiendo a Michel Butor, utiliza una división tripartita del tiempo, analizándolo desde diferentes aspectos: el de la aventura, el de la escritura y el de la lectura. Esta división da una imagen general del período en el que se desarrolla la historia de la obra, la época del autor y las circunstancias que lo rodean, ya sean sociales, culturales o ideológicas. Asimismo, y en último lugar, esta división determina al lector ideal de la obra y su época.

### **2.4.2.1. El tiempo de la aventura**

El tiempo de la aventura, como ya se ha indicado anteriormente, refleja la época en la que ocurre la historia y en ello se percibe el tiempo a través de la voz del autor dentro de su obra o los personajes de la misma. Garrido Domínguez determina diferentes concepciones del tiempo narrativo, pero se señala aquí la concepción del «tiempo físico» (1996: 157-58) por su importancia

en el análisis de este apartado. *El tiempo físico* se divide, según Garrido Domínguez, a su vez en *el tiempo crónico*, percibido por el reloj o el calendario, y *el tiempo psicológico*, que se mide por la experiencia subjetiva del que lo vive. En realidad, la percepción del *tiempo físico* está relacionada con el espacio en el que ocurren los sucesos, porque el tiempo y el espacio son indisolubles. Como afirma Bajtin (1989: 238), «los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo». Esta unión del tiempo y el espacio lo llama Bajtin «cronotopo».

En las novelas de viaje el concepto del tiempo se diferencia de otras obras novelísticas, porque la importancia del tiempo en este tipo de textos reside en su periodo extendido y su transcurrir, mientras en otros tipos de obras narrativas un período de tiempo breve es suficiente para describir un momento de crisis (Bal, 1990: 47). En estas novelas también existen indicaciones sobre el ritmo del viaje, como, por ejemplo, el tiempo del viaje en avión, tren, coche, barco, etc., o el encuentro con obstáculos o traspiés que impiden o retrasan el viaje en un momento dado. Todo esto tiene su influencia en los personajes y su percepción del tiempo.

En *La ciudad de las bestias* no se puede determinar con exactitud el periodo en el que ocurren los acontecimientos de la aventura, mas se puede deducir que suceden en una época cercana al momento de la actualidad. La novela empieza con un sueño premonitorio de un buitre que representa el mal. Este sueño funciona como anticipación de los acontecimientos que van a tener lugar en el desenlace de la novela. Según Bourneuf y Ouellet (1983: 158), siguiendo a Gérard Genette, el momento del sueño se convierte en un tiempo eterno, y «la novela pasa de este modo del orden de la narración al orden de la contemplación». En realidad, el sueño en la novela se utiliza en diferentes partes como una anticipación o prolepsis que introduce acontecimientos futuros.

En lo que respecta al *tiempo crónico* de la novela, se divide en horas, días, meses y años con el fin de observar el uso del tiempo en la obra y su transcurrir. El uso de *las horas* como un marcador temporal se caracteriza por representar los movimientos y traslados de los personajes, para describir un acontecimiento inminente pasado o por venir, o un estado de ánimo momentáneo. En el uso de *los días* se observa la utilización de adjetivos que reflejan el paso del día, como varios, pocos, tantos, muchos, etc., con el objetivo de acelerar el ritmo de los acontecimientos surgidos, o para describir el cambio rápido del personaje o su desarrollo debido a los sucesos que ocurren en el viaje. *Los meses* se utilizan para describir un período de cambio notable de la vida familiar y

emocional del protagonista, su ritmo, sus costumbres, etc. También se usa para hablar de planes futuros o acontecimientos pasados por parte de los protagonistas. *Los años* en la novela se utilizan para acontecimientos históricos pasados, planes futuros o la edad de los personajes.

En lo referente al *tiempo psicológico*, se observa que este tiempo está relacionado con el viaje al Amazonas y el inicio de la aventura en el que se encuentra un ambiente lleno de vaguedad y misterios. La dificultad de viajar por el bosque obliga al grupo de la expedición a viajar en un barco a través de los afluentes del río Amazonas, y esto influye en la psicología de los personajes y su percepción en el paso del tiempo, porque están experimentando el tiempo en un espacio nuevo y poco conocido para ellos. En el barco, el tiempo «transcurría lento, las horas se arrastraban eternas», y cuando se internan por el río Negro «la vegetación se volvía más voluptuosa, el aire más espeso y fragante, el tiempo más lento y las distancias más incalculables» (Allende, 2002: 53-54). El tiempo en general en aquella zona «no era como el del resto del planeta, no se medía en horas, sino en amaneceres, mareas, estaciones, lluvias», como se puede notar en la experiencia del grupo dentro del bosque cuando pasan allí su segundo día que «transcurrió lento y fastidioso con tanta lluvia» (*ibid.* 2002, 93). Se puede observar que el espacio tiene una influencia notable en el paso del tiempo.

En la novela, los dos jóvenes protagonistas, Alexander Cold y Nadia Santos, viven diferentes experiencias nuevas y desafiantes a lo largo del viaje. Para superarlas tienen que separarse de lo tangible y entrar en un espacio temporal incalculable. Cuando Alexander está dentro del *tepuí* experimenta un tiempo que se describe como «eterno» por el ambiente aterrador en las profundidades de aquella cueva. En realidad, con esta experiencia le «resultaba imposible calcular cuántas horas había estado en el mundo subterráneo» (Allende, 2002: 245). Lo mismo pasa con Nadia que al escalar el *tepuí* «el mundo había quedado muy lejos, abajo, en el plano de las ilusiones. Flotó allí por un rato incalculable y de pronto vio un agujero en el cielo radiante. [...]. No había nada que temer. Allí permaneció fuera del tiempo» (*ibid.* 2002: 231). La descripción de los dos jóvenes en el espacio donde tienen estas experiencias es lo que influye en el paso del tiempo que se caracteriza por ser incalculable en las dos situaciones.

Se observa a través del *tiempo crónico* de *La ciudad de las bestias* que la descripción, a lo largo del tiempo, refleja el cambio emocional de los personajes en la novela y, especialmente, el desarrollo personal del protagonista junto con las experiencias que vive durante la aventura. El *tiempo psicológico* en la novela está en estrecha relación con el espacio del viaje en el Amazonas

y tiene una importancia notable en las experiencias vividas por los dos jóvenes protagonistas, así como en su crecimiento personal.

#### **2.4.2.2. El tiempo de la escritura**

El escritor, al elaborar una obra literaria, se encuentra en un espacio social, cultural e ideológico, y en un momento histórico determinado, y, por consiguiente, «expresa no tanto el tiempo de la aventura como el de su época» (Bourneuf y Ouellet (1983: 164). También cabe añadir que la determinación de la duración de la composición tiene su importancia, porque a través de este dato se concluye en qué fecha sale la obra y cuánto tiempo dura la composición de la obra, presentando las circunstancias de su época o deduciendo las posibles motivaciones que han llevado el autor a escribirla. En realidad, el autor vierte sus ideas o sus pensamientos en su obra, con lo que se puede decir, según Garrido Domínguez (1996: 111), que «todo relato [o cualquier obra literaria en general] es por definición, obra de un autor, que se responsabiliza de él en la cubierta y, en ciertos casos, se atreve a traspasar sus umbrales, estampando su rúbrica en el prólogo o el epílogo».

La primera edición de la obra de Allende *La ciudad de las bestias* se publicó en septiembre de 2002, a sabiendas de que la autora chilena suele empezar a escribir sus obras en el 8 de enero de cada año como un día ritual después de su éxito en su primera novela *La casa de los espíritus*. La motivación que lleva a la autora a escribir su primera novela juvenil son sus nietos, y esto determina el lenguaje utilizado en la obra. Según dice la propia Isabel Allende, «lo único que echo de menos es que me tuve que saltar las escenas eróticas<sup>37</sup>». En lo que respecta los valores emitidos en la obra, se observa que temas como la igualdad de género o social son de enorme importancia para la autora no solo en *La ciudad de las bestias*, sino en cualquier obra que escribe. Y es que, según Allende<sup>38</sup>:

---

<sup>37</sup> Artículo escrito por José Andrés Rojo en 17/09/2002 en el periódico español *El País*, titulado «Isabel Allende aborda el mundo juvenil en su nueva novela, 'La ciudad de las bestias: Diferentes especialistas analizan la obra de la escritora chilena en la Casa de América»: <[https://elpais.com/diario/2002/09/17/cultura/1032213609\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2002/09/17/cultura/1032213609_850215.html)> [Consultado el 22/10/2019]

<sup>38</sup> En un artículo publicado en la página web oficial de Isabel Allende titulado: «Por Qué Escribo»: <[https://www.isabelallende.com/es/musings#why\\_i\\_write](https://www.isabelallende.com/es/musings#why_i_write)> [Consultado el 22/10/2019]

El primer impulso que dispara la escritura es siempre una emoción profunda que ha estado en mí por mucho tiempo. El tiempo me permite entender mejor el tema, me da suficiente distancia, ambigüedad y hasta ironía para narrar. Es difícil escribir en el centro del huracán; es preferible recrear la historia después de que los furiosos vientos hayan pasado y entonces puedo comprender el significado de los escombros. Lucha, pérdida, confusión, memoria-estas son las materias primas de mi escritura.

### **2.4.2.3. El tiempo de la lectura**

En las obras literarias ya sean clásica o actual, se reconoce la información sobre ella o lo que llama Genette el *paratexto* (la fecha de publicación, el número de las ediciones publicadas, el lugar de imprimirla, etc.) dentro del mismo libro. Todo esto facilita determinar el tiempo de la escritura de la obra, pero no el tiempo de la lectura, porque, según Bourneuf y Ouellet (1983: 165), «la separación entre el tiempo de la escritura y el de la lectura oscila hasta el punto de cambiar el valor o el sentido de un libro al paso de las generaciones». En realidad, estos cambios de valor o sentido en el tiempo de la lectura dependen de las interpretaciones y las reacciones de sus receptores, quienes a través de ellos pueden dar a una obra literaria una función diferente o adicional durante diferentes épocas, como, por ejemplo, el caso de la novela *de Robinson Crusoe* o *Gulliver's Travels*, que se utilizan hoy en día como obras literarias dirigida a un público juvenil, pero en su momento se fueron consideradas como obras literarias para adultos. Las obras literarias clásicas pueden llegar incluso a modificar el contenido de la misma para simplificar y fomentar la lectura con el fin de utilizar estas obras en instituciones educativas, como el caso de las lecturas de obras adaptadas para el público infantil, como *el Quijote*, entre otras obras.

En cuanto a *La ciudad de las bestias*, se encuentran diversas ediciones de la novela de diferentes editoriales, como Random House Mondadori, Círculo de Lectores, Montena: infinita, Planeta DeAgostini, Nuevas Ediciones de Bolsillo, etc., que pueden reflejar la popularidad de la novela y su éxito al haber diferentes ediciones de la misma. El libro se presenta por la autora y por las editoriales como un libro de aventuras o novela dirigida para el público juvenil. La obra de la autora ha atraído a académicos e instituciones para su estudio o utilización para diferentes fines más que la lectura por diversión. La obra de Allende fue añadida en 2005 por el Ministerio de Educación y Ciencia de España a un material de apoyo para el profesorado de Educación Secundaria Obligatoria titulado «el relato heroico en la literatura juvenil» con el fin de crear el

hábito de leer para el alumnado de dicho nivel educativo, junto con novelas como *El señor de los anillos*, *Harry Potter*, etc. El interés por la novela en estos últimos años es, más bien, de carácter académico. Destacan estudios como el de Giancarlo Fantechi en 2012 de la *Université de Montréal* titulado «El enfoque intercultural e interdisciplinar en la enseñanza de ELE: *La Ciudad de las Bestias* (2002) de Isabel Allende», que se centra en la enseñanza del español a través de la novela de Allende porque, según Fantechi (2012:1):

El estado de lengua de *La Ciudad de las Bestias* es accesible a los estudiantes de nivel intermedio (B1-B2), siendo la obra originalmente destinada a un público adolescente. [...] La trama de la novela fomenta la apertura al descubrimiento de otras culturas, no con un objetivo “turístico”, sino más bien para abrirse al cuestionamiento de uno mismo, facilitando de este modo la formación crítica de una identidad cultural sensible al otro y el replanteamiento continuo de la propia.

Otros estudios que reflejan aspectos tratados en la novela como el respeto de la naturaleza o analizan los valores socioculturales como en los dos trabajos fin de grado realizados en el 2016 en la Universidad Pontificia Católica del Perú<sup>39</sup>. La novela se ha estudiado desde diferentes perspectivas a las mencionadas antes, como el uso de diferentes traducciones de la novela y la interpretación de los valores entre diferentes culturas (Wurzinger, 2012), o el análisis en artículos sobre temas como el poscolonialismo o las cuestiones del género que se tratan sobre los personajes de la novela<sup>40</sup>.

Se puede decir, como se ha mencionado más arriba, que las perspectivas para ver una obra literaria no pueden ser iguales, porque cada acto de lectura puede crear una interpretación diferente. En realidad, se comparte la opinión de Bourneuf y Ouellet (1983: 170) que describen la lectura como «un ejercicio intelectual y una experiencia creadora, no un pasatiempo para matar el aburrimiento».

---

<sup>39</sup> El primer estudio titulado *El Águila y el Jaguar: magia y aprendizaje en La ciudad de las bestias de Isabel Allende*, de Ana Lucía Campoblanco Beingolea y el segundo con el título “*Lo peor serán los indios*”: *Identidad indígena y mundo globalizado en La ciudad de las bestias, de Isabel Allende*, de Gian Paulo Canale Padrón.

<sup>40</sup> El artículo de Maria Wikström con el título «La invisibilidad como recurso literario antropológico de crítica poscolonial en *La Ciudad de las Bestias*», que analiza la novela desde una perspectiva antropológica y sobre la crítica poscolonial, mientras el otro artículo de Zoila Clark titulado «Parodia del género y del discurso primitivista en “*La ciudad de las bestias*” de Isabel Allende», trata sobre cuestiones de género desde las cuestiones de género y la mirada del Otro.

### 2.4.3. Los personajes

El personaje en las obras literarias se constituye como uno de los elementos básicos en la construcción del relato (De Aguiar e Silva, 1972: 209), y puede ser persona, animal u objeto, pero debe aparecer en cualquiera de estas situaciones como un «sujeto de los acontecimientos», y «por lo general se va construyendo progresivamente a lo largo de la acción, suele tener nombre propio o estar caracterizado por una serie de rasgos específicos» (Reyzábal, 1998: 20).

La relación entre el autor y sus personajes es indisociable y se representa a través del relato. Se comparte con la visión de Garrido Domínguez (1996: 92) que el autor y el personaje «funcionan como factores de conexión y cohesión entre la realidad psicológica y social». Un buen ejemplo de esta conexión se ve en los temas de las novelas y el rol que juega el personaje en ella para transmitir la idea del autor, como, por ejemplo, en novelas que tratan sobre temas que interesan el autor y el peso ideológico transmitido en ella como en las obras de George Orwell *1984* o *Animal Farm*, u obras como *The Handmaid's Tale* de Margaret Atwood que refleja la situación de la mujer en aquella época, entre otras diferentes obras.

En otros casos los autores pueden elegir sus personajes desde su espacio familiar como es el caso de Isabel Allende en sus diferentes novelas como, por ejemplo, en su primera novela, *La casa de los espíritus*, en la que los protagonistas, Esteban Trueba y Clara del Valle, representan los abuelos de Allende y la hija de ellos, Blanca, representa a su madre. En *La ciudad de las bestias* Allende determina que la fuente de inspiración de sus personajes son sus nietos y también ella juega el papel de la abuela dentro de la novela:

la horrenda abuela Kate es mi alter ego, aunque yo soy mucho más cariñosa que ella. Mi nieto Alejandro sirvió de modelo para Cold y con mis dos nietas, Andrea y Nicole, construí el personaje de Nadia Santos. El antropólogo es una síntesis de varios que han pasado por el Amazonas y han escrito al respecto<sup>41</sup>.

En el relato se puede descubrir las funciones de los personajes a través de sus acciones y los diálogos producidos entre ellos. Se aplican las seis funciones determinadas por Bourneuf y Ouellet (1983:183), siguiendo a Souriau en los personajes de *La ciudad de las bestias*:

---

<sup>41</sup> Información extraída en línea de la entrevista en periódico colombiano *Semana* con Isabel Allende en el 28/10/2002: <<https://www.semana.com/cultura/articulo/queria-escribir-algo-liviano-jugueton/54644-3>> [Consultado el 28/10/2019].

1. *El protagonista*: es el personaje que juega el papel más importante en la intriga y su acción está movida por diferentes motivaciones como el deseo, la necesidad o el temor (Bourneuf y Ouellet, 1983:184). Al principio, el protagonista Alex no sabe lo que quiere, pero con el tiempo y los acontecimientos que van teniendo lugar evoluciona gradualmente. El protagonista con su aventura en el Amazonas, la enfermedad de su madre que está en otro continente, y el tiempo que ha pasado con la gente de la expedición y los nativos de aquellas zonas le llevará a aprender a afrontar diferentes situaciones y a afirmarse a sí mismo.
2. *El antagonista*: es la otra cara de la moneda o, en otras palabras, es quien representa la fuerza contraria al protagonista. Su acción va dirigida para obstruir o impedir las diferentes motivaciones del protagonista. En el caso de la novela, el antagonista es el empresario Mauro Carias, quien quiere exterminar los nativos, utilizando las vacunas venenosas de la doctora y su cómplice en este planeado crimen, Omayra Torres, con la ayuda del Capitán corrupto en el Ejército Ariosto.
3. *El objeto (deseado o tímido)*: es lo que mueve la acción entre las diferentes fuerzas. El objeto deseado al inicio de la novela se caracteriza por ser colectivo y se determina en encontrar la Bestia, pero en el avance de la novela se ve que el objeto deseado del protagonista es diferente de el del grupo, y solo se centra en ayudar a los nativos con su amiga y coprotagonista Nadia Santos, y también, en encontrar el remedio mágico indicado por el chamán sabio Walimai para curar a su madre de su enfermedad.
4. *El destinador*: es quien realiza un tipo de influencia en el objeto para que se incline de un lado o de otro. En la obra, el antropólogo Leblanc es la figura que ejerce esta influencia, porque al principio de la novela está en contra de todo lo relacionado con los indígenas considerándolos crueles y salvajes, pero al final de la novela se encuentra en una situación de empatía humana con ellos tras descubrir los planes sobre el exterminio de los nativos y se encuentra dentro de una matanza en contra de esta gente que solo quieren vivir en paz. Con todo esto, Leblanc piensa que «sus peores pesadillas se habían invertido: los salvajes no eran los indios, sino ellos» (Allende, 2002: 277) y esta situación le cambia para ayudar el protagonista a salvar al pueblo indígena y utilizar su autoridad académica y su prestigio social.

5. *El destinatario*: es el que se beneficia de la acción y no tiene por qué ser el protagonista. En este caso es la gente de la neblina la que se aprovecha de la acción del grupo de la expedición encabezado por Alex, Kate, Leblanc y Nadia.
6. *El adyuvante*: es quien ayuda y refuerza al protagonista a conseguir sus objetivos. Son principalmente la abuela de Alex, Kate Cold, quien le ayuda en casi todo el viaje a través de sus conversaciones y consejos. La amiga de Alex Nadia Santos es quien ayuda a Alex a descubrirse a sí mismo mediante «el pensamiento del corazón». Esto lleva al joven a confiar en sí mismo y no solo a enfrentar las dificultades que se encuentran en la vida diaria, sino también a afrontar su esencia interna.

En última instancia, los personajes presentan el punto de vista del autor o lo que quiere provocar como un tema dentro de las páginas de su obra. *La ciudad de las bestias* es una de esas obras que reflejan unas ideas que la autora defiende, utilizando sus personajes, ya sean colectivos, como la gente de la neblina, o individuales, como Alex para la implicación del lector en su sistema de valores. A este respecto señala Garrido Domínguez (1996:166) que «la misión principal del autor implícito consiste en hacer partícipe al lector implícito de su sistema de valores (morales). Así pues, funciona como una realidad estrechamente asociada al sentido general, profundo del texto».

## 2.5. Los *paratextos* en el texto literario

El texto literario, a la hora de su publicación, ya no se ofrece como un texto, sino como un producto que depende de diferentes factores para que llegue a sus lectores como, por ejemplo, la comercialización de la obra a través de entrevistas con el autor de la obra, especialistas en el campo literario, críticas literarias, etc. Todas estas circunstancias suponen un paso importante para recibir y analizar el contenido del texto y el punto de vista de su autor. Estos elementos externos al texto se denominan, según Genette (2001: 10), *epitexto*; mientras que los elementos presentados en el libro mismo, tales como la cubierta y contracubierta, el título, la ilustración, el género, etc. se clasifican como elementos del *peritexto* de la obra. Los *epitextos* y *peritextos* quedan unidos en la denominación general de «*el paratexto*», que se define como «aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores, y, más generalmente, al público. Más que de un límite o de una frontera cerrada, se trata aquí de un umbral o –según Borges a propósito de un prefacio, de un “vestíbulo”, que ofrece a quien sea la posibilidad de entrar o retroceder» (Genette, 2001: 7).

El *epitexto* se caracteriza por ser un espacio físico y social ilimitado que circula libremente fuera de los límites del libro (Genette, 2001: 295). A principios de este siglo, y con el avance tecnológico, como es el caso del uso de la Red, que facilita la interacción de los lectores sin la necesidad de un intermediario, se crean nuevos críticos literarios en nuevos canales de comunicación que sitúa el *epitexto* en otro espacio virtual público, como, por ejemplo, blogs, foros de lectores, *trailers* de libros, etc. (Lluch et. al, 2015: 797-803). Estos espacios también facilitan la comunicación directa entre los lectores y el autor de la obra porque (*ibid.*: 798):

Por una parte, el autor y el lector adquieren un mayor protagonismo ya que los foros de lectura, los blogs y las redes sociales les permiten tener una voz que puede llegar a todos y establecer conversaciones. Por otra, la empresa editorial y la institución han modificado la manera de comunicar sus productos ya que internet les permite personalizar la promoción de las lecturas adecuándose a los diferentes tipos de lectores a través de las webs y las redes sociales.

En las obras literarias el *peritexto* se considera como la imagen que da la primera impresión de la obra literaria. Consiste en diferentes elementos que se encuentran «alrededor del texto, en el espacio del volumen, como título o prefacio y a veces inserto en los intersticios del texto, como los títulos de capítulos o ciertas notas» (Genette, 2001: 10). El uso del *peritexto* en la obra literaria

se caracteriza por ser diverso y cumple diferentes funciones en el texto, que influyen en sus receptores desde varios ángulos, como, por ejemplo, el uso de la cubierta o contracubiertas de la obra para atraer al lector principalmente desde su primera ojeada. Normalmente son diseñadas por la editorial, e incluyen en algunas ocasiones citas o fragmentos elogiosos sobre la obra, o simplemente resaltan el número de sus ediciones para reflejar el éxito comercial, como una política publicitaria. Los responsables de los *peritextos* pueden ser varios, pero este estudio se centra en los que se clasifican en Ponz (2012: 205): los editoriales, los autoriales y los del traductor. Este apartado se centra en los *peritextos* del TO, y más adelante se analizarán los *peritextos* de las traducciones.

En el *peritexto* editorial se observa que lo que se refleja son cuestiones que se centran más en lo publicitario y comercial, porque vender, en realidad, es lo principal, dejando a un lado el valor artístico. Antes de que el producto llegue a la venta las editoriales normalmente tienen en consideración al público que va a recibir el producto, si se trata de un público adulto, infantil, juvenil, etc. Por este motivo, las editoriales se centran en el aspecto del producto final, como, por ejemplo, en los elementos que aparecen en la cubierta y contracubierta, ya sean icónicos (ilustraciones, fotografías, etc.) o tipográficos (el nombre del autor, la colección, las solapas, la publicidad, el resumen del libro, etc.).

En el *peritexto* autorial el autor presenta su obra literaria principalmente desde su título que puede designar diferentes funciones. Leo Hoek (citado en Genette, 2001: 68) define el título desde una perspectiva funcional como un «conjunto de signos lingüísticos [...] que pueden figurar al frente de un texto para designarlo, para indicar el contenido global y para atraer al público.». Normalmente el título de la obra literaria tiene una situación especial, y el autor, en ocasiones, junto con el editor comparten la misma responsabilidad en la elección del título. Como señala Genette (2002: 66):

la responsabilidad del título siempre se comparte entre el autor y el editor. De hecho, ¡en nuestros días el contrato conjuntamente firmado por estas dos partes menciona el título (¡y no el texto!), y en un sentido más amplio, la posición del título y su función social dan al editor derechos y deberes más fuertes que sobre el “cuerpo” del texto.

En ocasiones, los autores de la obra literaria reservan las primeras páginas del libro para escribir una *dedicatoria* que puede ser críptica, como, por ejemplo, los nombres de personas que

no se sabe quiénes son para el autor de la obra y son anónimos para el lector (Ponz 2012: 226), o implícita y se sabe a quién se refiere el autor en su dedicatoria. *Los intertítulos* son otros elementos que pueden aparecer o no en las obras literarias, y son designadas, normalmente, por parte del autor para dividir los capítulos del libro, y se encuentran, en ocasiones, reunidos en un índice al principio del libro o en su página final. Esta división puede desempeñar diferentes papeles, como su uso para la cohesión y la coherencia del texto, para designar el progreso temático del relato, la división de relatos independientes de la misma obra, etc. Los intertítulos pueden aparecer como mudos, numéricos o con títulos internos que «pueden adquirir formas diversas estilísticamente hablando, desde una sola palabra o el nombre de un personaje hasta frases explicativas de la acción; al igual que ocurre con los títulos» (Ponz, 2012: 226).

En el análisis del *paratexto* de *La ciudad de las bestias* se analizan las cuestiones que pueden ser destacadas en la obra literaria.

### **2.5.1. El *peritexto* del TO**

La novela de Allende *La ciudad de las bestias* tiene diferentes ediciones de diferentes editoriales que han publicado y han editado la versión original desde 2002 hasta la última versión editada en 2021. Las editoriales que publican el libro impreso son Círculo de lectores, Montena,., HarperCollins Español, Turtleback Books, Planeta DeAgostini, Debolsillo, Sudamericana, Plaza & Janes, Penguin Random House Grupo Editorial LLC., en versión electrónica y Kindle lo hacen Leer-e, Palabras Mayores y Plaza & Janes, y en versión de audio libro Katherine Tegen Books en 2002 y Penguin Random House Grupo *Editorial*, en 2018. El motivo de la cantidad de ediciones durante estos años y en diferentes formatos se debe al gran éxito de la obra en el mercado literario y facilita su adquisición. Los *peritextos* de estas ediciones son diversos, van desde los *peritextos* icónicos hasta los tipográficos. Aquí se analizan detalladamente las dos versiones de la Editorial Círculo de Lectores y la de Montena porque son de las primeras versiones y de las que se deduce según las ilustraciones que aparecen en la cubierta y los resúmenes en contracubierta de las dos ediciones que son las utilizadas en las dos traducciones árabes que se analizan en el tercer capítulo (véase 3.3.2.1.). Cabe añadir que se analiza brevemente las cubiertas de las otras ediciones para tener una idea sobre lo que se intenta reflejar en ellas para el receptor de la obra.

La cubierta de la novela se considera como el primer paso para acercarse a la obra literaria y refleja no solo el título de la obra o el nombre de su autor que aparece en la obra, sino también la ilustración o la imagen, la editorial, la colección, el resumen del libro, las solapa, la publicidad, etc. y todo esto crea en el lector este interés de acercarse a la obra y, más aún, de cautivarlo. Las editoriales que han publicado *La ciudad de las bestias* han utilizado diferentes ilustraciones o imágenes que reflejan diversos ángulos de la novela, sin olvidar la parte que atrae al receptor de la obra:

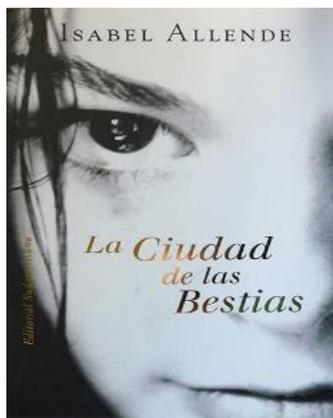


Figura 1

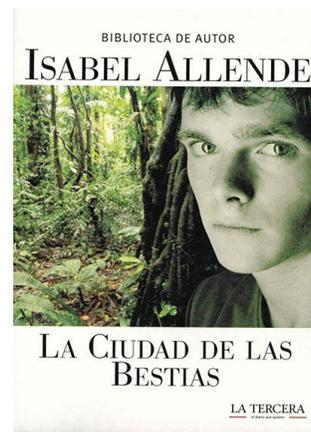


Figura 2

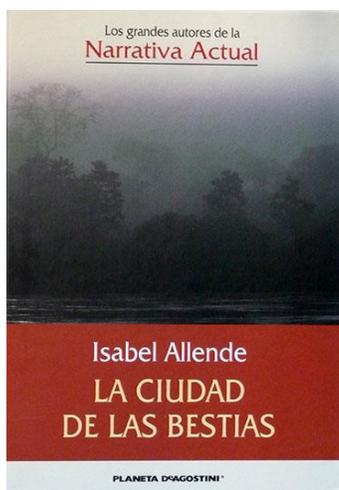


Figura 3

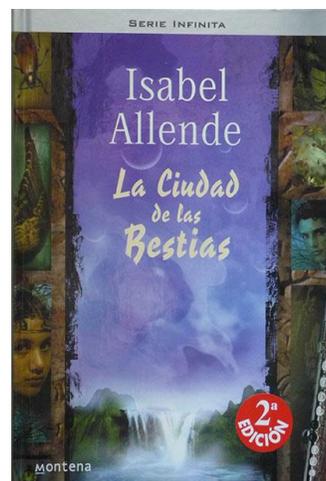


Figura 4

Las ilustraciones o las imágenes utilizadas en las cubiertas de las ediciones mostradas arriba reflejan una parte de la historia de la novela<sup>42</sup>. La primera cubierta es una fotografía de una chica

<sup>42</sup> Las imágenes de las cubiertas de las obras de Allende se han tomado de la página oficial de la autora: <<https://www.isabelallende.com/es/books>> [Consultado el 25/6/2020].

que puede referirse a la coprotagonista de la obra, Nadia Santos; mientras que la segunda cubierta puede referirse al protagonista de la novela, Alexander Cold; en el fondo de esa imagen puede apreciarse un bosque que presenta el ambiente rural del viaje. En la tercera cubierta se ve un río y un bosque nublado y oscuro, lo que representa el río Amazonas y también da una imagen del viaje que caracteriza por ser un sitio lleno de misterios y vaguedad. La cuarta cubierta presenta a los dos jóvenes protagonistas y la flauta del joven protagonista debajo de su foto, la catarata llamada por los indígenas en la novela como «el río que baja del cielo» y en el cielo se ven los animales totémicos de los dos chicos protagonistas, «el Jaguar» y «el Águila», en forma de niebla en el cielo, y «las seis lunas» que aparecen en un sueño del protagonista.

En lo que respecta al nombre de la autora, siempre se presenta arriba y en el medio, excepto en (figura 3) de la editorial «Planeta DeAgostini», que pone el nombre debajo de la imagen del bosque. El nombre de la autora sobresale en las cuatro cubiertas; como regla simple, «cuanto más conocido es un autor, más se ostenta su nombre» (Genette, 2001: 37). El tamaño de las letras del nombre del autor de la obra da también un mensaje sobre su importancia y su popularidad, como señala Ponz (2012: 206): «en la página de título el nombre se imprime en caracteres corrientes y más pequeños que los del título, en la cubierta se puede jugar con distintas tipografías y tamaños que, normalmente, dependen de la popularidad del autor». Esto se aprecia no solo en esta obra, sino también en las diferentes obras de la autora, donde el nombre de Allende se ve como una marca registrada de la calidad de la obra, salvo en su primera novela *La casa de los espíritus* (figura 5), donde el título de la obra tiene el mismo protagonismo que el nombre de la autora:

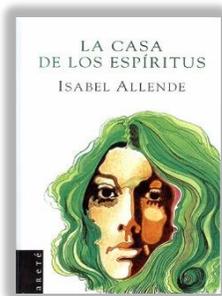


Figura 5

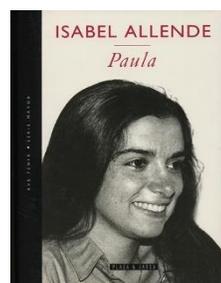


Figura 6



Figura 7



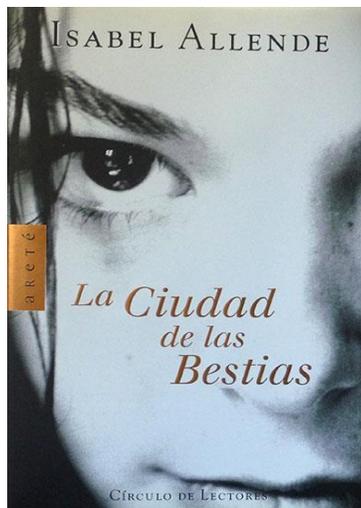
Figura 8

En lo referente al título, se puede decir que es el primer texto que se recibe de la obra (ya sea una palabra o una frase), y que llega al público antes incluso que el propio contenido del texto convirtiéndose así en «un objeto de circulación o, si se prefiere, un tema de conversación»

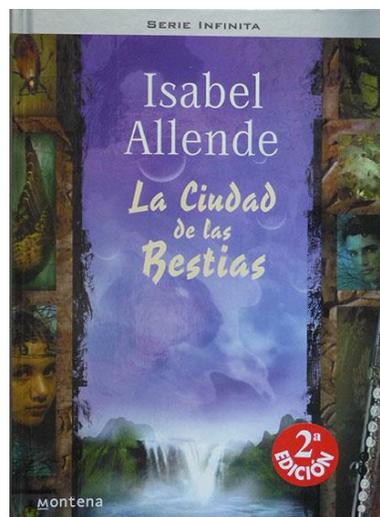
(Genette, 2001: 68). El título de la obra de Allende *La ciudad de las bestias* es un título atractivo y tiene un valor simbólico que dirige al lector a la reflexión sobre a qué tipo de ciudad se refiere la autora y quiénes son estas bestias que habitan en aquel lugar. En realidad, el título refleja diferentes interpretaciones que pueden dar lugar a un doble sentido, porque los acontecimientos de la novela transcurren principalmente en el Amazonas, ese lugar donde habitan las extrañas criaturas llamadas las Bestias. En este sentido, la ciudad puede referirse al *tepui*, que se describe en la novela como un lugar sagrado. En la obra, las Bestias son unas criaturas que entienden y hablan el idioma de los indígenas y son quienes guardan la memoria y la historia de aquellos pueblos, y esto les da la característica de ser sabios y no Bestias. Esta descripción simbólica del lugar y de la criatura a lo largo de la novela da una visión más profunda al mensaje del título que refleja desde esta perspectiva que la denominación de estas criaturas como Bestias es una descripción que proviene de los miembros de la expedición, mientras que, en realidad, son considerados como dioses por parte de la gente de la neblina que convive con ellas durante mucho tiempo. Otra interpretación del título consiste en representar el lugar donde vienen los miembros de la expedición como *La ciudad de las bestias* donde la gente de allí es codiciosa y no dejan de aprovecharse de las tierras vírgenes inexploradas, robando las riquezas de sus pueblos nativos y engañándoles. Aquí el cambio viene a través de los protagonistas jóvenes que ayudan no solo a los indígenas y las extrañas criaturas de su gente, sino también a los miembros de la expedición para no repetir la misma tragedia de los colonizadores de los siglos pasados. Ellos, muy al contrario, ofrecen su mano para proteger esta naturaleza virgen y a la gente que habita en ella.

### **2.5.1.1. El *peritexto* de las ediciones de Círculo de Lectores y Montana**

La novela de Allende, como se menciona en la introducción de la obra, es una novela dirigida a los lectores jóvenes, y esto, a veces, puede ser reflejado en el *peritexto* de la novela para indicar al receptor el género de la obra. La colección de la versión del Círculo de Lectores se llama «*Areté*». Según se indica en la solapa de la obra, este sello es de las «obras que ponen una incuestionable excelencia literaria fruto de la dedicación y el talento de sus autores», sin mencionar nada de que es una novela dirigida a un público juvenil. En la versión de Montana se observa en la parte superior al nombre de la autora el título de la colección, «serie infinita», que se enfoca en las obras infantiles y juveniles de esta editorial.



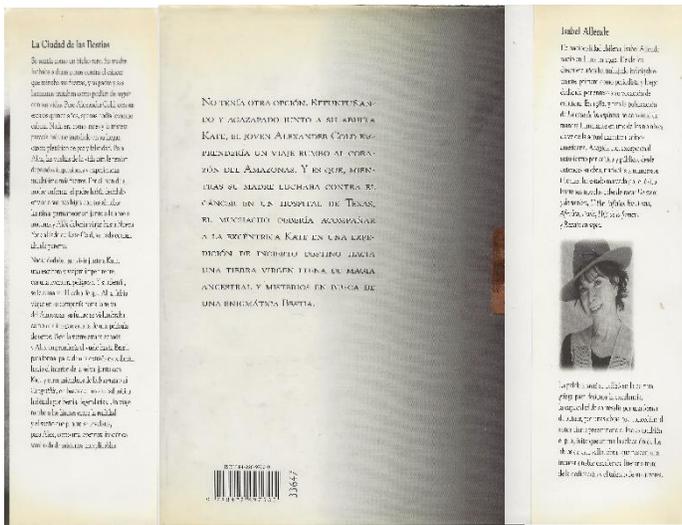
(Figura 9): Cubierta de Círculo de Lectores



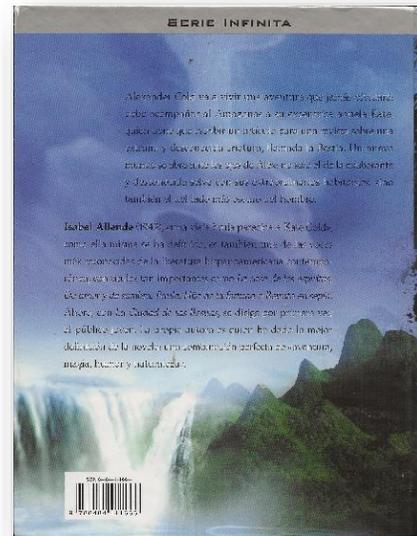
(Figura 10): Cubierta de Montena

En cuanto al nombre de la autora, éste se ve en letras grandes y con colores claros. El título de la obra en la versión de Círculo es de color dorado rosa brillante, mientras que en la de Montena el título es de color amarillo y está en cursiva. El nombre de la autora arriba del título da el protagonismo de su nombre, y el uso de colores resaltados en los títulos es un punto de atracción para su público lector.

En la contracubierta se observa que la edición de Círculo da un pequeño resumen de la novela, empezando por el motivo del viaje al Amazonas que consiste en la enfermedad de la madre del protagonista joven Alex y su ausencia de la casa para irse a un hospital en Texas para su curación del cáncer. El chaval acompaña a su excéntrica abuela Kate en un viaje a una tierra virgen, con el fin de encontrar «una enigmática Bestia». En la contracubierta de edición de Montena se condensa la historia en la aventura extraordinaria del chaval Alex, su viaje con la abuela que va para aquella zona para escribir un reportaje sobre la Bestia, su encuentro con los habitantes nativos de aquella zona y descubrir el lado oscuro del ser humano tras este viaje. Cabe añadir que en la misma contracubierta se encuentra una pequeña presentación de Isabel Allende con la mención a algunas de sus obras de éxito y también la opinión de la autora de su propia obra, la cual describe como «una combinación perfecta de aventura, magia, humor y naturaleza».



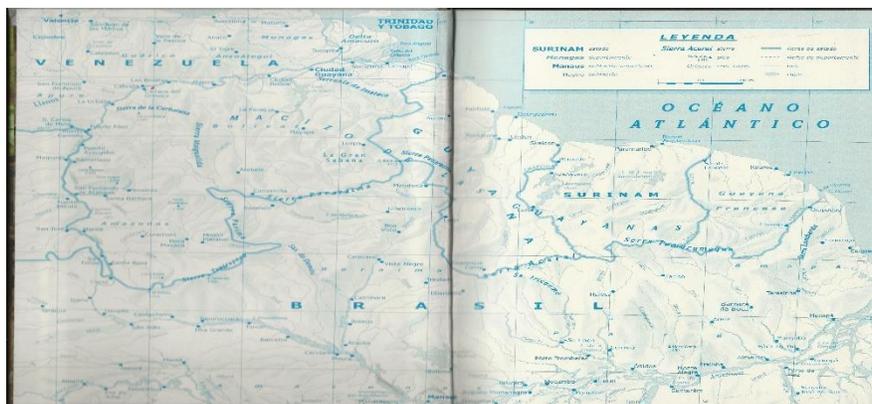
(Figura 11): contracubierta de Cirulo de Lectores y las solapas



(Figura 12): Contracubierta de Montena

Se observa que en la primera contracubierta se centra en dar una pequeña pincelada de la historia, sin olvidar las solapas de esta versión, que ofrecen un resumen detallado de la obra en la parte del principio y la otra solapa al final, en la que se da información sobre la autora, sus obras más destacadas y las críticas recibidas de sus obras en general. En la otra edición se encuentra un resumen de la novela, la mención a otras obras de la autora y su propia opinión sobre la propia novela. En la edición de Cirulo, el contenido de las contracubiertas se observa que la novela se clasifica como una obra de aventura, pero en la de Montena se especifica más claramente que la autora a través de su obra *La ciudad de las bestias* «se dirige por primera vez al público joven».

En las dos primeras y últimas páginas de la edición de Montena se encuentra un mapa aclaratorio de la zona en la que transcurren los acontecimientos de la novela y una leyenda del mapa que muestra fronteras, hidrografía, población y otras características. Este uso repetido en las dos siguientes novelas de la trilogía puede ser analizado como una estrategia de la editorial para dar al lector joven una información sobre la geografía de la zona y ayudarle a imaginar la línea del viaje.



(Figura 13): El mapa utilizado en la edición de Montena

En las dos ediciones puede apreciarse que la novela está dedicada a tres personas que han pedido a la autora escribir la novela: «Para Alejandro, Andrea y Nicole, que me pidieron esta historia». En realidad, estas tres personas son los nietos de Isabel Allende. Esta circunstancia no puede saberse únicamente con la dedicatoria; no obstante, sí se menciona en las reseñas sobre el libro en la página oficial de la autora<sup>43</sup>.

El último *peritexto* analizado en este apartado es el intertítulo de la novela. El intertítulo se define, en general, según Genette (2001:251), como «el título de una sección del libro; partes, capítulos, párrafos de un texto unitario, o poemas, noveles, ensayos de una compilación.». Los intertítulos en las obras literarias pueden aparecer como títulos temáticos, numéricos o mudos. Su importancia consiste principalmente en «ayudar a la cohesión, coherencia y progresión temática del texto» (Ponz, 2012: 231). Los intertítulos utilizados de los capítulos de *La ciudad de las bestias* son temáticos y funcionan del mismo modo de aquello que Lluch (2003: 151), en su análisis de la novela Dahl, denomina «frases tema que resumen lo que pasa en el capítulo». Desde este punto se puede incluso adivinar los sucesos de los siguientes intertítulos por la progresión lineal de veinte capítulos de la historia que se dividen aquí en cinco grupos temáticos, tal como aparecen en la siguiente tabla:

<sup>43</sup>El enlace de las reseñas sobre la novela en página oficial de la autora: <<https://www.isabelallende.com/es/book/city/reviews>> [Consultado el 09/07/2020].

*Tabla 1: los intertítulos según la división temática*

<p><b>1. La pesadilla</b>  <b>2. La excéntrica abuela</b>  <b>3. El abominable hombre de la selva</b></p>	<p>Los primeros tres intertítulos introducen un acontecimiento importante para el protagonista (la enfermedad de su madre) y su preparación del viaje con su excéntrica abuela para hacer un reportaje sobre una criatura exótica en el Amazonas.</p>
<p><b>4. El río Amazonas</b>  <b>5. El chamán</b>  <b>6. El plan</b>  <b>7. El jaguar negro</b>  <b>8. La expedición</b>  <b>9. La gente de la neblina</b></p>	<p>Los seis siguientes intertítulos presentan el viaje en el río Amazonas lleno de misterios. Durante el viaje del protagonista Alex con su amiga y Nadia, la hija del guía, descubren una conspiración para exterminar a los nativos, que se presentan en estos capítulos desde el punto de vista de la gente de la expedición.</p>
<p><b>10. Raptados</b>  <b>11. La aldea invisible</b>  <b>12. Rito de iniciación</b>  <b>13. La montaña sagrada</b>  <b>14. Las Bestias</b>  <b>15. Los huevos de cristal</b>  <b>16. El agua de la salud</b></p>	<p>Los siete intertítulos en esta división presentan la aventura de los dos jóvenes protagonistas que fueron raptados por los nativos. Allí los chicos viven en tres situaciones que los cambian:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. El contacto con otro pueblo.</li> <li>2. El rito de iniciación y la aceptación de los chicos para formar parte de los nativos</li> <li>3. El encuentro con las Bestias, así como el viaje individual y espiritual de Nadia para salvar los nativos, y el de Alex para conseguir la medicina que puede salvar a su madre.</li> </ol>
<p><b>17. El pájaro caníbal</b>  <b>18. Manchas de sangre</b></p>	<p>En estos dos intertítulos se introduce el reencuentro de los dos chicos con los miembros de la expedición y la revelación de la conspiración, los enfrentamientos entre los nativos y el grupo de los conspiradores del miembro de la expedición.</p>
<p><b>19. Protección</b>  <b>20. Caminos separados</b></p>	<p>Los últimos dos intertítulos concluyen lo que resulta de este enfrentamiento. Con la ayuda de las Bestias y los otros buenos miembros de la expedición ya pueden proteger esta zona geográfica de los aprovechados. Los dos chicos consiguen los objetivos del viaje y se despiden.</p>

### 2.5.2. El *epitexto* del TO

El *epitexto* elegido para analizar la novela de Allende se centra en un *epitexto* virtual público. El espacio elegido para el análisis *epitextual* de la tesis es la página web de *Goodreads*. Aquí puede encontrarse un espacio de discusión, valoración y de opinión sobre los libros leídos por sus miembros. El análisis de este *epitexto* de la novela no pretende ser exhaustivo, sino que se centra en la información general de la obra tratando de ofrecer una visión panorámica de la presentación de la novela y de su autora, la clasificación del género de la obra, su evaluación en general, el número de participantes en la evaluación y su popularidad entre los diferentes idiomas. Los motivos para elegir esta página radican en su popularidad a nivel internacional y en que en ella se da una serie de elementos de manera simultánea: una idea general de la popularidad de la obra objeto de estudio, la imagen de la autora dentro de un espacio compartido entre usuarios de diferentes idiomas y los comentarios árabes utilizados en la tesis como el *epitexto* de las traducciones para dar muestra de las reacciones de sus receptores.

En *Goodreads* se presenta Isabel Allende a través de diferentes datos, como su lugar de nacimiento (Lima) y su residencia actual en Estados Unidos con su segundo marido<sup>44</sup>. La autora es presentada como una escritora chilena con nacionalidad americana y que utiliza el realismo mágico como un estilo tradicional en sus escrituras. Allende es introducida como una de las primeras mujeres novelistas más exitosas del continente latinoamericano siendo influida por Gabriel García Márquez y Pablo Neruda. Sus novelas, según la página web, están inspiradas en sus experiencias y suelen centrarse en contar la experiencia de una mujer «weaving myth and realism together<sup>45</sup>». Los géneros literarios de la autora son: literatura y ficción, biografía y memorias, ciencia ficción y fantasía. En la cuenta creada por la autora en marzo de 2013 para ser miembro en *Goodreads*, ha respondido a 39 preguntas de su público y lleva ocho años sin aceptar preguntas. También aparece la página oficial de Isabel Allende en los datos de información general de la autora.

La novela se presenta con un resumen sobre el viaje del protagonista, Alexander Cold, junto con su abuela hacia al Amazonas para hacer un reportaje sobre la Bestia. La presentación de la novela se centra en describir la naturaleza de la zona y la aventura del chico con su compañera y

---

<sup>44</sup> En realidad, Isabel Allende se divorció de su marido en 2015, de lo que se puede deducir que *Goodreads* no ha actualizado la información sobre la autora desde hace bastante tiempo.

<sup>45</sup> La cita extraída de la presentación de Isabel Allende en inglés de la página web *Goodreads*: <[https://www.goodreads.com/author/show/2238.Isabel\\_Allende](https://www.goodreads.com/author/show/2238.Isabel_Allende)> [Consultado el 05/08/2020]

su amiga del viaje, Nadia Santos, que han vivido juntos «una apasionante e inolvidable aventura<sup>46</sup>». La obra, según la página web, fue nominada en 2005 al premio de *Missouri Gateway Readers Award*.

En lo que respecta a la clasificación de la obra en *Goodreads*, se observa que los usuarios clasifican la novela en diferentes géneros. Aquí se mencionan los cuatro primeros que aparecen en la página web principal de la novela. El número de usuarios que clasifican el género de la novela como novela de fantasía asciende a 544<sup>47</sup>, quienes la consideran una novela juvenil a 399, en los dos últimos se encuentran aquellos que entienden la obra como ficción (259 personas) y quienes la ven como una novela de aventura (141 personas).

En lo referente a las opiniones sobre la novela, puede apreciarse que la valoración de los lectores en todas las ediciones internacionales está reflejada a veces sin hacer ningún comentario, lo que da un espacio más flexible y menos determinado sobre los criterios de valoración. La novela está valorada por 26.958 usuarios a nivel internacional, de las 103 ediciones mencionadas en la misma página, con una nota media de 3.71 sobre 5, mientras que la versión española tiene una nota media de 3.69 sobre 5 de 3.522 usuarios que han evaluado la novela. Se observa que la valoración media de los usuarios de todas las versiones y la versión española son casi iguales, de lo que se deduce que la novela ha tenido la misma recepción en su versión original y sus traducciones en los diferentes idiomas. Aparecen 19 idiomas usados para comentar la novela, siendo el inglés la lengua más utilizada con 844 opiniones, mientras que las siguientes dos lenguas más usadas en los comentarios son el español, con 271, y el árabe, con 85 opiniones. Las demás lenguas no superan las 30 opiniones, de lo que se sigue que los lectores de los tres primeros idiomas mencionados son los que se han interesado más en la novela, tomando como *Goodreads*.

En *Goodreads* se comercializa la novela a través de tres opciones para obtenerla que aparecen debajo de la frase «consigue tu copia». Las tres opciones son: Amazon.es, Online Store, mientras que la tercera opción es un enlace al libro, que da la opción de préstamo en librerías.

En general, el *epitexto* virtual público mencionado aquí de *La ciudad de las bestias* da una idea de cómo se presentan las obras literarias hoy en día en un espacio público virtual, convirtiéndose

---

<sup>46</sup> Del resumen de *La ciudad de las bestias* en *Goodreads*: <[https://www.goodreads.com/book/show/837674.La\\_ciudad\\_de\\_las\\_bestias?ac=1&from\\_search=true&qid=LTaq8f91X3&rank=2#>](https://www.goodreads.com/book/show/837674.La_ciudad_de_las_bestias?ac=1&from_search=true&qid=LTaq8f91X3&rank=2#>). [Consultado el 05/08/2020].

<sup>47</sup> Los números mencionados en este apartado se han Consultado el 05/08/2020.

los lectores mismos en los críticos actuales. De ahí que la necesidad de profesionales en el campo ya no sea imprescindible para la presentación de la obra.

### **3. Isabel Allende y la recepción de** *La ciudad de las bestias*

### 3.1. El *Posboom* latinoamericano

El auge de la novela latinoamericana en el siglo anterior se dividía en diferentes momentos históricos claves. El primer apogeo fue entre el año 1924 y 1930, con la fundación de la novela moderna, con novelistas que, según Martínez (1972: 90), «ofrecieron al mundo una primera imagen de América gracias a una calidad poco común: la autenticidad y el vigor de su talento narrativo» y con temas dedicados a la lucha por la patria, la pelea por la tierra y contra la injusticia. No se puede olvidar la culminación de las obras de Borges y Carpentier en los años cuarenta que se consideran como «dos de los narradores más originales de América Latina» (*ibid.*: 90). Otro movimiento literario fue el llamado el *Boom* latinoamericano, que empezó desde los años sesenta hasta los inicios de los setenta, y que «por circunstancias histórico-culturales han merecido la atención internacional» (Donoso, 2007: 11), logrando su culminación con obras como la de García Márquez *Cien años de Soledad* en el 1967. A mediados de los años setenta «vieron el paso del Boom al posboom» (Shaw, 2014: 275) con la publicación de la primera obra de Skármeta, *Soñé que la nieve ardía*, en el año 1975 (*ibid.*:259). La fecha del inicio de este movimiento podría ser antes de los años setenta con las primeras obras de Puig y Sarduy consideradas, según Blaustein (2011: 41), como autores del *Posboom*. De modo general, se puede decir que el *Posboom*, según se entiende de su denominación, se considera un movimiento literario sucesor del *Boom*.

Para entender el movimiento del *Posboom*, es imprescindible saber primero qué es lo que caracteriza el *Boom* latinoamericano y por qué había un cambio en el procedimiento narrativo y en la temática entre los dos movimientos. Blaustein (2011: 43-64) propone un modelo que deslinda tres niveles diferentes entre el *Boom* y el *Posboom* que consisten en los supuestos ontológico-gnoseológicos de los dos movimientos, sus sectores temáticos y los procedimientos narrativos empleados en los ambos. Lo que interesa aquí es exponer los puntos más destacados sobre el nivel temático y los procedimientos narrativos más destacados de los dos movimientos.

El *Boom* latinoamericano está formado por autores considerados como las élites de la literatura en aquella época con un número reducido a unos autores que son casi todos hombres como Cortázar, Vargas Llosa, García Márquez, Fuentes, Rulfo, Bastos, Donoso, Lima, Infante. Las obras del *Boom* se caracterizan según señala Donoso (Swanson 1990: 224 citado en Blaustein, 2011: 45) por ser «totalizadoras, agobiantes de significado, ahogantes de experimento». Los tópicos generalmente se enfocan en «la búsqueda del cosmopolitismo y la universalidad» (*ibid.*: 63), y los personajes, como manifiesta Skármeta (1982, citado en Blaustein, 2009: 179), suelen ser «seres

excepcionales que se nutren en desmesuradas obsesiones». En lo referente a los procedimientos narrativos, Shaw (2014: 250) señala que en el *Boom* se observa la tendencia de no utilizar la estructura lineal, ordenada y lógica, sino que introduce el uso de espacios imaginarios, abandonando así los escenarios realistas de la novela tradicional. Estos procedimientos narrativos crean una actitud no amistosa para con el lector, ya que le dificultan su acceso (Blaustein, 2011: 63).

El movimiento del *Posboom* latinoamericano surge como una reacción de un grupo de autores jóvenes que critican el *Boom* y reaccionan contra el movimiento anterior en tres bases esenciales, según Shaw (1995:12): primero, por su elitismo excesivo y la actitud no amistosa hacia el lector; segundo, por su deseo de universalidad a costa del aquí y ahora en Hispanoamérica; y, tercero, por su énfasis excesivo en la técnica, en el supuesto misterio de la realidad y en la posible incapacidad del lenguaje para expresarla. En realidad, los autores de este movimiento muchas veces vuelven a la narrativa tradicional hispanoamericana consistente en la protesta y el uso de un lenguaje directo y referencial. Este hecho, por consiguiente, podría producir un impacto mayor en el público menos elitista que en las obras del *Boom* (Shaw, 2014: 263-64). Asimismo, este movimiento literario se centra en contar los acontecimientos reales de un periodo histórico relacionado con el continente latinoamericano a través de las interpretaciones y las observaciones como un objetivo primordial (*ibid.*: 260).

La temática de las obras del *Posboom* se caracteriza por su diversidad, debido al gran número de autores que dan origen a diferentes tendencias literarias, como la literatura femenina, el retorno a la historia, la narrativa testimonial o documental, etc., además de mostrar una visión optimista hacia el tema del amor. La experiencia y la perspectiva vividas por los autores del *Posboom* desempeñan un papel importante a la hora de formar sus obras. Como señala Blaustein (2009: 179), en ellas se determina «una inclinación hacia un tipo de literatura en la que se reflejan de manera explícita tales experiencias, y en la que abunda la denuncia social, ideológica y política». Estos temas se manifiestan al inicio de este movimiento literario dentro de situaciones difíciles que reflejan el periodo histórico, social y político vividos en Latinoamérica caracterizados por los golpes de estados en diferentes países del continente, los exiliados políticos y la vida social de sus autores en el exilio. La escritura del *Posboom* se define, siguiendo a Giardinelli (1996: 266), como una escritura que busca la convivencia pacífica y la justicia social, mostrando una inclinación política hacia la democracia. Los regímenes dictatoriales se presentan en el *Posboom* como crueles

y asesinos fríos con un buen nivel de educación. La mujer, por su parte, ocupa un lugar importante en este movimiento literario y es testigo de «la terminación de la literatura machista» (*ibid.*: 267). En estas obras se presentan temas como la vida de los jóvenes, la opresión, la marginalidad, las drogas, el sexo, etc., y los protagonistas se presentan como «carnales transeúntes de las urbes latinoamericanas» (Blaustein, 2009: 180). En lo que respecta a los procedimientos narrativos del *Posboom* se observa la vuelta a la narratividad con la incorporación del lenguaje coloquial y cotidiano, y la presencia del narrador omnisciente. Shaw resume las técnicas utilizadas en las novelas del *Posboom* en el siguiente párrafo:

At the technical level we can postulate: reader-friendliness, based on strong emphasis on plot, sometimes with elements of melodrama and romance (i.e. elements that commonly reflect a consensual pattern of values rather than questioning the existence of such a pattern), a tendency towards closure rather than open-endedness, a reaction against experimentalism both in narrative-technique and in the use of language, involving a return towards linear, chronological structure and "strong" characterization. (1995: 20)

En lo que respecta la relación entre el *Posboom* y el *Posmodernismo*, Shaw (2014: 365) admite que los dos movimientos se diferencian en el nivel conceptual porque el posmodernismo es un concepto que abarca diferentes campos de especialidad, mientras el *Posboom* «es un término mucho más modesto que se aplica simplemente a la narrativa hispanoamericana» (*ibid.*:365). Giardinelli considera que el *Posboom* o el *Posmodernismo* son realmente sinónimos y comparten la misma finalidad:

Posmodernidad, posboom o como quiera que se llame, para mí es eso: en literatura una escritura del dolor y la rebeldía, pero sin poses demagógicas, sin volvernos profesionales del desdén, de la suficiencia, del exilio de nada. Quiero decir: ser posmoderno es ser moderno siempre, joven siempre, rebelde siempre, transgresor siempre, y desconforme y batallador como constante actitud ética y estética. (1996: 265-66).

En realidad, se puede observar que Giardinelli (1996: 266-69) menciona diversas características que denomina como *posmodernas*, pero que son realmente compatibles al *Posboom*. Ejemplo de ello es el uso de un estilo menos sofisticado para el autor, con un contenido compatible

de su vida cotidiana, temas que relatan acontecimientos reales, sin ser necesario embellecerlas. A esto se añade la simplificación del mundo que se divide en buenos y malos, blancos y negros, amén de otras diferentes dualidades. En lo que respecta a los autores, Giardinelli resume que la escritura para su generación consiste en indagar, experimentar, conocer y descubrir; y, al mismo tiempo, recordar y sobrevivir. El valor artístico se basa fundamentalmente en la obra y no ya en los autores.

Se observa, en definitiva, que el cambio de paradigma entre el *Boom* y el *Posboom* se da en diferentes niveles. Esto se refleja en los autores de ambos movimientos a través de diversos factores como la temática, el estilo, la ideología y el contenido invertidos en sus obras literarias. Esta es una circunstancia que influye en el público que recibe estos textos y en las ideas que difunden en ellos.

### **3.1.1. Isabel Allende como una autora del *Posboom***

Sin duda alguna Isabel Allende es considerada como una de las escritoras más destacadas en el continente latinoamericano, especialmente debido a su fama a nivel mundial que empezó con su primera obra *La casa de los espíritus*, la cual ha sido traducida a diferentes idiomas y que hoy en día, según la agencia literaria Carmen Balcells, «es considerada la autora más leída de la lengua española<sup>48</sup>». Cabe destacar que los 25 libros publicados de la autora hasta el momento se han traducido a más de 42 idiomas y se han vendido más de 74 millones ejemplares, según señala la autora en su biografía<sup>49</sup>. Estas cifras podrían dar una imagen más amplia de la importancia de la producción literaria de Allende y su recepción a nivel mundial. La fama que ha conseguido la autora se debe al momento en el que aparece dentro de la escena literaria latinoamericana. Como ella afirma en una entrevista con David Frost: «The world is reading the Latin American literature.

---

<sup>48</sup> Cita extraída de la página dedicada a Isabel Allende por la Agencia Literaria Carmen Balcells que tiene el derecho de sus traducciones a nivel mundial: <<http://www.agenciabalcells.com/autores/autor/isabel-allende/#autor-links>>. [Consultado el 07/09/2020].

<sup>49</sup> La biografía de Isabel Allende en su página web oficial: <[https://s3-us-west-1.amazonaws.com/isabelallende.com/assets/bio/Bio\\_Isabel-es.pdf?u2uknejnde](https://s3-us-west-1.amazonaws.com/isabelallende.com/assets/bio/Bio_Isabel-es.pdf?u2uknejnde)>. [Consultado el 07/09/2020.]

They were all male and suddenly a female voice appeared and the publishers and the public also paid attention. So, I came in the right moment, and I was very lucky<sup>50</sup>».

Las obras de Allende discuten diferentes aspectos de la vida, como, por ejemplo, la vida personal de la autora, la de su país natal Chile, etc. La presentación de las obras aquí mencionadas se centra más bien en reflejar la diversidad de los géneros que domina Allende, y no tanto en buscar el sentido profundo y concreto de cada una de sus libros aquí mencionados, ya que esto daría lugar a otro estudio independiente.

Su primera obra, *La casa de los espíritus* (1982), que se encuadra dentro del realismo mágico, es según Shaw (2014: 259) «el punto de partida del posboom», considerado como un nuevo movimiento literario en el continente latinoamericano. En ella se narra las vivencias de cuatro generaciones de una familia, los Trueba, cuyos personajes son una encarnación de la familia de la autora. En esta obra se presenta, además, la situación política que vivía Chile en los años ochenta, siempre desde la perspectiva de la autora. Esta obra de Allende es un reflejo de diversas características temáticas del *Posboom*, como, por ejemplo, el retorno a contar el «aquí y ahora» de los acontecimientos del continente latinoamericano, como el golpe de Estado en Chile, la presentación del tema del amor, la presencia de personajes fuertes que en la mayoría de los casos son mujeres, etc. Y todo ello con un estilo y contenidos caracterizados por su transparencia (Blaustein, 2011: 63). Las primeras tres novelas *La casa de los espíritus*, *De amor y de sombras* y *Eva Luna*, según Shaw, pertenecen al género del melodrama social en el que las actividades principales de las protagonistas consisten en «el amor, la subversión y la escritura. Pero, por encima de todo, el acto de escribir o comunicar sirve para atribuir un sentido a la vida» (*ibid.* 2014: 279-280), sin descartar el elemento mágico que utiliza Allende casi siempre en su producción literaria. Ella misma confiesa en su obra autobiográfica *La suma de los días* que lo mágico puede ser lo posible en esta vida, considerándolo así como una parte esencial de su filosofía de vida:

Con una abuela como la mía, que me inició temprano en la idea de que el mundo es mágico y lo demás son ilusiones de grandeza de los humanos, ya que no controlamos casi nada, sabemos

---

<sup>50</sup> The Frost interview (10 de agosto de 2013). Isabel Allende: 'Forever a foreigner' [Archivo de Video]. Al Jazeera English. Disponible en: <<https://www.aljazeera.com/program/the-frost-interview/2013/8/10/isabel-allende-forever-a-foreigner>>. [Consultado el 08/09/2020].

muy poco y basta echar un vistazo a la Historia para comprender las limitaciones de la razón, no es raro que todo me parezca posible. (2016: 283).

Allende con sus libros de matiz autobiográfico como *Paula* (1994), *Mi país inventado* (2003) y *La suma de los días* (2007) presenta otro género literario en su producción creativa. En *Paula*, que lleva como título el nombre de su hija, narra dentro de sus páginas su vida personal y las emociones que ha vivido con la enfermedad de su hija. Su objetivo era regalar este libro a Paula cuando saliera del trance. En cambio, en *Mi país inventado* Allende presenta su visión de Chile, sus recuerdos de la infancia con su familia y la vida en el exilio y el sentimiento de nostalgia. La última obra clasificada de esta categoría presenta la suma de sus experiencias vividas, desde la pérdida de su hija, su familia en California y hasta la vida emocional con su exmarido William Gordon. Estos tres libros resumen, por un lado, una visión general sobre la vida política y social de Chile en diferentes épocas históricas desde el punto de vista de Allende, su vida en el exilio y luego su estancia en Estado Unidos; y, por otro lado, resume su visión más profunda sobre su vida familiar y emocional. En realidad, Allende admite que la mayoría de sus obras «come from nostalgia, lost and separation<sup>51</sup>».

La novela histórica forma parte de la producción literaria de la autora con obras que tratan de temas como la historia de la conquista española de Chile en el siglo XVI a través del personaje histórico Inés Suárez. Este personaje parece en la novela de Allende titulada *Inés del alma mía*<sup>52</sup> (2007). Su protagonista narra la vida y los obstáculos encontrados que plasma en un diario destinado a su hija adoptiva Isabel. En su novela de aventuras *Hija de la fortuna* (1999), Allende se ocupa de narrar otra época. Ahí cuenta la historia de la joven Eliza Sommers, una chica adoptada por una familia aristocrática inglesa que vive en la ciudad chilena de Valparaíso durante el siglo XIX. Eliza viaja para buscar a su amante que la dejó para hacer fortuna. Durante su viaje consigue una amistad y un futuro amor con el médico chino Tao Chi'en. De él aprende valores, como la independencia y la libertad, que la cambiarán para siempre. Allende compara su vida con la de su protagonista, Eliza, que viaja a buscar a su amante, pero, en realidad, está consiguiendo su libertad: «al igual que Eliza Sommers, yo decidí a una edad temprana que iba a encontrar mi propio camino.

---

<sup>51</sup> Cita extraída del discurso de Isabel Allende en *National Book Foundation* del 15 de noviembre de 2018 tras recibir una medalla por su distinguida contribución a las letras americanas. La entrevista disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=Z9qYVJ01RE0&feature=youtu.be>> [Consultado el 13/09/2021].

<sup>52</sup> Se ha producido una serie basada en esta novela que se estrenó en España el 31 de julio de 2020 en *Prime Video*.

Eso me hizo feminista en un momento y en un lugar donde el feminismo era equivalente a estar poseído por el demonio<sup>53</sup>». La novela representa la época de la fiebre del oro en aquellos tiempos. Dentro de sus páginas Allende refleja la codicia del ser humano, el amor, la amistad y la madurez personal. Con la que publicó al año siguiente, *Retrato en sepia* (2000), cierra la trilogía comenzada dieciocho años antes con su primera novela, *La casa de los espíritus*. En 2009 Allende representa otra época histórica en sus obras con su novela *La isla bajo el mar*. Aquí expone el tema de la esclavitud a través de cuarenta años de la vida de una esclava llamada Zarité. Los acontecimientos tienen lugar en el Santo Domingo del siglo XVIII y en Nueva Orleans. La aventura de la protagonista la llevará de la esclavitud a la libertad. Se puede observar que desde el principio las mujeres desempeñan un papel esencial en las obras de Allende mostrando una perspectiva optimista. En realidad, Allende no solo centra su interés en la mujer, sino también en otros grupos sociales, como sostiene en la siguiente cita:

I am passionate about the same causes and ideals that move me half century ago. I write about strong women overcome terrible obstacles, about absent fathers, about love, loyalty, courage, death, violence, about the people who are silenced and those who are not protected by the big umbrella of the establishments, the poor, the disparate, the foreigners, the disabled. But no matter how dark the circumstances may be the characters survive, they never depressed or bitter, just the opposite they to be or to become strong and joyful<sup>54</sup>. (Allende: 2017)

La autora ha escrito también para el público juvenil con la publicación de su trilogía iniciada con *La ciudad de las bestias* (2002), *El reino del dragón de oro* (2003) y termina con *El bosque de los pigmeos* (2004). Esta trilogía se enmarca dentro del género de aventura haciendo uso del realismo mágico con el objetivo de transmitir conceptos de valor educativo y ético para las generaciones futuras desde la perspectiva de dos adolescentes que viven su desarrollo personal durante sus viajes por tres continentes, así como el encuentro con costumbres y tradiciones de otras

---

<sup>53</sup> En una de las reflexiones de Isabel Allende publicada en su página oficial y titulada como «La Escritura Como Terapia» Reflexiones: <[http://isabelallende.com/es/musings#writing\\_as\\_therapy](http://isabelallende.com/es/musings#writing_as_therapy)>. [Consultado el 13/09/2020].

<sup>54</sup> Cita extraída del discurso de Isabel Allende en *The City Club of Cleveland* tras conseguir el Premio *Anisfield-Wolf Lifetime Achievement* en 2017. Se puede ver el discurso de la autora chilena a través del siguiente enlace: <<https://www.youtube.com/watch?v=Jq6K5uF5i0s>>. [Consultado el 20/09/2021].

culturas, encuentro que se caracteriza por ser una mezcla de entre lo normal y lo extraordinario para atraer a los lectores jóvenes.

Sin embargo, Isabel Allende no se limita a escribir en los géneros literarios anteriormente mencionados, sino que también ha escrito en otros. Ejemplo de ello es su obra titulada *Cuentos de Eva Luna* (1990), que contiene veintitrés relatos entrelazados por un hilo narrativo. Otro ejemplo de diversidad de géneros literarios se encuentra en la novela erótica y gastronómica *Afrodita* (1997). La novela de aventuras la representa *El Zorro: comienza la leyenda* (2005) y otra policiaca titulada *El juego de Ripper* (2012). Allende recopila también escenas seleccionadas entre sus libros y publica en 2012 su obra *Amor*, que contiene una mezcla de escenas de amor entre sus personajes literarios y sus experiencias vitales relacionadas con el tema.

Dado este estado de cosas, se puede afirmar que los temas que trata Allende en sus obras se caracterizan por tener diversos matices que van desde los históricos, políticos, sociales hasta los morales y emocionales, y esto se repite a lo largo de su producción literaria, como se ha expuesto anteriormente. La autora siempre plantea temas como el racismo, el materialismo obsesivo, la migración, la esperanza de amor, segundas oportunidades, la igualdad de género y el feminismo. Son temas que aparecen en novelas como *El plan infinito* (1991), *Más allá del invierno* (2017), *Mujeres del alma mía* (2020) y *Violeta* (2022). Por otro lado, cuestiones como la vida de la delincuencia, drogas y prostitución y el descubrimiento de uno mismo aparecen en obras como *El cuaderno de Maya* (2011). El encuentro de un amor eterno y el exilio también están presente en sus novelas *El amante japonés* (2015) y *El largo pétalo de mar* (2019).

La diversidad temática de las obras de la autora y su estilo fácil de seguir en la lectura son los que le otorgan una gran popularidad y un público masivo. Allende, como otros muchos escritores del *best sellers*, tal como afirma Gacon (2017: 171), utiliza un lenguaje claro, un estilo fluido y una temática atractiva para llegar al gusto de un público masivo:

Cuidar el lenguaje es intentar que la expresión sea lo más clara posible para favorecer al máximo la comprensión y la fluidez de la lectura. Pero también recurre a otros elementos muy del gusto del público: para mantenerlo en vilo, junto con los elementos históricos, construye una trama bien hilada, llena de aventura, de humor y de romance; todos ellos, elementos clave de la promoción de sus novelas.

Esta variedad de temas es un reflejo de lo que señala Allende (2010), a saber: «every story is like a seed inside me and some seeds start to grow and grow, and I think that it's always related with something that is really important for me It's either a cause or an idea or an experience that has a very personal meaning and then I start writing<sup>55</sup>»

---

<sup>55</sup> Cita extraída de la entrevista de Isabel Allende en 2010 en *National Book Festival*. La entrevista disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=6lRL2aiuLi4>>. [Consultado el 21/09/2021].

### **3.2. Isabel Allende en árabe**

La pesquisa llevada a cabo con esta parte del trabajo se enfoca en analizar los aspectos de la recepción de Isabel Allende y la difusión de sus obras en árabe, que hasta la fecha no han sido tratados en un estudio. Mediante el siguiente análisis se pretende mostrar las reacciones de los receptores árabes de Oriente Medio a través de un corpus limitado a escritores, académicos o literatos con el fin de alcanzar una idea general sobre el impacto que en ellos ha provocado Allende. Cabe destacar que en los siguientes apartados se pretende también recopilar los datos de publicación de sus obras que se han traducido a la lengua árabe, los traductores que vierten sus libros a dicho idioma, las editoriales que las publican y la situación de los derechos de propiedad intelectual de los textos traducidos, en general, y las de Allende, en particular. Todos estos puntos tienen el objetivo de reflejar la repercusión literaria de la autora chilena en aquella zona geográfica del mundo árabe.

Esta parte del estudio no pretende ser exhaustivo, sino, más bien, representativo con la idea de ofrecer una imagen panorámica de la perspectiva de diferentes escritores árabes de Oriente Medio sobre la autora, así como la imagen de Allende que tienen los receptores de aquella zona geográfica y su impacto en el mundo de la traducción literaria árabe.

En cuanto a la cuestión metodológica, el motivo de elegir un corpus limitado tiene que ver con dos razones que consisten en la extensión geográfica de los países de habla árabe a los que llega las novelas de Allende y la diversidad de medios de comunicación que las elogian o las critican dificultan la tarea de recopilación de los datos de su recepción debido a la inexistencia de bases de datos.

#### **3.2.1. Isabel Allende en perspectiva**

Basta solo con hacer una búsqueda en la Red del nombre de Isabel Allende en árabe para encontrar miles de resultados de artículos, videos, blogs, etc. que hablan de su producción literaria, de la presentación de una determinada novela, de su vida personal, de su punto de vista sobre diferentes temas vitales, de otras novelas que parecen al estilo o al contenido de su producción literaria, entre otros muchos temas. Esto refleja la popularidad de Allende en el mundo árabe y su importancia como una voz intelectual que no solo se limita a un determinado grupo social, sino que tiene un carácter transversal. Para presentar una muestra de esta popularidad se ha recopilado opiniones de escritores árabes de diferentes lugares de Oriente Medio que se interesan por la

producción literaria de Allende y por los otros aspectos de su vida. En los siguientes subapartados se abordan cuestiones en las que se enfocan estos escritores.

### 3.2.1.1. La literatura latinoamericana e Isabel Allende

Desde el siglo pasado hasta hoy, la literatura latinoamericana es una de las literaturas que despierta un interés que destaca a través de los estudios que se centran en analizarla desde la perspectiva académica y teórica por investigadores y académicos árabes<sup>56</sup>. Ḥammūd se ocupa en su obra de diferentes autores de la literatura latinoamericana<sup>57</sup>, entre ellos Isabel Allende. Esta investigadora opina que la literatura latinoamericana tiene una relación de semejanza a niveles político, social y económico con el mundo árabe y destaca que esta literatura nunca ha tenido el interés que merece en el mundo árabe (Ḥammūd, 2007: 4). Como señala ‘Abd al-Raḥmān<sup>58</sup> (2017:7), estas similitudes entre las dos literaturas se presentan a nivel temático, como la época del feudalismo en Latinoamérica y la codicia del ser humano representados, por ejemplo, en la novela de Allende titulada *Retrato en sepia*, la cual presenta a la protagonista de la obra, Paulina, y a su familia como una imagen de la sociedad feudal. También añade que esta similitud se refleja en la realidad vivida en los países árabes a través de diferentes obras de la literatura latinoamericana que tratan el tema de los regímenes dictatoriales, como la obra de Vargas Llosa *La fiesta del chivo*. En realidad, el tema de la dictadura en Chile dirigida por el régimen militar liderado por Pinochet y el del golpe de estado para derrocar al presidente socialista, y tío de Isabel,

---

<sup>56</sup> Diferentes académicos han tratado sobre la literatura latinoamericana desde diferentes enfoques. Aquí se destacan unos estudios que abordan temas como el realismo mágico desde las perspectivas histórica y crítica. Tal es el caso de la obra escrita por Hamed Abu Ahmed *Fī al-wāqi ‘īyah al-siḥrīyah* (في الواقعية السحرية) en 2008. Otros enfoques que tratan la literatura latinoamericana y su relación con el mundo árabe se encuentran en estudios como el libro de Dāwūd Sallūm, titulado *Al-shakhṣīyah al-‘arabīyah fī riwāyāt Amrīkā al-Lātīnīyah* (الشخصية العربية في روايات أميركا اللاتينية) publicado en 1995 o la tesis doctoral de Amani Ahmed Abualhassan, titulada *Magical Realism in Saudi Novels Between the Return to Origin and the Impact of Foreign trend* publicada en 2017.

<sup>57</sup> La obra de Mājīdah Ḥammūd *Riḥlah fī jamālīyāt riwāyāt Amrīkā al-Lātīnīyah* (رحلة في جماليات روايات أميركا اللاتينية) publicado en 2007 aspira estudiar y analizar la estética de la novela latinoamericana a través de una elección de novelas como *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, *La fiesta del chivo* de Mario Vargas Llosa, *La ciudad de las bestias* de Isabel Allende y *La alquimista* de Paulo Coelho.

<sup>58</sup> El libro de Lanā ‘Abd al-Raḥmān titulada *Mut‘at al-sard wa al-hakāyā... Iḏā‘ah ‘alā al-riwāyāt al-‘ālamīyah* (متعة السرد والحكايا... إضاءة على الروايات العالمية) publicada en 2017 trata de novelas de autores en diferentes países del mundo con el fin de reflejar la habilidad de la obra literaria abarcando todos los artes dentro de sus páginas. La escritora presenta a Isabel Allende a través de diferentes novelas como *Zorro*, *Inés del alma mía*, *Afrodita y la suma de los días* relacionándolas con su vida personal y familiar.

Salvador Allende aparecen en la perspectiva de los escritores árabes al presentar la vida de Allende, su exilio y su influencia en su primera obra literaria *La casa de los espíritus* (Ḥammūd, 2007: 170; ‘Abd al-Raḥmān, 2017: 18; ‘Abd al-Laṭīf, 32: 2018; Qāsīm 2018: 55).

‘Abd al-Laṭīf,<sup>59</sup> quien llama a Isabel Allende «la novelista mágica» (2018: 30), afirma que sus obras, como la mayoría de los escritores latinoamericanos, pertenecen a la corriente del realismo mágico. En realidad, la imagen de Allende va más allá de ser una escritora latinoamericana que piensa en las preocupaciones del ciudadano de aquel continente, sino que se trata de una escritora latinoamericana, cuya literatura queda relacionada con la memoria colectiva del receptor árabe. Así lo muestra el sobrenombre que le da ‘Abd Allāh al-Zamāy al llamarla la «La Shahrazad de Latinoamérica<sup>60</sup>». El uso de este sobrenombre tiene una connotación cultural y refleja la habilidad que tiene Allende para contar historias como Shahrazad, el personaje principal de *Las mil y una noches*. Al-Zamāy considera a Allende como «una de los nombres actuales más importantes en el ámbito literario latinoamericano y en el ámbito literario internacional, en general<sup>61</sup>» (2016:11). Llamándola así da la impresión de crear una relación cercana de las obras de Allende con el lector oriental.

### 3.2.1.2. Las experiencias vitales de Allende y su orientación ideológica

La vida de Allende en el exilio y el viaje a diferentes países han influenciado positivamente en su producción literaria, como admite ‘Abd al-Raḥmān (2017:23). Desde el punto de vista de ‘Abd al-Raḥmān, Allende presenta una visión profunda y reflexiva sobre las complicaciones del espíritu humano, la realidad cruel, la pobreza, el subdesarrollo y los regímenes autoritarios que rodean al

---

<sup>59</sup> La escritora y la periodista Ḥāyḍī ‘Abd al-Laṭīf, ha escrito su libro (en dos tomos) titulado *Mawsū‘at al-mashāhīr* (موسوعة المشاهير) publicada en 2018, que engloba a famosos de diferentes áreas como la política, la social, la literaria, etc. Todos los personajes de esta *Enciclopedia* comparten características similares en sus experiencias vividas, como la lucha, el dolor y las dificultades vitales para alcanzar el éxito (2018: 8), incluyendo Allende en ella. En realidad, este libro es una recopilación de diferentes artículos escritos por la escritora en el periódico kuwaití *jarīdat al-kwaytīyah*.

<sup>60</sup> «La Shahrazad de Latinoamérica» es la traducción del título utilizado por ‘Abd Allāh al-Zamāy, *Shahrazād Amīrkā al-Lātīnīyah* (شهرزاد أميركا اللاتينية) para su libro publicado en 2016. La obra es una recopilación de reflexiones, discursos, artículos y entrevistas de la autora chilena traducida del inglés al árabe.

<sup>61</sup> Texto original árabe (la traducción en español del texto árabe de las citas mencionadas dentro del texto y las que siguen en este trabajo de investigación son mías): «من أهم الأسماء الحالية في سماء أدب أميركا اللاتينية، والأدب العالمي عموماً.»

ciudadano latinoamericano (*ibid.*:31). El escritor sirio Ayman al-Ghazālī<sup>62</sup> muestra el punto de vista de Allende sobre la vida en Chile a través de sus obras literarias que reflejan la vida de un país que con los ojos de Allende parece increíble y conmovedor. El escritor sirio refleja las ideas de Allende sobre la muerte y su capacidad como escritora al immortalizar el recuerdo de su hija a través de su libro autobiográfico *Paula* (*ibid.*:11). Según la opinión de al-Ghazālī (2001: 11), este libro es el más excepcional y el más íntimo de la autora chilena, así como el más influyente en diversos niveles: el literario, social, artístico y espiritual.

La esperanza y la lucha contra las dificultades de la vida son dos de las características que representan la literatura de Allende, lo que le da un toque revolucionario y más cercano a un grupo más amplio de personas de todos los países y no solo al de los lectores de su lengua original. Esta es la posición de al-Ghazālī, que describe las obras de Allende como un reflejo de la esperanza donde la autora «acaricia la vida como el viento la toca, y cuenta sus historias como si fuera una de nosotros, porque no excluye a nadie<sup>63</sup>» (2001: 14). Realmente Allende no solo no excluye a nadie, sino que también piensa en sus receptores al escribir y esto está reflejado en las palabras de Ḥammūd cuando afirma que la autora chilena «crea un universo propio que acomoda a los demás. El receptor es un socio en su proceso creativo, ya que es parte de este universo, y comparte con él su vida, así como sus sentimientos, sus sueños y sus ideas<sup>64</sup>» (2007: 172). Allende utiliza sus obras como un punto de partida para ejercer su crítica con un tono sarcástico sobre cuestiones de índole social, como, por ejemplo, la vigilancia, la violencia y la corrupción gubernamental y las dictaduras que América Latina ha conocido durante décadas (*ibid.*: 176).

La imagen de Allende se representa desde el punto de vista de diversos críticos en el mundo como una activista feminista que quiere cambiar la imagen establecida en la mentalidad social. Opiniones árabes, como, por ejemplo, la de ‘Abd al-Raḥmān, destaca que la autora con su primera

---

<sup>62</sup> El artículo de al-Ghazālī «*Īzābīl Allīndī tuḥāwīl i‘ādat Bāwīlā ilā al-ḥayāh*» (إيزابيل الليندي تحاول إعادة باولا إلى الحياة) forma parte de un libro titulado *Ladhdat al-qirā‘ah fī adab al-riwāyah* (لذة القراءة في أدب الرواية) publicado en 2001. Desde una perspectiva crítica, en él introduce textos seleccionados de obras literarias de otros autores, como Jorge Luis Borges, Mario Benedetti, Isabel Allende. La selección fue, en ocasiones, casual y, en otras, condicionada por su calidad literaria, como el propio autor señala en la introducción de su obra (2001:7).

<sup>63</sup> Texto original árabe: «هي تتلمس الحياة، كما تتلمسها الريح، وتروي وكأنها واحدة منا، لأنها لا تستثني أحدا.»

<sup>64</sup> Texto original árabe: «إنها تخلق كوناً خاصاً بها، يتسع للآخرين، فالمتلقي شريك في العملية الإبداعية لكونه شريكاً في هذا الكون تتقاسم معه الحياة فيه كما تتقاسم مع المشاعر والأحلام والأفكار!»

novela, *La casa de los espíritus*, mostraba «una voz distintiva que resonaba en el templo masculino totalizador de la literatura latinoamericana<sup>65</sup>» (2017: 18). Esta presentación de ella como una mujer que lucha contra la orientación machista no es realmente lo que se refleja siempre por parte de los escritores árabes. En efecto, Ḥammūd señala que cuando Allende sueña con niños, representa para la autora el momento de escribir una nueva obra literaria. También afirma que el proceso creativo se parece a bordar las ropas, lo que representaría en sus palabras este lado feminista de la autora (2007: 174).

### 3.2.1.3. El estilo literario de Allende

El acercamiento al estilo literario de Isabel Allende se debe normalmente a los traductores que vierten sus libros al árabe. Ḥammūd, que ha utilizado las traducciones de Almani de las novelas de Allende en la referencia bibliográfica de su crítica, describe las novelas de la autora chilena como obras que se distinguen «por sus temas y técnicas simples» (2007: 176). En realidad, Ḥammūd compara el estilo empleado en *La casa de los espíritus* con el de *Cien años de soledad* de Márquez al señalar que los lectores pueden «palpar su influencia explícita con el estilo del realismo mágico empleado por el escritor colombiano<sup>66</sup>» (2007: 170). En las palabras citadas de Ḥammūd se puede deducir que existe una base de popularidad de la literatura latinoamericana y del género literario conocido como realismo mágico dentro de los entornos literarios árabes.

Las temáticas de las novelas de Allende se caracterizan por ser diversas y crean una curiosidad en sus receptores. ʿAbd al-Raḥmān considera a Allende como «una de las escritoras más famosas y sorprendentes de Chile. No deja de despertar la curiosidad de su lector, ya sea por los temas que elige para escribir sus libros o por su mezcla [presentada en sus obras] entre la realidad, la ficción y las leyendas<sup>67</sup>» (2017: 17). Esta diversidad temática acerca al lector a sensaciones profundas, mundos exóticos y descripciones detalladas que hace que sus obras lleven a los lectores a su mundo

---

<sup>65</sup> Texto original árabe: «لقد كانت صوتاً مميزاً دوى في المعبد الذكوري الشامل لأدب أمريكا اللاتينية»

<sup>65</sup> Texto original árabe: «يستطيع المرء أن يلمس في هذه الرواية تأثيرها الواضح بأسلوب الواقعية السحرية للكاتب الكولومبي (غابرييل غارسيا ماركيز) في روايته الشهيرة "مئة عام من العزلة" التي نال عليها جائزة نوبل.»

<sup>66</sup> Texto original árabe: «تعتبر إيزابيل الليندي من أكثر كاتبات "تشيلي" شهرة وإثارة للدهشة، فهي لا تتوقف عن إثارة فضول قارئها سواء عبر اختيارها للموضوعات التي تكتبها أو عبر مزجها بين الواقع، والأسطورة، والخيال.»

donde, según ‘Abd al-Laṭīf, destaca «un ambiente lleno de imágenes, fantasías magia y mitos. Como los cuentos fluyen en *Las mil y una noches*, Isabel Allende teje su realidad imaginada, de acuerdo con un sistema delicado del amor, de los dolores de la vida y la muerte<sup>68</sup>» (2018.: 30). Diferentes críticos árabes casi siempre se enfocan en la época en la que Allende vivía en Líbano o enlazan su lectura de *Las mil y una noches* con la influencia en su producción literaria posterior (Ḥammūd, 2007: 174; ‘Abd al-Raḥmān, 2017: 17; ‘Abd al-Laṭīf, 2018: 28; Qāsim<sup>69</sup>, 2018: 57) como un modo de acercar a la autora al espacio sociocultural del lector árabe.

### 3.2.2. Obras de Isabel Allende traducidas al árabe

Cabe destacar que la autora chilena ha conseguido desde su primera novela *La casa de los espíritus* un éxito a nivel mundial por ser una de las autoras cuyas obras siempre aparecen en las listas de *best seller*. Como afirma Gacon (2012: 572), «las novelas de Allende rápidamente se han convertido en *best seller* en España y otros países europeos, manteniéndose numerosas semanas en las listas de libros más vendidos». Esto se debe, desde el principio de su éxito, a diferentes factores sociopolíticos e históricos compartidos entre Chile con el golpe de estado en 1973 y la llegada del Gobierno socialista de Felipe González que, según Fanjul Fanjul (2014: 42), «favorecieron la producción y el consumo de la primera novela de Isabel Allende en España». Otro factor importante que ha desempeñado un papel decisivo en la fama de Isabel Allende es la contratación de Carmen Balcells<sup>70</sup> como su agente literario, lo que, a su vez, le ha facilitado la comercialización y la publicación de su primera obra en Europa a través de una editorial de un peso importante en el ámbito literario en España, como la editorial Plaza y Janés, que se caracteriza, según Gacon:

---

<sup>68</sup> Texto original árabe: «أجواء تضح بالصور والخيالات وتعبق بالسحر والأساطير وكما تنساب الحكايا في ألف ليلة وليلة، تنسج إيزابيل الليندي واقعها المتخيل وفق منظومة رقيقة من الحب والألم الحياة والموت.»

<sup>69</sup> Maḥmūd Qāsim ha escrito una enciclopedia sobre escritores literarios del siglo XXI titulada *Mawsū‘at udabā’ al-‘ālam fī al-qarn al-21* (موسوعة أدباء العالم في القرن ال21), publicada en 2018. En esta enciclopedia no presenta solo a los escritores y sus obras, sino también el pensamiento de estos escritores y sus puntos de vista.

<sup>70</sup> Carmen Balcells fue considerada una de las agentes más importantes a la hora de introducir en España y en el ámbito internacional a autores de gran prestigio en la literatura latinoamericana. Fue la agente literaria de autores como los dos ganadores de Nobel de literatura Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa. Además de estos autores, destacan Carlos Onetti, Julio Cortázar, José Donoso, Alfredo Bryce Echenique, Eduardo Mendoza.

por su carácter sumamente comercial, ya que está especializada en la publicación de *best sellers*, que se dirige a un público amplio [...]. De la voluntad expresada por Plaza&Janés por mantener cierta “calidad”, podemos deducir que encontraremos en su catálogo *best sellers* que intentan conciliar cierto experimentalismo literario o, al menos, un cuidado especial de la escritura, con el tradicional “realismo” necesario en el éxito de ventas. (2017: 155-56).

Este éxito de Isabel Allende en España y otros países europeos puede ser el motivo para llevar sus novelas al árabe a través de diferentes editoriales. En realidad, Allende es considerada una de las autoras de habla hispana más traducida al árabe y todas sus novelas están traducidas a dicha lengua, excepto sus últimos dos libros *Mujeres del alma mía* publicado en 2020 y *Violeta* publicado en 2022. La última obra traducida al árabe de la autora chilena es su novela *Largo pétalo de mar* (سفينة نيرودا: بتلة بحر طويلة), publicada en 2019 y traducida por el traductor palestino Saleh Almani en 2020 para la editorial libanesa Dār al-Ādāb<sup>71</sup>.

El primer contacto de los lectores en árabe con las obras de Allende fue en el año 1988 con la traducción de Almani del segundo libro de la autora *De amor y de sombra* (الحب والظلال), publicado en 1984. Él mismo traduce también su tercera novela *Eva Luna* (إفا لونا) tras dos años de su publicación en castellano en 1987. Las dos primeras novelas de Allende han sido publicadas por la editorial Dār al-Ahālī, fundada en Siria en 1987. En el epílogo de la traducción de Almani de la novela *De amor y de sombra*, el editor de Dār al-Ahālī señala que Allende «es considerada la única mujer escritora de la corriente literaria el realismo mágico en la novela latinoamericana». Su primera obra, *La casa de los espíritus*, se quedó sin traducción hasta el año 1998 cuando el traductor, político y dentista sirio Sāmī al-Jundī la traduce por primera vez para su editorial Dār al-Jundī con el título (بيت الأرواح)

La traducción de los libros de la autora continúa en los años noventa cuando Saleh Almani tradujo *Paula* (باولا) en el año 1996 para la editorial siria Dār Jafrā, cuyo original es de 1994. El traductor y el escritor sirio Rifaat Atfé vertió al árabe otras tres obras: *El plan infinito* (الخطة اللانهائية) en el año 1997, *Hija de la fortuna* (إبنة الحظ) en 1999 y *Afrodita: cuentos, recetas y otros afrodisíacos* (أفروديت: حكايات ووصفات وأفروديات أخرى), en 2000 para la editorial siria Dār Ward.

Desde el inicio del siglo XXI con las dos traducciones de Atfé (Dār Ward) y Almani (Dār al-Madā) en 2001 de *Retrato en sepia*<sup>72</sup> (صورة عتيقة) hasta la última obra vertida al árabe en 2020 por

<sup>71</sup> El traductor palestino falleció el 3 de diciembre de 2019, pero su traducción se publicó en el año siguiente.

<sup>72</sup> Los dos traductores tradujeron la misma obra, el mismo año y con el mismo título «صورة عتيقة».

Saleh Almani *Largo pétalo de mar* para la editorial libanesa Dār al-Ādāb, casi todas las novelas de Allende han sido traducidas por estos dos traductores, excepto *El amante japonés* (العاشق الياباني) traducida por la traductora Sanae Chairi en 2017, dos años después de su publicación de su lengua original, para esa misma editorial libanesa. En los primeros diez años de este siglo Atfé ha traducido *Mi país inventado* (بلدي المُخترع), en 2004, *El Zorro: comienza la leyenda* (زورو: وتبدأ), en 2007 para la editorial Dār Ward. Almani por su parte tradujo en 2008 los dos libros de Allende titulados *La suma de los días* (حصيلة الأيام) y *Cuentos de Eva Luna* (حكايات إفا لونا) que se publicaron en la editorial Dār Al-Madā. A lo largo de la segunda década del siglo XXI, Almani ha vertido en árabe *La isla bajo el mar* (الجزيرة تحت البحر) en 2010, el mismo año de su publicación en lengua original, para la editorial siria Dār Dāl. También ha traducido *El cuaderno de Maya* (دفتر مايا), en 2012, y *Amor* (حُب), en 2014 para esa misma editorial. En 2018 el mismo traductor vertió en árabe *Más allá del invierno* (ما وراء الشتاء) para la editorial Dār al-Ādāb. El último libro traducido por Atfé es *El juego de Ripper* (لعبة نازع الأحشاء) publicado en 2015 por Dār Dāl.

Las novelas de Allende también se han retraducido al árabe en repetidas ocasiones a través de diversas editoriales repartidas en diferentes países árabes, y a través de diferentes traductores, pero, en general, se puede decir que Saleh Almani y Rifaat Atfé son los que han traducido la mayoría de las obras de la autora<sup>73</sup>. *La casa de los espíritus*, fue traducida por segunda vez por Saleh Almani en 2010 para la editorial iraquí Dār al-Madā y en 2019 para Dār al-Ādāb, mientras que su segunda novela *De amor y sombras* se ha publicado otra vez por la editorial tunecina Dār Maskilyānī en 2015 y por Dār al-Ādāb en 2021 con la traducción del mismo traductor. Su tercera obra, *Eva Luna*, traducida por Almani, se ha republicado en 2019 por Dār al-Ādāb. La novela *Paula* se ha reeditado en cuatro editoriales árabes con la versión del mismo traductor (en Egipto por las editoriales Dār Ru'yah en 2007, al-Hay'ah al-Miṣrīyah al-Āmmah li-l-Kitāb en 2008, en 2012 publicada por Dār Aṭar de Arabia Saudí, y la última reedición publicada en el 2018 por Dār al-Ādāb<sup>74</sup>) y traducida por segunda vez por 'Adnān Muḥammad a través de la editorial Dār Ward en 2008. Otras obras de la autora chilena se han reeditado por segunda vez por la editorial Dār al-Madā, como *La hija de la fortuna*, en 2000 y *Eva Luna*, en 2007, con la traducción de Almani. De este mismo traductor se han reeditado *La hija de la fortuna*, en 2019, y *El retrato en sepia*, en 2021, para Dār al-Ādāb.

<sup>73</sup> Los dos traductores son considerados como los más prestigiosos en el ámbito de la traducción del español al árabe en el mundo árabe, y concretamente, en la zona del Oriente Medio.

<sup>74</sup> Todas las traducciones y reediciones de la obra mantienen el mismo título utilizado por Almani en su primera traducción.

La primera novela juvenil de Allende, *La ciudad de las bestias*<sup>75</sup> (2002), ha sido vertida al árabe el mismo año de su publicación española por Almani para la editorial siria Dār al-Balad, traducida nuevamente por Atfé en 2003 para la editorial Dār Ward y publicada en 2007 por Dār Samarqand en siria con la traducción de Almani. Los libros que completan la trilogía juvenil de Allende (*El reino del dragón de oro* (مملكة التنين الذهبي) y *El bosque de los pigmeos* (غابة الأقزام)) fueron traducidas por Atfé en 2005 y 2008 para la editorial Dār Ward. Los dos traductores han traducido otras obras de la autora como *Inés del alma mía*<sup>76</sup> en 2007 por Almani (Dār al-Madā), reeditada en 2013, y por Atfé en 2008 (Dār Ward). En el año 2008 los dos traductores tradujeron *La suma de los días*<sup>77</sup> (2007) en las dos editoriales mencionadas.

Según los resultados sumados de las traducciones, retraducciones y reediciones de los libros de Allende, se han encontrado trece editoriales que publican sus obras y que están repartidas en seis países. Las editoriales sirias, que suman un total de siete<sup>78</sup>, tienen el número más alto de traducciones, retraducciones y reediciones de la autora, llegando a alcanzar veintidós. La editorial libanesa Dār al-Ādāb ha publicado nueve novelas de Allende, mientras que la editorial iraquí Dār al-Madā ha publicado siete de sus novelas. En Egipto, las editoriales Dār Ru'yah y al-Hay'ah al-Miṣrīyah al-Āmmah li-l-Kitāb, han reeditado *Paula*, al igual que la editorial saudí Dār Aṭar, mientras que la editorial tunecina Dār Maskīlyānī ha reeditado otra traducción del libro y también ha hecho lo propio con *De amor y sombras*. En lo que respecta a los traductores, se observa que Almani es el traductor con más libros vertidos al árabe de la autora con un total de quince obras traducidas o retraducidas en ocho editoriales diferentes, mientras que Atfé traduce o retraduce once obras siempre en la editorial Dār Ward, menos una obra (*El juego de Ripper*) traducida para Dār Dāl. Los otros tres traductores de los libros de la autora (Sāmī al-Jundī, Sanae Chairi y 'Adnān Muḥammad) han traducido o retraducido cada uno de ellos una sola obra.

Según se ha podido observar en esta investigación, podría existir la posibilidad de encontrar otras retraducciones diferentes de las obras de Allende que no se han mencionado aquí por otras editoriales y por otros traductores. En realidad, las traducciones y las retraducciones han ofrecido

<sup>75</sup> La traducción de Almani del título es «مدينة الوحوش», mientras que la traducción de Atfé es «مدينة البهائم».

<sup>76</sup> Almani ha traducido el título como «إنييس... حبيبة روجي», mientras que Atfé lo ha traducido como «إنييس... يا حبيبة الروح».

<sup>77</sup> El título ha sido traducido por Almani como «حصيلة الأيام», mientras que Atfé lo ha traducido como «خلاصة الأيام».

<sup>78</sup> Las editoriales sirias que han publicado o republicado las obras de la autora son: Dār al-Ahālī, Dār al-Jundī, Dār Jafrā, Dār Ward, Dār al-Balad, Dār Samarqand y Dār Dāl.

el incentivo para indagar sobre la razón de la existencia de diversas editoriales que las publican y el motivo de encontrar diferentes traducciones de una misma obra.

### **3.2.3. Los derechos de autor y las editoriales árabes**

La ley de propiedad intelectual (PI) desempeña el papel de garantizar la protección de los derechos de los autores o los creadores de cualquier tipo de la producción intelectual, como, por ejemplo, los libros, la música, la pintura, las películas, las bases de datos, los anuncios publicitarios, los mapas y los dibujos técnicos, etc. La misma ley garantiza la producción de las traducciones de las obras literarias siempre y cuando se respeten los procedimientos legales que consisten en la autorización de dichas traducciones por parte de los creadores de la obra original, tal como señala la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI):

las traducciones y adaptaciones constituyen ya obras protegidas por derecho de autor. De ahí que, a los fines de publicar la traducción o adaptación de una obra, se deba obtener autorización tanto del titular y del derecho de autor sobre la obra original como del titular del derecho de autor sobre la traducción o la adaptación de la misma. (2016: 13).

En lo que respecta la ley de PI en los países árabes, se observa que la mayoría de estos países han firmado El Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas (CBERPOLA), incluyendo un total de 180 países a nivel mundial<sup>79</sup>. La duración de los derechos de autor en las legislaciones de los países árabes varía entre veinticinco, cincuenta o setenta y cinco años posteriores a la muerte de su creador según señala Al Balushi (2015). Así que no se pueden utilizar estas producciones en tales países ni traducirlas si no se consigue la autorización de su creador, pero sí existen excepciones que permiten su uso sin conseguir dicha autorización, siempre y cuando se reduzca a su utilización con fines educativos o de investigación. Estas leyes en sí mismas no tienen el poder de obligar a sus miembros a comprometerse con ello, sino que, como señala Nabhan (2009: 13), «sólo se trata de una facultad de la que los Estados Miembros podrían

---

<sup>79</sup> En la página web de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual se encuentra una lista de las partes contratantes del Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas <[https://wipolex.wipo.int/es/treaties/ShowResults?search\\_what=C&treaty\\_id=15](https://wipolex.wipo.int/es/treaties/ShowResults?search_what=C&treaty_id=15)>. [Consultado el 13/10/2021]

valerse. Por consiguiente, ninguna obligación les exige incorporarla a sus legislaciones nacionales.».

En lo que respecta a los derechos de PI en el campo de la traducción de las obras literarias extranjeras al árabe, se observa que no todas las traducciones existentes en el mercado editorial de dicho idioma respetan estos derechos que posee el autor de la obra original. Las causas y las motivaciones que crean este mercado de traducciones que no respetan los derechos del autor se deben a diferentes razones, tal como señala al-Zamāy<sup>80</sup> (2019), y que aquí se resumen en cuatro puntos:

1. La idea de los derechos de autor de libros traducidos al árabe está ausente para el editor árabe por la falta de comunicación entre las editoriales árabes y las editoriales o los autores en el extranjero. Esta situación ha mejorado recientemente.
2. Los derechos de autor no resultan rentables porque no están sujetos a ningún criterio para determinar su valor en un mercado editorial tan débil como es el árabe, que normalmente no llega a los niveles de venta esperados por los autores y las editoriales que poseen los derechos de autor.
3. El nivel de ventas en estos mercados no es equiparable a mercados como el europeo.
4. El mundo editorial árabe sufre un problema grave en lo que respecta a la existencia de publicaciones de materias falsificadas y pirateadas, que afectan en gran medida la venta de copias originales de libros.
5. La facilidad de obtener estas obras en formato PDF proporciona un mercado fuerte para la piratería no solo en libros traducidos sino también en libros originales en árabe.

Estas razones han creado un mercado de traducciones diversas de un mismo libro. Así ocurre, sin duda, en el caso de Isabel Allende, cuyos libros han sido vendidos por diferentes editoriales. En realidad, se puede observar en estas traducciones que estas editoriales utilizan diferentes expresiones que dan a la obra una apariencia legal en las páginas iniciales de los libros, como, por ejemplo, «los derechos son reservados para la editorial», «los derechos reservados» o en otros

---

<sup>80</sup> En su artículo «المؤلف الأجنبي والناشر العربي... أزمة ثقة تهدد صناعة النشر» publicado en el periódico saudí *Al-Riyāḍ*. El escritor y el periodista saudí 'Abd Allāh al-Zamāy ha entrevistado a editores y escritores árabes sobre la situación legal del libro traducido. Los puntos discutidos en el artículo dan una visión general sobre la facilidad de conseguir los libros pirateados en árabe hoy en día. <<https://www.alriyadh.com/1749319>> [Consultado el 13/10/2021].

casos utilizan el símbolo © que se reivindica que el derecho de autor ya está reservado. Este tipo de traducciones se repiten en diferentes obras y no solo con Allende, sino también con otros autores. De ello informa el escritor y el editor de Dār Manshūrāt al-Jamal, Khālīd Al-Ma‘ālī<sup>81</sup> (2006) que:

hay un problema que encontramos recurrente entre las instituciones gubernamentales y las editoriales privadas, y debido a su falta de compromiso con los derechos de propiedad intelectual, a veces encontramos un libro con más de una traducción que se publican en el mercado lo antes posible, especialmente los libros de Milan Kundera, Isabel Allende, Gabriel García Márquez y Patrick Süzkind<sup>82</sup>.

Las editoriales que han publicado los libros de Allende no han tenido la autorización por la Agencia Carmen Balcells que tiene los derechos de la traducción de la autora a nivel internacional, excepto la editorial libanesa Dār al-Ādāb. Según Teresa Pintó, la agente responsable de los derechos extranjeros en la agencia admite que «la editorial Dār al-Ādāb publica las obras de Isabel Allende progresivamente. De momento han publicado *El amante japonés*, *Paula* y *La casa de los espíritus*.» (Pintó, T. comunicación personal, 4 abril 2019<sup>83</sup>). Al preguntarle sobre las traducciones anteriores de la autora si son ilícitas, ha respondido: «Sí, así es desafortunadamente» (*ibid.*).

Como conclusión, cabe destacar que estas traducciones, ya sean publicaciones que respetan o no los derechos de autoría, han dado a conocer diferentes obras de la producción mundial en diversos campos para el lector árabe. Cabe añadir también que esta cantidad de editoriales que publican las novelas de Allende presentan un indicador del valor comercial que representan sus obras en el mercado editorial árabe y reflejan la existencia de una demanda de los lectores de dicho idioma para consumir la producción literaria latinoamericana, en general, como las obras de Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Jorge Luis Borges, entre otros muchos, y la de Isabel

---

<sup>81</sup> En su artículo «غياب التنسيق وعدم احترام الملكية الفكرية والرقابة: الترجمة في مجتمع بلا معرفة» publicado en la página web «Qantara.de» Al-Ma‘ālī da una visión panorámica de la situación de la traducción en el mundo árabe. <<https://ar.qantara.de/node/13597>> [Consultado el 13/10/2021].

<sup>82</sup> Texto original árabe: «ثمة مشكلة نجدها تتكرر لدى المؤسسات الحكومية ودور النشر الأهلية، فنظراً لعدم التزامها بحقوق الملكية الفكرية نجد حياناً للكتاب الواحد أكثر من ترجمة منجزة بأسرع ما يمكن، وخصوصاً كتب ميلان كونديرا وإيزابيل الليندي وغابرييل غارثيا ماركيز وباتريك سوزكيند.»

<sup>83</sup> Teresa Pintó es la responsable del departamento de derechos de propiedad intelectual para los países de Europa Oriental y el mundo árabe de autores que trabajan con la Agencia Literaria Carmen Balcells, S.A., tal es el caso de Isabel Allende. Se ha contactado con la agencia literaria mediante correo electrónico.

Allende, en particular. Asimismo, se observa que la mayoría de las traducciones de la autora chilena están hechas por dos traductores de prestigio como Saleh Almani y Rifaat Atfé, lo que les da a sus obras un valor literario dentro del espacio de la literatura latinoamericana traducida al árabe y un criterio alto de calidad para atraer el lector de dicha lengua.

### 3.3. La recepción de *La ciudad de las bestias*

*La ciudad de las bestias* se ha traducido a más de veinticinco idiomas<sup>84</sup> y ha tenido una recepción importante a nivel mundial por diferentes motivos, como la fama y la popularidad de la autora en diferentes países del mundo, sin olvidar que la novela también se considera la primera novela de Allende dirigida a un público específico como el público juvenil. Cabe destacar también que el contenido que tiene la obra no está limitado a cuestiones relacionadas con la vida de los jóvenes, sino que se caracteriza por presentar temas de índoles filosóficas y vitales, tales como la empatía para con el Otro y la aceptación de los diversos conceptos que definen la realidad, entre otros temas que pueden interesar no solo al lector joven, sino también a los lectores adultos, a los académicos y a los críticos literarios.

Los receptores de una obra, ya sean profesionales, como los académicos, o legos, como el público en general, desempeñan un papel importante en la interpretación y la formación de las expectativas de un texto que puede coincidir o no con la intención textual de su autor o en otras palabras de su emisor (Nord, 2012: 27). Los mismos receptores se defieren, realmente, a la interpretación de una misma obra, dando diversas perspectivas, como afirma Meregalli (1985: 273):

cada receptor de una obra la recibe a su manera, hace una elección de los elementos que encuentra en ella según sus preferencias más o menos conscientes; reconstruye el texto prestándole elementos de su experiencia. El texto, desde luego, es único e invariable; pero cada uno lo experimenta a su manera.

La novela de Allende no es una excepción en lo que respecta a su recepción y se puede observar que su obra obtiene un evidente interés tanto en el campo académico como en el del público general. En los siguientes apartados se analizarán las perspectivas de los académicos sobre la novela, mientras se analiza la recepción de los lectores de las traducciones árabes de la obra en el espacio virtual *Goodreads* en el apartado 3.3.2.2.

---

<sup>84</sup> Se puede observar en la página oficial de la autora las cubiertas de las versiones internacionales de *La ciudad de las bestias*: <<http://isabelallende.com/es/book/city/editions>> [Consultado el 25/5/2020].

### 3.3.1. *La ciudad de las bestias* desde la perspectiva académica

La novela es un género literario en el que dentro de sus páginas se encuentran mensajes que pueden tener diversos fines, dependiendo de la intención de su creador (Bobes Naves, 1998: 28). El creador de la obra emite sus mensajes a través de su narrador que, en la mayoría de los casos, no se escucha solo su voz, sino que también «suele incorporar en ella lo que otros han dicho, porque siempre el discurso de la novela es *polifónico*» (*ibid.*, 1998: 207). El creador de la obra o, mejor dicho, su autor, toma en consideración a su lector a la hora de construir su mensaje. Esto es algo obvio.

La novela de Allende *La ciudad de las bestias*, al estar dirigida a un público juvenil, delimita, por lo general, determinados aspectos en la obra, como, por ejemplo, el tamaño, el estilo, la ideología que representa, etc. Este apartado se centra en analizar de un modo general la recepción académica de los mensajes difundidos por la autora en el texto a través de diferentes estudios académicos que analizan la obra de Allende desde múltiples ángulos.

Esta obra de Allende ha sido estudiada desde múltiples perspectivas por diferentes investigadores de diversos países<sup>85</sup>. Este hecho le da un peso importante a la obra de la autora chilena y una gran riqueza para ofrecerse como un tema de investigación académica. En realidad, los temas de las investigaciones a las que se hace referencia se centran en temas fundamentales de la obra, como, por ejemplo, el valor educativo y moral de la novela de Allende, el cual se refleja en el análisis literario de Hammūd (2007). *La ciudad de las bestias* (مدينة الوحوش), según esta investigadora, representa un título con doble sentido por utilizar la denominación «bestia» no solo para presentar la naturaleza salvaje que muestra la vida de los indígenas, sino también a los cívicos codiciosos que quieren destruir esa belleza natural. Allende, al inicio de esta obra, expone la preocupación y la inseguridad del protagonista a la hora de asimilar la mentalidad del joven en su ambiente familiar con un lenguaje que se caracteriza por ser diverso gracias a la descripción de los miedos del adolescente, tales como sus pesadillas, la realidad de su vida cotidiana, la presentación de la naturaleza enojada de la atmósfera que le rodea en su casa de California, el uso de un lenguaje irónico y los diálogos familiares que permiten al receptor vivir en múltiples mundos (Hammūd, 2007: 178-79). Esta diversidad se encuentra también en los personajes que dan diferentes dimensiones, como la dimensión educativa representada por la abuela del joven que intenta enseñarle la confianza desde una perspectiva diferente de lo que de lo que suele ser habitual para

---

<sup>85</sup> Se han seleccionado estudios en inglés, árabe y español porque son los idiomas a los que se ha tenido acceso.

una abuela. Su personaje no tiene parangón, al menos para las abuelas de los lectores árabes por «su dimensión cultural, porque pasa su tiempo leyendo y escribiendo, no le hace caso a su nieto y lo trata como un miembro más de la expedición<sup>86</sup>» (*ibid.*, 2007: 182). Otro personaje al que la investigadora le presta atención es Nadia, la acompañante de Alex en el viaje, presentándola como una intermediaria cultural entre dos sociedades diferentes y como el reflejo del mensaje feminista de la autora chilena que se manifiesta con toda su fuerza en esta frase de la novela citada en el artículo de Ḥammūd: «encontrar su animal es menos importante para una mujer, porque nosotras recibimos nuestra fuerza de la tierra. Nosotras somos la naturaleza<sup>87</sup>» (2007: 186). La novela, como señala esta investigadora, tiene diferentes principios morales. Ejemplo de ello es el principio de dar, y no ya el de tomar, en tanto que el primero es un término que rechaza el egoísmo humano; mas también está presente la idea de trabajar con determinación, independientemente de las dificultades y sin renunciar a los sueños. La obra presenta, según Ḥammūd, un mensaje para las generaciones futuras que transmite la importancia de respetar y salvar a los aborígenes. El verdadero tesoro que muestra Allende en su novela no es lo que se puede encontrar debajo de la tierra, como los metales preciosos, sino la espiritualidad, la honestidad y la sabiduría de los indígenas que traducen la filosofía de la autora. Su análisis de la novela lo concluye de la siguiente manera:

Así, "La ciudad de las bestias" nos presentó un lenguaje increíble en su estética, a través de las voces de sus diversos personajes con sus diferentes edades, culturas y pasiones de cada uno de ellos, por lo que nos permite convivir con el lenguaje de la realidad y el de la magia. Con estos lenguajes se manifiestan un mundo primitivo desbordante de humanidad como el mundo de los indígenas, y el mundo occidental que con todas sus múltiples visiones que se alternaban entre fealdad, agresividad, belleza y generosidad humana<sup>88</sup>. (2007: 205).

<sup>86</sup> Texto original árabe: «شخصية الجدة لا مثيل لها، على الأقل بالنسبة لجدات القراء العرب] في بعدها الثقافي، فهي تمضي أوقاتها في القراءة والكتابة، فلا تهتم بحفيدها، وتعامله كما تعامل أفراد الرحلة»

<sup>86</sup> Texto original árabe: «عشور المرأة على حيوانها ليس مهما جدا، لأننا نحن النساء نتلقى قوتنا من الأرض، ولأننا نحن الطبيعة»

<sup>86</sup> Texto original árabe: «وهكذا قدّمت لنا "مدينة الوحوش" لغة مدهشة في جمالياتها، تعددت فيها أصوات الشخصيات بتعدد أعمارهم وثقافتهم وأهوائهم، فاستطعنا أن نعيش لغة الواقع ولغة السحر، فتجلى لنا عالما بدائيا يفيض إنسانية هو عالم الهنود الحمر، كما تجلى لنا العالم الغربي بكل روائه المتعددة التي تتناوب بين القبح والعدوانية والجمال والعطاء الإنساني.»

En otros estudios como los de Saxena (2011), Saktheswari (2015) y Beingolea (2016) se observa un análisis de la novela centrado en resaltar el realismo mágico como un género literario empleado para transmitir lo mágico en una zona geográfica como el Amazonas con el fin de reflejar lo exótico de su naturaleza, resaltar los valores sociales y morales de los habitantes de aquella zona y la importancia de preservarla y respetarla. Estas tres investigaciones sobre la novela se centran también en el desarrollo personal del protagonista al enfrentar diferentes obstáculos, pero se diferencian en su enfoque sobre este desarrollo. El artículo de Saxena se enfoca más en el encuentro con gente de otra cultura y el rol del protagonista y su amiga de viaje como mediadores entre su gente y los indígenas para protegerles de cualquier peligro y desempeñar el papel de representantes e intermediarios entre las dos culturas. El resultado de esta aventura consiste, según Saxena (2011: 50), en ayudar a los dos protagonistas «to rise above greed, vanity, and cruelty». Saktheswari se centra en la importancia de la literatura como una herramienta para concienciar a la gente y describe a Allende como una amante de la naturaleza (2015: 298). El artículo presenta a Alex como un *eco-worrier* y desempeña el rol del protector de la naturaleza mediante negociaciones con su gente para ayudar a los nativos a proteger sus zonas naturales de los curiosos forasteros que minusvaloran esta riqueza natural. Beingolea, por su parte, clasifica la obra de Allende como una novela de formación en la que el protagonista se va desarrollando dentro de un viaje en una zona llena de magia. La magia en la obra de la autora, según Beingolea (2016: 22), es usada «para representar un mundo espiritual e idealizado donde los personajes se rigen por los valores y la nueva espiritualidad del siglo XXI que el lector deberá cultivar en su cotidianidad». La importancia de instruir y formar al potencial lector joven de la obra se refleja a través del desarrollo personal del protagonista que comparte más o menos la misma edad de sus potenciales receptores y discute temas de gran importancia como la preservación del medioambiente, el respeto a las otras costumbres y un mayor acercamiento a la realidad vivida en aquella zona mediante el uso de un estilo mágico por parte de la autora (*ibid.*: 54-55).

Otras dos investigaciones presentan la obra desde la perspectiva de una crítica literaria postcolonial (Wikström, 2014; Padrón, 2016). Como señala Wikström, el poder de ser invisible por parte de los indígenas con sus encuentros con los forasteros representa en *La ciudad de las bestias* un recurso literario antropológico con el fin de hacer una crítica postcolonial entre estos diferentes grupos sociales. La invisibilidad de los nativos es una manera de protegerse y defenderse a sí mismos de los forasteros. Allende reflejaría a través de esta novela esa «necesidad de

cuestionar perspectivas y valores que se consideran superiores a otros, entre diferentes grupos y culturas.» (Wikström, 2014: 4). El segundo estudio analiza la supuesta perspectiva representada por parte de la autora sobre los indígenas. Padrón presenta en su análisis la supuesta imagen positiva reflejada por Allende sobre esta cultura a través de la introducción de la espiritualidad, la nobleza y la inocencia, por un lado, mientras que, por otro lado, determina la mirada de los forasteros que se caracteriza por el sentimiento de superioridad. La representación de los indígenas en la novela, según señala Padrón (2016: 66), «lo posiciona como una identidad premoderna, sin voz y sin agencia, dependiente de un modelo paternalista; en pocas palabras, como una subjetividad subalterna».

En lo que respecta al discurso y los personajes de la novela, destacan los estudios realizados por Swanson (2005) y Clark (2007). Ambos presentan diferentes aspectos de los mensajes emitidos por la autora en un texto dirigido a menores de edad. Según Swanson (2005: 168), Allende utiliza la dimensión mágica para poner el lector frente a la dura realidad. Esta circunstancia se observaría en *La ciudad de las bestias* al reflejar la vida primitiva, a la vez que mágica, de los indígenas frente al forastero. Esto tiene un objetivo explícito que consiste en ayudar y descubrir la zona, y otro implícito, que incluye el robo de los bienes de esa tierra virgen. Swanson muestra diferentes dualidades que Allende discute en la novela, dualidades del tipo primer mundo/tercer mundo, norte/sur, civilización/naturaleza. Los del primer mundo que viven en el hemisferio norte se caracterizan por ser civilizados, materialistas y escépticos, mientras que los del tercer mundo que habitan en el hemisferio sur se presentan como primitivos caracterizados por ser espirituales, inocentes y creyentes. En realidad, Allende quiere resaltar el mensaje de aquellos que utilizan algunas misiones de expedición para aprovecharse insaciablemente de las tierras inexploradas a través de diferentes herramientas implícitas, como el empresario Carias, que financia la expedición, y la doctora Torres, que acompaña a los miembros del viaje para vacunar a los nativos. En realidad, ambos personajes no aspiran más que a acabar con los aborígenes de la zona. Otra imagen reflejada en la novela consiste en la protección de los indígenas por parte de los «civilizados» con sus herramientas efectivas a nivel mundial, como la escritura por parte de la reportera Kate Cold y el prestigio científico del antropólogo Leblanc. Swanson (2005: 175) sostiene que la idea que transmite Allende consiste en que «indigenous values may offer an important lesson to the West and North, but it seems that it is only the West and North who can save them». El protagonista de la obra es un joven norteamericano que desarrolla una empatía para

con los del sur y representa, según Swanson (2005: 176), «a projection of an ideal liberal teenage First-World». En general, se podría decir que *La ciudad de las bestias* que se considera una parte del mensaje de Allende para el público juvenil que se completa con su trilogía *El reino del dragón de oro* y *El bosque de los pigmeos*. Estas tres obras en su conjunto presentan un mensaje que impulsa a los jóvenes a pensar y a reaccionar contra estas dualidades y a entender la fragilidad social en el mundo en el que viven a través de un ambiente mágico creado por la autora.

Clark, por su parte, expone la parodia del género de los personajes desde diferentes perspectivas, como la abuela del protagonista con un carácter y apariencia masculinos, el antropólogo que representa un discurso patriarcal y que en las últimas escenas de la novela muestra un lado maternal al salvar a un bebé indígena dentro del conflicto entre los dos grupos, así como Nadia Santos, la niña de doce años y compañera del protagonista Alex en su aventura, que se presenta a sí misma como un ser andrógino (Allende, 2002: 91). Desde una visión feminista y postcolonial, Clark (2007: 60) señala que «Allende, como mujer y escritora en un mundo neo-colonizado, parece integrar el problema del género sexual a la neo-colonización occidental. Esto le sirve para desacralizar la conquista patriarcal de América en el siglo XVI, recreada en las novelas modernistas fundacionales.». El discurso de la novela está enfocado en la validez del modelo de la vida de la civilización indígena como «una forma alternativa» (*ibid.*, 2007: 67) de la occidental.

El último estudio que se mencionará aquí es el de Wurzinger (2012). Esta autora analiza el valor sociocultural de la traducción y presenta una comparación entre dos ejemplos textuales de la novela juvenil de Allende con sus traducciones al inglés y al alemán. Explica, además, el motivo de la recepción negativa de la versión alemana. La novela en la prensa española y latinoamericana ha tenido buenas reseñas, según Wurzinger (2012:15), gracias a que el contenido de la obra transmite el respeto a los valores socioculturales ajenos y diferentes de los lectores. Se puede observar según los ejemplos mostrados en este estudio que Wurzinger quiere transmitir que el cambio de significado de una palabra o la supresión de una frase en una traducción –como el caso en la traducción alemana– puede ocurrir por razones relacionadas con los valores y normas socioculturales de los traductores, y, como consecuencia, pueden influir en la recepción crítica del texto, ya sean periódicos con una ideología conservadora, liberal o progresista.

A modo de recopilación de ideas, se ha de indicar en un primer momento que los estudios académicos presentan la novela a través de sus mensajes directos para los jóvenes, como, por ejemplo, el beneficio del deporte y el de no consumir tabaco, droga o alcohol. Sin embargo, por

otro lado, presentan mensajes más profundos, como la búsqueda y el encuentro con uno mismo, así como su influencia en el desarrollo personal. Otro tema discutido es la parodia del carácter de los personajes y sus contradicciones: la abuela que se viste como los hombres, fuma pipa y bebe vodka, así como el famoso antropólogo, que ve que la mejor manera para vivir es dejando perecer a los débiles, mostrando así su cobardía y su debilidad como persona a lo largo de la novela. Este tema se repite en otros personajes de la obra y representa tanto las contradicciones como el cambio de los valores sociales y culturales a través de sus personajes que reflejan una realidad imperfecta y diferente de lo que se espera del rol social de cada personaje. La autora representa temas de índole ético y moral, ya que esto tiene un valor enriquecedor para el desarrollo de los jóvenes y adultos. Estos temas se exponen desde diferentes puntos de vista, como, por ejemplo, la presentación de la cultura indígena, primero, por parte de los forasteros y, luego, desde la perspectiva del nativo. La traducción desempeña un papel imprescindible en la recepción de las obras de un idioma desconocido por los lectores receptores, y los traductores son quienes transmiten diferentes contenidos, como el contenido sociocultural que, en diferentes casos, es ajeno al lector.

La conclusión que se puede extraer de lo que demuestran estos estudios es que la autora resalta que no hay una sociedad superior a la otra, pero sí diversa y los traductores son, en realidad, quienes pueden influir en la recepción de sus receptores desde una perspectiva positiva o negativa de la obra. En los siguientes apartados se analizarán los *paratextos* limitados para este estudio de las traducciones de la novela en árabe con el fin de tener una imagen global de la novela desde la perspectiva de un público determinado, como lo es el público árabe, y de ver las estrategias de las editoriales a la hora de presentar la obra.

### **3.3.2. Los *paratextos* de las traducciones de *La ciudad de las bestias***

El estudio de los *paratextos* de una traducción abre un camino para entender el texto desde la perspectiva de la cultura receptora de la traducción. Hoy en día el espacio virtual desempeña un papel importante para crear una comunicación más activa y eficaz en todos los aspectos de la vida diaria y el mundo de la literatura no es una excepción con este avance comunicativo. Se puede observar que el ambiente literario vive un cambio notable en las estrategias de la comercialización y la presentación de las obras literarias por parte de las editoriales, librerías e incluso por los autores de las obras, ya sean originales o traducidas, a través del uso de unas nuevas herramientas, como

los espacios virtuales en todas sus formas: páginas especializadas en el campo literario, *blogs*, redes sociales, revistas virtuales, foros, etc. Todos estos espacios se agrupan en el término de «*epitextos* públicos virtuales» que, según algunos autores (Lluch, et al., 2015: 798), se definen como «documentos de diversos tipos, con las funciones comunicativas de comentar, difundir, modificar y ampliar» (*ibid.*). El espacio virtual es realmente un espacio sin fronteras y la recepción de una obra literaria en la Red es más rápida que en los espacios tradicionales (revistas especializadas, los periódicos, etc.) y concibe diferentes mentalidades en diferentes tiempos y espacios geográficos, lo que, a su vez, enriquece el contenido de este espacio que puede ser descrito como diverso.

Los *epitextos* públicos virtuales tienen una importancia cada vez mayor por diferentes motivos. Estos motivos se determinan en cuatro: 1. el poco coste de este espacio en comparación con los tradicionales, 2. su contenido se actualiza fácilmente, 3. la posibilidad de dirigirse directamente al escritor sin ningún intermediario y 4. la posibilidad de interactuar con usuarios a partir de sus opiniones y necesidades conocidas mediante los metadatos que se generan a partir de sus propios textos (Lluch, et al., 2015: 802).

En lo que respecta los *peritextos* de las obras literarias traducidas, se puede advertir que poseen un valor presentador para un espacio diferente al del original, y, por consiguiente, es el primer umbral para atraer al nuevo destinatario de la obra. Los editores, que normalmente son quienes consiguen los derechos para la traducción, desempeñan un papel esencial en el proceso de la presentación de una obra literaria traducida, desde la elección del título de la obra, la imagen o la ilustración de la cubierta y el contenido de la contracubierta, hasta la ubicación del nombre del traductor, pasando por el formato del libro (el papel utilizado para la impresión del texto, tamaño de la letra, espaciado, etc.). Por este motivo, se puede decir que el editor es el responsable de traducir, modificar, eliminar o añadir cualquier contenido relacionado con el *peritexto* de la obra, incluyendo en algunas ocasiones las notas a pie de página.

Se analizarán en los siguientes apartados el *peritexto de las traducciones* y un *epitexto* virtual determinado de la obra con el fin de entender las estrategias utilizadas por parte de las editoriales para presentar la obra a los lectores árabes y sus expectativas sobre la novela a partir de sus comentarios.

### 3.3.2.1. El peritexto de las traducciones de *La ciudad de las bestias*

La cubierta de una obra literaria traducida como la de la original es uno de los primeros elementos visualizados por el receptor de la obra y responde a un grupo de significantes y significados que están sujetos a numerosas variables en el proceso de su diseño, tales como «the intentions of the author; the expectations of the reader; the strategies of the publisher; the creativity of the designer; the traditions of the culture; the trends of the market (on a local as well as global scale)» (Sonzogni 2011: 5). En lo que respecta las cubiertas de las traducciones de Almani y Atfé de la novela de Allende *La ciudad de las bestias* (véase las imágenes 14, 15 y 16), se observa que el nombre de la autora está puesto siempre arriba con un tamaño de letras más pequeñas que el título de la obra, que aparece en negrita y debajo del nombre de la autora en la edición de Dār Al-Balad y en el medio de la cubierta en las otras dos ediciones. Se puede deducir que el título de la obra tiene más protagonismo que el nombre de la autora en las cubiertas árabes y se utiliza como un elemento para intentar captar la atención de los lectores. En realidad, la traducción del título de la obra en las dos traducciones es diferente y esto desde el primer vistazo puede confundir al receptor de la traducción al no saber a ciencia cierta si está delante de una obra nueva de la autora o es una traducción distinta por otra editorial.

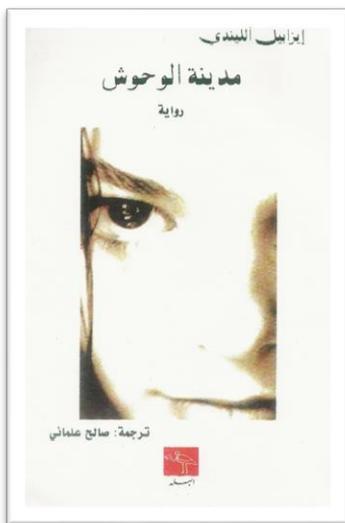


Figura 14: Cubierta de Dār Al-Balad  
(2002)  
Trad. Almani

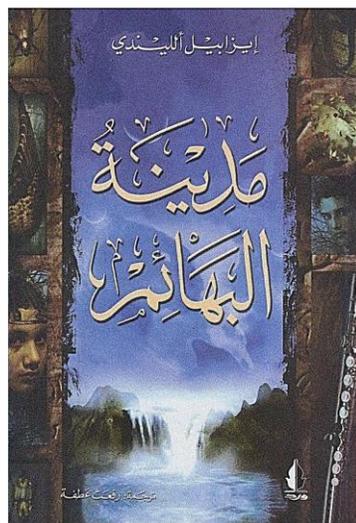


Figura 15: Cubierta de Dār Ward  
(2003)  
Trad. Atfé

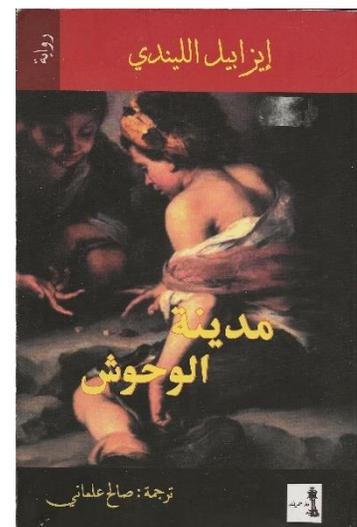


Figura 16: Cubierta de Dār Samarqand  
(2007)  
Trad. Almani

La ilustración o la imagen en las obras literarias pueden reflejar diferentes aspectos de la obra y pueden aparecer diferentes tipos de imágenes, como símbolos, ilustraciones, fotografías que pueden relacionarse con el título. Todo ello puede representar elementos esenciales de la historia o el argumento, o ser simplemente casuales (Ponz, 2012: 213-14). En las obras de la LJ, como es el caso de la novela objeto de este estudio, se observa que la imagen o la ilustración utilizadas en las dos ediciones de Círculo de Lectores y Montana representan en la primera la coprotagonista de la obra y en la segunda unas escenas de la historia (véase figura 9 y 10 en 2.5.1.1.). En las cubiertas de las traducciones se observa que las dos traducciones de Dār Al-Balad (figura 14) y Dār Ward (figura 15) utilizan las mismas cubiertas de las ediciones de Círculo de Lectores y Montana, y, por consiguiente, se puede deducir que los traductores han utilizado ediciones diferentes para traducir el texto al árabe. En lo que respecta a la cubierta de Dār Samarqand (figura 16) se observa que la editorial ha utilizado una parte del cuadro del pintor español Bartolomé Esteban Murillo «Niños jugando a los dados» en el que solo aparece un chico y una chica. Su uso en la cubierta puede referirse a los dos protagonistas jóvenes Alex y Nadia. Realmente, el cuadro original del pintor español representa a dos niños que juegan a los dados, un tercero que come una fruta mientras que un perro lo mira. El pintor representa un ambiente de pobreza, tal como puede apreciarse en los ropajes de los niños, que se marca en momento histórico bien diferente al de la novela. Las apariencias y los rostros del niño y la niña en el cuadro no reflejan ninguna relación temática con la obra de Allende ni tiene que ver con el receptor de la cultura meta.

El nombre del traductor se considera uno de los elementos característicos de las obras literarias traducidas que aparece normalmente en tres posiciones que se encuentran en la página de créditos, en la página del título o en la cubierta (Ponz, 2012: 207). Cuando aparece el nombre del traductor en la cubierta esto puede indicar «un respeto hacia el trabajo del traductor por parte de la editorial fuera de lo común, o bien a que la reputación del traductor constituye una garantía de calidad o un acicate para los lectores, en muchos casos por tratarse de un escritor conocido de la lengua meta» (*ibid.*). En las tres ediciones árabes publicadas por las tres editoriales se observa que el nombre de los dos traductores Saleh Almani y Rifaat Atfé se localizan debajo a la izquierda, tal como aparece en las anteriores imágenes (14,15,16).

En efecto, al buscar y analizar otras cubiertas de otras novelas traducidas y de traductores que no necesariamente tienen la misma fama en el mundo de la traducción árabe, como el caso de Almani y Atfé, se observa que el hecho de que aparezca el nombre del traductor o su lugar en la

cubierta en las traducciones árabes no refleja un procedimiento claro, como en el siguiente ejemplo de las cuatro traducciones árabes de las cuatro obras:



Figura 17

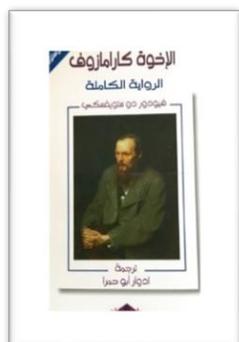


Figura 18

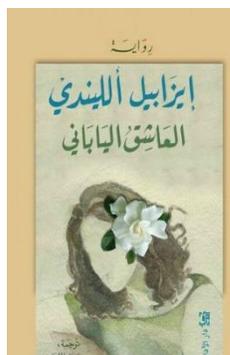


Figura 19



Figura 20

El nombre de la traductora Eman Herzallah en la primera cubierta de la obra del escritor checo Ivan Klíma se localiza justo después del título de la obra. En la segunda cubierta de la traducción de Idwār Abū Ḥamrā de la novela de Fyodor Dostoyevsky se encuentra debajo de la imagen, mientras que en la tercera cubierta de la obra de Isabel Allende el nombre de la traductora Sanae Chairi está puesto debajo de la imagen en el lado izquierdo. En la cuarta cubierta de la obra de Vargas Llosa, el nombre de la traductora Halā 'Abd al-Salām Aḥmad se localiza debajo a la derecha. Se observa que la localización del nombre del traductor en las cubiertas realmente no refleja ninguna pista que pueda explicar el porqué, sino que parece que es arbitrario y tiene que ver con el diseño final de la misma<sup>89</sup>.

La contracubierta de las obras literarias es un espacio discursivo que se redacta normalmente en un estilo atractivo y con diversos fines, bien comerciales, bien estéticos. En este espacio *peritextual* se suele incluir información sobre la historia, el autor de la obra u opiniones críticas. En ellas pueden aparecer elogios a las virtudes del autor, su actual obra o sus obras anteriores más exitosas. Estos elementos se utilizan igualmente en el texto traducido, pero con modificaciones para adecuarse al nuevo espacio. El espacio de la contracubierta en las traducciones árabes de *La*

<sup>89</sup> Se observa que en estas cubiertas de las obras traducidas –y otras más que se han podido investigar– el uso del nombre del traductor en la cubierta probablemente tiene la función de recordar al lector que está delante de una obra traducida.

*ciudad de las bestias* difiere en las tres ediciones en lo que respecta a los elementos utilizados para formarlas.

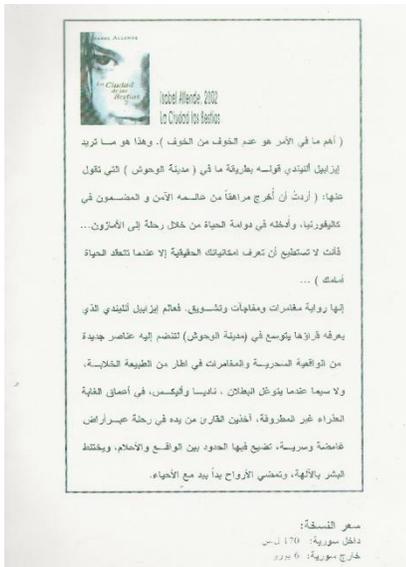


Figura 21: contracubierta de Dār Al-Balad (2002)  
Trad. Almani

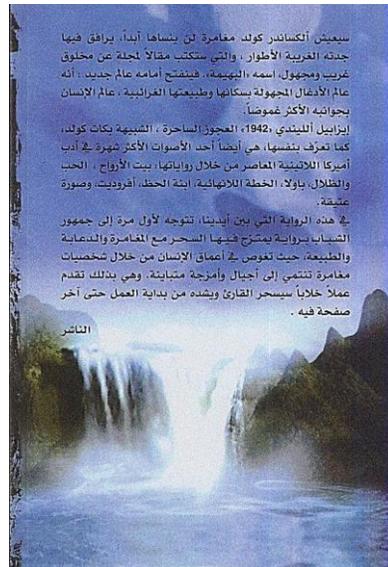


Figura 22: contracubierta de Dār Ward (2003)  
Trad. Atfê

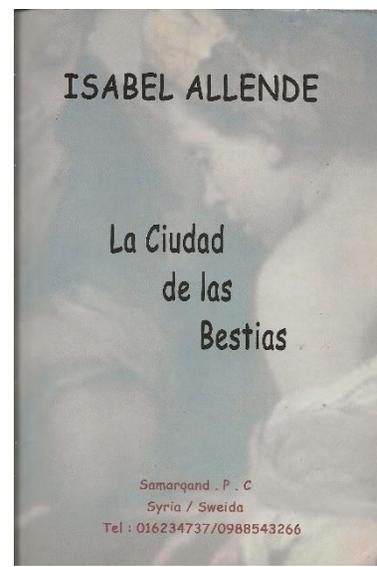


Figura 23: contracubierta de Dār Samarqand (2007)  
Trad. Almani

La edición de Dār Al-Balad (figura 21) pone arriba a la izquierda la imagen de la cubierta de la edición de Círculo de Lectores y a su derecha está puesto el nombre de la autora, el año de la publicación y el nombre de la novela en letras latinas. La utilización de la cubierta original de una obra en las contracubiertas de las obras traducidas al árabe se considera raro y poco usual, pero al mismo tiempo puede ser útil a la hora de guiar al lector a reconocer que la traducción de la obra viene de una edición específica. En lo que respecta el contenido de la contracubierta de esta edición, que se forma en dos párrafos, se inicia con esta frase: «que lo importante es no tenerle miedo al miedo<sup>90</sup>». Esta frase utilizada al inicio de la introducción de la contracubierta resume lo que quiere transmitir la obra de Allende, según ella misma confesó en una breve entrevista<sup>91</sup>. Después de la frase inicial, la editorial traduce un párrafo en la contracubierta que representa con palabras de Allende la parte educativa y relacionada con el desarrollo personal del protagonista

<sup>90</sup> Texto original árabe: «أهم ما في الأمر هو عدم الخوف من الخوف»

<sup>91</sup> Información extraída del artículo escrito por José Andrés Rojo en *El País* 17/09/2002, titulado «Isabel Allende aborda el mundo juvenil en su nueva novela, *La Ciudad de las Bestias*» <[https://elpais.com/diario/2002/09/17/cultura/1032213609\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2002/09/17/cultura/1032213609_850215.html)> [Consultado el 26/06/2020].

adolescente. Ahí se dice: «Quise sacar a un adolescente de su mundo seguro y protegido de California y meterlo en el vértigo de la vida a través de un viaje al Amazonas. Sólo cuando las cosas se te hacen trizas es cuando descubres los recursos que tienes<sup>92</sup>». En el siguiente párrafo la editorial presenta la obra como «una novela de aventuras, sorpresas y excitación<sup>93</sup>», y admite que los lectores de la autora que conocen su mundo van a vivir una aventura que se extiende en *La ciudad de las bestias* por el contenido de los elementos nuevos del realismo mágico. La descripción del ambiente de la novela y la aventura de los dos protagonistas está presente en la contracubierta para cautivar al lector a vivir su ambiente cuando dice que «los dos protagonistas, Alex y Nadia, cuando penetran en la selva virgen e intacta llevando al lector por sus manos a un viaje exótico y misterioso, en el que no existen fronteras entre la realidad y el sueño, se confunden entre lo humano y lo divino, y los espíritus y los vivos caminan juntos<sup>94</sup>». En la parte baja a la derecha se indica el precio de la novela en libras sirias y en euros.

En la contracubierta de la edición de Dār Ward (figura 22) se observa que la editorial siria traduce todo el contenido de la edición de Montena (figura 12 en 2.6.1.1.), pero añade al final una frase escrita por parte de la editorial árabe. Esta frase parece tener un objetivo comercial en tanto en cuanto afirma que la autora presenta una «obra cautivadora que fascinará y atraerá al lector desde la primera hasta la última página<sup>95</sup>». Cabe destacar que el editor atribuye todo el contenido de la contracubierta a sí mismo, a pesar de que el texto usado es una traducción del contenido de la contracubierta de la edición de Montena, excepto a las últimas tres líneas. En ella se observa la única diferencia entre la contracubierta de la edición española y la edición árabe:

*EL párrafo en la edición de Montena*

La propia autora es quien ha dado la mejor definición de la novela: una combinación perfecta de «aventura, magia, humor y naturaleza».

- 92 Texto original árabe: «أردت أن أخرج مرافقاً من عالمه الآمن والمضمون في كاليفورنيا، وأدخله في دوامة الحياة من خلال رحلة إلى الأمازون... فأنت لا تستطيع أن تعرف إمكانياتك الحقيقية إلا عندما تتعقد الحياة أمامك.»
- 92 Texto original árabe: «إنها رواية مغامرات ومفاجآت وتشويق.»
- 92 Texto original árabe: «عندما يتوغل البطلان، ناديا وأليكس، في أعماق الغابة العذراء غير المطروقة، آخذين القارئ من يده في رحلة عبر أرض غامضة وسحرية، تضيع فيه الحدود بين الواقع والخيال، يختلط البشر بالآلهة، وتمضي الأرواح يداً بيد مع الأحياء.»
- 92 Texto original árabe: «عملاً خلاباً سيسحر القارئ ويشده من بداية العمل حتى آخر صفحة فيه.»

*El párrafo en la edición Dār Ward*

رواية يمتزج فيها السحر مع المغامرة والدعابة والطبيعة حيث تغوص في أعماق الإنسان من خلال شخصيات مغامرة تنتمي إلى أجيال و أمزجة متباينة، وهي بذلك تقدم عملا خلايا سيسحر القارئ ويشده من البداية العمل حتى آخر صفحة فيه.  
الناشر

*La traducción del párrafo al español*

Dentro de la novela se combina la magia con la aventura, el humor con la naturaleza. Todo ello profundiza en las entrañas del ser humano a través de personajes aventureros que pertenecen a diversas generaciones e idiosincrasias. La autora presenta una obra cautivadora que fascinará y atraerá al lector desde la primera hasta la última página.

El editor

En lo que respecta la contracubierta de la edición Dār Samarqand (figura 23), se puede notar que la editorial utiliza como fondo el mismo cuadro de Bartolomé Esteban Murillo, pero en modo difuminado. La editorial utiliza la contracubierta para poner el nombre de la autora y el título de la obra en letras latinas, debajo se localiza la dirección de la editorial y su teléfono. Este uso por la parte de la editorial es raro o casi inutilizable en las contracubiertas de las obras traducidas al árabe, ya que este espacio tiene una importancia clave para tener una idea general y resumida del libro o de informarse sobre los elogios que sirven para comercializar el texto. Este silencio crea una ambigüedad sobre el contenido del texto.

Cabe destacar que las tres ediciones árabes traducen la dedicatoria de la autora chilena a sus tres nietos. En lo que respecta la edición de Dār Ward, que como se ha indicado anteriormente ha utilizado la edición de Montena como el texto de partida para la traducción se nota que la editorial, no utiliza el mapa aclaratorio de la zona en la que transcurren los acontecimientos de la novela usado en la edición española. Esta supresión del mapa en la edición árabe puede tener un motivo económico o de espacio. Como señala Ponz (2012: 202): «en ocasiones, algunos peritextos del original pueden verse eliminados en la traducción: las ilustraciones, las fajas o marcas publicitarias... normalmente por falta de dinero o de espacio».

Por último, se ha de indicar que las tres ediciones presentan el libro en diferentes formas, pero ninguna de estas tres editoriales se especializa en la LIJ o tiene una colección dirigida a este grupo de edad, algo que se refleja en los comentarios de los lectores en *Goodreads* que se mostrarán en el siguiente apartado.

### 3.3.2.2. El *epítex*to virtual y la recepción de las traducciones de *La ciudad de las bestias*

En esta investigación se ha elegido la página web *Goodreads* para dar muestra de la recepción de las traducciones árabes de *La ciudad de las bestias* porque realmente es el único espacio virtual que tiene comentarios en dicho idioma sobre la novela. Son 85 los comentarios<sup>96</sup> que se han analizado detalladamente en este apartado<sup>97</sup>. La importancia de este espacio virtual queda de manifiesto en la gran cantidad de libros que contiene y el número de sus usuarios miembros, así como en los comentarios que interpretan sus opiniones. Hay 3500 mil millones de libros añadidos en esta plataforma y 125 millones de miembros<sup>98</sup>. La página web fundada en el año 2007 y se considera como afirma *Goodreads* el sitio que reúne el gran número de lectores y recomendaciones de libros del mundo<sup>99</sup>.

Los lectores en espacios virtuales como *Goodreads* dan sus opiniones sobre diferentes aspectos, como, por ejemplo, los autores, el estilo, el contenido, la traducción, etc. Esto refleja a su vez la importancia de tales espacios como una base de datos para estudiar y analizar las reacciones de los lectores que aprovechan un espacio de libertad para comentar las obras literarias sin ninguna frontera física que pueda controlar el punto de vista de los lectores (orientación ideológica, social, política, etc.). Tampoco existe ningún tipo de mediación entre el lector y el escritor de la obra literaria. Como señala Lluich: el espacio de *Goodreads* «es un espacio donde compite cualquier tipo de libro y autor en el que la mediación, entre el libro y el lector, no la establece el crítico sino el algoritmo creado por la plataforma de Amazon» (2017: 50).

Cabe destacar que un total de 67 lectores en árabe de *La ciudad de las bestias* han leído y han puesto sus comentarios a la traducción de Atfé, mientras que la traducción de Almani tiene menos protagonismo entre los lectores con solo 5 comentarios<sup>100</sup>. Los otros 15 restantes no han determinado la versión que han comentado. Los comentarios de los lectores de la novela se

---

<sup>96</sup> El corpus ha sido recopilado y analizado desde el 05/07/2020 hasta el 20/08/2020. En total son 88 comentarios, pero se han descartado tres, uno porque se repite y otros dos porque no aportan información sobre la obra. Se puede consultarlo en la página dedicada para la novela en *Goodreads* a través del siguiente enlace: <<https://www.goodreads.com/no/book/show/22642397-la-ciudad-de-las-bestias>>.

<sup>97</sup> En el apartado 2.5.2. del segundo capítulo de este trabajo de investigación se ofrece la información presentada de la página web *Goodreads* sobre Isabel Allende, la presentación de *La ciudad de las bestias* y las evaluaciones generales por los lectores de la novela a nivel internacional.

<sup>98</sup> Información extraída de la página oficial de *Goodreads*: <<https://www.goodreads.com/advertisers>> [Consultado el 16/12/2021].

<sup>99</sup> Información extraída de la misma página web mencionada anteriormente.

<sup>100</sup> Se puede identificar la edición que ha comentado el lector haciendo clic en «*see review*» en el mismo comentario.

reparten según los enfoques reflejados en ellos, que pueden ser clasificados en los tres enfoques que se presentan a continuación.

### 3.3.2.2.1. Comentarios relacionados con el título de la obra y su traducción.

Los dos traductores de la novela han hecho dos traducciones distintas del título de la obra, las cuales representan dos significados distintos en árabe. La diferencia entre las dos traducciones es de base semántica. Se trata de la traducción de la última palabra del título, «bestias», en diferentes formas. La palabra «bestia» en el diccionario de la Real Academia Española tiene cuatro acepciones. Aquí se muestra la primera y la tercera, que son las elegidas por los dos traductores. El primer significado en el diccionario es «animal cuadrúpedo», mientras que la tercera acepción es «monstruo (|| ser fantástico)». La traducción de Atfé del título elige la primera acepción del significado de la palabra «بهيمة», mientras que Almani utiliza la tercera acepción «وحش».

Realmente estas dos distintas traducciones del título crean una confusión para el receptor de la obra a la hora de adivinar si es la misma obra u otra distinta. También provoca desconcierto cuando se quiere adivinar el contenido de la obra a través de su título, ya que, en última instancia, es el título de la obra lo que la identifica y la determina entre las demás, no limitándose únicamente a sus lectores, como señala Genette (2001:68), sino que también «se dirige a mucha más gente, que de un modo u otro lo reciben y lo transmiten y participan por ello en su circulación».

En el análisis de los comentarios se observa que 12 de los lectores dan opiniones sobre el título de la obra o su traducción. Todos los comentaristas que critican el título de la obra han leído la traducción de Atfé. Algunos de ellos han calificado el título como «raro», «engañoso» o «difícil de entender», tal puede observarse en los siguientes comentarios:

- (1) « لو لم تكن هذه الرواية توصية من شخص رائع لم أكن لأفكر في قراءتها يوماً. فاسمها غريب -لا تحكم على كتاب من عنوانه- [...]». (Si esta novela no hubiera sido una recomendación de una persona maravillosa, no habría pensado en leerla algún día. Su nombre es extraño– No juzgues un libro por su título– [...]).
- (2) «خيال الكاتبة رائع ووصفها وإن كنت لا أعلم كيف ترى أن البهائم قد تصيح آلهة» (La imaginación de la escritora y su descripción son maravillosas, pero no entiendo cómo ve que las bestias [animales cuadrúpedos] se convierten en dioses).

- (3) «الرواية مخيبة جدا للأمال .... للأسف وقعت في فخ عنوان الرواية» (La novela es muy decepcionante ... Desafortunadamente, caí en la trampa del título de la novela).
- (4) «لا أنكر ان الرواية رائعة الا ان الاسم قد خدعني وهي غلطتي بالطبعة.» (No niego que la novela sea maravillosa, pero el nombre [del título] me engañó y fue mi error en la elección de la edición).
- (5) «العنوان يعكس أن محتوى الرواية ثقيل أو عصي على الفهم. العمل خليط بين الواقع والخيال.» (El título refleja que el contenido de la novela es pesado o difícil de comprender. La obra es una mezcla de realidad y ficción.)

Otros comentan que el significado del título transmite desde el primer momento una interpretación diferente de lo que realmente se refleja en el contenido de la obra. Los comentarios representan una interpretación política del contenido de la obra porque el significado de «bestia» elegido en la traducción de Atfé transmite una connotación de valor político que podría crear una imaginación de una ciudad que reúne gente codiciosa o inmoral descritos como «bestias», mientras que otro comentario compara la novela con *Animal Farm (Rebelión en la granja)* de George Orwell por la misma interpretación de la palabra. Así se aprecia en los siguientes comentarios:

- (6) «كنت أظن أن مدينة البهائم كتابا، ولم أكن أعرف أنها رواية، وظننت أن الكتاب بالتأكيد يدور عن الفقراء والأغنياء وصراعاتهم الطبقيّة، وخمنت أن مدينة البهائم هذه هي مدينة الأغنياء، وخمنت أكثر وتوقعت أنها قد تكون مثل رواية «جورج أورويل.» (Pensé que *La ciudad de las bestias* era un ensayo, y no sabía que era una novela, y pensé que el libro seguramente trataba sobre los pobres y los ricos y sus luchas de clases. Adiviné más y pensé que podría ser como *Rebelión en la granja* de George Orwell.).
- (7) «اسم الرواية يبدو طريفا جدا لكن معناه الحقيقي غير المعنى الذي يتبادر لأول وهلة إلى الأذهان» (El nombre de la novela suena muy gracioso, pero su verdadero significado no es lo que me viene a la mente a primera vista.).

- (8) «هذا عنوان آخر ارتبط بمشهد كوميدي في نفس الفيلم ولطالما شغل تفكيري هذا العنوان " مدينة البهائم " وقد تخيلت أن هذا الكتاب عبارة عن دستوبيا لشخص مثقف في مدينة يعمها الجهل، ثم تخيلت محتوى آخر لهذا الكتاب فقلت (Este es otro título asociado con una escena cómica en la misma película [La embajada en el edificio]. Siempre pensaba que el título *La ciudad de las bestias* era sobre la distopía de una persona intelectual en una ciudad dominada por la ignorancia, luego imaginaba otro contenido para este libro: que tal vez podría hablar de los socialistas y sus visiones del mundo capitalista).
- (9) «سمعت اسم الرواية في احد الافلام المعروضة في التلفاز واجتذني الاسم وخاصة ان قارئ الرواية كان شيوعي (Escuché el nombre de la novela en una de las películas que se proyectan en la televisión [La embajada en el edificio] y el nombre me atrajo, sobre todo, porque el lector de la novela era un socialista comunista, por lo que el nombre me sugirió que la novela o el libro giraba en torno a una ciudad clasista y capitalista).

Estos comentarios muestran de forma explícita que la traducción del título de la obra puede ser confuso a la hora de determinar el género de la obra, si es un ensayo o una novela como el caso de los ejemplos (6) y (7). En los comentarios (8) y (9) se ve que los comentaristas aclaran que lo que les atrae para leer la novela es una película de comedia de un actor egipcio de gran fama a nivel árabe. Se trata de Adel Emam en su película titulada «El-sefara fi El-Omara»<sup>101</sup>, en español «La embajada en el edificio». En realidad, esta mención del título de la novela en una película protagonizada por un actor como Emam –que no necesariamente ha sido leída por los productores de la película o por el mismo actor– tiene un funcionamiento cómico en la escena y esto, por consiguiente, contribuye implícitamente a la recepción y la popularidad del título de la traducción

<sup>101</sup> La película fue producida en 2005 y cuenta la historia de un ingeniero egipcio (Adel Emam) que vuelve a vivir en el Cairo después de 25 vividos en Emiratos Árabes Unidos. A su vuelta para vivir en su piso Emam se sorprende al ver la bandera israelí al lado de su piso y deduce que dentro del edificio se encuentra la embajada israelí. La película presenta diferentes escenas de comedia entre el protagonista, el embajador israelí, una chica egipcia y su familia comunista y el cuerpo de seguridad de la embajada. El contenido de la película refleja connotaciones políticas en un marco de comedia. En sus escenas se mencionan novelas latinoamericanas con una connotación cómica como *La ciudad de las bestias* de Isabel Allende y *El amor en los tiempos del cólera* del escritor colombiano Gabriel García Márquez.

de Atfé entre los espectadores de la película. Como señala Genette (2001: 67) que «el público de un libro es una entidad de derecho más vasta que la suma de sus lectores, porque engloba personas que no lo leen necesariamente o enteramente pero participan de su difusión y, por lo tanto, de su “recepción”». Los últimos comentarios mencionadas en este apartado se enfocan en las críticas de la traducción del título que tienden a ser explícitas y directas, como se puede observar en los tres comentarios siguientes:

- (10) « لماذا تتحول رواية اسمها مدينة الوحوش إلى مدينة البهائم. لماذا يصعب على المترجم وضع معنى صحيح (¿Por qué una novela llamada *La ciudad de las bestias* [monstruos] se transforma en *La ciudad de las bestias* [animales cuadrúpedos]? ¿Por qué le cuesta al traductor establecer un significado correcto, mejor y más cercano?).»
- (11) «البهيمة هي كلمة عامة عن أى حيوان متوحش غير محدد الجنس والفصيلة بعد. بهيمة هي كلمة أقرب للذهن (La bestia es una palabra general para cualquier animal salvaje que todavía no identifica su género ni su especie. Bestia es una palabra más cercana a la mente del ganado y los búfalos... la palabra bestia [en el sentido de monstruo] es la más cercana al sentido del texto.).»
- (12) «لم أشعر أن المعنى المقصود هو البهائم (No sentí que el significado pretendido fuera el de animales cuadrúpedos.).»

#### 3.3.2.2.2. Comentarios sobre la valoración del contenido de la obra

La mayoría de los comentarios analizadas de la novela de Allende se centran en valorar el contenido de la obra desde diferentes perspectivas y se ha segmentado este análisis en cuatro grupos: 1. la valoración general del contenido y la traducción, 2. la valoración desde la perspectiva del mensaje de la obra, 3. la valoración del estilo y de la descripción de la obra y 4. la comparación de la obra de con otras obras. Los comentaristas que valoran el contenido en general son 40, mientras que se encuentran 18 comentarios que se centran más en deducir el mensaje de la obra y otros 5 de cada grupo que prestan atención al estilo o la descripción de la obra. Los comentaristas que comparan la obra de Allende con otras son 6 en total.

Los comentarios que tratan de la obra en general tienden a valorar su contenido por palabras que reflejan un carácter calificativo. La crítica del contenido va variando entre descripciones positivas de la obra, como «divertido, atractivo, fantástico», unas neutras, como «atrayente hasta cierto punto, es una aventura más que una novela, novela adecuada para jóvenes» y otras negativas: «contenido no atractivo, novela con pobres elementos, lo peor de lo que he leído». Los siguientes ejemplos dan una muestra de estos comentarios:

- (13) «رواية رائعة عن مغامرة يقوم بها ألكساندر مع جدته العجوز في أدغال الأمازون ليكتشف عالما سحريا لم يتخيل (Una novela maravillosa sobre una aventura vivida por Alexander con su abuela en las selvas del Amazonas para descubrir un mundo mágico que nunca imaginó que existiría. La novela es más que maravillosa y disfruté mucho leyéndola. Mi valoración de la novela es cinco estrellas.) وجوده يوما. الرواية أكثر من رائعة واستمتعت بقراءتها جدا. تقييمي للرواية خمس نجوم.»
- (14) «رواية قصيرة مليئة بالأساطير والخرافات تصلح أكثر للمراهقين والذين مثلهم بطلا قصة الكساندر وناديا..» (Una novela corta llena de mitos y leyendas es más adecuada para los adolescentes, representados por los protagonistas de la historia, Alexander y Nadia.)
- (15) «تقييمي على أول 146 صفحة من أسوأ ما قرأت. تنفع حكاية مسلية للأطفال» (Mi valoración a las primeras 146 páginas es de las peores que leí. Un cuento adecuado para entretener a los niños.)

Estos comentarios muestran una imagen general del contenido de las críticas. El ejemplo (13) valora la novela positivamente y describe una sinopsis de la obra que se repite en diferentes comentarios. En el comentario (14) se observa que el comentarista determina que la obra es más adecuada para los adolescentes, y esto se repite en otros comentarios, lo que refleja que una parte de los lectores de la obra no saben ni se dan cuenta de que está dirigida a un grupo de edad específico, como es el caso también en el ejemplo (15). En la contracubierta de la traducción de Atfé se puede observar la mención de que la obra está dirigida a jóvenes, mientras que en la traducción de Almani no se encuentra ninguna mención al respecto. Pocos comentarios han criticado la traducción de la obra— de forma directa o indirecta— y se centran, más bien, en la crítica de la traducción de los lugares geográficos, los nombres propios o el contenido en general, tal como se observa en los siguientes comentarios:

- (16) «الترجمة تأخذ 10/8.... بعض الكلمات الى الان لم استسيغها "التبوى" فهمت بصورة ضبابية انها لها علاقة بالتبوة»  
 «التل» (La traducción merece 8/10.... todavía hay palabras que no llego a comprender como “tepui”. Entendí parcialmente que tiene algo que ver con “tabbah<sup>102</sup>” colina)
- (17) «الرواية بشكل عام لطيفة ... يخولها بعض الصعوبات بالنسبة لي وهي اسماء الاشخاص والاماكن.» (La novela en general es bonita ...para mí [la traducción de] los nombres de los personajes y los lugares representan algunas dificultades).
- (18) «لم أستطع إكمالها بأي حال.. لا اعرف إن كان عيب ترجمة أم لأنها رواية مغامرات جدًا .. أم لأنني قرأتها على مراحل (De todos modos no pude terminar de leerla ... no sé si fue un defecto de traducción, o porque era una novela muy aventurera... o porque la leí en etapas diferentes, pero no me atrajo. Las estrellas por la información que contiene)

Los comentarios (16) y (17), relacionadas con la traducción de Atfé, se fijan en dificultades de traducción en referencia a las palabras, de lo que se puede deducir que el traductor se inclina hacia el idioma del texto origen o, siguiendo los conceptos de Venuti, «se extranjeriza al texto», mientras que en el comentario (18), basada en la traducción de Almani, se observa que lo que se critica es el texto desde una perspectiva estilística<sup>103</sup>.

Como se ha dicho anteriormente, Allende dedicada esta obra a sus nietos, y esto, por tanto, da pie a transmitir los mensajes de contenidos educativos, morales y de formación por parte de la autora que dirige su obra al público joven, en general, y a sus nietos, en particular. Los comentarios que captan estos mensajes difundidos por la autora se dividen entre comentaristas que relacionan la obra con la realidad vivida hoy en día, los que ven que la obra refleja la importancia de viajar y tener nuevas experiencias y aquellos que ven la parte espiritual y la importancia de respetar las otras culturas, tal como puede comprobarse a continuación:

<sup>102</sup> Tabbah (تَبَّة) en el árabe clásico significa un lugar elevado en el que los soldados se protegen detrás de ello, tal como lo define el diccionario online Al-Maany: <<https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/%D8%AA%D8%A8%D8%A9/>> [Consultado el 24/08/2020].

<sup>103</sup> En el cuarto capítulo de la tesis se analizan los dos textos detalladamente desde una perspectiva comparativa y descriptiva.

- (19) «هي تحذير لما يمكن ان يصل له الانسان وحقا وصل اليه من وسائل بشعة من اجل الريح وهي واقع للاسف يعيشه ([La obra] es un recordatorio de lo que puede llegar el ser humano o realmente de que es capaz de utilizar los feos medios en aras del lucro. Esto, lamentablemente, es una realidad vivida por los indígenas de la Amazonia... ¿Hasta cuándo esos bosques se mantendrán firmes frente a la codicia humana?)»
- (20) «روعه المغامرات وتنمية الثقة بالنفس مع وصف رائع للطبيعة» (Aventuras maravillosas y desarrolla la confianza en uno mismo con una descripción maravillosa de la naturaleza.)
- (21) «من صخب المدنية الى سحر وهدوء الطبيعة تأخذنا الكاتبة الى مغامرة تفيض ب الروحانيات التي كانت تمتلئ بها حياة المجتمعات البدائية. للرواية بعد أنساني يتحدث عن قضية الإبادة الممنهجة للسكان الأصليين في دول أمريكا الجنوبية» (Del ajeteo de la civilización al encanto y tranquilidad de la naturaleza. La autora nos lleva a una aventura llena de espiritualidad que cubre una parte importante de la vida de sociedades primitivas. La novela representa una dimensión humanista que trata el tema del exterminio sistemático de los pueblos indígenas en los países de América del Sur.)

Cabe mencionar que pocos comentaristas dan importancia al estilo utilizado, el género empleado o las descripciones que trazan el ambiente de la novela. La parte que acapara el interés en estas opiniones es el enfoque de los comentaristas al estilo de la autora sin mencionar o valorar el esfuerzo hecho por los traductores, salvo un comentario (25) que valora la traducción:

- (22) « Una novela muy interesante. Sentía que estaba viendo una película. El estilo y los acontecimientos son maravillosos)» (Una novela muy interesante. Sentía que estaba viendo una película. El estilo y los acontecimientos son maravillosos)
- (23) « دائما ما تفاجئني إزابيل ألييندي بكتاباتها بالعادة لا أقرأ مقدمة الكتاب وهذا ما أعطى الرواية جماليتها بالنسبة لي لم (Isabel Allende siempre me sorprendió con sus escritos. Normalmente no leo la introducción del libro y esto, en mi opinión, es lo que le dio a la novela su belleza. No esperaba todos estos maravillosos hechos fantásticos y descritos con tanta precisión.)»

« للغة الوصف المدهشة و التي جعلتني اتخيل المناظر في الغابات... احسست بالروائح العطرة للنباتات و احسست (24) «  
« Por el asombroso lenguaje descriptivo que me hizo imaginar el  
paisaje en los bosques... Sentí los aromas fragantes de las plantas, el olor a mohó y el hedor  
de las bestias.)

«على الرغم من أن الجانب الأكبر للرواية من مملكة فانتازيا -لا أهواها كثيرا- إلا أنه كان محترما للعقل والخيال معا. (25) «  
« Aunque en la mayor parte de la novela predomina la fantasía—  
que no me gusta mucho—, respeta tanto la razón como la imaginación. La escritora tiene un  
buen estilo y también la traducción.)

La obra de Allende, como se ha visto en (2.2.2.) y (2.2.3.), es una novela juvenil de aventuras y comparte diferentes características con obras clásicas y contemporáneas y esto, por consiguiente, se refleja también en algunas comparaciones de los comentaristas árabes sobre la novela. En realidad, la comparación de la obra de Allende con otras obras o autores se encuentra en una de las reseñas seleccionadas en su página web, como la de Sandy MacDonald en *Children's BookPage*. Con su reseña representa una nueva competición en el campo de las novelas dirigidas al grupo juvenil por relacionar la obra de Allende con *Harry Potter*, la serie de J.K. Rowling, al escribir estas palabras «¡Cuidado, J.K. Rowling!<sup>104</sup>». Las comparaciones de las opiniones de los lectores de la obra con otras obras literarias, como, por ejemplo, la comparación de la serie literaria árabe de Maḥmūd Sālim titulada «مجموعة الشياطين ال13» (Majmū'at al-shayāṭīn al-13) o *Treasure Island*, de Stevenson, que tienen en común, según un comentarista, el elemento de la aventura y la acción. Obras cinematográficas como *Avatar* o *Journey to the Center of the Earth* son comparadas por parte de otro comentarista como una mezcla que compone elementos de la obra de Allende. Un comentarista compara la novela desde la experiencia del viaje y la búsqueda de uno mismo, mientras que otro compara la obra con otras que tienen la misma naturaleza salvaje descrita por Allende. Obsérvense, por ejemplo, los dos comentarios siguientes:

«للكاتبة نفس روح "باولو كويلهو" - وهي لاتينية مثله- في روايته الشهيرة "الخيماي", فكلاهما الروايتان (26) «  
« La escritora  
tiene el mismo espíritu de Paulo Coelho— y es latina como él— en su famosa novela

<sup>104</sup> Las reseñas seleccionadas sobre *La ciudad de las bestias* en la página oficial de Isabel Allende: <<https://www.isabelallende.com/es/book/city/reviews>> [Consultado el 06/09/2020].

*El alquimista*, porque ambas novelas incluyen un largo viaje para buscar algo, el primer viaje en los desiertos, mientras el otro en los bosques.)

- (27) «روايات مشابهة: كونغو، كنوز الملك سليمان في الغابات ولكن صودف ان الاثنان في غابات افريقيا» (Novelas similares: *Congo, los tesoros del rey Salomón en los bosques*, pero las dos tienen lugar en los bosques de África.)

### 3.3.2.2.3. Comentarios sobre la crítica de la autora y su obra

Los comentarios que dan opiniones sobre Isabel Allende por parte de los comentaristas ofrecen una imagen resumida de la popularidad de la autora en este espacio geográfico y lingüístico tan vasto como el mundo árabe. La autora ha sido llamada por diferentes comentaristas como «la Shahrazad de Latinoamérica», «la mágica» o «la loca», y estos sobrenombres presentan un acercamiento de la autora al ambiente del lector árabe, eliminando las barreras lingüísticas y culturales<sup>105</sup>. El sobrenombre de «la Shahrazad de Latinoamérica» es un sobrenombre relacionado con la imaginación de los receptores árabes con Shahrazad, la protagonista principal de *Las mil y una noches* que tiene la habilidad extraordinaria de contar historias, dando así una visión positiva de la autora. Cuatro de los comentaristas mencionan *La ciudad de las bestias* como la primera obra que leen de la autora y dan opiniones positivas como, por ejemplo, en este comentario: «la primera experiencia con Isabel Allende y definitivamente no será la última.<sup>106</sup>». O en esta otra: «por fin, la primera vez con Isabel Allende, la apreciada autora de la literatura latina<sup>107</sup>». En lo que respecta las ideas difundidas de la obra se observa que dos de los comentaristas presentan la obra como una fuente de la ideología de la autora y su valor como un personaje que trata de temas que reflejan la cultura de la tolerancia y la aceptación del Otro. Así se aprecia en los siguientes comentarios:

- (28) «مناقشة مشكلة الهنود و الظلم و الإبادة الجماعية عجبتني» (Me gusta la discusión sobre el problema de los indios, la injusticia y el genocidio).

<sup>105</sup> Estos mismos sobrenombres se han utilizado por escritores árabes como ‘Abd al-Laṭīf (2018) y al-Zamāy (2016) como se ha mencionado anteriormente en el apartado 3.2.1.1.

<sup>106</sup>El comentario en árabe «التجربة الاولى مع ايزابيل الليندي وقطعا لن تكون الاخيرة»

<sup>107</sup>El comentario en árabe «وأخيرا المرة الأولى مع ايزابيل الليندي قديرة الأدب اللاتيني»

«رائع كعادة إيزابيل رغم أنه ليس بأجمل ما كتبت لكنه يحمل روحها وثقافتها وتقبلها للآخر وأبعاد أخرى للحياة لا (29) نراها نحن» (Maravillosa como suele ser Isabel, aunque no es lo mejor que ha escrito, pero lleva su espíritu, su cultura, su aceptación al Otro y otras dimensiones de la vida que no vemos.)

En general, se observa que la mayoría de los comentaristas elogian la producción literaria de la autora, como se advierte en el siguiente comentario que compara a Allende con el mar: «Isabel escribe como el mar, y sus escrituras deben ser tratadas como él. No te resistas, relájate y déjate llevar por el mar, y deja que te suba a la superficie<sup>108</sup>». De los quince comentaristas que opinan sobre la autora o su obra se nota que solo hay dos que dan opiniones negativas:

(30) «هي سيئة وهي تخاطب الشباب» (es muy mala cuando se dirige a los jóvenes)

«قرأتها فقط لأتعرّف على كتابات إيزابيل الليندي ووجدتها بسيطة وجذابة رغم سطحيّتها وقلة ما تحتويه من (31) أفكار ملهمة» (La leí [la novela] solo para introducirme en los escritos de Isabel Allende y la encontré simple y atractiva a pesar de su superficialidad y su contenido que tiene pocas ideas inspiradoras).

Cabe resumir que todos los comentarios de la obra mencionadas anteriormente reflejan que los lectores de la novela de Allende y sus interpretaciones se caracterizan por ser diversos. Su éxito no se debe solo a la atractiva aventura, sino también a la popularidad de la autora entre sus lectores de idioma árabe y por los mensajes difundidos en su obra que tienden a transmitir diferentes mensajes propios de ámbitos diferentes (moral, educativo, espiritual, etc.). La valoración de los lectores de la novela<sup>109</sup> es mayormente positiva: 14 lectores que la dan cinco estrellas, mientras que otros 29 la dan cuatro estrellas. Los lectores que dan la novela una nota media de tres estrellas son 26, mientras que siete usuarios valoran la obra con 2 estrellas y solo 4 evalúan la obra en una

<sup>108</sup> «تكتب إيزابيل كالبحر و ينبغي أن تعامل كتابتها مثله. لا تقاوم بل استرخي و اترك نفسك للبحر يرفعك الى السطح» El comentario en árabe

<sup>109</sup> La característica de valoración de *Goodreads* que aparece junto a los comentarios se hacen eligiendo de 1, que se considera la valoración mínima, a 5 estrellas, considerada la valoración máxima.

estrella. Como la evaluación no es obligatoria en esta plataforma, se encuentran 6 comentaristas que no dejan su valoración de la obra.

## **4. Análisis descriptivo y comparativo**

#### **4.1. Análisis descriptivo y comparativo de *La ciudad de las bestias***

Como se ha mencionado en la Introducción, este trabajo consiste en hacer un estudio descriptivo y comparativo de dos traducciones y una edición del árabe de la obra juvenil de Allende *La ciudad de las bestias*. Se ha de recordar que este tipo de estudios pertenecen a la rama de la traductología, que se enfoca en observar hechos empíricos de la disciplina a través del análisis y comprobación de los textos originales con sus correspondientes textos meta.

Este capítulo se divide en tres partes principales que consisten, en primer lugar, en hacer un análisis del texto origen (TO) a través de la identificación de su ubicación dentro de su contexto sociocultural y la descripción de la obra y su función, sin descartar la figura de su emisor y los posibles receptores del TO. Este análisis se extiende para analizar el texto meta (TM), su ubicación, la descripción general de las dos traducciones y sus funciones dentro de la cultura receptora. También se presentan los traductores de la obra y sus relaciones con la literatura latinoamericana en general y las obras de Allende en particular, así como con los potenciales lectores de la novela objeto de estudio.

La segunda parte de este análisis se enfoca en analizar el uso de la ortografía y la ortotipografía usada en el TO con el fin de compararlas con las técnicas utilizadas en los textos meta para compensarlas. Este análisis pretende destacar una cuestión poco analizada en este tipo de estudios, porque, a diferencia de otros idiomas como el inglés o el español, en árabe no se utilizan las cursivas o las negritas con demasiada frecuencia ni existen las mayúsculas en el sistema ortográfico. En esta segunda parte se analizará también el uso de las notas por parte de los traductores clasificándolas a partir de su valor de uso dentro del TM con el fin de entender el motivo que ha llevado a los traductores a utilizarlas en una situación concreta.

La tercera parte del análisis consiste en clasificar los elementos extralingüísticos e identificar las soluciones utilizadas por parte de los traductores del TM a través de las técnicas de traducción. El resultado de este análisis se reflejará el método traductor empleado en cada traducción.

##### **4.1.1. El original**

Este apartado intenta reconstruir el marco y la ubicación del texto original mostrando a quién podría resultarle de interés en su espacio original, determinando este espacio mediante el idioma

de la obra, que en este caso es el español. También se ofrece una descripción de la obra y su función.

#### 4.1.1.1. Ubicación y marco del original

La obra de Allende *La ciudad de las bestias*, publicada en 2002, trata de un viaje aventurero en el Amazonas, un lugar que la autora visitó dos veces<sup>110</sup> gracias a los cuales se formó su propia idea de la naturaleza. Este espacio elegido en la novela trata de presentar a los lectores las contradicciones de la conducta humana y la visión que tiene la autora de la situación en la que ubica el mundo en lo que respecta a la preservación de los pueblos marginados y de la diversidad natural (véase 2.4.1.).

En respuesta a una pregunta en una entrevista para la revista *El Cultural*<sup>111</sup>, la autora ha aclarado que esta trilogía está escrita pensando en lectores niños y jóvenes, pero esto no quiere decir que los lectores de otras edades no vayan a disfrutar de la obra. También los editores que están autorizados a publicar la obra en diferentes países están de acuerdo en que la trilogía puede ajustarse a diferentes edades. La autora cree que esta trilogía «si a alguien le interesa leerla es porque tiene edad para hacerlo» (*ibid.*), lo que da la impresión de que Allende no tiene interés en limitar la obra a un determinado grupo de lectores, aunque no se puede olvidar que estaba dirigida al grupo de edad de sus nietos que, a la sazón, encontraban en el inicio de la adolescencia.

En general se puede decir que las obras de Allende se consideran obras de *best seller* debido a las características de sus novelas, las cuales atraen a un público heterogéneo. Esta atracción se debe, según Gacon (2017: 315), «a su hibridismo temático (que abarca desde la trama amorosa hasta la aventura o la intriga policial) —del que son características las obras de Allende». Esta diversidad temática reflejada en cada una de las obras de Allende (véase 3.1.1.) forma una de las bases fundamentales de su popularidad porque «cada lector, según sus intereses, puede sentirse

---

<sup>110</sup> Según las palabras de Allende, quien ha elegido el Amazonas como el lugar en el que ocurren los acontecimientos por sus características naturales. La autora describe la obra así: «*La Ciudad de las Bestias* es sobre ecología, la vida primitiva y el mundo natural, por eso situé la aventura en el Amazonas, donde estuve un par de veces». La cita extraída en la entrevista hecha por Nuria Azancot con Isabel Allende en el 4 de septiembre de 2003. <<https://elcultural.com/isabel-allende-recomendar-a-los-criticos-no-que-lean-lo-que-les-gusta>>. [Consultado el 24/07/2021].

<sup>111</sup> La entrevista hecha por Nuria Azancot con Isabel Allende el 4 de septiembre de 2003. <<https://elcultural.com/isabel-allende-recomendar-a-los-criticos-no-que-lean-lo-que-les-gusta>>. [Consultado el 24/07/2021].

más involucrado en una línea argumental o en otra» (*ibid.*). La novela juvenil de Allende no es una excepción del éxito comercial de sus obras, por eso se encuentra editoriales que publican la obra sin determinar su género o lectores que la leen sin fijarse que en un principio está orientada a un público específico.

Las estrategias editoriales también desempeñan un papel fundamental en distribuir una obra y en atraer a sus potenciales lectores. En las siguientes líneas se muestra una de estas estrategias editoriales. La obra de Allende está dirigida primeramente al público juvenil, pero se ha publicado en dos editoriales españolas que la clasifican de diferentes maneras. En la edición de la editorial Círculo de Lectores, en su colección «*Areté*», en la que está publicada gran parte de la obra de Allende, no se menciona nada sobre a qué público está destinada la obra en su *peritexto*, mientras que en la edición de la editorial Montena la obra está publicada dentro de su colección dirigida a su público infantil y juvenil llamada «Serie infinita». En el *peritexto* de esta edición se menciona que la obra es para los lectores jóvenes, lo que facilita la identificación de los lectores de la obra. Realmente, la diferencia entre estas dos ediciones aparece solo en sus *peritextos* (véase 2.5.1.1.), pero el contenido de la obra es igual, lo que da la impresión que las estrategias editoriales tienen una labor imprescindible en determinar la ubicación y el marco de cualquiera obra literaria.

En lo que respecta a la opinión que determina la ubicación o el marco de la obra de Allende en prensa, se observa que no todas las opiniones sobre la obra son positivas. Solano<sup>112</sup> critica la editorial responsable de la colección «*Areté*» por no indicar expresamente que la obra está dirigida a un público juvenil. Esta circunstancia la considera una suerte de fraude cometido por la editorial al poner la novela en esta colección. Como la novela está dedicada a los nietos de Allende, Solano señala que «esta novela, por tanto, ha brotado a requerimiento de una proposición de entretenimiento familiar, cosa que en sí no es buena ni mala, pero fuera de esas paredes protectoras su índole literaria se resiente bastante» (*ibid.*). La visión negativa de Solano sobre la obra tiene que ver principalmente con que no se determina a qué grupo de edad pertenece la novela de Allende y lo ve como algo que confunde a los lectores interesados en leer las novedades de la autora.

---

<sup>112</sup> Artículo escrito por Francisco Solano el 1 de noviembre de 2002 en la página web *Revista de libros* titulado «Adultos, abstenerse». El artículo critica la obra de Allende negativamente: <<https://www.revistadelibros.com/articulos/la-ciudad-de-las-bestias-de-isabel-allende>>. [Consultado el 11/06/2021].

En realidad, la popularidad de la obra de Allende a nivel mundial refleja que su clasificación no influye en su difusión y su venta. El periódico argentino *La Nación*<sup>113</sup> señala que la obra de la autora chilena se encuentra en las listas de *best sellers* de todo el mundo. Por su parte, Valentino<sup>114</sup> (Margolis, 2004) señala que las obras de Allende, incluyendo *La ciudad de las bestias*, siempre tienen éxito y cualquier obra escrita por ella tendrá la misma acogida positiva por sus lectores. Todo lo mencionado tiene que ver realmente con el nombre de la autora, considerado como un sello de calidad literaria entre sus lectores, sin dar gran importancia al tema o el género que utiliza en sus obras.

Uno de los rasgos notables se observa en que la novela de Allende aparece en los tiempos de éxito de la serie novelística de Rowling *Harry Potter*, y esto tiene su resonancia entre los críticos y los interesados en este género literario que está empezando a experimentar su auge a nivel mundial. Araya<sup>115</sup> describe la novela de Allende como «una entretenida novela de aventuras, apta para un mundo juvenil, similar al que llena las salas de cine para ver *El señor de los anillos* o al *Harry Potter* inglés.».

La autora chilena señala en una entrevista con el periódico argentino *La Nación* (2002) que el éxito de Rowling abre la puerta a los otros escritores para escribir en este género literario después de la acogida positiva de su personaje *Harry Potter*<sup>116</sup>. Allende, al comparar su obra con la de Rowling, considera que la de la escritora inglesa pertenece a las novelas de fantasía, mientras que su obra *La ciudad de las bestias* es una novela que pertenece al realismo mágico y señala que «La

---

<sup>113</sup> En una entrevista de Isabel Allende el 17/11/2002 en el diario argentino *La Nación*. <<https://www.lanacion.com.ar/cultura/isabel-allende-conquista-al-publico-juvenil-nid450716/>>. [Consultado el 12/06/2021].

<sup>114</sup> En una entrevista realizada por Fabiana Margolis en 12/05/2004 con el escritor argentino Esteban Valentino que le ha preguntado —¿En Argentina hubo algún libro para chicos que se vendiera como *El Principito*? —No sé si en Latinoamérica. ¿Qué libro para chicos latinoamericano vendió tanto? Bueno, ahora está el último de Isabel Allende, esta saga que está escribiendo. —Pero es Isabel Allende...—Claro, primero fue Isabel Allende. Y ahora escribe un libro para chicos que casi lógicamente sigue su línea de éxito. Ella es un éxito. Si ella escribe un libro para cocina se va a vender mucho también. [...]. <<https://www.imaginaria.com.ar/12/8/valentino2.htm#margolis>>. [Consultado el 12/06/2021].

<sup>115</sup> Artículo publicado el 30 de marzo de 2003 en el periódico chileno *La Discusión* escrito por Juan Gabriel Araya. Se ha extraído a través de la página web del Centro de Recursos Digitales llamado *Memoria Chilena* que presenta investigaciones basadas en documentos digitalizados pertenecientes a las colecciones de la Biblioteca Nacional de Chile. <<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-64792.html>>. [Consultado el 13/06/2021].

<sup>116</sup> En la misma entrevista mencionada anteriormente de Isabel Allende el 17/11/2002 en el diario argentino *La Nación*. <<https://www.lanacion.com.ar/cultura/isabel-allende-conquista-al-publico-juvenil-nid450716/>>. [Consultado el 12/06/2021].

diferencia entre la varilla mágica [en *Harry Potter*] y el viaje chamánico [en *La ciudad de las bestias*] es que una tiene una base en la realidad y la otra no» (*ibid.*).

En realidad, *La ciudad de las bestias* tiene una acogida positiva por las instituciones educativas. El Ministerio de Educación y Ciencia de España clasificó la obra de Allende como una novela juvenil y lo utilizó dentro del material de apoyo para el profesorado de Educación Secundaria Obligatoria en 2005. El portal educativo del Departamento de Educación de la Generalidad de Cataluña llamado «Edu365.cat<sup>117</sup>» es otra institución que utiliza la obra como un material para los alumnos de secundaria en el que se encuentra una introducción sobre la obra y una breve información sobre la autora. Se encuentra dentro de la misma página ejercicios utilizados sobre la obra que se centran en la comprensión de lectura, ejercicios de gramática o de terminología de textos extraídos de ella. Asimismo, la obra fue recomendada dentro de una lista en el anexo de un estudio académico hecho por Cerrillo (2016: 241) que sugiere una propuesta de un canon escolar de lectura para los alumnos de bachillerato. Estos tres ejemplos reflejan que la novela se valora como una obra con valores educativos y literarios al mismo tiempo para un público juvenil.

Realmente la obra comparte diferentes características con la estructura del viaje de los héroes clásicos (véase 2.2.2.) y los acontecimientos pasan de una forma lineal y fácil de seguir, lo que la pone dentro del círculo de las novelas que tienen una aceptación, tanto por las instituciones educativas como por los lectores novatos o interesados en las obras de Allende, sin menospreciar su valor literario.

#### **4.1.1.2. Descripción del original**

El argumento de la novela de Allende se enfoca en describir y comparar dos comunidades diferentes que entran en un conflicto sociocultural dentro de una aventura que traza el cambio de un joven norteamericano que vivía con las dos comunidades y la influencia de esta experiencia para cambiar sus creencias sobre ciertas cuestiones contradictorias entre las dos sociedades, como, por ejemplo, los dos puntos de vista diferentes a la hora de interpretar su entorno, el valor de las cosas que pertenece a dicho entorno, ya sean materiales o inmateriales, las creencias religiosas y espirituales, etc.

---

<sup>117</sup> Dentro de la página web se encuentra una sección llamada «descubrir y leer», destinada a los alumnos de ESO en la que aparece el título de la novela, entre otros títulos acompañados de ejercicios: <<https://www.edu365.cat/eso/castella/lecturas/index.html>>. [Consultado el 10/06/2021].

La primera comunidad que se presenta en la primera parte de la obra es la comunidad que pertenece al llamado «mundo civilizado» representado por diferentes grupos de personas como los de alto nivel educativo, los de gran poder económico y de influencia social o los que crean y representan el modo de pensar de este grupo social. Desde la perspectiva de este grupo social, Allende pretende ofrecer un enfoque de los prejuicios basados sobre el Otro y la sensación de la superioridad frente al Otro.

La segunda comunidad está reflejada por gente aislada del mundo conocido por la mayoría, como los indígenas del Amazonas. Este grupo social vive en un entorno salvaje y lejos de las señales de la civilización, pero, según la descripción de la autora, representa una conducta civilizada, como, por ejemplo, su respeto a la naturaleza, la convivencia con los animales, el aprecio a las mujeres, etc. Otro grupo que pertenece en cierta medida al mismo pensamiento y los modales de los aborígenes de la zona amazónica está representado por la gente que vivía durante largo tiempo en aquellos lares y entendía la forma de pensamiento de este grupo social, respetando también sus creencias, por ejemplo, gente de otras religiones, como el cristianismo, o simplemente personas que respetan este grupo social.

Este choque sociocultural que se presenta en las páginas de la novela refleja que los dos grupos tienen conceptos y denominaciones diversos que no comparten entre sí, tales como sus mitos, sus religiones, sus hábitos sociales, sus costumbres en lo que respecta las comidas, las bebidas, indumentarias usadas en cada grupo, sus percepciones sobre la tierra que habitan y el valor de la naturaleza, etc. Todo esto da un texto que enriquece a su lector en lo referente a la presentación de las diferentes denominaciones de elementos con los que quizás no está demasiado familiarizado.

La autora emplea un lenguaje sencillo y accesible. El uso de frases cortas y metáforas fáciles son características que ayudan a los lectores a entender el contenido y seguir la intriga de la novela. Saktheswari (2015: 298) describe el estilo de la escritura como «a world-renowned Latin American writer known for her luminous expression and folk-tale eloquence», algo que realmente se observa en su obra objeto de estudio.

#### **4.1.1.3. Función del original**

La obra de Allende representa diferentes aspectos como la parte estética de su obra literaria o los aspectos relacionados con el mensaje que quiere reflejar en su texto. En lo que respecta la parte estética de su novela *La ciudad de las bestias*, la autora utiliza la descripción de una zona

geográfica y una sociedad que pertenece a una cultura exótica como la de los nativos del Amazonas con el objetivo de transmitir una imagen global de la diversidad natural y cultural de aquella zona y la importancia de preservarla. La labor hecha por la parte de Allende a nivel descriptivo se refleja del uso de la función metalingüística o explicativa dentro del texto, como, por ejemplo, las denominaciones usadas en la cultura indígena, tal como puede observarse en las siguientes frases:

- Entretanto los hombres de más edad molían y mezclaban hojas y cortezas de diversos árboles para obtener *yopo*, el polvo mágico de las ceremonias.
- La doctora Omayra Torres explicó que, si el dardo no hubiera dado en el corazón con tal espectacular precisión, de todos modos, habría matado al hombre en pocos minutos, aunque en forma más dolorosa, porque la punta estaba impregnada en *curare*, un veneno mortal, empleado por los indios para cazar y para la guerra, contra el cual no se conocía antídoto.

Este empleo acerca a los lectores a denominaciones que son raramente usadas en sus entornos y, en la mayoría de los casos, los ignora debido a su marcado carácter local. La autora utilizó la cursiva y empleó la misma función en otras denominaciones como «paranary», «masato», «unokaimú», etc.

En lo referente al mensaje difundido en la obra se observa que la autora presenta un mensaje de un matiz moral y lleva al lector a tener una imaginación positiva de las diversidades culturales, especialmente de comunidades como los aborígenes del Amazonas. Según Swanson (2005: 175), la obra de Allende «posits the open-mindedness of the child as a source of the potential enlightenment for adults». Esto se considera realmente una de las herramientas usadas en las literaturas dirigidas a los grupos con edades de desarrollo personal y moral, como en el periodo de infancia y adolescencia, para crear un pensamiento más flexible y práctico en la vida cotidiana.

Hoy en día, como señala Web (1992; citado en Swanson, 2005: 170) que «all literature for children is, in some way, ideologically driven». En lo que respecta la obra juvenil de Allende, se puede admitir que tiene una orientación ideológica que defiende la naturaleza de la explotación de tierras por parte de los empresarios y de los grandes capitales, cuyo principal interés es la riqueza, a través de un mensaje claro y directo dentro del texto:

El río Amazonas es el más ancho y largo de la tierra, cinco veces más que ningún otro. Sólo los astronautas en viaje a la luna han podido verlo entero desde la distancia», leyó Alex en la

guía turística que le había comprado su abuela en Río de Janeiro. No decía que esa inmensa región, último paraíso del planeta, era destruida sistemáticamente por la codicia de empresarios y aventureros, como había aprendido él en la escuela. Estaban construyendo una carretera, un tajo abierto en plena selva, por donde llegaban en masa los colonos y salían por toneladas las maderas y los minerales. (Allende, 2002: 43).

Se puede resumir con palabras de Swanson (2007: 182) que Allende en su novela juvenil utiliza el lenguaje como «weapon and she hopes-in some simple way- to use her fantastic fictions to prompt young people to think about the world in different ways and (who knows?) grow up to change it for the better in some small way».

#### **4.1.2. Las traducciones árabes del original**

Para tener una idea más precisa de las traducciones árabes de la obra de Allende hay que tomar en consideración los diferentes factores que pueden influir en el proceso de la elección, la traducción o la publicación de las obras literarias dirigidas para el público juvenil en el mundo árabe, como, por ejemplo, las circunstancias políticas, económicas, históricas y socioculturales que rodean los países árabes. Todo lo mencionado anteriormente puede influir en la recepción y el modo de traducción de cualquier obra literaria, incluyendo la novela de la escritora chilena.

Los siguientes apartados centrarán en cuestiones que resaltan la situación de la LJ, en general, y la ubicación de la obra de Allende, en particular, describiendo las traducciones hechas hasta el momento de la obra y su función dentro de la cultura receptora.

##### **4.1.2.1. Ubicación y marco de las traducciones árabes**

Isabel Allende, como se ha mencionado anteriormente (véase 3.2.2.), es considerada una de las autoras latinoamericanas más traducidas al árabe, lo que refleja que la autora tiene una sólida fama reconocible por editoriales, traductores y lectores árabes.

Este interés por la autora se debe a dos importantes factores. Las cuestiones que tratan en sus obras son consideradas por los lectores árabes atractivas y atrevidas, como, por ejemplo, el reflejo de la vida política y social de un país como Chile dentro de un continente cuya historia poco se conoce en el mundo árabe, la presencia de la mujer luchadora en sus diferentes obras literarias, la experiencia de la pérdida de un ser querido, como en el caso de sus obras que tratan de la pérdida

de su hija Paula y su abuelo<sup>118</sup>. La diversidad temática de las obras de la autora es un indicador de que la autora quiere llegar a todos los lectores de todas las edades. Su fama fuera de las fronteras árabes como una autora cuyas obras siempre están en listas del *best seller* es lo que motiva a las editoriales árabes a publicarlas para conseguir así importantes ganancias<sup>119</sup>. El segundo factor de su fama se debe también de dos traductores de gran prestigio en el mundo árabe como Saleh Almani y Rifaat Atfé, quienes tienen fama de ser especialistas en traducir varios autores importantes de la literatura hispanoamericana y han traducido la mayoría de las obras de la autora. Estos dos factores ponen cualquiera traducción de la autora al árabe en un lugar privilegiado en el mercado de los libros traducidos porque son como un sello de calidad de la producción literaria.

La LIJ en el mundo árabe no ha tenido un interés creciente en el mercado editorial en todos los países árabes hasta los primeros veinte años del actual siglo. Esto se debe a diversos factores que tienen que ver con el interés de este género literario por parte de las instituciones públicas que hacen diferentes iniciativas como los premios y las ferias de libros<sup>120</sup> que motivan a los escritores de este género literario que se consideraban anteriormente como escritores de segunda fila. Tampoco se puede olvidar el éxito de obras literarias y su llegada a la gran pantalla con una producción de gran nivel como las películas de *Harry Potter* por *Warner Bros. Pictures*, *Eragon* por *20th Century Studios*, etc., que motivan a las editoriales árabes como, por ejemplo, la editorial saudí *Jarir*<sup>121</sup>, a traducir este tipo de obras que ya poseen fama mundial, así como éxito comercial y literario.

La traducción de Almani de *La ciudad de las bestias* se publicó en árabe el mismo año que lo hizo en español (2002). Al año siguiente se publicó la traducción de Atfé. En realidad, la situación de la literatura infantil y juvenil en aquellos momentos estaba empezando a cambiar de una literatura con un contenido más educativo a una literatura que debe pensar en las necesidades reales

---

<sup>118</sup> Esto está reflejado en sus diferentes obras traducidas al árabe, como, por ejemplo, *La casa de los espíritus*, *De amor y sombras*, *Paula* entre otras más que han tenido diferentes ediciones en árabe (véase 3.2.2.), algo que refleja el éxito de sus obras y las temáticas que discuten.

<sup>119</sup> Se ha investigado sobre la situación editorial de las obras de Allende en el apartado 3.2.3.

<sup>120</sup> Se ha hablado en el apartado 2.1.2 sobre la LJ árabe en el siglo XX y XXI y el cambio de escenario de este género literario en estos últimos años.

<sup>121</sup> La editorial de *Jarir* tradujo en 2008, dos años después del estreno de la película, la novela de Christopher Paolini publicada originalmente en 2002. La editorial ha utilizado en la cubierta de su traducción una imagen que muestra a los protagonistas de la película marcando en la cubierta el éxito de la obra y la importancia de la producción de la película por parte *20th Century Studios*, como se puede observar en el siguiente enlace: <<https://www.jarir.com/sa-en/jarir-publication-282272.html>>. [Consultado el 14/06/2021].

de su receptor debido a diferentes cambios socioculturales y tecnológicos, como la globalización en diferentes aspectos de la vida e internet que han contribuido en la aceptación y la apertura social a las diferentes sociedades y culturas. Eldabh (2014: 155) ha denominado esta época como «la cuarta generación: el modernismo y el posmodernismo» que se inicia en los años noventa del siglo anterior y los primeros años del nuevo siglo. En esta época la escritura para niños, según Eldadh (*ibid.*), «requiere la existencia de cambios que persiguen la evolución, en lo que respecta la temática, el nivel de las técnicas de la escritura y los medios en el que se presentan a través de ello la obra literaria<sup>122</sup>».

La temática de *La ciudad de las bestias* trata de temas poco discutidos en la LIJ árabe, como, por ejemplo, la aceptación de la diversidad cultural y de las diversas creencias religiosas presentadas en la obra. Los traductores han mostrado una conducta más tolerable al transmitir el contenido del texto tal como aparece en el original a pesar de que el texto incluye cuestiones que son prohibidas o tabúes para el público receptor y difícilmente se encuentran en un texto escrito en árabe, como la imagen tolerante en el consumo del alcohol y la imagen chocante de personajes de digno respeto dentro de las familias árabes como la abuela que en la novela fuma y bebe.

Los traductores realmente pueden hacer la función de introducir conceptos y temáticas lejanos de sus culturas, porque, y de acuerdo con Inggs, la traducción de la LIJ desempeña una función dual en «shaping the child's cultural identity and world-view, and in broadening the child's knowledge and understanding of other cultures» (2003: 285). En el mundo árabe la función de las traducciones desempeña un lugar importante en lo que respecta la evolución del subgénero literario infantil y juvenil, como admite Alsiary (2016: 277), que señala que la traducción en el caso de la LIJ:

It has helped to enrich domestic writing in this field, and translation has proved to have improved the level of Arabic creation in children's literature. It has helped the emergence of new writing models that are popular in the Western children's literature field and been introduced to Arab children mainly through translation, e.g., long novels for young adults that consist of multiple series of a fantasy and adventure nature. This influence of foreign writing that attracts children in specific age groups, especially young adults, may help the development

---

<sup>122</sup> La traducción del texto origen árabe es mía: «الكتابة للأطفال تقتضي وجود تحولات تواكب هذا التطور على مستوى الموضوع، وعلى مستوى آليات الكتابة، وعلى مستوى الوسائط التي يمكن تقديم الأدب عبرها.»

of the field of writing for children in Arabic, which has long suffered old didactic writing methods with repeated ideas that do not satisfy the adventurous and imaginative taste of children.

Se puede concluir que la ubicación de las traducciones de la novela de Allende tiene un lugar privilegiado como una de las obras elegidas para ser traducida en árabe para este grupo de edad en los primeros años de este siglo y refleja un nuevo estilo y una temática poco discutida en dicho idioma como la profundización en describir otras creencias u otros ritos y la presentación de comidas y de bebidas o de costumbres muy lejanas del lector árabe como la cultura indígena.

#### **4.1.2.2. Descripción de las traducciones**

Desde una mirada externa de las dos traducciones y la edición de 2007 de la traducción de Almani se observan cinco elementos en la cubierta, a saber: el nombre de la autora, el título de la obra, imágenes diferentes en tres ediciones, el nombre de los traductores mencionado debajo a la izquierda en las tres y el nombre y el emblema de la editorial<sup>123</sup>. Se observa que las dos ediciones de Almani no muestran en las cubiertas que la novela es juvenil o está dentro de una colección determinada para este grupo de edad, lo que da la impresión a los lectores de estas versiones traducidas de la obra, en general, y los lectores frecuentes de Allende, en particular, que es otra novela de la autora que cubre las características de sus obras anteriores y no se dirige específicamente a un público determinado. En la traducción de Atfé se menciona en el resumen de la contracubierta que la obra es para un grupo juvenil, pero no se ubica dentro de una colección determinada para un público infantil y juvenil. En las cubiertas de las ediciones se encuentra el título de la obra en su lengua original; esto sirve de indicador para los lectores de la novela que la obra se ha traducido directamente de su idioma original y no a través de otro idioma.

Desde la mirada interna de las traducciones se observa que los traductores vierten al árabe diferentes escenas del contenido del texto que probablemente puede contradecir las creencias y las costumbres de los lectores árabes que son mayoritariamente musulmanes. Para el lector de esas traducciones, la transcripción de los nombres de diversos dioses mitológicos, el uso del equivalente de los lugares religiosos de otras religiones o las transcripciones de los nombres de las bebidas

---

<sup>123</sup> En el apartado 3.3.2.1. se ha analizado detalladamente los *peritextos* de las tres ediciones árabes de la novela.

alcohólicas no es algo habitual en la traducción para este grupo de edad, lo que indica que los traductores se mantienen fieles al contenido de la obra original.

La intervención explícita por parte de Almani y Atfé se aprecian a través del uso de las notas internas o a pie de página que tienen diversos usos dentro de las traducciones<sup>124</sup>.

#### **4.1.2.3. Función de las traducciones**

La función de un texto traducido puede tener o no la misma función del original y esto depende principalmente de los agentes que participan en la elaboración y la recepción de la traducción. Se comparte el punto de vista de Nord (2010: 241), según el cual «la función o funcionalidad no es una cualidad del texto “en sí” sino que se le atribuye en el acto de recepción. Por lo tanto, son los receptores los que decidirán sobre la funcionalidad de un texto (y también de la traducción)».

En realidad, en el campo de la LIJ se observa que una obra dirigida para un público juvenil contiene diferentes retos en el proceso de su creación porque tiene un tamaño y unas temáticas todavía más complejas en comparación con una obra infantil. En una cultura como la cultura árabe los agentes responsables de hacer una obra dirigida para estos grupos de edad tienen que tomar en consideración cuestiones como la conformidad del contenido y el mensaje del texto con el entorno sociocultural trazado para sus lectores que normalmente está controlado por la censura dirigida por las autoridades y la autocensura entre los mismos agentes responsables de la publicación y la traducción. A este respecto, Mdallel (2004: 1) argumenta en este punto que la LIJ en el mundo árabe es «powerful political propaganda tool in the hands of politicians and decision-makers» y concluye que el texto literario, ya sea un texto escrito originalmente en árabe o traducido de otros idiomas, se somete a la adaptación a los límites socioculturales dominantes en el entorno literario árabe:

Arabic children’s literature is still impregnated with morality, didactics, and a heavy ideological bias, despite some attempts for change. Translating for children is, in its turn, governed by the same rules that govern writing for them. Translation is a cross-cultural communication in a world made up of heterogeneous cultural entities some of which see in translation a potential threat to their cultural specificity: hence the recourse to ideological manipulation. (2003: 305)

---

<sup>124</sup> Se analizarán las notas a pie utilizadas en las traducciones de la obra objeto de estudio en el apartado 4.2.2.2.

Como se ha observado en las palabras de Mdallel, las obras literarias árabes dirigidas a este público serán filtradas de cuestiones que se consideren inaceptables, como, por ejemplo, los tabúes socioculturales que traten de temas como el sexo, la religión o cualquier relación fuera de los límites aceptados socialmente.

Alsiary (2016: 26) describe la situación que vive la LJ en el mundo árabe parafraseando las palabras de Dünge (2011: 71), quien señala que los materiales escritos para los adolescentes árabes «seem to get lost between material written for younger age groups and adult books; in general, some Arab publishers fulfil the desire of books for young adults by translating literary works for them from other languages». Por este motivo, puede apreciarse que el interés de la traducción de este subgénero literario desde los primeros años de este siglo es cada vez mayor debido al vacío existente para este público en comparación con otros idiomas como el inglés o el francés<sup>125</sup>, sin olvidar que las editoriales que publican estas obras también suelen buscar los beneficios económicos. Obras literarias clásicas, como, por ejemplo, *The Hobbit* de Tolkien publicada en 1937 o *Il Corsaro Nero* de Salgari publicada en 1898 se tradujeron por primera vez al árabe en 2008 y 2016, y esto realmente refleja que este subgénero literario ya empieza a tener su popularidad también entre los lectores árabes. En lo que respecta a las obras modernas, como, por ejemplo, la serie de *Harry Potter* de J.K. Rowling, publicada entre los años 1997 y 2007, se ha traducido al árabe desde el 2002 hasta el último libro de la serie que se ha vertido al árabe en 2008, o la trilogía de *The Hunger Games* de Suzanne Collins que tiene su fecha de publicación desde el 2008 hasta el 2010 y traducida al árabe en el 2010 y 2011. Se observa que las traducciones de las obras modernas, como las mencionadas anteriormente, representan la reacción rápida y el interés de las editoriales de este nuevo mercado de libros clasificados hoy en día como *Crossover Fiction* por sus características que atrae tanto a los pequeños como a los adultos.

Las obras de los *Crossover Fictions* tienen cada vez más éxito no solo en lo que respecta los lectores árabes, sino que se trata de un fenómeno mundial que, según Beckett (2008: 253), «continues to break new ground in the literary and publishing worlds. It is transforming literary systems, canons, awards, bestseller lists, concepts of readership, the status of authors, the

---

<sup>125</sup> Se ha mencionado anteriormente en este trabajo de investigación (véase 2.1.2.) que existen autores árabes en este subgénero literario que ya han conseguido un reconocimiento en el espacio árabe e internacional en este nuevo milenio como Fatima Sharafeddine, Sonia Nimr, entre otros.

publishing industry, and bookselling practices. ». La obra de Allende *La ciudad de las bestias* que según las características que tiene puede ser considerada como una obra del *Crossover Fiction* y las traducciones árabes de la obra se consideran, realmente, de las primeras traducciones de obras modernas de este subgénero literario y sus funciones en el espacio literario árabe pueden promover el interés y también dar un modelo literario poco utilizado y está empezando a tener protagonismo entre los escritores árabes especializados en la escritura juvenil.

### 4.1.3. Sujetos

#### 4.1.3.1. La autora

Isabel Allende, nacida el 2 de agosto de 1942, ha vivido desde su infancia en diferentes lugares. En Perú, lugar donde nació y vivió los primeros tres años de su vida con sus padres, que se separaron en 1945. Tras esta separación volvió a Chile con su madre y sus hermanos. La aventura de Allende fuera de las fronteras de su país siguió su decurso. Su madre se casó en segundas nupcias con el diplomático Ramón Huidobro, lo que la llevó a vivir en Bolivia y, posteriormente, en Líbano, el lugar en el que leería *Las mil y una noches*. Según la autora, «esas lecturas clandestinas [de *Las mil y una noches*] me marcaron para siempre y su influencia es evidente en mis libros, sobre todo en las escenas de amor<sup>126</sup>».

En realidad, la pasión de Allende por contar historias empezó en su infancia y se fue desarrollando a través de su abuelo, quien le transmitió «el amor por el lenguaje y las historias<sup>127</sup>». Durante su juventud inició su carrera como periodista y escribió obras de teatro y cuentos infantiles. En el año 1967 empezó su carrera como periodista al participar en la fundación de la revista chilena *Paula*, considerada la primera revista feminista de Chile que abandonó en 1974. En palabras de Allende, recopiladas de su libro *Mi país inventado*, esta revista era la única en Chile que «exponía temas que jamás se habían ventilado hasta entonces, como divorcio, anticonceptivos, violencia doméstica, adulterio, aborto, drogas, prostitución.» (2016: 123). Entre los años 1973 y 1974 Allende escribió también para niños en la revista chilena *Mampato*, dirigida exclusivamente a este grupo de edad. En esta revista, llegó a convertirse en jefa editorial. En realidad, estos años

---

<sup>126</sup> Cita extraída de fragmentos seleccionados de la obra de Allende «Amor» en la página oficial de Isabel Allende. <<https://www.isabelallende.com/es/book/amor/excerpt>>. [Consultado el 01/08/2021].

<sup>127</sup> Cita extraída de una de las reflexiones de Isabel Allende publicada en su página oficial y con su título «Cómo Me Convertí En Escritora». <[http://isabelallende.com/es/musings#how\\_i\\_became\\_a\\_writer](http://isabelallende.com/es/musings#how_i_became_a_writer)>. [Consultado el 01/08/2021].

trabajando como periodista sirvieron a Allende para comprender mejor la mentalidad chilena (*ibid.*: 120)

En sus primeros años de exilio voluntario en 1975 en Venezuela escribió, entre los años 1976 y 1983, una columna semanal de humor en el diario *El Nacional*, considerado uno de los diarios más influyentes de este país latinoamericano. La cantidad de reportajes, artículos y ensayos escritos por Allende son «demasiados para enumerar<sup>128</sup>», lo que da cuenta de que Allende antes de ser una escritora famosa a nivel mundial era una periodista de éxito.

El acontecimiento que supuso el espaldarazo de Allende como escritora tuvo lugar en el año 1981 cuando redactó desde su exilio en Venezuela una carta a su abuelo que estaba muriendo en Chile, a donde no pudo volver para despedirse. Especialmente elocuente fue la descripción de estos momentos dentro de su libro autobiográfico titulado con el nombre de su hija, *Paula*. Esta estaba en estado de coma; la intención de Allende era que la leyese cuando se despertara, algo que nunca ocurrió:

Hoy es 8 de enero de 1992. En un día como hoy, hace once años, comencé en Caracas una carta para despedirme de mi abuelo, que agonizaba con un siglo de lucha a la espalda. [...] Poco después el viejo murió, pero el cuento me había atrapado y no pude detenerme, otras veces hablaban a través de mí, escribía en trance con la sensación de ir desenredando un ovillo de lana, y con la misma urgencia con que escribo ahora. Al final del año había juntado quinientas páginas en una bolsa de lona y comprendí que eso ya no era una carta, entonces anuncié tímidamente a la familia que había escrito un libro. ¿Cómo se titula? Preguntó mi madre. Hicimos una lista de nombres, pero no logramos ponernos de acuerdo en ninguno y por fin tú, Paula, lanzaste una moneda al aire para decidirlo. [...] Así nació y se bautizó mi primera novela, *La casa de los espíritus*, y yo me inicié en el vicio irrecuperable de contar historias (2021: 17-18).

Se puede decir abiertamente que la primera fuente de inspiración en sus obras viene de su experiencia vital lejos de su país y de su familia, el golpe de estado que vivió Chile en aquellos momentos y la muerte de su abuelo. Todos ellos se consideran acontecimientos fundamentales que

---

<sup>128</sup> Cita extraída de la biografía de Isabel Allende: <[https://s3-us-west-1.amazonaws.com/isabelallende.com/assets/bio/Bio\\_Isabel-es.pdf?p54t03v5u9](https://s3-us-west-1.amazonaws.com/isabelallende.com/assets/bio/Bio_Isabel-es.pdf?p54t03v5u9)>. [Consultado el 01/08/2021].

crean en Allende esta necesidad de escribir, porque, según sus palabras en una entrevista con *BBC Mundo* en (2015), «sin el exilio, sin nostalgia por el país perdido, no creo que sería escritora».

Isabel Allende, durante estos años, desde el inicio de su carrera hasta hoy, ha conseguido 15 títulos de Doctorado Honoris Causa, la mayoría de ellos son de universidades estadounidenses, el país del que obtuvo nacionalidad en 2003<sup>129</sup>, mientras que su último título lo recibió en su país natal en el 2015 por la Universidad de Santiago de Chile. La autora también ha conseguido más de sesenta premios en más de quince países que representan el reconocimiento de Allende a nivel mundial.

Su vinculación con el mundo infantil y juvenil se manifiesta a través de su trilogía dirigida principalmente a los adolescentes y publicada entre 2002 y 2004<sup>130</sup>. La idea de escribir una novela juvenil viene de sus nietos, tal como ella misma afirma en su libro de matiz autobiográfico titulado *La suma de los días*: «Mis nietos me dieron el tema del primer libro, que ya se adivinaba en muchos de los cuentos que me habían pedido antes: la ecología» (2016: 254). Allende fue nombrada también embajadora de buena voluntad para la celebración del bicentenario de Hans Christian Andersen en el 2005, además de conseguir dicho premio internacional, conocido también como el premio Nobel de la LIJ, en 2010 por toda su obra. Allende tuvo también el honor de obtener en 2015 *la Medalla Presidencial de la Libertad*, considerada el máximo honor civil en Estados Unidos.

El éxito de la autora a nivel mundial ha contribuido mucho a su fama en el mundo árabe, que se extiende más allá de su producción literaria y esto se observa en artículos de revistas, páginas web, o periódicos de gran difusión entre los lectores árabes, como, por ejemplo, la página web de *BBC Arabic*, el periódico egipcio *al-Yaūm al-Sābi'*, *al-Bayān* de Emiratos Árabes Unidos, *al-Riyāḍ* de Arabia Saudí que muestran la opinión de la autora en cuestiones sociales, políticas o culturales. La opinión de la autora sobre la igualdad entre las mujeres y los hombres, la pobreza, etc., se encuentra en artículos, como, por ejemplo, el artículo del periódico árabe *al-'Arab* titulado «Isabel Allende: se acabará el régimen del patriarcado<sup>131</sup>» publicado en 2020, o el otro artículo

---

<sup>129</sup> Estados Unidos. es el país donde vive Allende desde los años ochenta del siglo pasado hasta hoy en día.

<sup>130</sup> La trilogía titulada *Las memorias del Águila y el Jaguar* es una obra literaria juvenil que entra dentro del género literario del realismo mágico que aparece en varias de sus libros.

<sup>131</sup> La traducción del título del artículo en árabe «إيزابيل الليندي: سينتهي النظام الأبوي الذكوري» es mía. Se puede consultarlo a través del enlace: <[https://i.alarab.co.uk/2020-06/11728\\_Page\\_14.pdf?s64oWJwphdSj1apV1mJ5scsv4IfdfX6J](https://i.alarab.co.uk/2020-06/11728_Page_14.pdf?s64oWJwphdSj1apV1mJ5scsv4IfdfX6J)> [Consultado el 04/07/2021].

publicado en *BBC Arabic* en 2018, cuyo título reza: «Isabel Allende advierte de un mundo en el que faltan principios y valores<sup>132</sup>». Realmente este interés en Allende como un personaje influyente e intelectual en diferentes aspectos vitales refleja que la autora tiene una base importante en este espacio lingüístico, tanto en sus obras que se traducen al árabe como en sus opiniones que se muestran en artículos, entrevistas traducidas o libros que discuten sobre ella.

#### 4.1.3.2. Los traductores

Se ha venido mostrando que la figura de la autora de la novela no se puede separar de la figura de los dos traductores de su obra. Ambos desempeñan un papel imprescindible en su fama en el mundo árabe. El espacio que ocupan Saleh Almani y Rifaat Atfé en el mundo de la traducción de la literatura española y latinoamericana es enorme en el idioma árabe.

Los dos traductores han aprovechado de la realidad editorial árabe para tener una posición privilegiada en el mapa de la traducción de la literatura latinoamericana y española porque en aquellos momentos no había muchas obras traducidas en el mundo árabe. Hoy en día las editoriales desempeñan un papel decisivo en la elección de los textos para traducir, algo que era más flexible antes, como señalan los dos traductores. En palabras Rifaat Atfé (comunicación personal, 8 mayo 2021) dice que «en general, era yo quien elegía los textos. En el último periodo, algunas editoriales, como Dar Al-Jamal y Dar Al-Mada, comenzaron a sugerirme obras que me gustan, y las traduzco». Esta opinión la comparte Saleh Almani<sup>133</sup> que revela en sus palabras que:

Los cambios de los últimos diez años han afectado a muchos aspectos de nuestra vida pública y profesional, han cambiado muchos estándares y tradiciones sociales, económicos e intelectuales, y la profesión de la traducción, especialmente la traducción literaria, no ha dejado de seguir el ritmo de estos cambios. Ya no son los motivos y deseos del traductor los que determinan sus elecciones, sino que hay quien elige por él. El editor es quien elige los libros,

---

<sup>132</sup> La traducción del título del artículo en árabe «إيزابيل الليندي تحذر من عالم تغيب فيه المبادئ والقيم» es mía. Se puede consultarlo a través del enlace: <<https://www.bbc.com/arabic/art-and-culture-46227813>> [Consultado el 04/07/2021].

<sup>133</sup> La traducción es mía de la cita en árabe. Cita extraída del artículo escrito por Māyā al-Ḥaj y publicado el 3 de septiembre de 2019 en *Independent arabia* titulado en árabe «مترجمون عرب يتحدثون عن مشاكل الترجمة من الأجنبية الى العربية...». El artículo presenta opiniones de diferentes traductores sobre la situación actual de la traducción en el mundo árabe, incluyendo la opinión de Saleh Almani: <<https://www.independentarabia.com/node/53241>> [Consultado el 07/07/2021].

compra los derechos para traducirlos y se los presenta al traductor, es decir, el traductor se ha vinculado con el editor que le encarga la traducción, y las opciones del traductor se limitan a dos opciones, o aceptar la oferta que se le ha hecho o rechazarla. Ya ha pasado el tiempo en el que el traductor elegía un libro que le gustaba y lo traducía con pasión y cariño.

Esta realidad refleja que tanto Atfé como Almani han vivido un periodo en el que tuvieron el privilegio de elegir los textos que querían traducir y en el que la motivación de la traducción venía por el gusto y el deseo del traductor por el texto, lo que refleja que el traductor tenía una influencia clave en aquellos momentos para dirigir el gusto de los lectores, concretamente en los textos escritos en español.

En los siguientes dos subapartados se abordará la relación de los dos traductores con el castellano, presentando los escritores más destacados que han sido traducidos por parte de ellos y su influencia en los lectores árabes al recibir una literatura lejana de su propio entorno. El estilo perseguido en las traducciones tiene una importancia decisiva para entender la filosofía del traductor y su metodología a la hora de traducir un texto. Por este motivo, se ha buscado en la Red las entrevistas y artículos sobre los traductores. Se ha podido hacer afortunadamente una entrevista a Rifaat Atfé, pero no ha sido posible hacer lo mismo con Saleh Almani por su fallecimiento el 3 de diciembre de 2019.

#### **4.1.3.2.1. Saleh Almani**

El traductor Saleh Almani era de nacionalidad palestina y nacido en la ciudad siria de Homs en el año 1949. La relación del traductor con el idioma español se inició cuando viajó a España en 1970 para continuar sus estudios universitarios. En este periodo vivido tuvo su primer contacto con el mundo de la traducción literaria después de leer *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, que le llevó a traducir los dos primeros capítulos de la obra, pero sin la intención de publicarla porque ya se había traducido y publicado en árabe desde una traducción francesa. Este contacto con las obras literarias de García Márquez le llevó a traducir *El coronel no tiene quien le escriba*, obra que consiguió publicar en 1979. Esta representa la primera obra literaria traducida y publicada del traductor. Almani llegó a traducir todas las obras de García Márquez excepto *El otoño del patriarca*. Desde su primera traducción, por la que recibió grandes elogios en el mundo árabe, Almani no dejó de traducir hasta su muerte en 2019.

Almani es considerado de los pioneros en el campo de la traducción de la literatura latinoamericana al árabe. Su producción no se limita a la traducción del género novelístico, sino que también tradujo autobiografías, cuentos, artículos literarios, ensayos de crítica literaria, obras teatrales<sup>134</sup>, etc. Los escritores traducidos por el traductor se consideran de los más célebres en sus entornos geográficos y lingüísticos, y también tienen fama a nivel mundial, como es el caso de la propia Isabel Allende, Eduardo Galeano, Juan Rulfo, Mario Benedetti, entre otros muchos. Almani tradujo también diversos escritores premiados con el Nobel, como Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Pablo Neruda, Miguel Ángel Asturias y José Saramago<sup>135</sup>. La cantidad de las obras que tradujo Almani en sus cuarenta años de profesión como traductor superan las 110, según sus palabras en una entrevista en el periódico emiratí *al-Bayān*<sup>136</sup>.

Los puestos de trabajo que ocupó a lo largo de su vida laboral casi siempre tuvieron que ver con la profesión de traductor. Almani trabajó primeramente en la Agencia de Prensa Palestina y luego se dedicó a trabajar en la Embajada de Cuba en Damasco y finalmente en la sección de traducción del Ministerio de Cultura sirio y en la Agencia General Siria del Libro hasta el año de su jubilación en 2009. Esto refleja que Almani en sus últimos puestos de trabajo estaba cerca de las publicaciones de los libros traducidos en Siria y en los otros países árabes gracias a su posición laboral.

El estilo del traductor, según Almani, debe reflejar su independencia respecto al escritor y no debe asumir su identidad.<sup>137</sup>, pues el traductor se encuentra presente en las obras que traduce y es socio del escritor en la obra<sup>138</sup>. La opinión del traductor y escritor Al- Ḥāj<sup>139</sup> es que Almani refleja

---

<sup>134</sup> La página web del periódico *al-Ahrām* han agrupado la mayoría de las obras traducidas por Almani, incluyendo el nombre de los escritores y el género literario de la obra. <<https://gate.ahram.org.eg/News/2333150.aspx>> [Consultado el 08/07/2021].

<sup>135</sup> No se ha podido averiguar si Almani ha traducido las cuatro obras de Saramago *Todos os Nomes*, *A Caverna*, *As Intermitências da Morte* y *Caim* desde el portugués o a través de una traducción intermediaria del español.

<sup>136</sup> Almani fue entrevistado por ‘Abīr Yūnis en el 10 de julio de 2017 en el periódico emiratí *al-Bayān*. <<https://www.albayan.ae/five-senses/dialogue/2017-07-10-1.2998844>> [Consultado el 08/07/2021].

<sup>137</sup> De su entrevista con Du‘ā’ Jalāl y Riḥāb Moḥsin publicada en la página web del periódico egipcio *al-Ahrām* en el 23 de enero de 2018 Almani señala que «المترجم مستقل، ولا يمكن أن يتقمص شخصية الكاتب، فيجب أن يكون للمترجم أثر في العمل، حتى لو دون أن يشعر». <<https://gate.ahram.org.eg/daily/News/633980.aspx>> [Consultado el 10/07/2021].

<sup>138</sup> La cita extraída de la respuesta de Almani en una entrevista con ‘Abīr Yūnis en el periódico emiratí *al-Bayān* en el 10 de julio de 2017. <<https://www.albayan.ae/five-senses/dialogue/2017-07-10-1.2998844>> [Consultado el 10/07/2021].

<sup>139</sup> La opinión de al- Ḥāj está extraída de un artículo con carácter de homenaje que reúne a diferentes periodistas y escritores que hablan sobre la vida de Almani y sus traducciones. El artículo publicado en el periódico saudí *al-Jazīrah*

en sus traducciones su punto de vista al describir su estilo de traducción, dando la sensación de que el texto está escrito primeramente en árabe y no es un texto traducido. Otro escritor como ‘Abd Al-Laṭīf<sup>140</sup> comparte la opinión de Al- Ḥāj y añade que Almani, en vez de presentar un texto árabe elegante y arreglado,

«a veces sacrifica (porque el traductor generalmente tiene que sacrificar algo, de ahí la acusación de traición) el estilo del texto original a favor del contenido, prestando atención al ritmo de la frase en árabe y no al ritmo en el texto original. Por supuesto, esto no fue siempre así ni algo fijo en ningún caso, sobre todo si hablamos de un proyecto de traducción que abarcó cuarenta años de manera ininterrumpida y varió entre decenas de escritores de diferentes estilos, desde los estilos más difíciles hasta los más fáciles. Esto se puede ver en la convergencia del ritmo lingüístico de Isabel Allende, Márquez y Llosa en el texto árabe, a pesar de que se diferencian entre sí en español.»

Almani durante su carrera como traductor tuvo el privilegio de elegir las obras que quería traducir (*ibid.*); y esto, por consiguiente, refleja que el traductor tenía una autoridad para representar y elegir a los autores para traducirlos al árabe, especialmente a los escritores de la literatura latinoamericana.

En lo que respecta la relación del traductor con Isabel Allende y el motivo que le llevó a traducir diversas obras de la autora, Almani señaló que «la popularidad de sus libros y la insistencia de las editoriales desempeñaron un papel importante a la hora de traducir sus obras<sup>141</sup>». Almani tradujo quince obras de la escritora chilena. Esto indica que la autora tiene una popularidad reconocible entre sus lectores árabes, sin dejar de lado que el nombre de Almani en las obras de Allende les otorga el prestigio de una buena traducción y una señal de calidad literaria de la obra debido a su fama entre los lectores árabes interesados en la literatura latinoamericana, en general, y en Isabel Allende, en particular.

---

y redactado por Ḥamad al-Drīhm. <<https://www.al-jazirah.com/2019/20191214/cm13.htm>> [Consultado el 10/07/2021].

<sup>140</sup> Artículo escrito por el escritor y el traductor egipcio Aḥmad ‘Abd al-Laṭīf en la página web Madā. La traducción de la cita es mía. <<https://www.madamasr.com/ar/contributor/%d8%a3%d8%ad%d9%85%d8%af-%d8%b9%d8%a8%d8%af-%d8%a7%d9%84%d9%84%d8%b7%d9%8a%d9%81/>> [Consultado el 11/07/2021].

<sup>141</sup> En una entrevista con el escritor sirio Waḥīd Tājā hecha en 2011. La traducción al español es mía. Disponible en: <[http://www.alwatan.com/graphics/2011/03mar/22.3/dailyhtml/ashreea.html?fbclid=IwAR1aKVjb9x3tJ\\_yXo4SwB\\_foKpTr4LVkmNadpe4Y-A0by69DezHZJHudUIQ#6](http://www.alwatan.com/graphics/2011/03mar/22.3/dailyhtml/ashreea.html?fbclid=IwAR1aKVjb9x3tJ_yXo4SwB_foKpTr4LVkmNadpe4Y-A0by69DezHZJHudUIQ#6)>. [Consultado el 14/07/2021].

El traductor palestino no reservó un espacio importante en sus trabajos para la literatura dirigida a los adolescentes. Durante su carrera tradujo en 2002 *La ciudad de las bestias*. Esta se considera la única obra para este grupo de edad que añadió Almani dentro de la colección de sus obras traducidas. Se puede deducir que la elección de la traducción de la obra tiene que ver con el éxito de Allende más que con el interés del contenido de la obra, sus características o su determinado receptor.

El traductor ha conseguido un reconocimiento en diferentes niveles durante su carrera. En el mundo árabe consiguió la *Orden de la Cultura, las Ciencias y las Artes* del Gobierno Palestino en la categoría de “escritura creativa” en 2014, el Premio de la Unión de Escritores Árabes en Tánger, Marruecos y Abu Dabi en 2015, el Premio del Sheij Hamad en Qatar en la categoría de la traducción del árabe al español en 2016 y el Premio Internacional de Traducción del Rey Abdullah Bin Abdulaziz en la categoría de logros individuales en el mismo año. A nivel internacional Almani obtuvo un premio por la Escuela de Traductores de Toledo de la Universidad de Castilla-La Mancha en 2013 y el Premio Internacional de Traducción Gérard de Cremona 2015.

Todo esto refleja un reconocimiento a una trayectoria que refleja, según las palabras del traductor egipcio Talaat Shaheen (2019), «un esfuerzo por hacer más familiar la literatura latinoamericana en un momento en que la literatura árabe estaba en declive y esto fue un esfuerzo encomiable; también abrió los ojos de los escritores árabes hacia los cuentos como fuente de grandes obras<sup>142</sup>»

#### 4.1.3.2.2. Rifaat Atfé

El traductor y el escritor Rifaat Atfé nacido en la ciudad siria de Misyaf en 1947 empezó su relación con la lengua española en el año 1968 tras conseguir una beca para estudiar Filología Hispánica en la Universidad Autónoma de Madrid. Atfé terminaba sus estudios en aquella época tras obtener el título del Máster en 1974 con su tesis sobre las obras teatrales de Lorca. El traductor domina, además del español, el inglés y el francés.

---

<sup>142</sup> Cita extraída de la página web del Ministerio de Asuntos Exteriores Unión Europea y Cooperación, y redactado por literatura e industria del libro. Escrito en 05/12/2019. <<https://www.aecid.es/ES/Paginas/Minisite%20Biblioteca/Difusi%C3%B3n/Tablon/20191205-almani.aspx>> [Consultado el 15/07/2021]

El interés de Atfé en sus primeros años como traductor se centra en la traducción de textos poéticos y teatrales, pero con el tiempo ha centrado su esfuerzo en la traducción de las obras novelísticas<sup>143</sup> debido a la popularidad de este género literario entre los lectores árabes y el beneficio económico por parte de las editoriales.

El inicio de su carrera como traductor se remonta a finales de los años setenta, época en la que tradujo tres obras del escritor chileno Pablo Neruda (*Las piedras del cielo*, *La rosa separada* y *Libro de las preguntas*) y luego vertió al árabe obras teatrales clásicas del escritor español Ramón María del Valle-Inclán. El número de obras de autores iberoamericanos de gran prestigio (algunos de ellos premiados con el Nobel de Literatura) vertidas al árabe supera las cien. Los escritores, los dramaturgos y los poetas españoles son los más traducidos por Atfé como, por ejemplo, los poetas Federico García Lorca, Vicente Aleixandre, Miguel Hernández y Rafael Argullol, o los dramaturgos Pedro Calderón de la Barca, Ramón María del Valle-Inclán o José Echegaray. En el mundo novelístico Atfé traduce obras de autores como Camilo José Cela, Álvaro Cunqueiro, Fernando Sánchez Dragó, Antonio Gala, Juan Goytisolo, Ramón Mayrata, Bernardo Atxaga, entre otros más. En la lista de los escritores latinoamericanos se encuentran nombres de escritores importantes como Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Roberto Bolaño, Isabel Allende, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa y David Toscana, entre otros.

Entre sus traducciones se encuentra la obra maestra en la literatura española *Don Quijote de la Mancha* publicada en 2004. En la traducción de la obra de Cervantes, Atfé invirtió cuatro años para terminar de traducirla. Según sus propias palabras, (Sánchez Arnosi, 2006: 213) «no son muchos para una obra de la categoría del *Quijote*». Esta traducción árabe no es la primera que se ha hecho de la obra, pero Atfé quería llenar las lagunas que había en las traducciones anteriores, ya que había traducido «todos los documentos adjuntos a la publicación del original, que son indispensables para una mejor comprensión y un mejor conocimiento de las circunstancias que rodeaban su publicación por primera vez» (*ibid.*). En realidad, Atfé ha tenido retraducciones de otras obras como el caso de la novela de Allende *La ciudad de las bestias*<sup>144</sup>.

---

<sup>143</sup> En una entrevista hecha con Rifaat Atfé en 8/5/2021 por el correo electrónico. Al preguntarle ¿Qué tipo de obras literarias le interesa más traducir, las poéticas, las teatrales o las novelísticas y por qué? Atfé respondió que «En la primera etapa, traduje poesía, cuentos y teatro. Después de eso, la novela se convirtió en el tema de mi interés y el interés de los lectores y de las editoriales árabes»

<sup>144</sup> En la entrevista realizada a Rifaat Atfé el 8/5/2021 por correo electrónico le pregunté si había podido hojear la traducción de Saleh Almani, publicada un año antes de su traducción. Su respuesta fue la siguiente: «No he tenido la oportunidad de leer la traducción del difunto Saleh Almani, pero creo que era buena traducción.». Se puede deducir

Durante su vida profesional Atfé pudo combinar la traducción con el periodismo, la narración, la poesía, la crítica literaria y la docencia. En lo que respecta a su trabajo en el ámbito del periodismo, Atfé ha colaborado con las revistas *al-Adab al-Ajnabiyya*, *La Revista Atlántica*, y también ha sido el redactor jefe de la revista española *Ecos de Damasco*. En cuanto a su producción literaria propia, Atfé publicó dos antologías poéticas tituladas «إغفاءات على حلم متكرر», en 1999 y «قصائد الحب والأمل», en 2006, y una novela titulada en árabe «قربان», en 2008, así como un cuento corto «مجموعة الرجل الذي لم يمت» en el mismo año. No se debe pasar por alto que Atfé dio clases de español y traducción en el Instituto Cervantes de Siria y dirigió el Centro Cultural Árabe en Misyaf y el Centro Cultural Árabe Sirio en Madrid. En ellos organizó simposios, jornadas sobre la cultura española y árabe desde diferentes aspectos y presentó obras de arte y conferencias sobre figuras de gran importancia en la historia de la cultura árabe y española, como Ibn Arabi o Averroes.

De la traducción como profesión Atfé opina (comunicación personal, 8 mayo 2021) que para ser un traductor profesional es imprescindible poseer un conocimiento de los dos idiomas y refleja que la traducción de la poesía es completamente diferente a la traducción de la novela porque el lenguaje de la poesía es más fácil englobarlo, sin embargo, el espacio del lenguaje de la novela, sobre todo a partir del realismo mágico, es muy amplio y cuesta mucho entenderlo, especialmente, antes de la llegada de Internet, porque ni los diccionarios ni las enciclopedias incluían el vocabulario local que constituye la riqueza de la novela escrita en español.

El estilo de los escritores, según este traductor (*ibid.*), es lo que desempeña el papel clave en el proceso de la traducción porque el estilo es el que diferencia entre un escritor y otro, y el traductor en este caso tiene que transmitir este estilo con el fin de llegar a los lectores de la cultura receptora. Este punto de vista de Atfé refleja que el estilo de los escritores es el que tiene la prioridad en ser representado en la lengua de llegada, lo que parece transmitir la idea de que Atfé es partidario de la traducción «extranjerizante» en términos de Venuti.

En lo que respecta su relación con las obras de la escritora chilena Isabel Allende, Atfé es el segundo traductor que más traduce las obras de Allende después de Saleh Almani y se considera la escritora más traducida por el traductor con un total de 11 novelas. La elección de traducir las obras de la escritora, según Atfé (*ibid.*), tiene que ver con dos factores que consisten en que Allende

---

de la respuesta de Atfé que las retraducciones no solo se hacen para mejorar o dar una versión más completa, como el caso de su traducción de *El Quijote* tras hojear las traducciones anteriores de la obra (Sánchez Arnosi, 2006: 211-12), sino que también se pueden hacer por el éxito comercial de un/a autor/a de la obra como el caso de *La ciudad de las bestias*.

sabe elegir los temas de sus obras y el estilo empleado en cada una de ellas; a lo que se ha de añadir que consigue una recepción positiva por parte de las editoriales y los lectores árabes que reciben sus obras.

En lo referente a la obra de Allende *La ciudad de las bestias*, Atfé la tradujo en 2003 junto con *El reino del dragón de oro* (2005) y *El bosque de pigmeos* (2008). Esta última es la tercera novela que cierra la trilogía titulada *Las memorias del Águila y el Jaguar*. Como ya se ha indicado anteriormente, Allende escribió esta obra para los adolescentes y consiguió su objetivo con éxito, circunstancia que ratifica Atfé (comunicación personal, 8 mayo 2021). En su opinión (*ibid.*), ve que la edad de los lectores de esta obra puede ser más variada y no se limita a un determinado periodo de edad, y añade que el estilo utilizado por la autora es más fácil y comprensible para un lector adolescente en comparación con las otras obras de Allende. El proceso de traducción de Atfé de la trilogía juvenil de Allende en comparación con las otras obras de la autora no cambia, porque, según su punto de vista, lo que cambia (*ibid.*) es «el estilo y el vocabulario utilizados por los escritores, y el traductor no puede inventar algo que no esté mencionado en el texto».

El esfuerzo hecho por Atfé para trasladar al lector árabe de su cultura a otras culturas de habla hispana no ha parado nunca y el traductor sigue traduciendo obras literarias que enriquecen las librerías árabes.

#### **4.1.4. El lector del original**

El lector principal de la obra original, tal como ya se ha mencionado anteriormente y según los nombres mencionados por la autora en su dedicatoria de la novela, hace referencia a sus nietos, que a la sazón rondaban la edad de los dos protagonistas de la obra. La intención principal de la autora es la de crear una novela que divierta a sus nietos, en particular, y los lectores adolescentes, en general.

Esta obra contiene mensajes educativos y de formación para sus lectores (2.3.1. y 2.3.2) y esto está representado por los personajes de la obra que desempeñan diversos papeles (2.4.3.) para transmitir el mensaje de la autora, sin descartar el valor literario de la obra. A lo largo de la investigación sobre la novela se puede observar que la obra no interesa solamente a los lectores adolescentes, sino también a los adultos, como, por ejemplo, los investigadores, los críticos

literarios (3.3.1.) o los lectores interesados en la literatura en general, o en las obras de Allende, en particular. Esto también está reflejado en ediciones como la de Círculo de Lectores, en su colección «*Areté*» que no clasifica la obra para el público juvenil, lo que invita a leerla al lector de cualquier edad.

Cabe destacar que la intención de Allende al redactar la obra, las estrategias editoriales al publicarla o los lectores al leerla no siempre coinciden porque la escritora no está realmente especializada en este género literario; no obstante, se lanza a escribir por primera vez una trilogía con la intención de llegar a un público juvenil y las editoriales en algunos casos pueden aprovecharse de su fama para comercializar la obra para un indeterminado público con fines económicos, como podría ser el caso de la edición mencionada de Círculo de Lectores. Para los lectores sería difícil reconocer sus intenciones al leer la obra porque la clasificación de la novela no es siempre clara lo que influye en la decisión de la lectura. Uno de los ejemplos que reflejan la ambigüedad en la clasificación se observa en puntos de venta en la Red como la página web de *Casa del Libro*<sup>145</sup> o *Agapea*<sup>146</sup>. Ambas clasifican la obra como narrativa latinoamericana o novelas latinoamericanas recomendadas, respectivamente, sin mencionar que la obra pertenece a la LJ.

#### 4.1.5. El lector de las traducciones

En el *peritexto* de las tres ediciones analizadas anteriormente (3.3.2.1.) se observa que solo una de las tres publicadas en árabe menciona que la obra está dirigida a un público juvenil lo que crea una ambigüedad para quien tiene la intención de leer la obra de Allende, porque la autora en árabe tiene mucho éxito y se reconoce como una autora latinoamericana que escribe obras literarias con temáticas que son normalmente dirigidas a un público adulto<sup>147</sup>.

Casi todas las obras de la autora chilena están traducidas al árabe (3.2.2.) y los lectores de Allende en esta lengua no están acostumbrados a leer una obra dirigida a un público determinado, como, por ejemplo, el público adolescente, pero esto no limita la lectura de *La ciudad de las*

---

<sup>145</sup> En la página web de Casa del libro: <<https://www.casadellibro.com/libro-la-ciudad-de-las-bestias/9788401341663/844386>>. [Consultado el 08/08/2021].

<sup>146</sup> En la página web de agapea.com: <<https://www.agapea.com/libros/La-ciudad-de-las-bestias-9788497935692-i.htm>>. [Consultado el 08/08/2021].

<sup>147</sup> En el apartado 3.2.1. y sus siguientes subapartados se puede observar que la recepción de la autora chilena por los escritores árabes se centra principalmente en sus obras dirigidas a adultos, sin descartar su habilidad de seducir a otro público.

*bestias*, porque el público árabe no considera que las obras Allende estén escritas especialmente a un determinado grupo de edad, y esto se debe esencialmente a que las traducciones hechas de la novela son de dos traductores que vierten obras dirigidas en la mayoría de los casos específicamente a un público adulto.

Por último, se puede decir que los nombres de Allende como escritora y Saleh Almani o Rifaat Atfé como traductores en la cubierta del libro dan un criterio de calidad literaria y anima a los lectores a leer la obra juvenil de Allende gracias al éxito y la fama de la autora en árabe, así como a la popularidad de los dos traductores entre los lectores árabes en lo que respecta las obras traducidas del español.

## 4.2. Análisis ortográfico, ortotipográfico y paratextual

### 4.2.1. El uso ortotipográfico y ortográfico en la traducción

La *ortotipografía*, según la definición del DRAE<sup>148</sup>, es el «conjunto de usos y convenciones particulares por las que se rige en cada lengua la escritura mediante signos tipográficos». Estos signos tipográficos, según Martínez de Sousa (2014: 399), son:

las familias y estilos de letras; la aplicación de la letra redonda, cursiva, negrita, versalita, etcétera, las llamadas de notas y citas bibliográficas; la confección y disposición de cuadros, citas textuales, poesías, obras teatrales, formulas, títulos y subtítulos y demás aspectos bibliológicos y tipográficos que van más allá de la simple escritura del texto.

Las normas de la ortotipografía en cada idioma no pueden ser del todo igual porque cada lengua tiene su sistema al aplicar sus signos tipográficos y determinar sus usos. En el caso de la comparación entre textos originales y traducidos reflejan estos signos como otro rasgo que representa la peculiaridad de cada idioma. En realidad, los traductores deben comprender estos signos y entender qué función cumplen en el texto para poder después transmitir el mensaje correctamente, destacando en sus traducciones lo que quiere resaltar o descartar el autor del TO.

La importancia de interpretar correctamente los rasgos ortotipográficos en la traducción literaria, en general, o en la traducción de la LIJ, en particular, dan pistas para entender mensajes transmitidos por parte del escritor de la obra sin la utilización de las palabras, y esto, en realidad, no es una tarea fácil. Se trata de algo imprescindible puesto que «los detalles ortotipográficos son detalles visuales. Pequeños detalles, dirán muchos. Éstos resultan ser elementos esenciales del ritmo de la historia, ya que guían la vista del lector e influyen emocionalmente en él.» (Yuste Frías, 2012: 42).

En cuanto a la ortografía, se puede decir que los traductores que trabajan con idiomas que pertenecen a otros sistemas lingüísticos que los suyos como, por ejemplo, en el caso de la combinación lingüística español-árabe tienen que interpretar, transmitir y compensar adecuadamente los signos de puntuación, las mayúsculas, las comillas, etc. En la obra de Allende

---

<sup>148</sup> La definición extraída de la página web del Diccionario de la Real Academia española en línea. <<https://dle.rae.es/ortotipograf%C3%ADa?m=form>>. [Consultado el 08/08/2021].

se reparten diversos signos ortotipográficos y ortográficos a los que vale la pena prestar atención con el fin de entender las normas que aplican los traductores para transmitirlos al árabe.

#### 4.2.1.1. La cursiva

El uso de la cursiva en las palabras o las frases en español representa diversas funciones, como, por ejemplo, su uso para dar énfasis o para reflejar que una palabra en el texto pertenece a los neologismos, el argot, las jergas, etc. En realidad, hoy en día la cursiva tiene más usos que cualquiera de las otras formas diacríticas, como señala Martínez de Sousa (2014: 427).

En *La ciudad de las bestias* se observa que la autora emplea el uso de la cursiva 18 veces, mientras que en las traducciones árabes solo se ha utilizado una vez. En general, se puede decir que el empleo de la cursiva en árabe es poco utilizado en los textos y viene de otros sistemas lingüísticos, mientras que en español se encuentra más de veinte normas de usos (Martínez de Sousa, 427-32: 2014). Los traductores de la novela de Allende compensan el uso de la cursiva por otras técnicas, dependiendo de cada edición. Las cursivas utilizadas en la novela se reparten en cinco clasificaciones.

La autora utiliza la cursiva cuatro veces para llamar especialmente atención sobre una palabra o frase en el texto. Los traductores utilizan la negrita, la cursiva y la redonda en estos casos como se observa en el siguiente cuadro:

La cursiva en el texto origen	El procedimiento usado por Almani (edición 2002)	El procedimiento usado por Almani (edición 2007)	El procedimiento usado por Atfé
¿Sabes cuáles son los caracteres chinos para escribir <i>crisis</i> ? Peligro + oportunidad.	أزمة	أزمة	أزمة
Nosotras recibimos nuestra fuerza de la tierra. Nosotras <i>somos</i> la naturaleza [...].	نحن	نحن	نحن
No se preguntó cómo ni por qué venía, simplemente se abandonó a la felicidad de tenerlo a su lado. <i>Alexander...Alexander...</i> murmuró.	أليكسندر... أليكسندر	أليكسندر... أليكسندر	أليكسندر... أليكسندر
<i>Te quiero, mamá</i>	أحبك يا أماه	أحبك يا أماه	أحبك يا أماه

La autora quiere destacar la palabra «crisis» en el primer ejemplo para reflejar que las oportunidades se consiguen a través de las dificultades, mientras que en el segundo ejemplo se observa que Allende quiere dar énfasis al verbo «ser» en su cuarta conjugación «somos» que reúne en la frase todas las mujeres desde la perspectiva de Nadia, la coprotagonista de la obra. En la frase, Nadia identifica las mujeres como representantes de la «naturaleza» y no necesiten ser identificados con un animal totémico según las creencias de los indígenas. En el tercer y el cuarto ejemplo se usan la cursiva para destacar el dialogo espiritual entre el protagonista Alexander y su madre porque los dos están en lugares distintos.

En lo que respecta la traducción, se observa que la primera edición de Almani utiliza la negrita en todos estos casos como un modo para compensar la cursiva empleada en el texto origen, salvo en un caso en el que utiliza la negrita con letras en cursiva, como se observa en el tercer y el cuarto ejemplo. Cabe mencionar que la negrita se utiliza en otras ocasiones en la misma edición. El traductor pone en negrita las dos palabras «peligro» y «oportunidad» en una frase en la que no se aplica la cursiva por parte de la autora «Tal vez el peligro de la enfermedad de Lisa te ofrece una oportunidad extraordinaria» (Allende, 2002: 18) y la traduce así «ربما ستوفر لك خطورة مرض ليزا فرصة» (استثنائية) (Madīnat al-wuhūsh, 2002: 14) para resaltar las dos palabras. En la segunda edición de Almani se omite la cursiva y se utilizan las letras en redonda, algo que no refleja uno de los rasgos del texto origen que la autora quiere resaltar. En el caso de la traducción de Atfé se utilizan las letras redondas en tres de los cuatro casos mencionados en el cuadro, salvo en uno en el que se emplean la cursiva. El uso de la cursiva por parte de Atfé para destacar la llamada de la madre de Alexander a su hijo «أليكسندر ... أليكسندر» o la negrita con letras en cursiva por parte de Almani en el mismo ejemplo son usos arbitrarios porque no se repiten en otras palabras que utilizan la misma técnica por la autora del TO.

Se emplean la cursiva también tres veces para destacar palabras de idiomas extranjeros, como se puede observar en el siguiente cuadro:

La cursiva en el texto origen	El procedimiento usado por Almani (edición 2002)	El procedimiento usado por Almani (edición 2007)	El procedimiento usado por Atfé
[...] Kate le explicó que la revista <i>International Geographic</i> había financiado una expedición al corazón de la selva amazónica [...]	انترناشيونال جيوغرافيك	انترناشيونال جيوغرافيك	الإنترناشيونال جيوغرافيك

Walimaí preparó una poción mágica, la poderosa <i>avahuasca</i> , para ayudar a los hombres de la tribu a ver el fondo de sus corazones.	أياهواسكا	أياهواسكا	الأياهواسكا
Postrado en el suelo sin poder moverse, Mokarita los señaló con reverencia: —Son <i>tepuis</i> , las residencias de los dioses — [...]	التبوي	التبوي	التبوي

La cursiva es empleada en las voces extranjeras como en el nombre de la revista inventada por la autora *International Geographic*, un nombre que se asemeja enormemente a la famosa revista estadounidense *National Geographic*. También se utiliza la cursiva para destacar palabras de origen indígena como el nombre de la droga alucinógena «ayahuasca», utilizado en sus ceremonias para resaltar una denominación indígena de un tipo de mesetas «tepui», considerada un lugar de gran importancia en la obra.

En la traducción se observa que la primera edición de Almani resalta las palabras en cursiva, utilizando la negrita, mientras en la otra edición de Almani y la traducción de Atfé se utilizan la redonda sin compensarlo con cualquier otro signo ortotipográfico para destacarlas.

El uso más extendido de esta técnica en la obra de Allende es cuando a la palabra o la frase en cursiva le sigue su definición o significado. La autora emplea esta técnica en ocho ocasiones y se mencionan tres de ellas:

La cursiva en el texto origen	El procedimiento usado por Almani (edición 2002)	El procedimiento usado por Almani (edición 2007)	El procedimiento usado por Atfé
Cada tribu tenía un <i>shabono</i> , una gran choza común en forma circular, techada con paja y abierta hacia un patio interior.	الشابونو	الشابونو	الشابونو
La tripulación y la mayoría de los pasajeros eran <i>caboclos</i> , como se llamaba a la gente del Amazonas, mezcla de varias razas: blanco, indio y negro.	الكابوكلو	الكابوكلو	مستوطنين (الكابوكلو)
Además, frotó al moribundo con una pasta de <i>paranary</i> , una planta empleada en el Amazonas para curar heridas [...].	باراناري	باراناري	باراناري

En el primer ejemplo Allende explica la forma del «shabono» con el fin de trazar la imagen del tipo de alojamiento utilizado por los indígenas. Este uso de la cursiva se repite para explicar diferentes palabras, como la descripción de lo que se refiere a denominaciones locales de plantas como «paranary», de una raza humana que vive en aquella zona como «los caboclos», de animales que habitan en la zona como «pirarucú, irara», de bebida «masato» o de polvo mágico «yopo» utilizado en ceremonias locales. Este uso de la cursiva en la mayoría de los casos es empleado en palabras de origen indígena, dando su explicación dentro del texto. Estas explicaciones enriquecen los conocimientos de los lectores y dan fluidez en la lectura del texto, en vez de utilizar notas internas, al pie o finales para explicar estas denominaciones o dejarlas sin explicación.

En la traducción se repite el uso de la negrita por parte de Almani en su primera edición, mientras en la segunda edición se utilizan la redonda. La traducción de Atfé usa las letras en redonda en todos los casos, salvo en la palabra «caboclos» que la pone entre paréntesis y la antecede por la palabra «colonos», en árabe «مستوطنين», como un equivalente. Este uso de Atfé es repetido en otras dos ocasiones en las que no se emplea la cursiva como en «السبطانات (السر باتانا)» y en «المستوطنين (الجنود)». En el primer caso, el traductor hace el mismo uso del paréntesis utilizado anteriormente, mientras que en el segundo utiliza el paréntesis para resaltar que «الجنود» (soldados) es una palabra añadida al texto para reforzar el significado de la frase:

*Frase en español:*

[...] uno de los caboclos que vigilaba con él había desaparecido.

*Frase en árabe:*

أختفى أحد المستوطنين (الجنود) الذين كانوا يراقبون معه.

La cursiva se emplea por la autora para resaltar la palabra que viene inmediatamente después de su definición o sentido, como se muestra en la siguiente frase «el rito de purificación —*unokaimú*». En las dos versiones árabes de Almani se utilizan técnicas diferentes para transmitir la cursiva. En la primera edición de Almani se utilizan la negrita y las rayas «—يونوكايمو—», mientras en la segunda edición se utilizan las letras en redonda y las rayas «—يونوكايمو—», uso repetido también en la traducción de Atfé.

En lo que respecta el uso de la cursiva para resaltar un título de obra mencionado por el protagonista de la novela se observa que las tres ediciones árabes las transmiten a través de diferentes técnicas, tal como puede observarse en el cuadro:

La cursiva en el texto origen	El procedimiento usado por Almani (edición 2002)	El procedimiento usado por Almani (edición 2007)	El procedimiento usado por Atfé
<i>Guía de salud del viajero audaz.</i>	الدليل الصحي للرحالة الجريء	-الدليل الصحي للرحالة الجريء-	((الدليل الصحي للرحالة الفطن))

De este último ejemplo se puede deducir que ni los dos traductores o las editoriales que publican estas tres traducciones utilizan una norma o técnica que compensa el uso de la cursiva en los textos de otros idiomas, y esto influye a la hora de trasladar lo que la autora quiere reflejar cuando la autora usa estos elementos en su novela.

#### 4.2.1.2. Las comillas

Las comillas son un signo auxiliar de puntuación cuyos usos dependen de la forma utilizada en el texto. Existen denominaciones distintas de cada forma, como, por ejemplo, las comillas simples inglesas (‘’), las comillas inglesas (‘‘’’) comillas simples latinas («»), las comillas latinas o angulares («»). El uso de las comillas en los textos, en general, y en los textos narrativos, en particular, tienen diferentes funciones, y esto refleja, por consiguiente, diversos significados, como, por ejemplo, para encerrar palabras o frases que expresan ironía, citas directas, los títulos de partes importantes de obras o publicaciones, etc. En la novela de Allende se utilizan las comillas en 19 ocasiones. Dos de ellas se muestran en el siguiente ejemplo para reflejar las técnicas utilizadas por los traductores:

Las comillas en el texto origen	El procedimiento usado por Almani (edición 2002)	El procedimiento usado por Almani (edición 2007)	El procedimiento usado por Atfé
«Habría sido mejor que lo dijeran cuando el pobre Joseph estaba vivo», fue el comentario de Kate cuando lo leyó en la prensa.	Comillas latinas («»)	Comillas inglesas (‘‘’’)	Comillas a modo de pequeños paréntesis ((())).

Maravillado, Alex se dio cuenta que podía comprender bastante bien, siempre que no hiciera un esfuerzo, debía «oír con el corazón».	Comillas latinas («»)	Comillas inglesas (""")	Comillas a modo de pequeños paréntesis ((0)).
---	-----------------------	-------------------------	---

En toda la obra, la autora solo utiliza las comillas latinas cuyos usos varían en el texto<sup>149</sup>. En el primer ejemplo Allende usa estos signos para encerrar una cita directa de un personaje, mientras que en el segundo ejemplo las comillas se usan para indicar, en la narración, los pensamientos reproducidos por el protagonista.

En las traducciones se puede observar tres usos distintos en cada edición que se repiten a lo largo de la obra. En la primera edición de Almani se observa que el traductor utiliza las comillas latinas, mientras que en la edición de 2007 usa las comillas inglesas. Atfé aplica en su traducción las comillas utilizadas normalmente en los textos árabes y son llamadas «علامة تضبيب» o «هلالان» «مزودجان». El uso de este tipo de comillas en árabe se limita a determinar y resaltar citas o palabras que no pertenecen al mismo texto sino a otros (Zakī ,2013:20; Qabāwah, 2007: 58), lo que podría no reflejar su verdadero uso en el texto origen. Estos usos diversos de las comillas reflejan una vez más que no hay una normativa fija en los textos traducidos al árabe para este tipo de signos.

#### 4.2.1.3. La mayúscula

La letra mayúscula tiene diversos usos en cada idioma, pero algunos sistemas lingüísticos la utilizan más que en otros. Esta circunstancia se observa, por ejemplo, en la lengua alemana, en la que se utilizan las mayúsculas con mayor frecuencia que en otras lenguas, como es el caso de la francesa o la española (Martínez de Sousa, 2013: 228). A diferencia del alfabeto latino, en el árabe no existen letras mayúsculas o minúsculas. Esto, por consiguiente, puede crear una dificultad o un desafío para los traductores a la hora de transmitir e interpretar el uso de la mayúscula en el texto origen.

La utilización de la mayúscula en español es diversa y existen diferentes normativas para su uso (Martínez de Sousa, 2013: 130-45). Los traductores árabes de *La ciudad de las bestias* aplican diversas técnicas para transmitir el objetivo deseado por la autora al usar las mayúsculas. Al analizar y sumar todas las palabras que llevan las letras iniciales en mayúscula en el texto origen

<sup>149</sup> Para más detalle sobre sus usos se puede revisar Martínez de Sousa (2013: 338-40) que presenta siete usos de las comillas latinas.

se observa que el uso más extendido por la autora ha sido en palabras que contienen conceptos religiosos, en su mayoría pertenecientes a las creencias indígenas, como, por ejemplo, «Tierra Madre, Madre de las Aguas o Rahakanariwa, etc.». Se ofrecen aquí tres ejemplos al respecto:

La mayúscula en el texto origen	El procedimiento usado por Almani (edición 2002)	El procedimiento usado por Almani (edición 2007)	El procedimiento usado por Atfé
Contenía piedrecillas recogidas en el sitio donde había caído un rayo, era el símbolo de los curanderos y chamanes y representaba el poder del <u>Sol Padre</u> .	الشمس الأب	الشمس الأب	الشمس الأب
[...] la historia del Sol Padre, que estaba más allá del sol cotidiano que ilumina el cielo, era un fuego invisible de donde provenía la <u>Creación</u> [...].	الخليقة	الخليقة	الخلق
[...] cantaron sobre el <u>Río de Leche</u> , que contenía todas las semillas de la vida, pero también putrefacción y muerte; ese río conducía al reino donde los chamanes [...].	«نهر الحليب»	"نهر الحليب"	((نهر الحليب))

La mayúscula en el texto origen puede guiar al lector para prestar atención a la palabra dentro del texto, mientras que en los textos traducidos los traductores utilizan diferentes técnicas para resaltar la palabra y compensar la mayúscula como la negrita o las comillas, o simplemente ponen la palabra en redonda y omiten cualquier señal o signo que refleje el uso de la mayúscula en el texto origen.

En la primera edición de la traducción de Almani se observa que el traductor compensa el uso de la mayúscula en «Sol Padre» por la negrita «الشمس الأب», algo repetido en todos los conceptos religiosos de origen indígena, salvo en dos ocasiones en las que usa las letras redondas en conceptos comprensibles para el lector árabe y no necesitan resaltar, como «الخليقة» (Creación) y «الكنيسة» (Iglesia). En la segunda edición del traductor y en la traducción de Atfé se observa que todas las palabras de conceptos religiosos aparecen en letras redondas. En las tres traducciones aparece el concepto religioso indígena «el Río de Leche» entre comillas latinas en la primera edición de Almani, entre comillas inglesas en segunda edición de Almani y entre comillas a modo de pequeños paréntesis en la traducción de Atfé.

Se utilizan las mayúsculas para los topónimos mencionados en la obra, ya sean reales, como «Venezuela, Brasil», o ficticios, como la aldea inventada por la autora «Tapirawa-teri», el lugar en el que viven la tribu indígena «la gente de la neblina». Los traductores diversifican las técnicas

para compensar las mayúsculas en el texto origen, tal como puede apreciarse en el siguiente cuadro:

La mayúscula en el texto origen	El procedimiento usado por Almani (edición 2002)	El procedimiento usado por Almani (edición 2007)	El procedimiento usado por Atfé
Iban a <u>Manaos</u> , la ciudad más poblada de la región amazónica, que había prosperado en tiempos del caucho, a finales del siglo XIX.	ماناو	ماناو	ماناوس
Ante ellos apareció el <u>Ojo del Mundo</u> , como llamaba la gente de la neblina a su país.	«عين العالم»	"عين العالم"	((عين العالم))
Mi tiempo en el <u>Ojo del Mundo</u> se está terminando. El jefe que venga después de mí deberá decidir —replicó Mocarita débilmente.	عين العالم	عين العالم	((عين العالم))

En lo que respecta a los topónimos de lugares reales, como la ciudad brasileña Manaos, que aparece en el ejemplo del cuadro anterior, los traductores utilizan las letras redondas. En lo referente a los lugares inventados por la escritora, como «el Ojo del Mundo», se observa que los traductores usan diversas técnicas en cada traducción para reflejar la mayúscula. Almani, en la primera edición, usa las comillas para compensar la mayúscula en la denominación del país de los indígenas, excepto en un caso en el que utiliza la negrita sin comillas. En la segunda edición, se usan las comillas inglesas y las redondas a lo largo de la obra, mientras que en el caso de la traducción de Atfé se usan las comillas a modo de pequeños paréntesis en la mayoría de los casos.

La autora pone la letra inicial de la palabra «Bestia» en mayúscula en la obra para resaltar el seudónimo o el apodo dado por los forasteros a la criatura respetada por los indígenas. En la traducción se observa que Almani, en su primera edición, siempre utiliza la negrita para resaltar la palabra en el texto, mientras que en su segunda edición y en la traducción de Atfé se utilizan las letras en redonda.

Por último, se puede deducir que ni los dos traductores o las editoriales que publican estas tres traducciones utilizan una norma o técnica que compensa el uso de la mayúscula, y esto puede influir a la hora de trasladar el mensaje pretendido de la autora por este uso.

## 4.2.2. Análisis paratextual (las notas del traductor)

### 4.2.2.1. Estado de la cuestión

Las notas del traductor se consideran como un espacio que cumple diversos propósitos dentro del texto. Al añadir las notas, el traductor está interviniendo explícitamente en el texto o, mejor dicho, muestra su presencia, ya sea para aclarar el sentido, para explicar un término, una idea, etc., y para hacerlo no bastaría solo con su conocimiento lingüístico, sino también necesita su bagaje cultural en ambos idiomas. Cantera Ortiz de Urbina (1999: 37) describe que el traductor tiene que ser «en la mayoría de los casos, una auténtica enciclopedia y, si no lo es, debe saber adónde acudir, qué libros consultar, a qué enciclopedias recurrir». Desde su punto de vista, la tarea de traducción enriquece el bagaje cultural del traductor si lo hace con atención y dedicación (*ibid.*), y el uso de las notas por parte de él requiere la misma dedicación para proporcionar este enriquecimiento al texto.

En realidad, el uso de las notas le lleva al traductor a hacer lo que Hurtado Albir llama «amplificaciones» al texto que hacen la función de «introducir precisiones no contenidas en el texto original» (2011: 269). De este modo, se puede decir que las notas se utilizan para revelar lo que se pierde en el proceso de traducción por la intraducibilidad o por la opacidad textual (Donaire, 1991: 89), ya que, por lo general, el texto original está dirigido a otros lectores en otros espacios culturales, sociales, lingüísticos y probablemente históricamente distintos. Las notas, en este caso, pueden potenciar la comprensión del texto.

A la hora de introducir las notas en el texto, estos se convierten en textos emitidos por un nuevo emisor. En general, este emisor lleva a cabo previamente una reflexión sobre quiénes podrían ser los receptores del texto traducido, ya sean niños, adolescentes, adultos, especialistas, académicos, etc. Esta intervención o presencia del traductor los convierte en coautor del texto porque, en ocasiones, su intervención, como señala Donaire (1991: 90) «responde a una motivación clara: rellenar los vacíos referenciales, de orden lingüístico o cultural». En otras ocasiones, los usos de las notas se extienden a los vacíos referenciales y se utilizan, como dice Toledano Buendía (2010: 652), para «ordenar, aconsejar, garantizar, persuadir, intimidar...», lo que refleja, a la vez, los puntos de vista del traductor, y esto puede que «provoque un efecto en su lector» (*ibid.*).

Las notas del traductor se caracterizan por su naturaleza variable y no se limitan a un marco determinado de usos. Esto se debe, naturalmente, a la diversidad de los géneros textuales, sus niveles de especialidad o a quién los reciben. Cabe señalar que la decisión de añadir una nota o de

omitirla no depende exclusivamente del traductor, sino también de los editores, rectores técnicos o de los asesores de la edición (Cantera Ortiz de Urbina, 1999: 32), lo que refleja que el uso de las notas puede variar, dependiendo de su necesidad dentro del texto<sup>150</sup>.

El uso de las notas en algunos casos puede desorientar al lector o interrumpir la fluidez del acto de leer (Mata Pastor, 2006: 214; Toledano Buendía, 2010: 239; Cantera Ortiz de Urbina, 1999: 32). En los textos infantiles y juveniles, esta desorientación o interrupción puede ser obvia porque este tipo de lectores no tienen la misma paciencia que los adultos a la hora de leer y se aburren cuando hay demasiadas notas. Wirnitzer señala (2003: 227) que el uso de las notas «no está del todo aceptado en la LIJ ni en su traducción, porque interrumpen la lectura y se cree que pueden aburrir al niño, por lo que se sugiere que las explicaciones aparezcan insertadas dentro del propio texto para no producir cortes bruscos». Cabe destacar que las explicaciones dentro del texto tienen también sus desventajas, según Newmark (2010: 130-31), y pueden confundir al lector del texto traducido, porque en un momento dado no se sabe si estas explicaciones que aparecen en la traducción son del autor del texto origen o son contribuciones por parte del mismo traductor.

En las traducciones de la novela de Allende aparecen 26 notas al pie en total. En la traducción de *Atf * publicada por D r Ward aparecen la mayoría de las notas, un total de 24; mientras que Almani solo utiliza este recurso en dos ocasiones en su traducción publicada por D r Al-Balad en 2002. En las dos ediciones de la traducción de Almani aparecen tres notas internas. La diferencia en la cantidad de notas utilizadas en las tres ediciones podría deberse a la elección de la edición original en español, puesto que en la edición de Montena, que es la que probablemente us  *Atf *, se menciona que la novela es juvenil, mientras que en la edición de Círculo solo se indica que es una novela de aventuras, sin determinar su público. Para analizar las notas de las traducciones se ha recurrido a la clasificación de Peña (1994).

---

<sup>150</sup> Se puede observar la diversidad en el uso de las notas en el artículo de Cantera Ortiz de Urbina (1999, 33-49) que menciona 16 casos en el que son necesarias las notas a pie de página. Según su juicio, las notas se usan: 1. para explicar un término o una expresión. 2. para explicar una terminología específica. 3. para explicar un nombre propio. 4. para explicar una denominación. 5. para explicar un refrán o una locución. 6. para explicar una diferencia de términos entre una expresión o una locución en lengua original y su traducción o correspondencia a otra lengua. 7. para explicar una aparente anomalía en una expresión, ya sea del texto original ya sea de la traducción, o incluso de uno y otra. 8. para justificar una traducción o una interpretación cuestionable. 9. para explicar un taco o una expresión arg tica. 10. para explicar una sigla. 11. para explicar expresiones o palabras intraducibles. 12. para explicar un chiste o un juego de palabras. 13. para dar noticia de un movimiento cultural. 14. para explicar una alusión a un hecho histórico o de civilización. 15. para precisar una cita. 16. para corregir o rectificar un desliz del texto original.

#### 4.2.2.2. Clasificación y análisis

La clasificación que se ha elegido para analizar las notas es la propuesta por Peña (1994: 417-20). Esta clasificación se caracteriza por ser detallada y por poder aplicarse con precisión a los textos literarios. Peña divide las notas en 8 categorías:

- |  |                          |
|--|--------------------------|
| A. Sobre la propia traducción            | E. Metalingüísticas      |
| B. Etnográficas                          | F. De referencia interna |
| C. Histórico- Geográficas <sup>151</sup> | G. Semióticas            |
| D. Enciclopédicas                        | H. Bibliográficas        |

##### *A. La nota sobre la propia traducción*

Son esas notas que informan acerca de fragmentos ausentes de una u otra edición del texto origen, y que aparecen traducidas en el texto meta. Asimismo, se utilizan para informar sobre adiciones, omisiones o cualquier otro tipo de intervención por parte del traductor en el texto meta con relación al texto origen.

Todas las notas de este tipo se encuentran en la traducción de Atfé. Se muestran de forma explícita en cinco notas para justificar el porqué de utilizar un término determinado en su propia traducción, como el caso de «caimán, indios caribes, río negro, alto Orinoco y Nahab». En la siguiente nota se observa que el traductor explica la conservación de la denominación del río en su idioma, transcribiendo la palabra en árabe en vez de traducirla:

*El texto en árabe*

أخبرت كات حفيدها بأنهما سيصعدان عبر نهر نغرو(\*) (2003: 35)

*La nota en árabe:*

النهر الأسود: وقد حافظنا على الاسم في النص دون ترجمة

*Traducción de la nota:*

Río Negro: hemos conservado la denominación del río en el texto sin traducirlo.

Este uso del traductor favorece el poder reflejar denominaciones del otro idioma, algo repetido en otras denominaciones, con el uso del recurso de notas como en «alto Orinoco» (*ibid.*).

---

<sup>151</sup> Se ha escogido la denominación de la tesis doctoral de Cañada (2005: 415) –que utiliza la misma clasificación mencionada arriba-, porque cubre la categoría de las notas analizadas en la tesis.

En otras ocasiones, Atfé deja notar su presencia para describir el motivo de elegir una determinada traducción de un término. Tal es el caso del término de matiz ritual «el rito de iniciación», que se considera un rito imprescindible en el progreso de los sucesos de la intriga por ser uno de los intertítulos de la obra. El traductor justifica la traducción del intertítulo así:

*El texto en árabe:*

طقس الابتداء(\*) (2003: 146)

*La nota en árabe:*

iniciación أخذنا معنى الكلمة من مفهوم المدرسة الابتدائية، حيث يبتدئ الإنسان بتلقي المعارف الأولى

*Traducción de la nota:*

(iniciación) tomamos el significado de la palabra a partir del concepto de educación primaria, en la que el ser humano comienza a adquirir sus primeros conocimientos.

Se observa que el traductor en su explicación del término no presenta información que de noticia al lector del valor de este rito espiritual indígena, pero sí que justifica el motivo de la elección en la traducción del término.

Otra de las notas refleja una intervención por parte del traductor al cambiar el significado de una palabra por otra con el fin de interpretar las intenciones de un personaje en la novela. En su traducción Atfé cambia «indios caribes» por «indios salvajes» para reflejar el punto de vista negativo del antropólogo Leblanc, tal como se observa en el ejemplo:

*El texto en árabe:*

واستغل الأستاذ المناسبة كي يبين لهم الطريقة التي يُقَطَّع بها الهنود المتوحشين(\*) أسراهم الأحياء، كي يلتهموهم.

(2003: 221)

*La nota en árabe:*

caribe اسم يطلق على سكان أمريكا الوسطى الأصليين ولغاتهم، وقد اخترنا معنى الإنسان المتوحش انطلاقاً من معرفتنا بطريقة تفكير الأستاذ لودوفيك لبلانك

*Traducción de la nota:*

caribe es una denominación para referirse a los nativos que habitan en Centro América y a sus idiomas. Hemos elegido la denominación de «indios salvajes» por nuestro conocimiento de la manera de pensar del profesor Ludovic Leblanc.

### B. Las notas etnográficas

Son las notas que abundan por la gran cantidad de información etnográfica (costumbres, creencias, mitos, prácticas, etc.). Estas notas pueden ayudar al lector a acercarse más al entorno sociocultural del texto origen. Aparecen siete notas que se clasifican como notas de valor etnográfico, seis de ellas están en la traducción de Atfé.

En la traducción de Atfé se observa que el uso de las notas de tipo etnográfico se centra en describir viviendas, comidas y bebidas, prácticas o creencias que pueden ser incomprensibles o lejanas para el lector del texto traducido. Atfé describe a pie de página una denominación que designa a personas que pertenecen al grupo étnico «caboclo». También pone otra nota para informar del significado de «mascota» en el texto:

*El texto en árabe:*

إذا كنت تستطيعين أن تكلمي الحيوانات، فمن الممكن أن تعينيني كترجمة مع إحدى تمانمي (\*)  
(2003: 75)

*La nota en árabe*

mascota شخص أو حيوان أو أي شيء يجلب الفأل الحسن

*Traducción de la nota:*

(mascota) persona, animal o cualquier cosa que trae buena suerte.

Al traducir mascota de esta manera se puede decir que la nota de Atfé refleja un significado que interpreta que el animal referido en el texto es de un grupo de animales que traen buena suerte a su dueño, el empresario Mauro Carias. En el texto origen la frase aparece así: «Si puedes hablar con los animales, tal vez puedas servirme de intérprete con una de mis mascotas» (Allende, 2002: 86), de lo que se puede deducir que lo que se refiere en el texto es un animal de aquellos que pertenecen a una colección del empresario, y no es lo que Atfé interpreta en la nota.

Cabe destacar que las notas han sido utilizadas por Atfé para explicar a qué se refiere con «panqueque» que se considera un tipo de comida que tiene que ver con el espacio sociocultural del protagonista estadounidense. Esto ha sido repetido en otra nota que informa sobre un polvo llamado «yopo» que se utiliza en las ceremonias rituales de la cultura indígena y que aparece explicado en la nota del siguiente modo:

*El texto en árabe*

في هذه الأثناء كان الرجال المتقدمون في العمر يدقون و يخلطون أوراق ولحاء أشجار مختلفة للحصول على يوبو(\*) الاحتفالات السحري (2003: 145)

*La nota en árabe:*

Yopo مسحوق نباتي مسكر و مهلوس

*Traducción de la nota:*

Polvo vegetal intoxicante y alucinógeno

En otras notas Atfé describe un tipo de vivienda regional «shabono», mientras que otra de las notas en la traducción de Almani informa sobre «cerbatana», un arma tradicional de los indígenas. En general, se puede deducir que el contenido de las notas de valor etnográfico en la novela podría denotar al interés de los dos traductores por enriquecer a los lectores con conocimientos de otras sociedades que no tienen con ellos casi nada en común.

*C. Las notas histórico-geográficas*

Con estas notas el traductor «adopta el método de los filólogos» (Peña, 1994: 418). Estas notas informan sobre instituciones, topónimos o acontecimientos que tienen que ver con el espacio geográfico e histórico del texto origen. Peña utiliza la nomenclatura «notas históricas». En ellas quedan subsumidos tanto los datos históricos como los geográficos. Este punto en concreto podría especificarse aún más haciendo uso de la denominación «notas histórico-geográficas» de Cañada (2005: 415), ya que cubre la categoría de las dos notas clasificadas en esta categoría.

Almani usa el recurso de notas a pie para determinar la ubicación geográfica de «la isla de Galápagos». Atfé por su parte utiliza el recurso de la nota para informar de un grupo religioso citado en el texto, los «mormones», mostrando datos históricos de esa religión. El traductor refleja en la nota una conducta paternalista con el fin de educar e informar al lector joven, manifestando comprensión del mormonismo, como se observa en el siguiente ejemplo:

*El texto en árabe*

دُعي أعضاء البعثة الاستكشافية قبل أن ينطلقوا إلى معسكر ماورو كارياس. اعتذرت الدكتورة أميرة تورس، قائلة بأن عليها أن ترسل الشابين المورمونيين (\*) إلى مانوس [...]. (2003: 145)

*La nota en árabe:*

mormone نسبة إلى المرمونية، وهي طائفة تأسست في الولايات المتحدة الأمريكية في القرن التاسع عشر، تركز إلى الكتاب المقدس ونبي مبتدع اسمه مرمون، نادى بتعدد الزوجات لعدة عقود.

*Traducción de la nota:*

el mormonismo es una secta fundada en los Estados Unidos en el siglo XIX, su doctrina se basa en la Biblia y un falso profeta llamado Mormón, que proclama el matrimonio polígamo desde hace muchas décadas.

*D. Las notas enciclopédicas*

Son notas de carácter erudito y «hacen referencia a datos del universo intelectual manejado por el autor y sus lectores» (Peña, 1994: 419). Por lo general, estas notas «reconstruyen la información que en principio no se supone que forma parte del acervo cultural de los lectores de la versión» o el texto traducido (Cañada, 2005: 418). En realidad, esas notas no se consideran imprescindibles para entender el texto, sino que añaden información que puede enriquecer los conocimientos del lector del texto meta.

Como es una novela ambientada en una zona ajena al lector del texto, Atfé utiliza en su traducción nueve notas a pie clasificadas como enciclopédicas. En una de las notas describe uno de los tipos de barcos utilizados en aquellas zonas, como «canoa», que se considera un medio que facilita el transporte en ríos.

Cabe destacar que la riqueza natural del Amazonas está reflejada en la obra por la gran cantidad de flora y fauna mencionadas en el texto. Atfé utiliza el recurso de notas para describir animales como «surucucú, tapir, zorrillo, pereza y cotorra», mientras expone información sobre dos plantas que son «liana» y «mandioca». Esta última planta es explicada por él en la nota:

*El texto en árabe:*

فباستخدام متشيتي واحد كانوا يستطيعون أن يُضاعفوا آلاف المرات إنتاج بساتينهم الصغيرة، التي يزرعون فيها المنيهوت (\*) والذرة. (2003: 145).

*La nota en árabe:*

manihot أو mandioca كلمة غوارانية تطلق على شجرة من فصيلة اليتوغيات تنمو في المناطق الاستوائية الحارة من القارة الأمريكية، ويصل طولها إلى مترين أو ثلاثة. يستخرج النشا من جذورها الغلاظ التي تعد من أهم الأغذية.

*Traducción de la nota:*

Mandioca o Manihot es una palabra guaraní para referirse a un árbol de la familia del euphorbiaceae

que crece en las regiones tropicales cálidas del continente americano y alcanza una longitud de dos o tres metros. El almidón se extrae de sus gruesas raíces, que se considera uno de los alimentos más importantes.

En la nota anterior se observa la cantidad de información enciclopédica que no se considera imprescindible para entender el texto traducido, pero sirve como una información general. Una última nota clasificada en esta categoría muestra el uso de Atfé a este recurso para dar un sinónimo árabe de su traducción «هاوع = تجشؤ», algo que puede interpretarse como una manera para enriquecer el vocabulario del lector de la traducción.

#### *E. Las notas metalingüísticas*

Las notas metalingüísticas se utilizan cuando el traductor quiere señalar un fragmento del original que está en otra lengua distinta a la del texto origen. Estas notas también se usan para explicar palabras sin equivalentes en el texto meta, o con equivalentes, pero que el traductor ha preferido dejar sin traducción y ha puesto una nota al pie para explicarlas.

Aparecen dos notas encontradas en la traducción de Atfé clasificadas como metalingüísticas. En una nota el traductor explica el significado de la denominación de la legendaria ciudad El Dorado y transcribe el nombre en árabe en vez de poner su equivalente «مدينة الذهب». En la otra nota muestra la etimología de la denominación de una comida de la cultura de origen «albóndigas», utilizando su equivalente árabe en la traducción:

#### *El texto en árabe:*

بعد نصف ساعة أشعر الحمام أليكس بالدفء، لف نفسه بدثار حمام ولبس جوارب صوفية، وراح يلتهم كرات اللحم المفروم (\*) مع البطاطا المطحونة [...] . (2003: 33) .

#### *La nota en árabe:*

Albóndigas من العربية البندق، وهي تطلق على الكرات لأنها تشبه هذه الثمرة

#### *Traducción de la nota:*

Albóndigas viene del árabe búnduqa [avellana], se llama así a las bolas de la carne porque se parecen a esta fruta.

### *F. Las notas de referencia interna*

Las notas de referencia interna se usan para explicar entre comillas o paréntesis el sentido de algunas palabras dentro del texto meta. Este tipo de notas tiene un «rasgo propio del método filológico o histórico» (Peña, 1994: 420), y no pone en primer plano el facilitar la lectura, sino el rigor científico del trabajo. Su uso puede extrapolarse a otras situaciones, tal como señala Newmark (2010:130).

En las dos traducciones se encuentran este tipo de notas por parte de Almani, quien utiliza estas notas internas en tres ocasiones. La primera de las tres notas se utiliza por parte del traductor para referirse a la otra denominación de la criatura mítica «Yeti», que en el texto lo pone entre paréntesis, como se puede observar en la siguiente frase:

#### *El texto origen:*

Era el equivalente del Yeti del Himalaya, en plena selva. (2002: 40)

#### *La traducción de Almani:*

إنه يعادل «اليتي» (انسان الثلج) الذي يقطن أعالي جبال هملايا، ولكن في أعماق الأدغال الأمازونية. (2002: 31)

Este uso de la nota interna dentro de un pequeño paréntesis, como el caso de la nota anterior, puede referirse, según Newmark (*ibid.*), «a una traducción literal de un término transferido». Este uso se repite en otras dos notas en la traducción de Almani, pero se han intercambiado los paréntesis por los corchetes, algo que podría confundir a los lectores de su función dentro del texto:

Shabono

الشابونات [بيوت الهنود الجماعية]

(2002: 73)

Los Nahab

الناهاب [الغرباء]

(2002: 133)

Estas dos palabras aparecen en la traducción de Almani antes de su uso de las notas internas en (*ibid.* 39) y (*ibid.*73), algo que no ofrece una explicación clara de por qué no han sido usadas anteriormente. Al buscar una regla general que condiciona el uso del paréntesis en árabe, se observa que se utilizan para introducir una aclaración o inciso en el texto o para llamar la atención

del lector (Zakī ,2013:20), mientras que los corchetes se usan para aclarar al lector que lo que está dentro de ellas no es parte del texto, sino que se trata de una adición (Yāqūt, 2003: 166).

En lo que respecta a las dos últimas categorías «las notas semióticas<sup>152</sup>» y «las notas bibliográficas<sup>153</sup>», no se ha encontrado ningún ejemplo entre las notas de estas ediciones.

---

<sup>152</sup> Este tipo de notas sirven para explicar un tropo, juego de palabras, el sentido de algún alocutivo o expresiones coloquiales de la lengua origen. También se utilizan para señalar la alusión del texto origen a otro texto.

<sup>153</sup> Son notas que se utilizan para informar al lector sobre las obras citadas en el texto origen o traducidas en la lengua meta.

### 4.3. Análisis de las referencias extralingüísticas

Este capítulo está formado por tres partes. En la primera parte se identifica los referentes extralingüísticos en el texto origen según la clasificación propuesta anteriormente (véase 1.2.3.5.). La segunda parte contiene la identificación y el análisis de los referentes extralingüísticos de las dos traducciones. Se seleccionan los referentes más representativos para analizarlos detalladamente. Los ejemplos se muestran en una tabla con sus microtextos correspondientes en el texto origen, los microtextos de las dos traducciones que se pretenden analizar y las técnicas empleadas en la traducción. Bajo la tabla se pondrá un comentario sobre cómo los dos traductores han interpretado el mismo referente extralingüístico. En la tercera y última parte se exponen los resultados del análisis comparativo de las dos traducciones.

#### 4.3.1. Identificación y clasificación de las referencias en el TO

En la tesis se plantea analizar una selección de los 91 elementos extralingüísticos más significativos. Las referencias se clasifican en cuatro ámbitos: medio natural, patrimonio cultural, cultura material y social, y cultura lingüística.

*Tabla 2: la cantidad de referencias extralingüísticas identificadas en cada ámbito*

<b>Referencias extralingüísticas</b>	<b>Cantidad</b>
Medio natural	23
Patrimonio cultural	20
Cultura material y social	22
Cultura lingüística	26

##### 4.3.1.1. Las referencias del TO del medio natural

El medio natural de *La ciudad de las bestias* está situado geográficamente en diferentes espacios, tal como se ha mencionado en el apartado 2.4.1., pero el lugar en el que se encuentran más abundantemente las referencias se ubica dentro de los ríos del Amazonas. Los sucesos de la

obra tienen lugar, como se ha deducido anteriormente (véase 2.4.2.3.), a finales del siglo XX o a principios del siglo XXI.

Las referencias a la ecología se centran en la presencia de plantas pertenecientes al continente centro y sudamericano, como la mandioca, el *urucu pod* o el *paranary*, o de animales como cotorras, cóndores, guacamayas, caimanes, iguanas, armadillos o pirañas, que se consideran autóctonos de Latinoamérica. El ambiente natural en el que ocurren los sucesos de la novela describe paisajes naturales del Amazonas y refleja lo exótico que es.

Los elementos culturales encontrados en este ámbito se dividen en tres tipos, a saber, el paisaje, la flora y la fauna. La mayor parte de estos elementos está formada por animales que se encuentran exclusivamente en los medios naturales del Centro y Suramérica, y, por consiguiente, pertenecen al espacio natural del TO, de ahí que sean considerados en este trabajo como referencias.

#### Identificación de las referencias culturales del medio natural

- |            |  |
|------------|--|
| A. Paisaje | 1. Río Negro y el Alto Orinoco 2. El Capitán 3. Tepui  |
| B. Flora   | 4. Mandioca 5. Bambú 6. Liana 7. Urucu pod   |
| C. Fauna   | 8. Venado 9. Culebra 10. Caimán 11. Piraña 12. Pitón 13. Manatí 14. Pirarucú 15.<br>Tapir 16. Surucucú 17. Mantarraya 18. Tucán 19. Cotorra 20. Irara 21. Iguana 22.<br>Cóndor 23. Pereza. |

#### **4.3.1.2. Las referencias del TO del patrimonio cultural**

Los elementos que pertenecen al ámbito del patrimonio cultural de *La ciudad de las bestias* reflejan diferentes conceptos relacionados con las creencias populares, folklore, mitos y armas de grupos étnicos como los indígenas que habitan el continente Sudamericano.

Cabe destacar que existen en el TO referencias a la religión cristiana. Este tipo de referencias muestran un sentido fundamentalmente cultural por reflejar términos pertenecientes a la religión cristiana, las creencias indígenas o los mitos populares, algo que se considera relativamente comprensible entre los lectores de la cultura origen.

En general, se puede decir que este tipo de referencias reflejan los enriquecimientos de los textos literarios mediante unos matices socioculturales que pueden crear dificultades en el proceso de traducción.

#### Identificación de las referencias culturales del patrimonio cultural

Conocimiento religioso	24. Misioneros 25. Sacerdote 26. Rito cristiano 27. Bautizo
Creencias populares, folklore y festividades	28. Chamán 29. El rito de Unokaimú 30. Sol Padre 31. Dioses totémicos 32. Rito de iniciación 33. Río de Leche 34. Tierra Madre 35. El reino de la Madre de las Aguas 36. San Jorge 37. Sacrificios
Mitos	38. Yeti 39. La Bestia 40. Gigante 41. El Dorado 42. El Rahakanariwa 43. El hilo de Ariadna, Teseo y el minotauro

#### **4.3.1.3. Las referencias del TO de la cultura material y social**

En esta categoría de referencias en *La ciudad de las bestias* se observan cuestiones relacionadas con la vida cotidiana de dos grupos sociales que se consideran diferentes, un grupo pertenece a la sociedad occidental y otro pertenece a una sociedad primitiva como la indígena del Amazonas. Las dos sociedades habitan en el continente americano, circunstancia que refleja la peculiaridad sociocultural de las denominaciones o usos de objetos, utensilios, medidas o tratamientos sociales entre ellos.

Se puede notar en el TO un reflejo de las costumbres de comidas consumidas mayormente en la cultura norteamericana, tal es el caso del panqueque. La cultura social norteamericana se refleja a través de la presentación de estilos de vida tolerables en el TO como el consumo de alcohol. En cuanto a la cultura indígena, se observa que el TO otorga un espacio importante para representar la forma de vida de los indígenas a través de la presentación de las comidas o las bebidas que consumen o la forma de los alojamientos en los que habitan, las armas que utilizan y sus denominaciones que utilizan para referirse a los forasteros.

Estos elementos, entre otros muchos, pueden ser descritos como referencias materiales y sociales que pertenecen a sociedades concretas y no son del todo comprensibles para la mayoría de las sociedades lejanas a estas culturas, o pueden llegar a ser poco aceptables debido a cuestiones relacionadas con los tabúes sociales y religiosos.

#### Identificación de las referencias culturales de la cultura material y social

1. Cultura material
  - a) Cuestiones relacionadas con el urbanismo, medios de transporte: 44. Shabono  
45. Canoa 46. Bóveda de catedral
  - b) Comidas y bebidas: 47. Panqueque 48. Vodka al seco 49. Botellas de licor 50.  
Ron 51. Masato 52. Yopo 53. Ayahuasca
  - c) Objetos y utensilios: 54. Machete 55. Cerbatana
  - d) Medidas: 56. Cuadras 57. Pie
  
2. Cultura social
  - a) Tratamientos sociales: 58. Caboclo 59. Nahab 60. Padrino 61. Anciano 62.  
Gringos
  - b) La imagen de la abuela: 63. beber alcohol y fumar tabaco 64. Nadar en ropa  
anterior
  - c) Juegos y entretenimientos: 65. Póquer, blackjack y al gin rummy

#### **4.3.1.4. Las referencias del TO de la cultura lingüística**

En el ámbito de las referencias de la cultura lingüística se observa que el rasgo más característico de *La ciudad de las bestias* son las expresiones y las frases hechas, así como las comparaciones y las imágenes metafóricas que reflejan el modo de expresarse o describir una situación que refleja las características socioculturales de una sociedad, como, por ejemplo, al usar una comparación de matices religiosos (como una tonsura de sacerdote) o usar una imagen metafórica utilizada en la cultura origen (tener hambre de lobo). En general estas referencias presentan la peculiaridad del idioma y esto está reflejado en el TO.

### Identificación de las referencias culturales de la cultura lingüística

- a) Expresiones y frases hechas                      66. Algo es la cruz de alguien 67. Morirse por un pito 68. Quien boca tiene, a Roma llega 69. Estar frito 70. Armados hasta los dientes 71. Llevar el corazón en una bolsa 72. Qué diablos 73. Última tabla de salvación 74. Brazo de la ley 75. Con la mente en las nubes
- b) Nombres propios                                      76. Morgana 77. Omayra
- c) Comparaciones e Imágenes metafóricas      78. Como tortillas mexicanas 79. Sentirse como un bicho 80. Encogido como un caracol 81. Verde como lagartija 82. Hambre de lobo 83. Transparentes como medusas 84. Como una tonsura de sacerdote 85. Pegado como una lapa 86. Determinación de una piraña 87. Como un hada transparente 88. Grande como una iglesia 89. Como un manojo de nervios
- d) Asociaciones simbólicas                          90. Hierba 91. Pastillas blancas

#### **4.3.2. Identificación y análisis de los referentes extralingüísticos en el TM**

Para identificar y analizar los referentes extralingüísticos en el TM se presenta el referente extralingüístico y debajo del referente se expone los microtextos correspondientes en el texto original y las dos traducciones con las correspondientes páginas en el texto. A la derecha de los microtextos de las dos traducciones se encuentran las técnicas empleadas por parte de los traductores. Bajo los microtextos se encuentra el comentario sobre cómo los dos traductores interpretan los referentes. Cabe añadir que, en algunos casos, se ponen dos microtextos para el mismo referente porque en la misma traducción se utilizan dos técnicas diferentes para traducir un referente que aparece en otro lugar del texto. Asimismo, se agrupan las referencias cuando aparecen en el mismo microtexto para no repetir el TO.

### 4.3.2.1. Análisis de las referencias del medio natural

#### A. Paisaje

(1)	Río Negro y el Alto Orinoco	
TO: 43	«Kate informó a su nieto que subirían por <b>el río Negro</b> hasta <b>el Alto Orinoco</b> [...].»	
Almani: 35	«أخبرت كاتي حفيدها بأنهما سيصعدان عبر النهر الأسود حتى أعالي نهر أورينوكو، [...]»	[Equivalente acuñado]
Atfé: 38	«أخبرت كات حفيدها بأنهما سيصعدان عبر نهر نغرو حتى الألتو أورينوكو، [...]»	[Préstamo + nota]

Las técnicas de traducción utilizadas para traducir los dos ríos mencionados en el texto son diferentes entre los dos traductores. Almani traduce el nombre del río en árabe, mientras Atfé recurre a utilizar la técnica de transcripción de los nombres del río y pone una nota a pie que da el significado del nombre de los dos ríos en árabe. Se puede deducir que el uso de Almani refleja que el traductor tiene como objetivo dejar la lectura más fluida en este caso, mientras que Atfé quiere enriquecer los conocimientos lingüísticos de los lectores meta extranjerizando el nombre de los ríos dentro del texto, a la vez que explica su significado en árabe en las notas.

(2)	El Capitán	
TO: 236	«Trató de recordar las emociones que lo sacudían cuando quedó colgando de una cuerda en <b>El Capitán</b> , pero no era comparable.»	
Almani: 181	«حاول أن يتذكر الانفعالات التي اجتاحتها يوم بقي معلقا بحبل إلى صخرة القبطان.»	[Amplificación + traducción literal]
Atfé: 202	«حاول أن يتذكر الانفعالات التي هزته حين بقي معلقا من حبل إلى صخرة الكابيتان.»	[Amplificación + préstamo]

El Capitán es una de las montañas rocosas de granito que se ubican en Estados Unidos. En su traducción, Almani añade la palabra roca antes de traducir literalmente el nombre del topónimo. El traductor sigue con la misma técnica en el ejemplo anterior al traducir el nombre de este lugar

natural, pero esta vez lo pone entre comillas. Atfé por su parte transcribe el nombre al árabe. Se puede deducir que la traducción literal del topónimo por Almani transmite el significado del topónimo, pero la traducción de Atfé transmite el nombre reconocido y utilizado en árabe para dicho topónimo «إل كايبتان».

- (3) Tepui
- TO: 159 «A lo lejos se alzaban extrañas formaciones como altísimos cilindros de granito negro y tierra roja. Postrado en el suelo sin poder moverse, Mocarita los señaló con reverencia:  
—Son **tepuis**, las residencias de los dioses dijeron con un hilo de voz.»
- Almani: 125 «كانت ترتفع في البعيد تشكيلات غريبة كأنها أعمدة أسطوانية شاهقة من الجرانيت الأسود والتراب الأحمر. وقد أشار إليها بتوقير موكاريتا القابع على الأرض عاجزا عن الحركة، وقال بصوت خافت:  
- إنها تيبوي، مساكن الآلهة.» [Préstamo]
- Atfé: 137 «في البعيد كانت ترتفع تشكيلات غريبة كأنها أسطوانات من الجرانيت الأسود والتربة الحمراء. أشار إليها موكاريتا الخائر على الأرض باحترام:  
- إنها التيبوي، مساكن الآلهة – قال بصوت ناعل.» [Préstamo]

El tepui es una clase de meseta abrupta, con paredes verticales y cimas planas. La palabra «tepyu» o «tepuí» proviene de la lengua indígena Pemón y significa montaña. Este lugar natural tiene una gran importancia en el TO porque en él aparecen diferentes escenas clave y se repite más de cuarenta y cinco veces en la obra. Los dos traductores transcriben el nombre en todos los casos, lo que refleja que lo importante es presentar la parte exótica del lugar lleno de magia en el TO y no tanto explicar las características de este lugar natural.

## B. Flora

- (4) Mandioca
- TO: 68 «Esa tarde la cena consistió en trozos de tapir asado, frijoles y tortillas de **mandioca**, [...]»

Almani: 55	«كان العشاء في ذلك اليوم مكوناً من قطع لحم التابير المشوي، وفاصولياء وعجة المنديوكا [...]»	[Préstamo]
Atfé: 60	«كان العشاء في ذلك المساء مؤلفاً من قطع سمك التابير المشوي والفاصولياء وعجة المنديوكا [...]»	[Préstamo]

El nombre de este arbusto se repite en otros lugares del texto. Los dos traductores transcriben el nombre del arbusto al árabe. En realidad, existen tres denominaciones para referirse a la planta en árabe: «بقرّة», «كاسافا» y «مَنْيْهُوت». Atfé lo traduce en otro lugar del texto como «المنيهوت» y pone una nota al pie en la que ofrece una descripción del arbusto, mientras que Almani sigue con la misma técnica utilizada anteriormente, tal como se observa en el siguiente ejemplo:

TO: 99	«Con un solo machete podían multiplicar por mil la producción en los pequeños jardines, donde cultivaban <b>mandioca</b> y maíz.»	
Almani: 78	«فباستخدام متشيتي واجد يمكن لهم أن يضاعفوا ألف ضعف إنتاج حديقتهم الصغيرة التي يزرعون فيها درنات المنديوكا والذرة»	[Préstamo]
Atfé:	«فباستخدام متشيتي واحد كانوا يستطيعون أن يضاعفوا آلاف المرات إنتاج بساتينهم الصغيرة، التي يزرعون فيها المنيهوت(*)».	[equivalente acuñado + nota]

Este uso de Atfé de dos traducciones distintas puede referirse a que el traductor quiere diferenciar entre la mandioca en tanto que ingrediente de un plato típico (como en el primer caso) o como un arbusto que se cultiva (como en el segundo caso).

(5)	Bambú	
TO: 100	«Debían apagar los motores y seguir a remo, usando pértigas de <b>bambú</b> para apartar los escombros.»	
Almani: 79	«فيكون عليهم أن يطفؤوا المحرك ويواصلوا التقدم بالتجديف، مستخدمين عصوات من البامبو لإزاحة الأنقاض من طريقهم.»	[Préstamo]
Atfé: 86	«كان عليهم أن يطفؤوا المحركين ويتابعوا بالتجديف، مستخدمين عصي الخيزران لإبعاد الأنقاض.»	[Equivalente acuñado]

En la traducción se observa que Almani utiliza la voz foránea que aparece en el TO y la transcribe al árabe como «بامبو», pero Atfé la traduce a través del equivalente árabe acuñado de la planta «الخيزران».

(6) Liana

TO: 109 «Matuwe llevaba un veneno que los indios de su tribu echaban en el río. Cuando el veneno caía al agua, los peces se paralizaban y era posible ensartarlos fácilmente con una lanza o una flecha atada a **una liana**.»

Almani: 86 «كان لدى ماتووي سمّاً يلقىه هنود قبيلته في النهر، وعندما ينحل السم في الماء، تصاب الأسماك بالشلل ويصير بالإمكان اصطيادها بحربة أو بسهم مربوط بحبل مصنوع من نبتة متسلقة.» [Equivalente acuñado]

, Atfé: 94 «ماتو كان يحمل معه سمّاً يرميه هنود قبيلته في النهر. وحين يقع السم في الماء تتجمد الأسماك ويصبح من الممكن طعنها برمح أو سهم مربوط إلى جبل ليانا (\*).» [Préstamo + nota]

La planta se traduce por su equivalente acuñado en la traducción de Almani, mientras Atfé lo transcribe al árabe y da una descripción de la planta en una nota a pie de página. Cabe destacar que Atfé en otras ocasiones ha dado otras dos traducciones para este tipo de plantas. En un caso utiliza la voz extranjera adaptándola ortográficamente «ليانه» (liānah), mientras que en otra ocasión la traduce como Almani, es decir, dando su equivalente acuñado «نبتة متسلقة» (2003: 144). La traducción de Atfé, en el primer caso, presenta la pronunciación de la palabra en el TO, algo que puede ser interpretado como un uso por parte del traductor para añadir una información y enriquecer el conocimiento de la fonética del TO para el lector del TM.

(7) Árbol de urucú pod

TO: Ese día Nadia descubrió cerca del campamento un árbol de **urucú pod**, arrancó varios de sus frutos, que parecían almendras peludas, los abrió y extrajo unas semillitas rojas del interior.

130

Almani: 103 «في ذلك اليوم اكتشفت ناديا بالقرب من المخيم شجرة أوروكو بود فقطفت عددا من ثمارها التي تبدو مثل حبات لوز مكسوة بالوبر، وفتحتها وأخرجت بذورا حمراء من داخلها.» [Préstamo]

Atfé: 113 «في ذلك اليوم اكتشفت ناديا قرب المخيم شجرة أوروكو بود فقطفت عددا من ثمارها، التي تبدو لوزا مقشورا، وفتحتها وأخرجت منها عددا من البذور الحمراء.» [Préstamo]

Los dos traductores transcriben el nombre de la planta por no tener un equivalente acuñado en árabe. El mismo uso se repite en otras plantas que se encuentran en aquella zona geográfica, así puede observarse en el caso de la planta amazónica «paranary».

### C. Fauna

(8) Venado

TO: 10 «Alex estaba convencido de que tenía el perro más bobalicón de la historia, el único labrador de cuarenta kilos mordido por un **venado**»

Almani: 7 «كان أليكس مقتنعا بأن لديه أغبي كلب في التاريخ، الكلب الفلاحي الوحيد الذي يزن أربعين كيلو غراما وبعضه غزال» [Adaptación]

Atfé: 8 «كان أليكس واثقا من أنه يملك أغبي كلب في التاريخ، كلب الحقل الوحيد الذي يزن أربعين كيلو غراما وعضه أيل.» [Equivalente acuñado]

Existe un equivalente en árabe de «venado» utilizado en la traducción de Atfé «أيل». El nombre del animal en sí mismo no se considera una referencia cultural, pero Almani prefiere traducirlo en las diez ocasiones que aparece en el texto como «غزال», cuya traducción en español corresponde a «gacela». Esta traducción de Almani podría deberse a que la gacela es más popular y extendida en la cultura meta, mientras que «venado», por el contrario, se encuentra en zonas geográficas lejanas al lector meta.

(9) Culebra

TO: 12 «Si su madre encontraba **la culebra** se moría allí mismo del susto, aunque no era probable que eso sucediera, porque, cuando no estaba en el hospital, Lisa Coid pasaba el día en la cama.»

Almani: 9	«لو أن امها وجدت تلك الأفعى فجأة فإنها ستموت رعباً على الفور، مع أن حدوث ذلك غير محتمل، لأن ليزا كولد، عندما لا تكون في المستشفى، تمضي اليوم كله في الفراش.»	[Generalización]
Atfé: 10	«لو أن أمها صادفت الحنش لماتت في مكانها رعباً، رغم أن هذا لم يكن محتمل الحدوث، لأنه حين لا تكون ليزا كولد في المشفى فإنها تقضي يومها في الفراش.»	[Equivalente acuñado]

La traducción de Atfé de «culebra» es «حنش». Ahí queda especificado que se refiere a una especie de la familia de serpientes caracterizadas por no ser venenosa para el ser humano, mientras que Almani pone una traducción general al traducirlo por «أفعى», en español «serpiente». Se observa que Almani prefiere una denominación generalizada en vez de buscar un equivalente al nombre de este tipo de serpiente.

(10)	Caimán	
TO: 18	«—¡El Amazonas! —exclamó Alex, espantado—. Vi un documental sobre el Amazonas, ese lugar está lleno de mosquitos, <b>caimanes</b> y bandidos.»	
Almani: 14	«- الأمازون! - هتف أليكس مذعوراً - لقد رأيت فيلماً وثائقياً عن الأمازون، إنه مكان يغص بالبعوض والتماسيح وقطاع الطرق.»	[Generalización]
Atfé: 15	«- الأمازون؟ - صاح أليكس مذعوراً - رأيت فيلماً وثائقياً حول الأمازون، إنه مكان مليء بالبعوض والتماسيح(*) واللصوص.»	[Generalización + notas]

Este animal se considera de los animales que habitan solo en el continente americano. Su nombre en árabe es «التمساح الأمريكي» (cocodrilo americano). En la traducción de Almani se observa que el traductor utiliza una voz general traduciéndolo en todo el texto como «تمساح» (cocodrilo). Atfé lo traduce como Almani y recurre a la nota de pie en la primera ocasión en la que aparece el término y explica que la autora se refiere al «cocodrilo americano», pero en otras ocasiones lo traduce con su equivalente acuñado en árabe mencionado en su nota «تمساح أمريكي», como se observa en el siguiente ejemplo:

TO: 69	«Le contó que en una ocasión había visto cómo <b>un caimán</b> , mal herido por un jaguar, se arrastró hasta el agua [...]»	
Almani: 56	«روت له أنها رأت في إحدى المرات كيف أن تمساحاً، أصابه نمر جغوار بجرح بليغ، سحب نفسه بصعوبة إلى الماء [...]»	[Generalización]
Atfé: 61	«روت له كيف أنها رأت في أحد المناسبات تمساحاً أمريكياً أدماه جغوار، فتجرجر بصعوبة في الماء [...]»	[Equivalente acuñado]

Este uso por Atfé del equivalente acuñado probablemente se interpreta como una forma para intensificar y recordar al lector del TM que a lo que se refiere no es cualquier cocodrilo, sino es el cocodrilo americano.

(11) Piraña

TO: 18	«Kate es capaz de empujarme a un río infestado de <b>pirañas</b> , papá.»	
Almani: 14	«- لن تتورع كاتي عن دفعي إلى نهر يخصص بسمك «الضاري» يا أبي.»	[Equivalente acuñado]
Atfé: 15	«- كاتِ قادرة على أن تدفعني إلى نهر موبوء بأسمك البيرانا يا أبي.»	[Amplificación + préstamo]

Esta especie de peces se encuentra solamente en el centro y sur del continente americano y tiene dos voces utilizadas en árabe. La primera es utilizada por Almani «سماك الضاري», literalmente significa «pez feroz», considerado como un equivalente acuñado en árabe, mientras que la segunda voz utilizada en la traducción de Atfé es «سماك البيرانا». Se observa en la última traducción que el traductor usa la voz foránea pez para determinar que el animal es de una especie específica. Con esta técnica Atfé asegura la comprensión del lector y consigue mantener el término exótico.

(12) Pitón

TO: 23	«El [cuento] favorito era de una pitón de ocho metros de largo en Malasia, que se tragó su cámara fotográfica.»	
--------	---	--

Almani: 18	«والقصة المفضلة لديهم هي مواجهتها لثعبان ضخم طوله ثمانية أمتار في ماليزيا، ابتلع آلة تصويرها الفوتوغرافية.»	[Descripción]
Atfé: 20	«الخطر المفضل عندهم كان عن ثعبان بطول ثمانية أمتار في ماليزيا.»	[Generalización]

Esta serpiente tiene dos denominaciones en árabe «حفاث» y «بيثون». Ninguno de los traductores utiliza las denominaciones árabes. Lo traducen como «una serpiente larga», en el caso de Almani, y «una serpiente», en el caso de Atfé.

(13) Manatí

TO: 50	«También vieron <b>manatíes</b> , unos grandes mamíferos acuáticos cuyas hembras dieron origen a la leyenda de las sirenas.»	
Almani: 40	«ورأوا كذلك «خراف البحر»، وهي لبونات مائية ضخمة، إنانها هي في الأصل في نشوء أسطورة حوريات البحر.»	[Equivalente acuñado]
Atfé: 44	«كما رأوا <b>أطما</b> وئدييات مائية كبيرة، أنانها هي أصل أسطورة عرائس البحر.»	[Adaptación]

El animal mamífero mencionado en el TO se encuentra cerca de las costas de América y África y también en el Amazonas. Almani pone en su traducción el equivalente acuñado en árabe de este animal «خراف البحر». Mientras Almani la pone entre comillas, Atfé la traduce por otro animal que pertenece a la misma especie «أطوم» (dugón), animal este que vive en mares que cruzan países árabes ubicados en las orillas del mar rojo. Se puede deducir que con el uso de las comillas Almani quiere destacar el animal como un animal exótico, mientras que Atfé quiere acercar al lector del TM por utilizar un animal que parece mucho al manatí.

(14) Pirarucú

- TO: 51 «La mañana siguiente pescaron una **pirarucú**, un enorme pez cuya carne resultó deliciosa para todos menos para él, porque se negó a probarla»
- Almani: 41 «وفي اليوم التالي اصطادوا بيراكورو، وهذه سمكة ضخمة أعجب الجميع بلحمها، باستثنائه هو، لأنه رفض أن يتذوقها.» [Préstamo]
- Atfé: 45 «اصطادوا في اليوم التالي بيراكورو وهي سمكة هائلة، كان لحمها بالنتيجة لذيذاً بالنسبة للجميع باستثنائه هو، لأنه رفض أن يتذوقه.» [Préstamo]

El pirarucú es un pez que reside principalmente en el continente sudamericano. En árabe existe un equivalente acuñado para este pez, «أربيمة». Los traductores utilizan el préstamo como una solución para traducir el nombre del pez que aparece dos veces en el TO. Almani, por su parte, no lo traduce cuando aparece en otra ocasión; Atfé, sin embargo, utiliza el préstamo en el siguiente caso. En realidad, este uso refleja que los traductores prefieren transcribir el nombre porque la autora describe las características del pez. Esta solución puede entenderse como una forma de reflejar el ambiente exótico del Amazonas y su biodiversidad.

- (15) Tapir
- TO: 68 «Esa tarde la cena consistió en trozos de **tapir** asado»
- Almani: 55 «كان العشاء في ذلك اليوم مكوناً من قطع لحم التابير المشوي» [Préstamo]
- Atfé: 60 «كان العشاء في ذلك المساء مؤلفاً من قطع سمك التابير المشوي» [Préstamo]

El tapir se habita en regiones selváticas y forestales de Centro y Sudamérica y existe otra especie que habita en el sudeste asiático, lo que refleja que es un animal que no pertenece al medio natural de los lectores del TM. En árabe hay dos voces utilizadas para denominar este animal mamífero, la primera es su equivalente acuñado «السَيَّادُ», mientras que la segunda se considera como un préstamo naturalizado, «التابير». Los dos traductores utilizan la segunda voz que viene del latín «tapirus» en lugar de usar su equivalente originario árabe. Esto refleja que los traductores prefieren preservar la parte exótica de la obra al presentar la denominación del animal poco conocido en la cultura meta en vez de utilizar la voz utilizada en árabe como equivalente acuñado.

- (16) Surucucú  
 TO: 79 «—Sí, creo que era una **surucucú**, pero no era muy grande.»
- Almani: 64 «- أجل، أظن أنها من فصيلة السوروكوكو، ولكنها ليست كبيرة جداً.» [Préstamo]
- Atfé: 69 «- نعم أظن أنها أفعى السوروكوكو (\*)، لكنها لم تكن كبيرة جداً.» [Préstamo + notas]

Esta serpiente se halla habitualmente en Centroamérica y Sudamérica. No existe un equivalente árabe para el nombre de esta serpiente. En este caso los traductores transcriben el nombre al árabe, pero Atfé añade una nota a pie para describir la serpiente y su hábitat.

- (17) Mantarraya  
 TO: 80 «Todos lo siguieron, menos el profesor Leblanc, quien mandó a Karakawe a buscar varios baldes de agua para bañarse en la terraza, porque la idea de nadar en compañía de una **mantarraya** no le atraía.»
- Almani: 65 «لحق به الجميع، باستثناء البروفيسور ليبلانك الذي أرسل كاراكوي لإحضار عدة دلاء من الماء ليستحم على الشرفة، لأن فكرة السباحة برفقة أسماك المنتاريا المسطحة لم تكن تستهويه.» [Préstamo + descripción]
- Atfé: 70 «تبعه الجميع باستثناء الأستاذ ليبلانك، الذي أرسل كاراكو ليأتيه بعدة دلاء من الماء كي يستحم في الشرفة، لأن فكرة الاستحمام برفقة المانتاريا لا تشده.» [Préstamo]

Esta especie de peces habita en mares de aguas templadas de todo el mundo. En árabe se denomina «سمكة شيطان البحر». Almani transcribe en su traducción la palabra en letras árabes y representa una de las características que describen la forma del animal traduciéndolo como «أسماك المنتاريا المسطحة» (pez mantarraya de cuerpo plano). Atfé, por su parte, solo transcribe el nombre del pez.

(18)	Tucán		
TO: 233	«Era imposible que esos objetos, del tamaño de un huevo de <b>tucán</b> , pesaran de esa manera.»		
Almani: 178	«من المستحيل أن تكون هذه الأشياء، وهي بحجم بيضة <b>توكان</b> ، ثقيلة إلى هذا الحد»	[Préstamo]	
Atfé: 199	«كان من المحال لهذه الأشياء التي بحجم بيضة <b>الطوقان</b> أن تزن بهذا الشكل.»	[Equivalente acuñado]	

Esta especie de aves se habita en las zonas geográficas pertenecientes al medio natural del TO. En árabe existe un equivalente del ave, «طوقان», el cual es usado por Atfé en su traducción. Almani prefiere elegir la opción de transcribir el nombre del animal, algo que puede desorientar al lector para entender a qué tipo de ave se refiere en el TO. Como los lectores del TM no tienen un contacto con el ambiente natural del ave y entre ellos no está considerada como un ave popular, en ambas traducciones resulta difícil saber el peso de un huevo de tucán; no obstante, en el contexto se entiende que no son pesadas.

(19)	Cotorra		
TO: 101	«centenares de canarios y cotorras»		
Almani: 80	«ومئات طيور الكناري وبيغاوات الكوتورا.»	[amplificación + préstamo]	
Atfé: 87	«مئات عصافير الكناري والكوتورات(*)».	[préstamo + nota]	

Esta ave tiene dos acepciones en árabe: «بيغاء الراهب» y «بيغاء الكويكر», que vienen de traducciones directas del inglés «*monk parakeet*» y «*Quaker parrot*». En la traducción de Almani se observa que el traductor añade la palabra papagayo para determinar que «cotorra» transcrita en su traducción «كوتورا» es una especie de la familia de *Psittacidae*, mientras Atfé lo transcribe y pone notas a pie que explican que esta ave es una especie de los papagayos pequeños. Una vez más, los dos traductores descartan utilizar un equivalente acuñado en el TM y prefieren exotizar el TM en lo que respecta a las escenas del medio natural, específicamente la de la fauna.

- (20) Irara
- TO: 118 «César Santos explicó que probablemente estaban acampando cerca de una familia de **iraras**, una especie de comadreja de rostro muy dulce, pero con un olor parecido al de los zorrillos»
- Almani: 93 «ولكن سييسر سانتوس قال إنهم ربما يكونون قد أقاموا مخيمهم بالقرب من عائلة من الإراراء، وهي نوع من بنات عرس، لها وجه عذب، ولكن رائحتها تشبه رائحة جراء الثعالب» [Préstamo]
- Atfé: 102 «فوضح سيزر سانتوس أنه من المحتمل أنهم يخيمون قرب عائلة من الإراراء، وهي نوع من أبناء عرس حلوة الوجه، لكن لها رائحة شبيهة برائحة الطربان(\*)» [Préstamo]

Este animal mamífero se denomina como Eira barbara, Hurón mayor o Tayra. El equivalente acuñado utilizado en árabe para este animal es «تيرا» (Tayra). Los dos traductores transcriben el nombre del animal en árabe como aparece en el TO, del mismo modo que hacen con otros animales que viven en aquella zona geográfica lejana al lector del TM.

- (21) Iguana
- TO: 166 «Entre la gente de la neblina había muchas mascotas: monos que se criaban con los niños, perritos que las mujeres amamantaban igual que a sus hijos, tucanes, loros, **iguanas** [...]»
- Almani: 130 «وقد كانت هناك بين أناس الضباب حيوانات كثيرة مدجنة: فهناك قروود تربي مع الأطفال، وكلاب ترضعها النساء مثلما يرضعن أبناءهن، وطيور توكان، وبيغاوات، وعضاءات، [...]» [Generalización]
- Atfé: 143 «بين أهل الضباب كان يوجد كثير من الطواطم: قروود تنزع مع الأطفال، وكلاب صغيرة ترضعها الأمهات كما يرضعن أبناءهن، وطوقانات، وبيغاوات، وإغوانات، [...]» [Préstamo]

Ninguno de los dos traductores traslada «iguana» mediante su equivalente acuñado en árabe «عَيْدَشُونُ». Almani prefiere utilizar un término más genérico y lo traduce como «عضاءة» (lagarto), mientras que Atfé transcribe el nombre del animal al árabe «إغوانا».

(22)	Cóndor	
TO: 206	«En el aire volaban pájaros nunca vistos, algunos traslúcidos y livianos como medusas, otros pesados como negros <b>cóndores</b> , algunos como el dragón que habían visto en la gruta.»	
Almani: 159	«وكانت تحلق في الهواء طيور لم يعرفوا لها مثيلاً من قبل، بعضها شبه شفاقة وخفيفة مثل التتبن الذي رأوه في المغارة.»	[Reducción]
Atfé:	«وفي الجو تحلق طيور لم تر من قبل قط، بعضها شبه شفاف وخفيف مثل رئات البحر، واخرى ثقيلة مثل الكندور الأسود واخرى مثل التتبن الذي شاهده في الكهف.»	[Equivalente acuñado]

El cóndor es una especie de ave que habita en América del Sur y no existe en otras zonas geográficas. Su equivalente árabe «كوندور» viene de la transcripción del nombre en español. Almani omite el nombre del animal en su traducción, mientras que Atfé utiliza el equivalente reconocido en árabe de esta ave.

(23)	Pereza	
TO: 209	«Les recordaba un animal conocido, pero no podían ubicarlo en la memoria. —Parece una pereza —dijo Nadia finalmente en un susurro.»	
Almani: 161	«لقد ذكرهما بحيوان معروف، ولكنهما لا يستطيعان تحديده في الذاكرة. - يبدو أشبه بالبليد - قالت ناديا أخيراً بصوت هامس»	[Traducción literal]
Atfé: 178	«كان يذكرهما بحيوان معروف، لكنهما لا يستطيعان أن يحددها في الذاكرة. - تبدو كأنها المتراخية* - قالت ناديا أخيراً هامسة.»	[Traducción literal + nota]

Este animal ubicado en el continente americano tiene tres equivalentes árabes «كسلان», «داب» y «رطوط». En el TO el animal ha sido comparado con la mitológica criatura de la novela denominada como «Bestia». Almani, en vez de buscar una equivalente del animal en árabe, lo traduce literalmente, algo repetido en la traducción de Atfé, quien además añade una nota al pie para describir las características del animal.

### 4.3.2.2. Análisis de las referencias relacionadas con el patrimonio cultural

#### A. Conocimiento religioso

- (24) Misioneros
- TO: 47 «Iban también algunos soldados, un par de jóvenes americanos —**misioneros** mormones—[...]»
- Almani: 38 «وكان هناك في المركب كذلك بعض الجنود، وشبان أمريكيان – مبشران من الطائفة المرمونية- [...]» [Equivalente acuñado]
- Atfé: 42 «كما كان يسافر على متنها بعض الجنود، زوج من الشبان الأمريكيين – المبشرين المرمونيين- [...]» [Equivalente acuñado]

El término «misionero» referido en el TO se define en el DRAE en la segunda acepción del término como «la persona que predica el evangelio en las misiones<sup>154</sup>». Este término se usa especialmente en el cristianismo, lo que se puede clasificarse como un elemento cultural del TO, ya que la religión cristiana es una religión minoritaria en el mundo árabe. Ambos traductores lo traducen con su equivalente acuñado en árabe, reflejando así en ambas traducciones términos que pueden ser lejanos para los lectores de la cultura meta.

- (25) Sacerdote
- TO: «[...] los dos chicos se metieron en la iglesia, donde encontraron a un hombre alto y fornido, con unas tremendas espaldas de leñador y el cabello blanco, a quien Nadia presentó como el padre Valdomero. Carecía por completo de la solemnidad que se espera de **un sacerdote** [...]»
- Almani: 47 «[...] دخل الصبيان إلى الكنيسة، حيث وجدا رجلاً طويل القامة ومتين البنية، له ظهر حمال قوي وشعر أبيض، قدمته إليه ناديا على أنه الأب بالدوميرو. كان يخلو تامامان أي مطهر وفور يمكن أنتظاره من كاهن [...]» [Equivalente acuñado]

<sup>154</sup> El diccionario de la Real Academia Española en línea: <<https://dle.rae.es/misionero?m=form>>. [Consultado el 22/10/2021].

Atfé: 52 «[...] دخلا إلى الكنيسة حيث وجدا رجلاً طويلاً قوي البنية له كتفا حطاب رهيبين وشعر أبيض، قدمته ناديا على أنه الأب بالدوميرو. كان يخلو من الوقار الذي ينتظر من كاهن [...]» [Equivalente acuñado]

La técnica utilizada por los dos traductores para trasladar el término «sacerdote» es el equivalente acuñado. Se puede deducir que ambos traductores, con el uso del equivalente acuñado, dan el significado pretendido de la autora.

(26) Rito cristiano

TO: 105-6 «Kate Coid, quien no era una mujer religiosa, pero tenía buena memoria y recordaba las oraciones de su infancia, improvisó un breve **rito cristiano**.»

Almani: 84 «أما كاتي كولد التي لم تكن متدينة جيدة، ولكنها تتذكر بعض الصلوات من طفولتها، فقد ارتجلت صلاة مسيحية قصيرة.» [Generalización]

Atfé: 91 «كأت كولد، التي لم تكن امرأة متدينة، لكنها تملك ذاكرة جيدة وتتذكر صلوات طفولتها، ارتجلت قداساً مسيحياً قصيراً.» [Particularización]

En este ejemplo se observa otra vez otro término relacionado con la religión cristiana que pertenece a la cultura del TO. Almani, en su traducción del término, utiliza la técnica de generalización traduciendo «rito cristiano» por «صلاة مسيحية» (plegaria cristiana), mientras que Atfé lo especifica como «قداس مسيحي» (misa cristiana). La primera traducción se acerca al lector del TM por presentar un término utilizado en la cultura meta, la segunda traducción, en cambio, refleja la parte cultural del TO al utilizar un término más específico y menos comprensible para el lector meta.

(27) Bautizo

TO: 181 «A Nadia y Alex también les dieron a beber la sopa de huesos, **como una forma de bautizo**: ahora pertenecían a la tribu. »

Almani: 142 «وقد قدموا حساء العظم إلى ناديا وأليكس أيضاً ليشربا منه، كطريقة في التعميد: فهما ينتميان الآن إلى القبيلة.» [Equivalente acuñado]

Atfé: 156 «أيضاً أعطوا ناديا وأليكس ليشربا من حساء العظام، كنوع من التعميد فصارا الآن ينتميان للقبيلة.» [Equivalente acuñado]

Aparece una vez más una imagen metafórica de carácter religioso en el TO al comparar un rito indígena con un rito cristiano que consiste en el rito del bautizo. Ambos traductores hacen uso de su equivalente acuñado en árabe. Esta traducción transmite el sentido atribuido en el texto que, lógicamente, tiene un uso exclusivo en los ritos cristianos. Con esta traducción los traductores se mantienen fieles al TO.

### B. Creencias populares, folclore y festividades

(28) Chamán

TO: 72 «Es un **chamán**, un brujo muy poderoso. Habla a través de sueños y visiones.»

Almani: 58 «إنه تشامان، يعني ساحر يتمتع بقوى خارقة، يتكلم من خلال الأحلام والرؤى» [Préstamo]

Atfé: 63 «إنه تشامان، ساحر قدير جداً. يتكلم عبر الأحلام والرؤى.» [Préstamo]

Se refiere del chamán a la persona que tiene poderes sobrenaturales para curar las enfermedades, comunicarse con los espíritus, adivinar, etc. Esta figura en la cultura del TM no existe. Lo más parecido al chamán en árabe podrían ser los hechiceros. Tanto Almani como Atfé transcriben el término en árabe.

(29) El rito de Unokaimú

TO: 166-67 «El indio cumplía el rito de purificación —**unokaimú**— obligatorio cuando se ha matado a otro ser humano.»

Almani: 130 «فقد كان ذلك الهندي ينجز طقوس التطهير – يونوكايمو- الإجبارية عندما يقتل أحدهم كائناً بشرياً آخر.» [préstamo]

Atfé: 143 «كان الهندي يقيم طقس التطهير – اليونوكايمو- الإجباري لكل من يقتل كائناً بشرياً آخر.» [Préstamo]

Este término perteneciente a las culturas indígenas esta explicado dentro del TO como un rito de purificación y luego se inserta entre dos guiones. Los dos traductores, a pesar de traducir la descripción de este rito existente en el TO, mantienen el término indígena en el TM a través de la técnica de transcripción «يونوكايمو», algo que refleja que las dos traducciones en este caso quieren representar estos términos tal como aparecen en el TO.

- (30) Sol Padre
- TO: 175 «El anciano brujo apareció con su colección de bolsitas colgadas del bastón, su corta lanza y el cilindro de cuarzo que sonaba como un cascabel. Contenía piedrecillas recogidas en el sitio donde había caído un rayo, era el símbolo de los curanderos y chamanes y representaba el poder del **Sol Padre**.»
- Almani: 138 «فقد ظهر الساحر العجوز بمجموعة أجرسته المعلقة بعصاه، ورمحه القصير، وأنبوب الكوارتز الذي يرن مثل جلجل، لأن فيه أحجاراً صغيرة ملتقطة من المكان الذي سقطت فيه صاعقة، وهو رمز المداويين والتشامانات ويمثل قدرة الأب الشمس.» [Traducción literal]
- Atfé: 151 «ظهر الساحر العجوز ومعه مجموعة من الأكياس الصغيرة المعلقة إلى عكازه ورمحه القصير وأسطوانة الكوارتز التي لها صوت جلجل. كانت تحتوي على حصى من المكان الذي سقطت فيه الصاعقة، وكان ذلك رمز الأطباء الشعبيين والتشامان وتمثل قوة الشمس الأب.» [Traducción literal]

El «Sol Padre» representa en las culturas indígenas el inicio de la Creación, así se indica, de hecho, en el TO<sup>155</sup>. La traducción literal propuesta por ambos traductores contradice las reglas del género gramatical en árabe porque «sol» es femenino; en español, masculino. Esta traducción lleva al lector para prestar atención al término «الشمس الأب» (Sol Padre) por esta contradicción de la regla gramatical entre la combinación de una palabra de género femenino como «شمس» (sol) con otra de género masculino como «أب» (padre). De este modo, los traductores ponen de manifiesto la

<sup>155</sup> «Durante horas escuchó los cantos repitiendo la historia del Sol Padre, que estaba más allá del sol cotidiano que alumbraba el cielo, era un fuego invisible de donde provenía la Creación [...]» (Allende, 2002: 184).

importancia que dan al hecho de transmitir este tipo de términos como aparecen en la cultura meta sin modificaciones o explicaciones a través de recursos como las notas a pie de página.

- (31) Dioses totémicos
- TO: 179 «Al haber alcanzado la muerte, se sintieron impulsados a vertiginosa velocidad a través de innumerables cámaras de luz y de pronto las puertas del reino de **los dioses totémicos** se abrieron, conminándolos a entrar.»
- Almani: 140 «وعندما حسبا أنهما قد بلغا الموت بالضبط، أحسا بنفسيهما يندفعان بسرعة دوارية عبر حجرات نور لا حصر لها. وانفتحت فجأة أبواب مملكة الآلهة الطوطميين، طالبة منهم الدخول بتوعد.» [Préstamo]
- Atfé: 154 «وفي اللحظة التي ظنا أنهما أدركا الموت شعرا بأنهما مدفوعان بسرعة مدوخة عبر غرفٍ لا حصر لها من النور، وفجأة فُتِحَت أبواب مملكة الآلهة الطوطمية داعية إياهما للدخول بتوعد.» [Préstamo]

El término «dioses totémicos» se refiere en el TO a los dioses de la cultura indígena y forma parte de las creencias populares del continente americano. Los traductores se encuentran con otro término relacionado con una cultura lejana al lector meta como es la cultura indígena y utilizan la técnica del préstamo en vez de utilizar su equivalente acuñado del término («ídolos», en árabe أصنام). Esta traducción puede ser incomprensible para un lector que no tenga conocimientos de las tradiciones o creencias indígenas.

- (32) Rito de iniciación
- TO: 183 «A Walimá y Tahama les tocó organizar **el rito de iniciación** de Alex, en el cual sólo participaban los hombres adultos.»
- Almani: 143 «كان على واليماي وتاهاما أن ينظما طقوس تلقين أليكس، وهي طقوس لا يشارك فيها سوى الرجال البالغين.» [Descripción]
- Atfé: 158 «وقع على عاتق واليماي وتاهاما تنظيم شعيرة الابتداء الألكس، التي لا يشارك فيها غير الرجال البالغين.» [Traducción literal]

El término «rito de iniciación», llamado también «rito de paso», es un concepto que designa un conjunto de actividades que simbolizan y marcan la transición de un estado a otro en la vida de una persona. Este rito se encontraba antiguamente en diferentes sociedades de todo el mundo. Para los indígenas, realizar este rito con éxito simboliza la transición de la niñez a la madurez y la pertenencia a su comunidad. En cuanto a la traducción que hace Almani de este término, puede apreciarse que el traductor capta el significado de este término ritual y utiliza la técnica de la descripción «طقوس التلقين» (el ritual de instruir), mientras que Atfé lo traduce literalmente como «شعيرة الابتداء» (rito de iniciación). Atfé utiliza el recurso de la nota para explicar el término «iniciación» del siguiente modo: «(iniciación) tomamos el significado de la palabra a partir del concepto de educación primaria, en la que el ser humano comienza a adquirir sus primeros conocimientos.»<sup>156</sup> (2003: 146).

(33)	Río de Leche	
TO: 184	«[...] escuchó de la gota de sangre que se desprendió de la Luna para dar origen al primer hombre; cantaron sobre <b>el Río de Leche</b> , que contenía todas las semillas de la vida, pero también putrefacción y muerte [...].»	
Almani: 144	«[...] واستمع إلى قصة قطرة الدم التي سالت من القمر لتكون أصل ونشأة الرجل الأول؛ وغي المحاربون أغنية عن نهر اللبن الذي يضم كل بذور الحياة، ولكنه يضم التفسخ والموت أيضاً [...]»	[Adaptación]
Atfé: 159	«[...] وسمع عن قطرة الدم التي انفصلت عن القمر كي تعطي الإنسان الأول، غنوا لنهر الحليب، الذي يحتوي على كل بذور الحياة، كما يحتوي أيضاً على التعفن والموت [...]»	[Traducción literal]

El término «el Río de Leche» hace referencia a un río sagrado para la cultura indígena en el TO. Almani ofrece un término que tiene que ver con la imaginación del lector del TM con ríos del paraíso en la religión musulmana «انهار من اللبن» (ríos de leche fermentada). Atfé, por su parte, traduce el término literalmente reflejando el significado del término en el TO.

<sup>156</sup> La traducción de la nota en árabe es mía.

- (34) Tierra Madre  
 TO: 185 «Dijeron que todo lo que existe es soñado por **la Tierra Madre**, que cada estrella sueña a sus habitantes y todo lo que ocurre en el universo es una ilusión, puros sueños dentro de otros sueños.»
- Almani: 144 «وقالوا إن كل ما هو موجود إنما حلمت به الأرض الأم، وإن كل نجمة تحلم بساكنيها، وكل ما يحدث في الكون هو حلم، أحلام ضمن أحلام أخرى.» [Traducción literal]
- Atfé: 159 «وقالوا إن كل ما هو موجود حلمت به الأرض الأم، فكل نجم يحلم بسكانه، وكل ما يجري في الكون وهم وأحلام خالصة ضمن أحلام أخرى.» [Traducción literal]

El término «Tierra Madre» es un término que pertenece a las creencias populares de los indígenas. Ambos traductores recurren a traducirlo literalmente, reflejando así estos elementos culturales lejanos para el lector del TM.

- (35) El reino de la Madre de las Aguas  
 TO: 193 «Walimai señaló el paisaje diciendo que ése era **el reino de la Madre de las Aguas** y en verdad había una increíble profusión de cataratas y caídas de agua.»
- Almani: 148 «أشار وليماي إلى المشهد المحيط قائلًا إن هذه هي مملكة أم المياه، والحقيقة أنه كان هناك انتشار لا يصدق للشلالات ومساقط المياه.» [Traducción literal]
- Atfé: 165 «ومع تقدمهم كانت الطبيعة تتبدل، أشار وليماي إلى المنظر، قائلًا بأنه مملكة أم المياه، وفي الحقيقة كان هناك وفرة من الشلالات ومساقط المياه.» [Traducción literal]

No puede asegurarse si estas cataratas, llamadas en el TO como «el reino de la Madre de las Aguas», es un lugar geográfico verdadero o ficticio. Los dos traductores optan por traducir esta denominación utilizada en el TO literalmente.

- (36) San Jorge  
 TO: 204 «Ese dragón debía ser sólo un pájaro desconocido. En los cuentos folklóricos y la mitología de lugares muy diversos aparecían esos seres. Los había en la China, donde eran

símbolo de buena suerte, tanto como en Inglaterra, donde servían para probar el valor de los caballeros como **San Jorge**.»

- Almani: 158 «ولا بد أن ذلك التين هو مجرد طائر مجهول. فهذه الكائنات تظهر في الحكايات الفلكلورية وفي أساطير مناطق مختلفة جداً. فقد وُجد منها في الصين، حيث كانت رمزاً لحسن الطالع، وكذلك في بريطانيا، حيث تستخدم كدليل على شجاعة فرسان القديس جورج.» [Equivalente acuñado + préstamo]
- Atfé: 175 «وهذا التين يجب أن يكون مجرد طائر مجهول. فهذه الكائنات تظهر في حكايات وأساطير فلكلورية لعدد من المناطق، كانت موجودة في الصين، حيث ترمز للحظ الحسن، وفي انكلترا حيث تستخدم لاختبار شجاعة الفرسان من أمثال سان جورج.» [Préstamo]

La leyenda de «San Jorge y el dragón» es una de las leyendas populares en las culturas cristianas occidentales y orientales. Almani traduce «San» por su equivalente acuñado «قديس», y transcribe el nombre desde su pronunciación inglesa «George». Atfé transcribe «San» al árabe y hace como Almani en la transcripción del nombre del santo<sup>157</sup>. Con su traducción, Almani acerca al lector del TM, mientras que Atfé, con la suya, lo que está haciendo es marcar este personaje histórico y su leyenda como elemento propio de la cultura del TO.

- (37) Sacrificios
- TO: 215 «En esas épocas los indios traían «sacrificios»: maíz, papas, mandioca, frutas, nueces.»
- Almani: 165 «فكان الهنود في تلك الأوقات يحضرون «قرايين». ذرة، بطاطا، منديوكا، ثمار، جوز.» [Equivalente acuñado]
- Atfé: 184 «فكان الهنود في تلك العصور يأتون ب«ساكريفيثيوس»: ذرة وبطاطا ومنيهوت وثمار وجوز.» [Préstamo]

<sup>157</sup> Existe una denominación árabe cristiana de San Jorge (القديس جرجس), pero los dos traductores en este caso no han optado por la versión árabe y han utilizado la técnica del préstamo.

El concepto de sacrificios en el TO se refiere a las ofrendas por parte de los indígenas a su sagrada deidad a la hora de realizar sus homenajes. Almani busca transmitir el significado de este concepto a través de su equivalente acuñado. En el caso de Atfé, se observa que la solución elegida es la transcripción del concepto desde el idioma del TO, algo que refleja que el traductor quiere extranjerizar este tipo de conceptos relacionados con las creencias indígenas o simplemente puede ser que no ha reconocido el concepto.

### C. Mitología

- (38) Yeti
- TO: 40 «Quienes habían estado en su proximidad decían que ese animal —o ese primitivo ser humano— era más alto que un oso, tenía brazos muy largos y estaba todo cubierto de pelos negros. Era el equivalente del **yeti** del Himalaya, en plena selva.»
- Almani: 31 «ويقول من كانوا على مقربة منه إنه حيوان – أو إنه كائن بشري بدائي- وإنه أطول قامة من الدب، له ذراعان طويلان جداً، وجسمه بكامله مغطى بشعر أسود. إنه يعادل «اليتي» (إنسان الثلج) الذي يقطن في أعالي جبال هملايا، ولكن في أعماق الأدغال الأمازونية.» [Préstamo + ampliación]
- Atfé: 35 «من كانوا بقربه يقولون إن هذا الحيوان – أو هذا لإنسان البدائي- أطول من دب له ذراعان طويلتان جداً ومغطى بالكامل بالشعر الأسود. وهو يعادل «يتي» هيمالايا في وسط الغابة الأمازونية.» [Préstamo]

La criatura mitológica «Yeti» se utiliza en el TO para compararla con la misteriosa Bestia que vive en el Amazonas. Almani transcribe la denominación de la criatura mitológica y añade una explicación que describe aquello a lo que hace referencia esta denominación. Atfé, por su parte, se limita a transcribir la denominación. La primera traducción interviene en el TO pensando que los potenciales lectores del TM tal vez no podrían reconocer esta criatura mitológica, mientras que la segunda traducción mantiene el exotismo al no dar ninguna explicación en el TM.

- (39) La Bestia  
 TO: 44 «—Vas a conocer la selva más misteriosa del mundo, Alexander. Allí hay lugares donde los espíritus se aparecen a plena luz del día —explicó Kate.  
 —Claro, como el «abominable hombre de la selva» que andamos buscando—sonrió su nieto, sarcástico.  
 —Lo llaman **la Bestia**. »
- Almani: 36 «أوضحت كاتي: [Equivalente acuñado]  
 - ستتعرف على أكثر غابات العالم غموضاً يا أليكسندر. هناك توجد أماكن تظهر فيها الأرواح في وضوح النهار.  
 فابتسم حفيدها، وقال ساخراً:  
 - طبعاً، مثل «رجل الثلج الغابي» الذي نذهب للبحث عنه.  
 - إنهم يدعونه **الوحش**.»
- Atfé: 39 «- ستتعرف أكثر على أكثر غابات العالم غموضاً يا أليكساندر. هناك أماكن ظهر فيها الأرواح في وضوح النهار - وضحت كات.  
 - طبعاً مثل «رجل الغابة الكريه»، الذي نحن بصدد البحث عنه - ابتسم حفيدها ساخراً.  
 - يسمونه **البهيمة**.» [Equivalente acuñado]

La criatura misteriosa que vive en el Amazonas llamada «la Bestia» aparece en el título de la obra. En el texto aparece más de setenta veces y presenta un elemento de suspense a lo largo de la trama. Almani traduce el término como «monstruo» (وحش) en el sentido de ser fantástico, Atfé, sin embargo, lo traduce como «animal folívoro» (بهيمة). En realidad, ambos traducen el significado de la Bestia, pero el pretendido por el TO es el que aparece en la traducción de Almani. En la entrevista que he hecho a Atfé, el traductor manifiesta que su elección viene dada por una deducción personal que él mismo hace de lo que Allende podría querer decir con la «Bestia» en el título del libro<sup>158</sup>.

<sup>158</sup> La respuesta de Atfé a la pregunta del motivo de elegir esta traducción en árabe es la siguiente:

ما سبب ترجمتك لعنوان الرواية «مدينة البهائم» وليس «مدينة الوحش»؟  
 هي رواية مغامرات و سلسلة غير عنفية، وبالتالي وجدت أن ما يقابله في العربية مدينة البهائم. والحقيقة أن بين البهائم والوحش معنى مشترك. لكننا نستطيع أن نطلق كلمة بهيمة على كثير من الحيوانات كالماعز والإبل والأغنام والفيلة والزرافات ولا نستطيع أن نطلق عليها كلمة وحش أو وحوش.

La traducción de Atfé elimina la parte mitológica, lo que esto podría interpretarse como una manera del traductor para reflejar la existencia real de esta criatura dentro de la trama del TO. En realidad, la traducción de Atfé no es la única que pretende interpretar aquello a lo que se refiere realmente la palabra Bestia en el TO. Al cotejar las traducciones del título del TO en otros idiomas (en francés «La Cité des dieux sauvages» y en alemán «Die Stadt der wilden Götter», en ambos casos la traducción literal sería «La ciudad de los dioses salvajes»), se observa que la palabra Bestia en el contexto del TO se ha interpretado de diferentes maneras reflejando el contenido del texto, incluso en el título, sin mantener el pretendido suspense por parte de la autora.

- (40) Gigante
- TO: 61 «—¿Qué vio exactamente?  
—Lo he contado muchas veces: **un gigante** de más de tres metros de altura, que se movía muy lentamente y despedía un olor terrible. Quedé paralizado de espanto. »
- Almani: 49 «- وما الذي رأيته بالضبط؟ [Adaptación]  
- لقد رويت ذلك مرات كثيرة: **مارد** طوله يزيد على ثلاثة أمتار، يتحرك بتناقل شديد ويطلق رائحة رهيبية. لقد تجمدت في مكاني من الرعب.»
- Atfé: 54 «- وماذا رأيت بالضبط؟ [Equivalente acuñado]  
- رويت هذا مرات كثيرة: **عملاقاً** يزيد طوله على ثلاثة أمتار، يتحرك ببطء شديد وتصدر عنه رائحة مريعة. تجمدت من الرعب.»

El término «gigante» se refiere en el TO a un ser fabuloso de apariencia humana. Los dos traductores reflejan aquello a lo que se refiere esta criatura mitológica en diferentes maneras. Almani traduce el término por otro relacionado con la mitología de la cultura del TM y lo vierte al árabe como «مارد» (Mārid), considerado como un tipo de diablo en las tradiciones islámicas y se aplica normalmente a seres sobrenaturales. Atfé da el equivalente acuñado «عملاق» (gigante), que en árabe puede referirse a un ser sobrenatural, sin dar las mismas connotaciones reflejadas en la traducción de Almani.

- (41) El Dorado

TO: 100	«Kate Cold contó que muchos hombres buscaron en esa región la ciudad mítica de <b>El Dorado</b> [...]»	
Almani: 79	«وعلقت كاتي كولد قائلة إن رجالاً كثيرين بحثوا في هذه المنطقة عن مدينة <b>الدورادو</b> الخرافية [...]»	[Préstamo]
Atfé: 86	«حككت كات كولد أن كثيرين بحثوا في تلك المنطقة عن مدينة <b>الدورادو</b> (*) الأسطورية [...]»	[Préstamo]

La ciudad de «El Dorado» es una ciudad mítica que se encuentra en la mitología de la cultura del TO. Ambos traductores la transcriben en árabe sin recurrir a su equivalente acuñado «مدينة الذهب». Atfé pone una nota al pie para explicar el significado de la palabra «dorado» como el color oro. Se puede deducir que las dos traducciones mantienen el nombre de la ciudad sin traducirla mediante su equivalente acuñado árabe para reflejar la parte exótica y las denominaciones mitológicas pertenecientes al TO.

(42)	El Rahakanariwa	
TO: 72	«Hasta ahora yo no podía llamarlo, debía esperar que él viniera. Walimai dice que voy a necesitarlo porque hay mucho peligro, <b>el Rahakanariwa</b> , el temible espíritu del pájaro caníbal, anda suelto.»	
Almani: 59	«لم يكن بمقدوري استدعاؤه قبل الآن، كان علي أن انتظر مجيئه فقط. يقول واليماي إنني سأحتاج إليه لأن هناك أخطاراً كثيرة، ولأن <b>راهاكاناريوا</b> ، روح الطائر آكل اللحم البشري تمضي طليقة.»	[Préstamo]
Atfé: 64	«حتى الآن لم يكن باستطاعتي أن أناديه، وكان علي أن أنتظر أن يأتي هو. يقول واليماي إنني سأحتاجه لأن هناك خطراً كبيراً، ولأن <b>الراهاكاناريوا</b> ، روح الطائر آكل اللحوم البشرية المهيب، سائبة.»	[Préstamo]

Los dos traductores recurren a la técnica de transcripción para trasladar la denominación de un animal mitológico que se considera como la fuente de todo el mal en la cultura indígena, según se señala en la novela. En este caso, al igual que en otros anteriormente descritos, se observa que los mitos indígenas están representados como elementos exóticos para los lectores de TM.

(43)	El hilo de Ariadna, Teseo y el minotauro	
TO: 201	«Alex recordó la historia del <b>hilo de Ariadna</b> , que, según la mitología griega, permitió a <b>Teseo</b> regresar de las profundidades del laberinto, después de matar al feroz <b>minotauro</b> .»	
Almani: 156	«تذكر أليكس <b>خيوط</b> أريان الذي أتاح ل <b>تيسوس</b> ، حسب الأسطورة الإغريقية، أن يعود من أعماق المتاهة، بعد أن قتل <b>المينوتور</b> المريع.»	[Sustitución] [Equivalente acuñado]
Atfé: 173	«تذكر أليكس قصة <b>خيوط</b> أدريانا، الذي سمح ل <b>تيسوس</b> ، حسب الأسطورة الإغريقية، بالعودة من أعماق المتاهة، بعد أن قتل <b>المينوتور</b> المتوحش.»	[Sustitución] [Equivalente acuñado] [Equivalente acuñado]

La mitología griega aparece en el TO al mencionar la historia del «hilo de Ariadna» a través del protagonista de la obra. Los dos traductores utilizan el equivalente reconocido en árabe de los personajes mitológicos griegos «Teseo» y «minotauro». En lo que respecta al nombre de la princesa griega «Ariadna», los dos traductores lo transcriben de forma incorrecta, circunstancia esta que podría considerarse como un error involuntario. En general, se puede decir que la mitología griega no se considera popular o reconocida para los lectores del TM, pero en el TO se da un pequeño resumen de la historia de este hilo mágico.

#### 4.3.2.3. Análisis de las referencias relacionadas con la cultura material y social

##### 1. Cultura material

##### A. Cuestiones relacionadas con el urbanismo: medios de transporte

(44)	Shabono	
TO: 91	«—Porque Walimai prefiere la soledad. La única compañía que soporta es la del espíritu de su esposa. Sólo a veces se	

aparece en algún **shabono** para curar una enfermedad o participar en una ceremonia de los muertos, [...]»

- Almani: 73 «- لأن واليماي يفضل الوحدة. الرفقة الوحيدة التي يتحملها هي روح زوجته. وهو لا يظهر إلا في بعض الأحيان في أحد الشابونات [بيوت الهنود الجماعية] لكي يعالج مريضاً أو ليشارك في طقس من طقوس الموتى، [...]» [Préstamo + ampliación]
- Atfé: 79 «- لأن واليماي يفضل الوحدة التي يتحملها هي روح زوجته. فقط يظهر أحياناً في أحد الشابونات(\*) ليشفي من مرضٍ أو يشارك في طقس الموتى، [...]» [Préstamo + nota]

El shabono es un tipo de cabañas típicas en las que se aloja un conjunto de tribus indígenas. Dentro del TO se describe este tipo de chozas consistentes en un conjunto de estructuras que forman un anillo circular que rodean un espacio central abierto. Los dos traductores utilizan la transcripción del término en toda la traducción y ofrecen una explicación adicional. En el caso de Almani se observa que el traductor pone entre corchetes que shabono es «بيوت الهنود الجماعية» (alojamientos grupales de los indígenas), mientras que Atfé pone una nota al pie explicando que por shabono se entiende «اسم القرية أو تجمع أكواخ للسكان الأصليين» (nombre del pueblo o del grupo de cabañas para los aborígenes). Los traductores reflejan, de nuevo, las denominaciones foráneas para el lector del TM con el fin de acercarle al TO.

- (45) Canoa
- TO: 84 «Miles y miles de garimpeiros se internaban a pie o en **canoa** por la selva y los ríos buscando minas de oro [...]»
- Almani: 67 «فهناك آلاف وآلاف الباحثين عن الذهب الذين يتوغلون، مشياً على الأقدام أو في زوارق صغيرة منحوتة من الجذوع [...]» [Ampliación]
- Atfé: 72 «آلاف الباحثين عن الماس الذين كانوا يتوغلون في الأدغال والأنهار سيراً على الأقدام أو في زوارق(\*)» [Generalización + nota]

La canoa es un bote pequeño hecho de tronco de un árbol que se mueve mediante la fuerza humana. Los dos traductores en este caso no utilizan la voz foránea como en diferentes casos anteriores, sino que utilizan la técnica de descripción. Este es el caso de Almani, que lo traduce como «زوارق صغيرة منحوتة من الجذوع» (barcos pequeños tallado en troncos). También se encuentra el uso de notas a pie para describirlo; este es el caso de Atfé, que lo describe como «زورق مصنوع»

«عادة من جذع شجرة مفرغ» (barco hecho habitualmente por vaciados troncos de árboles). Las dos técnicas intervienen en el contenido del TO para facilitar la comprensión de la forma del barco para los lectores del TM.

- (46) Bóveda de Catedral
- TO: 202 «El laberinto que habían dejado atrás era de piedra oscura, pero ahora estaban en una sala circular, iluminada, bajo **una bóveda de catedral**, rodeados de cristales y piedras preciosas.»
- Almani: 157 «المتاهة التي خلفوها ورائهم كانت من الصخر القاتم، ولكنهم الآن في قاعة دائرية، مضاءة، تحت قبة كاتدرائية، محاطين ببلور وأحجار نفيسة.» [Equivalente acuñado]
- Atfé: 174 «المتاهة التي خلفوها وراءهم كانت صخرًا داكنًا، وهم الآن في قاعة دائرية مضاءة، تحت قبة كاتدرائية، يحيط بهم البلور والحجارة الكريمة.» [Equivalente acuñado]

La descripción utilizada en el TO refleja que el lugar parecía a «una bóveda de catedral», algo que es fácil de imaginar en la cultura del TO, mientras en el TM la imaginación de las dimensiones o la forma de una bóveda de catedral podría ser inalcanzable, puesto que la mayoría de las poblaciones árabes es de religión musulmana y la arquitectura del lugar de culto más conocido en la cultura meta es la mezquita, a pesar de que existen algunas catedrales, como, por ejemplo, en Egipto. Los dos traductores vierten el significado con su equivalente acuñado.

### B. Comidas y bebidas

- (47) Panqueque
- TO: 10 «A la hora del desayuno Alex estaba de mal humor y no tuvo ánimo para celebrar el esfuerzo de su padre por hacer **panqueques**.»
- Almani: 8 «عند موعد الفطور كان أليكس معكر المزاج، ولم يجد ما يكفي من الحماس للاحتفاء بجهود أبيه في صنع معجنات الباتيك.» [Amplificación + préstamo]
- Atfé: 8 «كان أليكس ساعة الإفطار عكر المزاج وليس عنده من الهمة ما يجعله يحتفل بجهد والده في صنع البسكويت» [Adaptación]

El panqueque es un desayuno típico americano que se menciona en el TO para reflejar una costumbre cotidiana de una familia típicamente americana. En árabe se utiliza la misma denominación americana «بان كيك» (Pancake). Almani añade en su traducción la palabra «معجنات» (Repostería) para determinar a qué tipo de comida se refiere en el TO, sobre todo por si el lector del TM no llega a detectarlo. Atfé utiliza una opción diferente en este caso y lo traduce como «بسكويت» (galletas), cambiando el plato por otro más reconocido por los lectores del TM.

- (48) Vodka al seco
- TO: 38 «Kate Coid tenía sesenta y cuatro años, era flaca y musculosa, pura fibra y piel curtida por la intemperie [...]. Bebía **vodka al seco** y fumaba tabaco negro en una pipa de marinero. »
- Almani: 29 «فكاتي كولد التي بلغت الرابعة والستين من عمرها، تحتفظ بقوام نحيل عضلي، جسدها ألياف عضلات خالصة وبشرتها مدبوغة بتقلب الأجواء والمناخات [...]. كانت تشرب **الفودكا دون مزجها بأي شيء**، وتدخن تبغاً أسود ثقيلاً في غليون بحار.» [préstamo + descripción]
- Atfé: 32 «كانت كات كولد في الثانية والستين من عمرها، هزيلة وعضلة، مجرد ألياف وجلد دبغته عوامل الطبيعة [...]. كانت تشرب **الفودكا دون خلطها بأي شيء** وتدخن تبغاً أسود في غليون بحار.» [préstamo + descripción]

Los nombres de las bebidas alcohólicas como «vodka» podrían no suponer ningún problema de comprensión entre los lectores del TO, ni tampoco el modo de beberla «al seco». Ambos traductores transcriben el nombre de la bebida alcohólica en árabe y describen el modo de beberla. Con las dos traducciones se observa que tanto Almani como Atfé describen un estilo de vida poco tolerable en la cultura del TM, como el de beber alcohol.

- (49) Botellas de licor
- TO: 56 «Cajas de cerveza se amontonaban por todos lados y sobre el mesón se alineaban **botellas de licor**.»
- Almani: 45 «كانت هناك صناديق من البيرة مكومة في كل مكان، وعلى نضدة الكونتوار تصطف **زجاجات الليكور**.» [Préstamo]

Atfé: 49 «علب البيرة تتكدس في كل مكان وعلى طاولة العرض تصطف زجاجات المشروبات الروحية.» [Descripción]

Otra vez se encuentra otro tipo de bebidas alcohólicas en el TO como «licor». Almani utiliza la técnica de transcripción «ليكور», mientras que Atfé lo describe como «المشروبات الروحية» (bebidas espirituosas). La primera traducción se acerca más a la cultura del TO por trasladar la denominación tal cual, mientras la segunda traducción utiliza una denominación como una suerte de eufemismo.

- (50) Ron
- TO: 59 «Carecía por completo de la solemnidad que se espera de un sacerdote: estaba en calzoncillos, con el torso desnudo, encaramado a una escalera pintando las paredes con cal. Tenía una **botella de ron** en el suelo.»
- Almani: 47 «كان يخلو تماماً من أي مظهر وقور يمكن انتظاره من كاهن: فهو يمضي بسروال داخلي، وصدر عار، ويتسلق سلماً ليطلّي الجدران بالكلس. وكانت هناك زجاجة روم على الأرض.» [Préstamo]
- Atfé: 52 «كان يخلو من الوقار الذي ينتظر من كاهن: يرتدي سروالاً داخلياً، عاري الجذع، يتسلق سلماً ويدهن الجدران بالكلس. وكان هناك زجاجة روم على الأرض.» [Préstamo]

En este caso se repite el uso por los dos traductores de la técnica de transcripción del nombre de la bebida alcohólica probablemente desde su denominación del francés «rhum» (روم) porque ambos traductores viven de un país como Siria que tiene influencia francófona.

- (51) Masato
- TO: 145 «Le informó que era **masato**, una bebida fermentada hecha con mandioca masticada y saliva, que sólo bebían los hombres.»
- Almani: 115 «وأخبرته أن الشراب يدعى **ماساتو**، وهو مشروب مخمر يصنع من جذور المنديوكا الممضوغة مع اللعاب، ولا يشربه إلا الرجال.» [Préstamo]
- Atfé: 126 «أخبرته أنه **ماساتو**، وهو مشروب مخمر يصنع من المنيهوت الممضوغ مع اللعاب، ولا يشربه إلا الرجال.» [Préstamo]

El «masato» es una bebida de origen amazónico que se consume en algunos países suramericanos. En el TO se observa que se pone una explicación de esta bebida porque es una bebida exclusiva de una zona geográfica como el Amazonas y podría ser difícil reconocerla también por los lectores del TO. En ambas traducciones se observa que el nombre de la bebida se transcribe al árabe como «ماساتو», lo que refleja que los dos traductores quieren mantener estas denominaciones para los lectores del TM como un modo de enriquecer sus conocimientos sobre la gastronomía de una cultura tan lejana como la indígena.

- (52) Yopo
- TO: 168 «Entretanto los hombres de más edad molían y mezclaban hojas y cortezas de diversos árboles para obtener **yopo**, el polvo mágico de las ceremonias. »
- Almani: 132 «وفي أثناء ذلك كان الرجال الأكبر سناً يطحنون ويخلطون أوراق ولحاء أشجار مختلفة ليحصلوا على يوبو، مسحوق الحفلات السحري» [Préstamo]
- Atfé: 145 «وفي هذه الأثناء كان الرجال المتقدمون في العمر يدقون ويخلطون أوراق ولحاء أشجار مختلفة للحصول على يوبو\* الاحتفالات السحري.» [Préstamo + nota]

El término «yopo» es un tipo de polvos mágicos que se utiliza en las ceremonias indígenas. La explicación aparece otra vez en el TO de este término por pertenecer a las ceremonias de la cultura indígena. Ambos traductores transcriben el nombre de este polvo mágico al árabe, pero Atfé añade una nota explicativa que describe en qué consiste exactamente y lo explica así: «مسحوق نباتي مسكر» «(sustancia vegetal alcohólica y alucinógena). Se puede deducir que la traducción de Almani mantiene la parte exótica debido a que transcribe y no explica, mientras que Atfé piensa aquí en el lector del TM para que reconozca la influencia de este polvo en quienes los usan, acercándose así al lector para comprender uno de los rituales indígenas.

- (53) Ayahuasca
- TO: 178 «Walimai preparó una poción mágica, la poderosa **ayahuasca**, para ayudar a los hombres de la tribu a ver el fondo de sus corazones.»

Almani: 140	«أعد واليماي شراباً سحرياً، شراب أياهواسكا القوي، لكي يساعد رجال القبيلة على رؤية أعماق قلوبهم.»	[Amplificación + préstamo]
Atfé: 154	«حضر واليماي شراباً سحرياً، الأياهواسكا الجبار، ليساعد رجال القبيلة على رؤية عمق قلوبهم.»	[Préstamo]

La ayahuasca es una bebida que genera efectos alucinógenos y se encuentra originariamente en las culturas del Amazonas de Perú, Venezuela, Colombia, Bolivia, Ecuador y Brasil. No aparece una descripción o explicación de esta bebida dentro del TO como en los casos anteriores. Los traductores transcriben el nombre de la bebida sin dar ninguna explicación, lo que refleja que en este caso dan importancia a la representación de las partes culturales de las ceremonias indígenas.

### C. Objetos y utensilios

(54)	A machetazos	
TO: 84	«Miles y miles de garimpeiros se internaban a pie o en canoa por la selva y los ríos buscando minas de oro o yacimientos de diamantes, abriéndose paso a machetazos en la vegetación, [...]»	
Almani: 68	«فهناك آلاف وآلاف الباحثين عن الذهب الذين يتوغلون، مشياً على الأقدام أو في زوارق صغيرة منحوتة من الجذوع، عبر الغابة والأنهار بحثاً عن مناجم ذهب أو مكامن ماس، يشقون طريقهم بضربات مناجل المتشيتي وسط الخضرة الكثيفة، [...]»	[Amplificación + préstamo]
Atfé: 72	«آلاف الباحثين عن الماس الذين كانوا يتوغلون في الأدغال والأنهار سيراً على الأقدام أو في زوارق(*)، يبحثون عن مناجم الذهب أو مكامن الماس، يشقون طريقهم بالفؤوس بين النباتات، [...]»	[Generalización]

El machete es un cuchillo grande pero más corto que una espada. Esta herramienta se considera como una referencia y su traducción puede crear una dificultad en el TM. Almani lo traduce como «منجل متشيتي» (hoz machete), mientras Atfé lo traduce como «فأس» (hacha). Almani mantiene la denominación de la voz foránea «متشيتي» (machete) añadiendo otro tipo de herramienta agrícola «منجل» (hoz) como un hiperónimo. Almani en otros casos utiliza la técnica de transcripción «متشيتي» (machete). En la traducción de Atfé se observa que el traductor lo sustituye por «فأس» (hacha)

como un equivalente funcional en la cultura del TM, mientras que en otros casos lo traduce con otro equivalente funcional como «مدية» (daga) o como «حربة (منثيني)», en español «bayoneta (machete)».

- (55) Cerbatana
- TO: 104 «Karakawe y Matuwe aseguraron que nunca las habían visto, no pertenecían a sus tribus ni a ninguna otra conocida, pero aseguraron que todos los indios de la región usaban **cerbatanas**.»
- Almani: 82 «وقد أكد كاراكاوي وماتووي بأنهما لم يريا هذه الرموز من قبل قط، فهي لا تنتمي إلى قبيلتيهما ولا إلى أي قبيلة أخرى معروفة، ولكنهما أكدا أن كل هنود المنطقة يستخدمون **السرباتانا**.» [Préstamo + nota]
- Atfé: 89 «كاراكاو واتو أكدا أنهما لم يرياها من قبل، فهي لا تنتمي إلى قبيلتيهما ولا إلى أية قبيلةٍ أخرى معروفة، لكنهما أكدا أن جميع هنود المنطقة يستعملون **السبطانات (السرباتانا)**.» [Equivalente acuñado + préstamo]

La cerbatana es arma compuesta de un canuto en el que se introducen pequeñas flechas o dardos y se utiliza habitualmente en las sociedades indígenas para cazar. La palabra es de origen árabe «سبطانة» (sabatānah) y los dos traductores utilizan diferentes procedimientos para traducir el nombre de esta arma. Almani traduce el término mediante transcripción y pone una nota al pie para describirlo, mientras que Atfé utiliza el equivalente acuñado del término en árabe «سبطانة» y pone entre paréntesis el término español transcrito al árabe. Ambas traducciones mantienen el término utilizado en el TO, reflejando su denominación fonética en su lengua original, lo que puede interpretarse como una forma de acercar al lector del TM a la lengua del TO.

#### D. Medidas

- (56) Cuadras
- TO: 9 «Calculó que a pocas **cuadras** de su casa el océano Pacífico rugía, desbordándose en olas furiosas contra la cornisa. »

Almani: 7	«قدر أن المحيط الهادي يرغي ويزيد على مسافة كوادرات قليلة من بيته، طافحاً بموجات عاتية على الكورنيش.»	[Préstamo]
Atfé: 7	«قدر أن المحيط الهادي يهدر على بعد فراسخ قليلة من بيته ويطفح بأموحه العاتية فوق الكورنيش.»	[Adaptación]

La medida «cuadra» se utiliza aquí como una medida de longitud usada mayormente en Estados Unidos y que equivale aproximadamente a entre 100 y 150 m. En árabe no se ha encontrado un equivalente acuñado para esta medida. En cuanto a la traducción de Almani, se observa que el traductor transcribe la palabra en árabe y la pone en plural «كوادرات», lo que lleva al lector del TM a pensar que es una palabra utilizada en árabe. Atfé por su parte cambia este tipo de medidas por otra utilizada antiguamente «فرسخ» (Parasanga) que equivale a entre 5 y 6 km. La técnica utilizada por el primer traductor es la de arabizar un término no utilizado en la lengua meta y sin ninguna explicación, mientras que el segundo traductor utiliza otro término entendible para el lector del TM, pero no es el atribuido en el TO. El mismo término aparece nuevamente. Sin embargo, la técnica de Almani cambia en este caso, mientras que Atfé sigue utilizando la misma traducción anterior:

TO: 36	«Agradeció su entrenamiento en escalar montañas: si podía pasar seis horas trepando como una mosca por las rocas, bien podía caminar <b>unas pocas cuadras</b> por terreno plano.»	
Almani: 27	«أثلج صدره تمرنه على تسلق الجبال: فإذا كان قادراً على قضاء ست ساعات في التسلق مثل ذبابة على الصخور، فإنه لن يعجز عن اجتياز بضعة شوارع في أرض منبسطة.»	[Generalización]
Atfé: 30	«شكر تدريبه على تسلق الجبال، فإذا كان يستطيع أن يقضي ست ساعات وهو يتسلق مثل ذبابة على الصخور، فإن باستطاعته أن يسير الآن بعض الفراسخ القليلة في أرض منبسطة.»	[Adaptación]

Almani, en vez de buscar una medida que iguale la referencia a de «pocas cuadras» que aparece en el TO, utiliza una traducción que presenta una distancia desconocida al traducirla así «بضعة» («pocas calles»). Con esta traducción Almani acerca al lector del TM, algo que no hace anteriormente con su traducción del mismo término, pero sigue con esta traducción por no determinar la distancia pretendida en el TO.

- (57) Pie  
TO: 103 «Quienes lanzaron el dardo mortal se mantuvieron agazapados, inmóviles y silenciosos. De un tirón César Santos lo arrancó del cadáver y vieron que medía aproximadamente **un pie** de largo y era tan firme y flexible como el acero.»
- Almani: 82 «من أطلقوا النشاب القاتلة بقوا كامنين، بصمت ودون حراك. سحب سيزر سانتوس الشوكة من الجثة بقوة، ورأوا أن طولها يصل إلى حوالي قدم، وأنها متينة ومرنة مثل الفولاذ.» [Equivalente acuñado]
- Atfé: 89 «فالذين رموا السهم مكثوا مختبئين، صامتين لا يأتون بحركة. وبشدة واحدة انتزعه سيزر سانتوس من الجثة، فوجدوا أنه بطول قدم تقريباً، وكان قوياً ومرناً مثل الفولاذ.» [Equivalente aculado]

La medida de «pie» se utiliza para medir la longitud y se suele utilizar normalmente en países anglófonos como Estados Unidos, Canadá y Reino Unido. En los países de habla árabe se utiliza normalmente el sistema métrico. Tanto Almani como Atfé hacen uso del equivalente acuñado en sus traducciones «قدم» (pie), reflejando así las medidas utilizadas en el TO.

## 2. Cultura social

### A. Tratamientos sociales

- (58) Caboclo  
TO: 47 «La tripulación y la mayoría de los pasajeros eran **caboclos**, como se llamaba a la gente del Amazonas, mezcla de varias razas: blanco, indio y negro. »
- Almani: 38 «طاقم ملاحي السفينة ومعظم المسافرين كانوا من الكابوكلو، فهكذا يسمى أهالي الأمازون الذين هم مزيج من عدة أعناس: بيض وهنود وزنوج.» [Préstamo]
- Atfé: 41 «كان الطاقم وغالبية المسافرين مستوطنين (كابوكلو) (\*)، كما يسمى أهل الأمازون، خليط من عدة أعراق: الأبيض والهندي والأسود.» [Amplificación + préstamo + nota]

El término caboclo utilizado en Brasil para designar al mestizo de blanco europeo con indígenas americanos. Este término está explicado dentro del TO tal como aparece en el ejemplo,

lo que no supondría problema alguno de comprensión para los lectores del TO. En la traducción de Almani se observa que el traductor transcribe el término al árabe «كابوكلو», mientras que en la traducción de Atfé se aprecia que el traductor añade el término «مستوطن» (colono) como un equivalente de «caboclo» que aparece entre paréntesis en su traducción. A pie de página pone una nota añadiendo una información que no aparece en el TO. La nota determina que el término caboclo: «تطلق على المستوطنين الأوروبيين، وعلى الخلاسيين من أم هندية أو أب أوروبي والعكس» (se refiere a los colonos europeos y mulatos de madre india o padre europeo, y viceversa.). El término aparece otra vez y Almani lo traduce como «أهالي المنطقة- الكابوكلو-» (los nativos -caboclo-), mientras que Atfé lo traduce como «المستوطنون» (los colonos).

En otra traducción del término se puede observar que los traductores lo vierten al árabe a través de otras técnicas, como se muestra en el ejemplo siguiente:

TO: 223	«Había visto a negros, mulatos, <b>caboclos</b> y blancos bailar hasta caer extenuados durante el carnaval en Manaus, a los indios danzar solemnes durante sus ceremonias.»	
Almani: 171	«وكانت قد رأت زوجاً، وخلاسيين، وكابوكليين، وبييضاً يرقصون إلى أن ينهاروا مستنفذي القوى في الكرنفال في ماناوس، وهنوداً يرقصون بوقار في طقوسهم الاحتفالية.»	[Préstamo]
Atfé: 190	«لقد رأت زوجاً وخلاسيين، ومستوطنين وبييضاً يرقصون حتى ينهاروا منهكين خلال كرنفال ماناوس، ورأيت الهنود يرقصون بوقار في احتفالاتهم.»	[Sustitución]

Almani transcribe el término en plural «كابوكليين», mientras que Atfé sustituye el término «caboclo» por otro «مستوطن» (colono) que él mismo lo había usado anteriormente como un equivalente acuñado de caboclo. Se puede deducir que la primera traducción refleja que el término se utiliza en árabe usándolo en plural, mientras que la segunda traducción da otro significado al término para compensar un término inexistente en la cultura del TM.

Se puede afirmar que a través de las tres traducciones mostradas en este ejemplo el término puede representar una confusión para los lectores del TM por no quedar unificado en ambas traducciones.

- TO: 91 «—Porque Walimai prefiere la soledad. [...] nunca se aparece ante los **nahab**.  
—¿Nahab?  
—Forasteros. »
- Almani: 73 «— لأن واليماي يفضل الوحدة. [...] ولكنه لا يظهر قط أمام **الناهاب**. [Préstamo]  
- الناهاب  
- أي، الغرباء»
- Atfé: 79 «لأن واليماي يفضل الوحدة. [...] لكنه لا يبدأ للناهاب (\*\*). [Préstamo + nota]  
- الناهاب؟  
- الغرباء.»

El término «nahab» aparece en el TO sesenta y nueve veces, lo que le da una notable importancia a la hora de traducirlo de un idioma a otro. No se ha podido detectar el origen del término utilizado en el TO y probablemente es un término ficticio utilizado por la autora para designar a los forasteros en el idioma de los indígenas como aparece explicado dentro del TO. Los dos traductores transcriben el término, pero Atfé añade una nota a pie de página en la que ofrece una explicación del término: « يطلق هذا الأسم باللغة المحلية على الغرباء والمغامرين، وقد حافظنا عليها كما تلفظ في » (esta denominación se utiliza en el idioma local para designar a los forasteros y aventureros, y lo hemos conservado tal como se pronunciaba en su idioma original). En otro caso los traductores utilizan otras técnicas, tal como puede comprobarse en el siguiente ejemplo:

- TO: 170 «—Las almas de la gente de la neblina y de nuestros antepasados habitan aquí. **Los nahab** hablan con mentiras y no conocen la justicia, pueden ensuciar nuestras almas.»
- Almani: 134 «أرواح شعب الضباب وأرواح أسلافنا تسكن هنا. ويمكن للناهاب [الغرباء] الذين يكذبون ولا يعرفون العدالة، أن يدينسوا أرواحنا.» [Préstamo + amplificación]
- Atfé: 147 «أرواح أهل الضباب وأسلافنا يقطنون هنا. **الناهاب** يتكلمون كذباً ولا يعرفون العدالة، ويمكن أن يدينسوا أرواحنا.» [Préstamo]

En este caso Almani transcribe el término y pone entre corchetes «الغرياء» (forasteros), cuyo uso tal vez puede interpretarse como un modo de recordar al lector del TM de su significado. Atfé, por el contrario, lo transcribe tal cual.

- (60) Padrino
- TO: 86 «Incluso se ofreció para llevársela con él a la ciudad, donde podría mandarla a la escuela y convertirla en una señorita, como era debido.
- No puedo separarme de mi hija, pero se lo agradezco de todos modos — replicó Santos.
- Piénsalo, hombre. Yo sería como su **padrino**... agregó el empresario.»
- Almani: 70 «بل إنه عرض أن يأخذها معه إلى المدينة، حيث يستطيع إرسالها إلى مدرسة وتحويلها إلى أنسة مهذبة، كما هو مفروض.
- فرد عليه سانتوس:
- لا يمكنني الابتعاد عن ابنتي، ولكنني أشكرك على أي حال.
- وأضاف رجل الأعمال:
- فكر في الأمر يا رجل. وسوف أكون بمقام **عَرَّابها**...»
- Atfé: 74 «بل وعرض أن يأخذها معه إلى المدينة، حيث يستطيع أن يرسلها إلى المدرسة ويجعل منها أنسة مهذبة، كما يجب أن تكون.
- لا أستطيع أن أبتعد عن ابنتي، لكنني أشكرك في جميع الأحوال – رد سانتوس
- فكر بالأمر يا رجل، سأكون **كاشيبين** لها... – أضاف رجل الأعمال»
- [Equivalente acuñado]
- [Sustitución]

El término «padrino» se utiliza en la cultura del TO para referirse a la persona que presenta o acompaña a una persona en una ceremonia religiosa como el bautismo o el matrimonio, comprometiéndose a cumplir con una serie de funciones religiosas o morales. En la cultura meta no existe este tipo de figuras en la vida sociocultural y se considera un término lejano para los lectores del TM. Almani traduce el término con su equivalente acuñado «عراب», mientras que Atfé lo traduce con otro equivalente acuñado que no es el pretendido en el TO «إشيبين» (padrino de boda). En realidad, los dos términos ofrecidos en ambas traducciones pueden ser incomprensibles por no

pertenecer a la vida cotidiana de los lectores, pero reflejan una conducta tradicional de la cultura origen.

(61)	Anciano	
TO: 195	«El <b>anciano</b> explicó que había visto nacer a muchos niños que luego se convertían en abuelos, también había visto morir a esos abuelos y nacer a sus nietos. ¿Cuántos años? Se encogió de hombros: no importaba o no sabía.»	
Almani: 152	«فأوضح له الشيخ بأنه رأى مولد أطفال كثيرين تحولوا فيما بعد إلى بالغين. ثم رأهم يموتون وقد صاروا أجداداً، ورأى ميلاد أحفادهم. كم من السنوات؟ هز كتفيه: ليس مهماً ذلك، أو أنه لا يعرفه.»	[Adaptación]
Atfé: 168	«فوضح العجوز له أنه رأى أطفالاً كثيرين يولدون ويتحولون فيما بعد إلى أجداد، كما رأى هؤلاء الأجداد يموتون ويولد أحفادهم. كم سنة؟ هز كتفيه، لم يكن ذلك يهمله أو أنه لا يعرف.»	[Equivalente acuñado]

En el TO aparece la palabra anciano para describir al chamán indígena que vivió durante varios años y no se puede determinar su edad. Almani traduce anciano en el ejemplo anterior como «شيخ» (jeque). Ahora bien, se ha de destacar que esto es algo que solo lo hace en esta ocasión, sin repetirlo en el resto del texto. Atfé, por su parte, lo traduce en todo el texto como «عجوز» (anciano). Esta traducción de Almani probablemente es intencionada para reflejar que este chamán se caracteriza por algunas de las particularidades atribuidas a los jeques, como es la de la sabiduría.

(62)	Gringos	
TO: 285	«En su experiencia, cuando algo sucedía a un americano, siempre había una investigación; esos <b>gringos</b> arrogantes se creían dueños del mundo.»	
Almani: 217	«وهو يعرف من خلال تجربته، أنه عندما يحدث شيء لأمريكي، يكون هناك تحقيق على الدوام؛ فهؤلاء الغرينغيون يظنون أنهم أسياذ العالم.»	[Préstamo]
Atfé: 243	«وكان يغرف من تجربته أنه حين يحدث شيء لأمريكي، دائماً يكون هناك تحقيق، فهؤلاء الأمريكيون الشماليون المتعجرفون يعتقدون أنهم سادة العالم.»	[Descripción]

El término «gringo» se utiliza por diferentes países latinoamericanos para referirse a los extranjeros, especialmente a los norteamericanos, o a quienes hablen un idioma que no sea comprensible. En el idioma del TO se puede entender este término por ser parte de la cultura sociocultural de los lectores. En el TM los dos traductores utilizan dos técnicas muy distintas a la hora de verter el término al árabe. Almani transcribe el término en su forma plural «الغرينغيون», circunstancia que se da también en otros términos analizados anteriormente. Esta técnica puede informar al lector del TM que este término ya existe en árabe por el uso del plural de una palabra realmente transcrita de otro idioma. En lo que respecta la traducción de Atfé, se nota que el traductor prefiere describir el término como «الأمريكيون الشماليون المتعجرفون» (los arrogantes norteamericanos), algo que probablemente refleja el uso pretendido en el TO.

#### B. La imagen social de la abuela

(63)	beber alcohol y fumar tabaco	
TO: 93	«La abuela viajaba con tres mudas de ropa de algodón, <b>vodka</b> , <b>tabaco</b> , champú, jabón, repelente de insectos, mosquitero, manta, papel y una caja de lápices, todo dentro de una bolsa de lona.»	
Almani: 75	«كان متاع الجدة يتألف من ثلاث غيارات من الملابس القطنية، وفودكا، وتبغ وشامبو، وصابون طارد للحشرات، وكلة وبطانية، وورق، وعلبة أقلام رصاص، كل لك في حقيبة من القماش.»	[Préstamo] [Equivalente acuñado]
Atfé: 80	«كانت الجدة تسافر ومعها ثلاث غيارات من الملابس القطنية وفودكا وتبغ وشامبو وصابون، وطارد حشرات، وناموسية، وبطانية وورق وعلبة أقلام ورصاص، كل ذلك في حقيبة من الخيش.»	[Préstamo] [Equivalente acuñado]

En el caso de la imagen de la abuela no se pretende analizar un término o una expresión, sino una situación. El motivo de poner la imagen de la abuela como una referencia social es porque el estilo de la vida de la abuela del protagonista en el TO se considera chocante o raro para los lectores del TM. La imagen de una abuela que bebe vodka y fuma tabaco no es algo habitual en la cultura social del TO, pero es tolerable, mientras que en la cultura del TM se considera como un tabú

social y religioso. Ambos traductores reflejan la imagen tal cual y no prestan atención a los tabúes sociales y religiosos de la cultura meta y siguen fieles al contenido del TO.

- (64) Nadar en ropa interior  
 TO: 109 «Alex vio a su abuela quitarse los pantalones y la camisa para **nadar en ropa interior**, sin muestra de pudor, a pesar de que al mojarse parecía casi desnuda. »
- Almani: 87 «رأى أليكس جدته تخلع بنطالها وقميصها لتسبح بملابسها الداخلية، دون أن يبدو عليها الخجل، بالرغم من أنها ظهرت، بعد أن تبللت، وكأنها عارية.» [Equivalente acuñado]
- Atfé: 95 «رأى أليكس جدته تخلع بنطلونها وقميصها كي تسبح بشيها الداخلية، دون أي مظهر للحياء، على الرغم من أنها حين ابتلت بدت عارية.» [Equivalente acuñado]

Otra situación es aquella en la que aparece la abuela en el TO nadando en ropa anterior. La imagen habitual de la abuela en la cultura social árabe se caracteriza por reflejarlas como conservadoras. La abuela nadando en ropa anterior se considera chocante para los lectores del TM porque la mayoría de la sociedad árabe es musulmana y la desnudez o estar en ropa interior en público, en el caso de una abuela, es una situación chocante. Ambos traductores mantienen esta imagen y siguen fieles al transmitir el TO.

### C. Juegos y entretenimientos

- (65) Póquer, blackjack y al gin rummy  
 TO: 139 «Timothy Bruce sacó un gastado mazo de naipes y jugaron al **póquer**, al **blackjack** y al **gin rummy** hasta que empezó a irse la luz. »
- Almani: 110 «أخرج تيموثي بروس أوراق لعب مهترئة، ولعبوا بوكر، ولعيتي بلاك جاك، ورومي الجن، إلى أن بدأ الضوء يخفت.» [Préstamo]
- Atfé: 121 «أخرج تيموثي بروس حزمة من ورق لعب مهترئة ولعبوا البوكر والبلاك جاك والجين رومي حتى راح النور يتلاشى.» [Préstamo]

Los juegos de cartas mencionadas en el TO son juegos populares de apuestas y tienen fama a nivel mundial, especialmente en casinos. En la cultura del TM estos juegos, por ser juegos de apuestas, se consideran un tabú social y religioso puesto que la religión musulmana los prohíbe, por eso no suelen ser populares entre estos entornos sociales, pudiendo incluso ser desconocidos. Ambos traductores transcriben los nombres de los juegos reflejando un modo de entretenimiento poco usual o probablemente desconocido para la mayoría de los lectores del TM.

#### 4.3.2.4. Análisis de las referencias de la cultura lingüística

##### A. Expresiones y frases hechas

- (66) Algo es la cruz de alguien
- TO: 26 «El muchacho sintió derretirse el hielo de sus orejas y supuso que se le estaban poniendo coloradas, como le ocurría en los momentos culminantes. **Eran su cruz:** esas orejas lo traicionaban siempre [...].»
- Almani: 21 «أحس الفتى بذوبان تجمد أذنيه، وتوقع أنهما بدأتا تصطبغان بالحرمة مثلما يحدث له في لحظات الخجل القصوى. **لقد كانتا عذابه.** فهتان الأذنان تخونانه دائماً [...]». [Descripción]
- Atfé: 23 «شعر الفتى بالثلج يذوب على أذنيه اللتين عرف أنهما راحتا تحمران، كما يحدث له في اللحظات الحرجة. **كانتا صليبيه:** فهما تخونانه دائماً [...]». [Traducción literal]

La expresión «algo es la cruz de alguien» que aparece en el TO se refiere a algo que refleja la causa del tormento y sufrimiento de una persona. Almani en su traducción describe esta expresión de connotaciones religiosas de esta forma «**لقد كانتا عذابه**» (eran su tortura), algo que refleja lo que se pretende decir en el TO. Atfé, por su parte, prefiere traducirlo literalmente «**كانتا صليبيه**» (eran su cruz), lo que refleja probablemente que el traductor prefiere mantener la expresión como aparece en el TO, o simplemente no ha detectado su sentido.

- (67) Morirse por un pito

TO: 27	«— <b>Me muero por un pito</b> —dijo. Alex le señaló el aviso que prohibía fumar en el bus.»	
Almani: 22	«قالت له: - إنني أتحرق لهفة لتدخين سيجارة. فأشار أليكس إلى الإعلان الذي يمنع التدخين في الحافلة.»	[Equivalente acuñado + amplificación]
Atfé: 24	«- <b>أموت على سيجارة</b> - قالت أشار أليكس إلى إعلان يمنع التدخين في الباص.»	[Traducción literal]

La expresión «morirse por algo» es de uso coloquial y refleja un lenguaje utilizado entre los jóvenes como se observa en la frase «me muero por un pito». Almani en su traducción elimina el coloquialismo de la frase por traducir la frase en un árabe clásico «أتحرق لهفة لتدخين سيجارة» (estoy ansiosa de fumar un cigarrillo), mientras Atfé mantiene el coloquialismo a través de su traducción literal «أموت على سيجارة». La primera traducción en este caso se enfoca en dar una traducción que llega a todos los lectores del TM a través del uso del árabe clásico en vez de reflejar un coloquialismo que realmente solo puede ser entendible en árabe dentro de este contexto.

(68)	Quien boca tiene, a Roma llega	
TO: 35	«« <b>Quien boca tiene, a Roma llega</b> », era uno de los axiomas de Kate Cold.»	
Almani: 27	««من له فم، يستطيع الوصول إلى روما»، كانت هذه واحدة من مسلمات كاتي كولد البديهيّة.	[Traducción literal]
Atfé: 30	««من عنده فم يصل إلى روما» تلك كانت إحدى مسلمات كات كولد.»	[Traducción literal]

El refrán «quien boca tiene, a Roma llega» significa en el TO que quien no teme preguntar por una dirección desconocida siempre encontrará su camino, algo que refleja la importancia de preguntar en situaciones de pérdida de dirección. En árabe existe una frase utilizada que refleja las mismas características del refrán español «من يسأل لا يتوه» (quien pregunta no se pierde). Ambos traductores prefieren en este caso traducir el refrán literalmente como aparece en el TO. Esta traducción literal representa el refrán en su idioma original, algo que refleja que los dos traductores quieren acercar al lector del TM al contenido del TO en vez de buscar un equivalente o una frase explicativa que transmita el significado del refrán.

(69)	Estar frito	
TO: 39	«—Pégatelo con cinta adhesiva al pecho, porque si lo pierdes <b>estás frito</b> .»	
Almani: 30	«أصقه بشريط لاصق على صدرك لأنك سوف تقع في المشاكل إذا أضعته»	[Descripción]
Atfé: 34	«- ألقه بشريط لاصق على صدرك، لأنك لو أضعته ستقع في ورطة كبيرة.»	[Descripción]

La expresión «estar frito» es de uso coloquial y se utiliza en el TO para expresar la situación difícil que viviría el protagonista si hubiera perdido su pasaporte. No existe un equivalente acuñado para esta expresión coloquial en el árabe clásico, pero existen diversas expresiones coloquiales como la expresión del dialecto egipcio «ضاع في شربة مية» (perderse en un trago de agua) que tiene el mismo significado de la expresión española. Los dos traductores prefieren describir la expresión en árabe como «caerse en problemas», lo que refleja el significado de la expresión pretendida del TO en el TM.

(70)	Armados hasta los dientes	
TO: 85	«Ellas eran las únicas mujeres a la vista en el campamento, el resto eran hombres <b>armados hasta los dientes</b> . »	
Almani: 68	«لم تكن في المعسكر تظهر نساء أخريات باستثناء هاتين المرأتين، أما الآخرون، فهم جميعهم رجال مسلحون حتى الأسنان.»	[Traducción literal]
Atfé: 73	«كانتا المرأتين الوحيدتين الباديتين للعيان في المعسكر، البقية كانوا رجالاً مسلحين حتى الأسنان.»	[Traducción literal]

La expresión «armado hasta los dientes» representa en el TO a unos hombres equipados con todos los armamentos necesarios para defenderse por sí mismo y listos para cualquier acción. El equivalente acuñado de esta expresión en árabe es «مدجج بالسلاح» (fuertemente armado). En ambas traducciones la expresión se vierte al árabe literalmente tal cual aparece en el TM, lo que refleja

otra vez la inclinación por parte de los traductores a representar el modo de expresión en el idioma del TO.

- (71) Llevar el corazón en una bolsa
- TO: 94 «Le había advertido a su padre que no pensaba quedarse en Santa María de la Lluvia con las monjas del hospital, como otras veces, porque Mauro Carías andaba por allí [...]. Tenía miedo del hombre que «**llevaba el corazón en una bolsa**».»
- Almani: 76 «لقد حذرت أباهما من أنها لا تفكر في البقاء في سانتا ماريا دي لا ليويا مع راهبتي المستشفى، مثلما فعلت في مرات اخرى، لأن ماورو كارياس موجود هنا [...]». [Traducción literal]
- Atfé: 82 «وقد حذرت والدها بأنها لا تفكر بالبقاء مع راهبات المستشفى في سانتا ماريا دي لا ليويا، كما في المرات السابقة، لأن ماورو كارياس هناك [...]». كانت تخاف من الرجل، الذي «**يحمل قلبه في جراب**».» [Traducción literal]

La expresión que describe a una persona que «lleva el corazón en una bolsa» utilizada en el TO se interpreta como una persona que no siente ninguna compasión con los demás. La carga figurativa de esta expresión no se transmite en el TM porque ambos traductores la traducen literalmente, siendo fiel al contenido del TO.

- (72) Qué diablos
- TO: 267 «—¿**Qué diablos** dice esta vieja? —preguntó Carías impaciente porque hacía un buen rato que la chica no traducía.»
- Almani: 203 «- آية شياطين تقولها هذه العجوز؟ - سأل كارياس فاقداً الصبر لأن الفتاة لم تترجم له شيئاً.» [Traducción literal]
- Atfé: 227 «- أي شياطين تقول هذه العجوز؟ - سأل كارياس فاقداً صبره لأن الصغيرة لم تترجم منذ برهة طويلة.» [Traducción literal]

La expresión «qué diablos» es de uso coloquial y se utiliza para expresar impaciencia o admiración. Ambos traductores traducen la expresión literalmente, lo que supone que solo pueda

entenderse dentro de su contexto. Con la técnica de la traducción literal los traductores reflejan otro modo de expresar la lengua del TO, permaneciendo fiel al contenido de dicha lengua.

(73)	Última tabla de salvación	
TO: 284	«En cambio Alexander Coid debió disimular una sonrisa de orgullo al oír a su amiga: Nadia recurría a <b>la última tabla de salvación</b> posible.»	
Almani: 215	«أما ألكسندر كولد بالمقابل، فقد وجد نفسه مضطراً إلى مواراة ابتسامة فخر حين سمع صديقته: فناديا تريد اللجوء إلى آخر خشبة خلاص محتملة.»	[Traducción literal]
Atfé: 242	«بالمقابل كان على اليكسندر كولد أن يتظاهر بابتسامة اعتزاز حين سمع صديقته: كانت ناديا تلجأ إلى آخر عامل خلاص ممكن.»	[Descripción]

La expresión «la última tabla de salvación» en el TO se refiere al último recurso para salir de una situación difícil. Almani traduce la expresión literalmente manteniendo así un patrón seguido en la traducción de otras expresiones mencionadas anteriormente. Atfé, por su parte, describe la expresión como «آخر عامل خلاص» (el último factor de salvación). Ninguno de ellos utiliza el equivalente acuñado en árabe «طوق نجاة» (boya de rescate), algo que puede interpretarse como una manera de mantener y transmitir las expresiones a través de su idioma origen, ya sea a través de la traducción literal o de la descripción.

(74)	Brazo de la ley	
TO: 280	«En esa región remota y casi despoblada, donde no alcanzaba el largo <b>brazo de la ley</b> , nadie cuestionaba su palabra. Eso le daba un poder peligroso.»	
Almani: 212	«ففي هذه المنطقة النائية وغير المأهولة تقريباً، حيث لا تصل ذراع القانون الطويلة، لن يجادله أحد فيما يقوله، مما يمنحه صلاحيات وسلطات خطيرة.»	[Traducción literal]
Atfé: 238	«ففي تلك المنطقة النائية وشبه المقفرة، حيث لا تصل ذراع العدالة، لا أحد يشك في كلمته. كان هذا يمنحه قوة وصلاحيات خطيرة.»	[Traducción literal]

La expresión «brazo de la ley» es traducida por Almani literalmente, mientras que Atfé cambia la palabra ley por «justicia». En árabe se utilizan dos expresiones que se consideran como equivalentes acuñados de la expresión mencionada en el TO y son «يد القانون» (mano de la ley) y «يد العدالة» (la mano de la justicia). Ambos traductores mantienen la imagen metafórica de la expresión del TO utilizando «brazo» en vez de «mano», usada en la expresión figurativa árabe. En realidad, las dos traducciones son bien comprensibles y consiguen trasladar completamente el sentido.

- (75) con la mente en las nubes
- TO: 308 «El garrotazo de Tahama le había dañado el cerebro y en el mejor de los casos quedaría inútil en una silla de ruedas para el resto de su vida, **con la mente en las nubes** y alimentado por una sonda. »
- Almani: 234 «فقد أثرت ضربة هراوة تاهاما على دماغه، وهو سيقضي بقية حياته، في أفضل الحالات، مشلولاً على مقعد متحرك، عقله غائم في السحاب، ويتغذى بسيروم في الوريد.» [Traducción literal]
- Atfé: 263 «أذنت ضربة هراوة تاهاما دماغه وفي أفضل الحالات سيبقى بقية حياته مقعداً في كرسي على عجلات، وعقله في الغيوم يتغذى بالسيروم.» [Traducción literal]

La expresión «con la mente en las nubes» se refiere a una persona que no es consciente de lo que está ocurriendo en su alrededor. Esta expresión se traduce literalmente por parte de los dos traductores, tal como ocurre en otras expresiones. La expresión se entiende en su contexto a pesar de ser traducida literalmente.

### B. Nombres propios

- (76) Morgana
- TO: 24 «—Claro, yo voy para el mismo lado. Podemos tomar el bus. Soy **Morgana** —se presentó la joven.»
- Almani: 19 «- بالطبع، أنا ذاهبة إلى تلك الناحية بالذات. يمكننا الذهاب في الحافلة- ثم عرفت الفتاة بنفسها: - اسمي مرجانة.» [Adaptación]

Atfé: 21 «- طبعاً، فأنا ذاهبة إلى الجهة ذاتها. يمكننا أن نأخذ الباص. أنا مورغانا – عرفت الشابة بنفسها.» [Préstamo]

Los dos traductores, al transmitir el nombre en el TM, utilizan dos técnicas distintas. Almani utiliza un nombre propio de origen árabe «مرجانة» (Murḡānh). La pronunciación del nombre en el TM muy parecido fonéticamente a la del TO lo que se puede interpretar como una técnica de adaptación cultural del nombre por parte del traductor. Atfé opta simplemente por transcribir el nombre «مورغانا».

(77) Omayra  
 TO: 47 «Iban también algunos soldados, un par de jóvenes americanos —misioneros mormones— y una doctora venezolana, **Omayra** Torres [...]»  
 Almani: 38 «وكان هناك في المركب كذلك بعض الجنود، وشبان أمريكيان – مبشران من الطائفة المورمونية- وطبيبة فنزويلية تدعى اومايرا توريس [...]» [Préstamo]  
 Atfé: 42 «كما كان يسافر على متنها بعض الجنود، زوج من الشبان الأمريكيين – المبشرين المورمونيين- وطبيبة فنزويلية، أميرة تورس [...]» [Adaptación]

Almani transcribe el nombre como «Omayra» en el TM, mientras que Atfé transmite fonéticamente su pronunciación usando las marcas diacríticas en las letras. Si los lectores no prestan atención a las marcas diacríticas, podrían confundirse con otro nombre «أميرة» (Amira), que se considera popular en árabe.

### C. Comparaciones e imágenes metafóricas

(78) Como tortillas mexicanas  
 TO: 10 «John Coid no era exactamente buen cocinero: sólo sabía hacer panqueques y le quedaban como **tortillas mexicanas** de caucho.»

- Almani: 8 «لم يكن جون كولد طاهياً جيداً بالضبط: فهو لا يتقن صنع شيء سوى البانكيك التي تتحول بين يديه إلى ما يشبه عجة مكسيكية من المطاط.» [Traducción literal]
- Atfé: 8 «لم يكن جون كولد طاهياً جيداً تماماً: كان يعرف فقط صناعة البسكويت والذي يخرج وكأنه عجة مكسيكية(\*) من المطاط.» [Traducción literal]

La tortilla mexicana es reconocida por los lectores del TO como «torta aplanada hecha con harina de maíz, que se toma rellena o para acompañar algunas comidas<sup>159</sup>». Los dos traductores traducen «tortilla» como «عجة» (tortillas de huevo), algo que no refleja la comparación de este plato con los panqueques en el TO.

- (79) Sentirse como un bicho
- TO: 13 «Alex ya no tenía a quien pedirle que le rascara la espalda o le levantara el ánimo cuando amanecía **sintiéndose como un bicho.**»
- Almani: 10 «لم يعد أليكس يجد من يطلب منه أن يحك له ظهره أو يرفع معنوياته عندما يستيقظ وهو يشعر بأنه حيوان صغير.» [Generalización]
- Atfé: 11 «لم يعد عند أليكس من يطلب منه أن يحك له ظهره أو يرفع معنوياته حين يستيقظ وهو يشعر بنفسه حشرة.» [Traducción literal]

Los traductores en este caso prefieren traducir literalmente la imagen metafórica que quiere dar el TO en vez de describir la imagen metafórica por palabras. Almani traduce «bicho» como «حيوان صغير», en español «animal pequeño», mientras que Atfé lo traduce como «حشرة», en español «insecto». El TO pretende presentar la sensación de desprecio hacia sí mismo que tiene el joven en esta imagen metafórica, algo que no se transmite de forma obvia en árabe, especialmente en la traducción de Almani.

<sup>159</sup> Definición de tortilla en su tercera acepción del Diccionario de Real Academia Española en línea: <<https://dle.rae.es/tortilla?m=form>> [Consultado el 05/11/2021].

- (80) Encogido como un caracol
- TO: 15 «Aniquilado por las emociones y el esfuerzo, se echó en medio de aquel naufragio **encogido como un caracol**, con la cabeza en las rodillas, y lloró hasta quedarse dormido.»
- Almani: 12 «وعندما استنفذ قواه من الانفعال والجهد، ألقى بنفسه وسط تلك الفوضى **متكورا** مثل **حلزون**، رأسه بين ركبتيه، وبكى إلى أن غلبه النعاس.» [Equivalente acuñado]
- Atfé: 12 «واستلقى منهكا من تلك الانفعالات والجهد وسط ذلك الطوفان، **منكمشا مثل** **محارة**، رأسه بين ركبتيه وبكى حتى غرق في النوم.» [Sustitución]

En este caso Almani traduce la imagen metafórica tal como aparece en el TO, mientras que Atfé prefiere cambiar «caracol» por «ostra». En realidad, la imagen metafórica en el TO se entiende en árabe, pero Atfé con su traducción interviene en el texto, dando otra imagen al lector de la situación en que se encuentra el personaje en la obra.

- (81) Verde como lagartija
- TO: 30 «Durante los dos días siguientes el muchacho debió quedarse en la cama, **verde como una lagartija** y convencido de que las náuseas y el dolor de cabeza iban a matarlo.»
- Almani: 24 «اضطر الصبي إلى البقاء في الفراش طوال اليومين التاليين، **أخضر مثل** **حرذون** ومقتنعاً بأن الغثيان وألم الرأس سيقتلانه.» [Sustitución]
- Atfé: 26 «اضطر الفتى إلى ملازمة الفراش في اليومين التاليين، وقد صار **أخضر مثل** **ضب** مقتنعاً بأن الغثيان وألم الرأس سيميتانه.» [Sustitución]

A pesar de que el término lagartija tiene su equivalente en árabe «وزغة», los dos traductores lo sustituyen por otras especies de reptiles que se encuentran habitualmente en el continente asiático y africano como «حرذون» (agama) y «ضب» (uromastyx). No se puede llegar a una explicación clara del motivo que llevó a los dos traductores a sustituir el nombre del reptil en sus traducciones. Se puede interpretar esta elección como una manera de aproximarse más a la imaginación de los lectores, ya que son animales conocidos en sus ambientes geográficos y culturales.

- (82) **Hambre de lobo**  
 TO: 68 «Esa tarde la cena consistió en trozos de tapir asado, frijoles y tortillas de mandioca, nada de lo cual Alex quiso probar, a pesar de que lo atormentaba **un hambre de lobo**.»
- Almani: 55 «كان العشاء في ذلك اليوم مكوناً من قطع لحم التابير المشوي، وفاصولياء، وعجة المنديوكا، فلم يشأ أليكس تذوق شيء منها، بالرغم من **جوع ذئب** كان يعذبه» [Traducción literal]
- Atfé: 60 «كان العشاء في ذلك المساء مؤلفاً من قطع سمك التابير المشوي، الفاصولياء وعجة المنديوكا، ولم يقبل أليكس أن يتذوق أي شيء من هذا، على الرغم من **جوع ذئب** كان يعتصره.» [Traducción literal]

La imagen metafórica de la expresión «tener un hambre de lobo» se utiliza en español para reflejar que alguien tiene mucha hambre. En las dos traducciones se nota que esta imagen figurada se traduce literalmente como «جوع ذئب» para preservar la descripción del TO. Dentro del contexto se puede entender a lo que se refiere la autora en el TO, pero en general este uso de la imagen no es común en árabe.

- (83) **Transparentes como medusas**  
 TO: 88 «Todo desapareció: se encontró solo frente al animal en una vasta planicie de oro, rodeado de altísimas torres negras, bajo un cielo blanco donde flotaban seis lunas transparentes, **como medusas**»
- Almani: 71 «لقد اختفى كل شيء: وجد نفسه وحيداً في مواجهة الحيوان وسط سهل ذهبي، محاطاً بأبراج سوداء شاهقة، تحت سماء بيضاء تطفو فيها ست أقمار لامعة. كأنها رؤوس ميدوزات.» [Amplificación + préstamo]
- Atfé: 76 «اختفى كل شيء: وجد نفسه وحيداً أمام الحيوان، وسط سهل فسيح من الذهب، محاطاً ببيروج سوداء شاهقة، تحت سماء بيضاء تطفو فيها ستة أقمار، مثل رؤوس الميدوزات.» [Amplificación + préstamo]

Las medusas mencionadas en el TO se refieren a los animales marinos. En la traducción se aprecia que los dos traductores no utilizan los equivalentes acuñados de este animal en árabe «قنديل» y recurren a transcribirlo con la adición de la palabra «cabeza». Al buscar la «رئة البحر» o «بحر»

motivación de la elección de esta traducción por parte de los dos traductores como «cabezas de medusas» en vez de poner el equivalente acuñado, puede deberse a que ambos quieren dar un matiz mitológico a la escena utilizando un ser ctónico femenino de la mitología griega: «Medusa». Estas traducciones de la imagen metafórica no reflejan lo pretendido en el TO, y da otra imagen metafórica poco comprensible para los lectores del TM debido a la utilización de la mitología griega.

- (84) Como una tonsura de sacerdote
- TO: 147 «Su temible aspecto correspondía exactamente a las descripciones de Leblanc: estaban desnudos, con el cuerpo pintado en colores rojo, negro y verde, brazaletes de plumas y el cabello cortado redondo, con la parte superior del cráneo afeitada, **como una tonsura de sacerdote.** »
- Almani: 116 «كان مظهرهم المخيف يتفق تماماً مع وصف لبلانك لهم: فهم عراة، أجسادهم ملونة بالأحمر والأسود والأخضر، يضعون سواراً من الريش على أذرعهم، وشعرهم مقصوص بصورة دائرية والجزء العلوي من الجمجمة حلق بالكامل، مثل رأس أسقف مستجد.» [Sustitución + amplificación]
- Atfé: 127 «كان مظهرهم المخيف ينطبق تماماً على وصف لبلانك لهم: عراة، أجسادهم مصبوغة بالأحمر والأسود والأخضر، يضعون أسوار من ريش، وشعرهم مقصوص بشكل دائري، ومحلوق في وسط الرأس مثل الرهبان المستجدين.» [Generalización + amplificación]

En la siguiente frase que aparece en el ejemplo anterior, «el cabello cortado redondo, con la parte superior del cráneo afeitada, como una tonsura de sacerdote» (2002: 147), refleja una imagen metafórica que tiene connotaciones religiosas cristianas y poco comprensible para un lector de la cultura meta. La traducción de Almani sustituye «sacerdote» (قسيس) por «obispo» (أسقف), considerado un cargo más alto en la jerarquía de la Iglesia católica en comparación con los sacerdotes. Atfé por su parte traduce «sacerdote» (قسيس) por «monje» (راهب). En realidad, el monacato es un fenómeno universal y no puede ser considerado como patrimonio exclusivo de ningún país, cultura, religión o filosofía. Los sacerdotes pueden adoptar la vida monacal si los desean, del mismo modo que el sacerdocio no es un requisito para ser monje. Ambas traducciones añaden la palabra «novicio» (مستجد) para referirse a que este corte solo se hace para los nuevos

servientes de la iglesia, sin diferenciar entre las jerarquías existentes en el catolicismo, lo que refleja que las dos traducciones no dan importancia a esta diferencia jerárquica en la cultura del TO. Esto realmente no tiene una importancia decisiva para comprender la imagen metafórica porque se la puede clasificar como una imagen lejana para el entorno sociocultural y religioso de los lectores del TM.

(85)	Pegado como una lapa		
TO: 156	«El infortunado Borobá no se movió, estaba <b>pegado como una lapa</b> a su espalda y congelado de terror. »		
Almani: 123	«بوروبا التعس، فقد كان ملتصقاً بظهره، مثل بزاقه، ومتجمدا من الخوف.»		[Sustitución]
Atfé: 134	«لم يتحرك بوروبا السيء الحظ وبقي ملتصقاً بظهره مثل لزيق.»		[Equivalente funcional]

La lapa es una especie de moluscos marinos que tiene la capacidad de adherirse fuertemente a las rocas sobre las que habitan. La expresión «pegarse como una lapa» se refiere a la gran capacidad que tiene la lapa para adherirse a otro cuerpo. En la traducción se observa que Almani la traduce como «بزاقه» (babosa), considerada una especie de moluscos gasterópodos, mientras que Atfé la traduce como «لزيق» que puede referirse posiblemente a una cinta adhesiva en el lenguaje árabe coloquial. En realidad, puede apreciarse que Almani no transmite la expresión desde su significado funcional, sino que prefiere dar la misma imagen a través de otra especie de moluscos que no tienen la misma característica que la lapa. Atfé, por su parte, opta por transmitir el significado en vez de traducir literalmente la expresión española.

(86)	Determinación de una piraña		
TO: 158	«[...] lo tenía abrazado <b>con la determinación de una piraña</b> »		
Almani: 124	«[...] كان يحتضنه متشبباً به بإصرار طير جارح»		[Adaptación]
Atfé: 136	«فقد كان متشبباً به بقوة بيرانا»		[Traducción literal]

Se observa en el siguiente ejemplo que el nombre del pez se utiliza para dar una imagen metafórica que describe la situación en la que se encuentra el protagonista. En la traducción de Almani se aprecia que el traductor usa otra imagen metafórica «كان يحتضنه متشبثاً به بإصرار طير جارح» (Le abraza agarrándolo por la insistencia de un ave de rapiña), mientras que Atfé lo traduce literalmente. Almani intenta acercarse a la imaginación del lector meta, porque las aves de presa están arraigadas en la cultura meta, al contrario que las pirañas. Por su parte, Atfé intenta ser fiel al TO y refleja una imagen metafórica perteneciente a la cultura del TO.

(87)	Como un hada transparente	
TO: 195	«Entretanto el viejo Walimai, en cuclillas e inmóvil, pasó esas horas observando el firmamento, mientras a su lado velaba su esposa <b>como un hada transparente</b> , vestida sólo con sus cabellos oscuros. »	
Almani:	«وفي أثناء ذلك بقي العجوز واليماي مقرصاً دون حراك، لقد أمضى تلك الساعات في مراقبة القبة السماوية، بينما كانت زوجته تسهر إلى جانبه مثل حورية شفافة، لا ترتدي سوى شعرها الداكن.»	[Adaptación]
Atfé: 168	«بينما أمضى العجوز واليماي الساعات وهو يتأمل السماء جالساً القرفصاء، بلا حرك، تسهر إلى جانبه زوجته كأنها جنية شفافة، لا يكسوها غير شعرها الداكن.»	[Adaptación]

La criatura mitológica «hada» se caracteriza generalmente por tener poderes mágicos. Esta criatura mitológica se describe en el TO como un transparente espíritu de aspecto humano. En la cultura del TM no existe esta criatura como está descrita en el TO. Almani traduce «hada» como «sirena», mientras que Atfé utiliza el equivalente reconocido en árabe y utilizado para traducir esta palabra y lo traduce como «جنية» (genio), si bien no refleja las mismas características de la criatura fabulosa mencionada en el TO. Se podría deducir que los dos traductores eligen estas dos traducciones por dos razones: en primer lugar, porque no existe un equivalente acuñado que refleje el mismo significado pretendido en el TO; y, en segundo lugar, para acercarse más a la imaginación de los lectores del TM, presentando una criatura mitológica perteneciente a su acervo sociocultural con la que comparte algunas similitudes.

(88)	Grande como una iglesia	
TO: 202	«Por alguna parte entraba suficiente luz para alumbrar un vasto espacio, <b>tan grande como una iglesia</b> [...]»	
Almani: 157	«كان يدخل من جهة ما ضوء كاف لإنارة فسحة واسعة، وكبيرة كأنها كنيسة «[...]»	[Traducción literal]
Atfé: 174	«كان النور يدخل إلى بعض المناطق فيضيء فسحة واسعة بسعة كنيسة [...]»	[Traducción literal]

La imagen figurativa «espacio, tan grande como una iglesia» refleja dimensiones que pueden ser calculables más o menos para un lector del TO. Las dimensiones de una iglesia no serían probablemente fáciles de imaginar para los lectores del TM porque la mayoría de los países árabes son de religión musulmana y las iglesias no se encuentran tan frecuente como las mezquitas, siendo estas el lugar de adoración más conocido. Los dos traductores traducen esta comparación metafórica literalmente manteniendo la imagen figurativa presentada en el TO.

(89)	Como un manojo de nervios	
TO: 277	«Hasta entonces se había comportado <b>como un manojo de nervios</b> , pero al ver al niño expuesto a la violencia, sacó valor de alguna parte.»	
Almani: 210	«لقد تصرف حتى ذلك الحين وكأنه حزمة أعصاب، ولكنه عندما رأى الطفل معرضاً للعنف، استخرج جرأة من مكان ما.»	[Traducción literal]
Atfé: 236	«كان قد تصرف حتى تلك اللحظة ككتلة من الأعصاب، لكنه حين رأى الطفل معرضاً للعنف، استتببط شجاعته من مكان ما.»	[Traducción literal]

La comparación en el TO de un comportamiento de una persona como «un manojo de nervios» tiene el sentido de alguien que se comporta de una manera muy nerviosa. Tanto Almani como Atfé traducen literalmente esta expresión utilizada para describir una situación de nervios. Las dos traducciones transmiten el significado de las palabras, pero no reflejan el sentido pretendido en el TO porque la expresión no es utilizada en el idioma del TM.

#### D. Asociaciones simbólicas

- (90) Hierba
- TO: 28 «Le dio un breve codazo sacudiendo la bolsa delante de sus narices.  
—**Yierba**—murmuró.  
Alexander Coid negó con la cabeza.»
- Almani: 22 «ثم وكزت أليكس بمرفقها وهي تهز الجراب الصغير أمام أنفه، وهمست:  
- **حشيش**.  
هز أليكسندر كولد رأسه رافضاً.» [Adaptación]
- Atfé: 24 «وأخرجت من صدرها كيساً صغيراً قذراً. لكزته بخفة نافضة اليكس أمام أنفه.  
- **حشيش** – همست.  
رفض ألكس كولد بحركة من رأسه.» [Adaptación]

La «hierba» en este contexto se refiere simbólicamente a «la marihuana» o «el cannabis». Tanto Almani como Atfé utilizan «حشيش» (hachís) como un término que refleja el sentido de hierba, eliminando la carga simbólica del término en el TO.

- (91) Pastillas blancas
- TO: 30 «—Esta hierba es de la mejor—insistió Morgana señalando el contenido de su bolsita—. También tengo esto, si prefieres— agregó mostrándole **dos pastillas blancas** en la palma de la mano. »
- Almani: 24 «هذا الحشيش من أفضل الأنواع – ألحت مرجانة وهي تعرض عليه محتويات الجراب، ثم أضافت وهي تخرج قرصي دواء أبيضين وتعرضهما غي راحة يدها:  
- ولدي هذا أيضاً إن كنت تفضله.» [Equivalente acuñado + amplificación]
- Atfé: 26 «هذا الحشيش من أفضل الأنواع – ألحت مورغانا مشيرة إلى محتوى الكيس الصغير – أيضاً عندي هذه، إن كنت تفضل – أضافت وهي تعرض عليه **حببتين بيضاوين** في راحة يدها.» [Equivalente acuñado]

Las pastillas blancas en este contexto están asociadas a un tipo indeterminado de drogas sintéticas. La palabra «pastilla» en español se refiere en general a la que se consume como medicamento, pero se usa en lenguajes coloquiales como una denominación de drogas sintéticas. Almani lo traduce así «قرصي دواء أبيضين» en el sentido de pastillas en forma de medicamentos,

mientras que Atfé lo traduce como «حبتين بيضاوين» (dos pastillas blancas), reflejando una cierta incertidumbre en su procedencia. Por el contexto, ambas traducciones son entendibles en el TM como un tipo de drogas, pero la traducción de Atfé esto queda más patente al no determinar el tipo de pastillas.

#### 4.4. Análisis de los resultados de las referencias extralingüísticas

Como se acaba de mostrar en los apartados precedentes, existen diferentes referencias extralingüísticas encontradas en los TT.MM. que proceden de diferentes ámbitos (el medio natural, el patrimonio cultural, referencias materiales y sociales y referencias de cultura lingüística). En los siguientes apartados se muestran los resultados recopilando todas las técnicas utilizadas por parte de los traductores y ofreciendo un resumen de su uso en cada ámbito. Al final de esta parte del análisis se presentarán los resultados del análisis comparativo de las técnicas utilizadas en las dos traducciones.

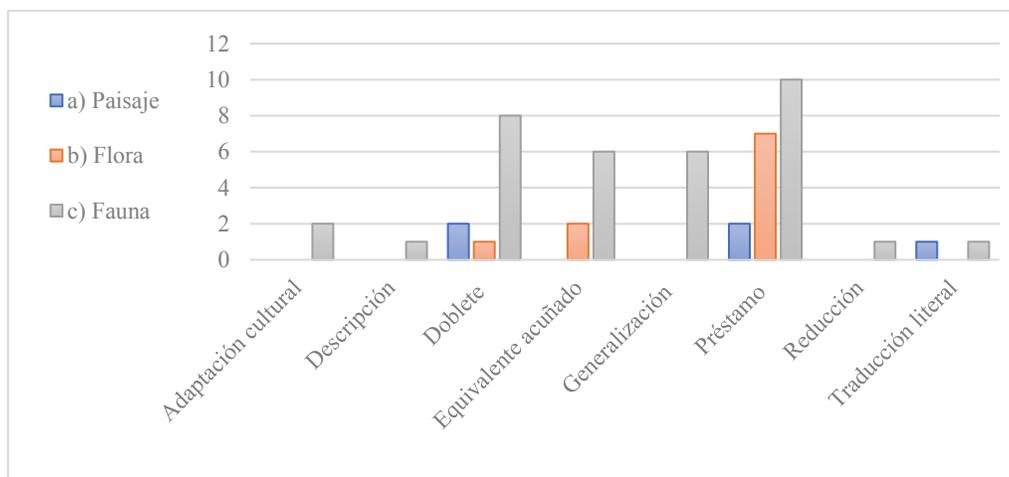
##### 4.4.1. Resultados de análisis de las referencias del medio natural

*Recopilación de las técnicas utilizadas en la traducción de las referencias del medio natural*

Las referencias	Microtexto	Almani	Atfé
a) Paisaje			
1. Río Negro y alto Orinoco	(1)	[Traducción literal]	[Préstamo + nota]
2. El Capitán	(2)	[Amplificación + traducción literal]	[Amplificación + préstamo]
3. Tepui	(3)	[Préstamo]	[Préstamo]
b) Flora			
4. Mandioca	(4)	[Préstamo]	[Préstamo]
5. Bambú	(5)	[Préstamo]	[Equivalente acuñado]
6. Liana	(6)	[Equivalente acuñado]	[Préstamo + nota]
		[Préstamo]	[Préstamo]
7. Árbol de urucu pod	(7)	[Préstamo]	[Préstamo]
c) Fauna			
8. Venado	(8)	[Adaptación]	[Equivalente acuñado]
9. Culebra	(9)	[Generalización]	[Equivalente acuñado]
10. Caimán	(10)	[Generalización]	[Generalización + nota]
		[Generalización]	[Equivalente acuñado]
11. Piraña	(11)	[Amplificación + equivalente acuñado]	[Amplificación + préstamo]

12. Pitón	(12)	[Descripción]	[Generalización]
13. Manatí	(13)	[Equivalente acuñado]	[Adaptación cultural]
14. Pirarucú	(14)	[Préstamo]	[Préstamo]
15. Tapir	(15)	[Préstamo]	[Préstamo]
16. Surucucú	(16)	[Préstamo]	[Préstamo + nota]
17. Mantarraya	(17)	[Préstamo + amplificación]	[Préstamo]
18. Tucán	(18)	[Préstamo]	[Equivalente acuñado]
19. Cotorra	(19)	[Préstamo + amplificación]	[Préstamo + nota]
20. Irara	(20)	[Préstamo]	[Préstamo]
21. Iguana	(21)	[Generalización]	[Préstamo]
22. Cóndor	(22)	[Reducción]	[Equivalente acuñado]
23. Pereza	(23)	[Traducción literal]	[Traducción literal + nota]

*Tabla 3: las técnicas utilizadas en la traducción de las referencias del medio natural*



#### 4.4.1.1. Medio natural en la traducción de Almani

En las veintitrés referencias de esta categoría se observa que el «préstamo» es la técnica más utilizada por Almani, quien la utiliza en diez ocasiones para transcribir las denominaciones de la fauna que habita exclusivamente en el continente americano, a pesar de que en casi todos los casos existe un equivalente acuñado en la lengua meta.

La siguiente técnica más utilizada por el traductor es la «generalización». Lo hace en un total de cinco ocasiones para traducir animales que existen exclusivamente en el continente americano, como, por ejemplo, el «caimán» traducido como «تمساح» (cocodrilo) o para traducir un animal a

través del nombre general de su especie como, por ejemplo, «culebra» por «أفعى» (serpiente). Se puede deducir que el empleo de la generalización tiene el propósito de adaptar las referencias al entorno natural de la cultura meta.

Almani utiliza la traducción literal dos veces en su traducción para esta categoría. En una ocasión utiliza esta técnica para traducir los nombres de lugares geográficos como y «el río Negro y el alto Orinoco» por (النهر الأسود و أعالي نهر الأورينوكو), algo que se puede interpretar como una manera de traducir lo que es traducible o tiene significado en árabe. En un único caso utiliza la misma técnica para traducir el animal «pereza» por (بليد), algo que no refleja el sentido pretendido por el TO.

En las demás referencias en esta categoría se utilizan técnicas como el doblote para amplificar una traducción con el fin de acercar el significado a los lectores. En otros casos se utiliza el equivalente acuñado en el TM y en dos ocasiones se usa la descripción y en otra la reducción. En general, se puede decir que en esta categoría Almani prefiere reflejar el elemento exótico en el TO consistente en reflejar nombres de animales que habitan en un espacio natural como el del Amazonas a través de la transcripción de las palabras al TM.

#### **4.4.1.2. Medio natural en la traducción de Atfé**

La solución más utilizada en la traducción de Atfé en esta categoría consiste en el uso de la técnica de préstamo. El traductor usa esta técnica nueve veces para transcribir nombres geográficos (el tepui), nombres de flora (mandioca, liana, urucú pod) y nombres de fauna (piraña, iguana, irara). Este uso indica que el traductor quiere dar una dimensión exótica a través de la aplicación de esta técnica, circunstancia que se encuentra también en la traducción de Almani.

La segunda técnica más usada por Atfé es el doblote para traducir referencias relacionadas con esta categoría. Lo hace en siete ocasiones. Se observa que el traductor utiliza la técnica del préstamo y añade notas como otra técnica que refuerza la explicación para mejorar la comprensión de los lectores del hábitat de aquellas zonas como, por ejemplo, transcribiendo nombres de ríos (río Negro, Alto Orinoco) o nombres de fauna (surucucú, cotorra).

La tercera técnica más utilizada por el traductor es el equivalente acuñado. Atfé usa el equivalente acuñado en seis ocasiones para traducir los nombres de los animales que habitan en el continente americano, algo que no lo hace en otras ocasiones, circunstancia que ya se ha

mencionado anteriormente. En general, se puede deducir que Atfé utiliza la transcripción para reflejar la parte exótica desde esta técnica, pero también se hace visible a través del uso de las notas probablemente con el objetivo de añadir información adicional en su traducción para los lectores del TM.

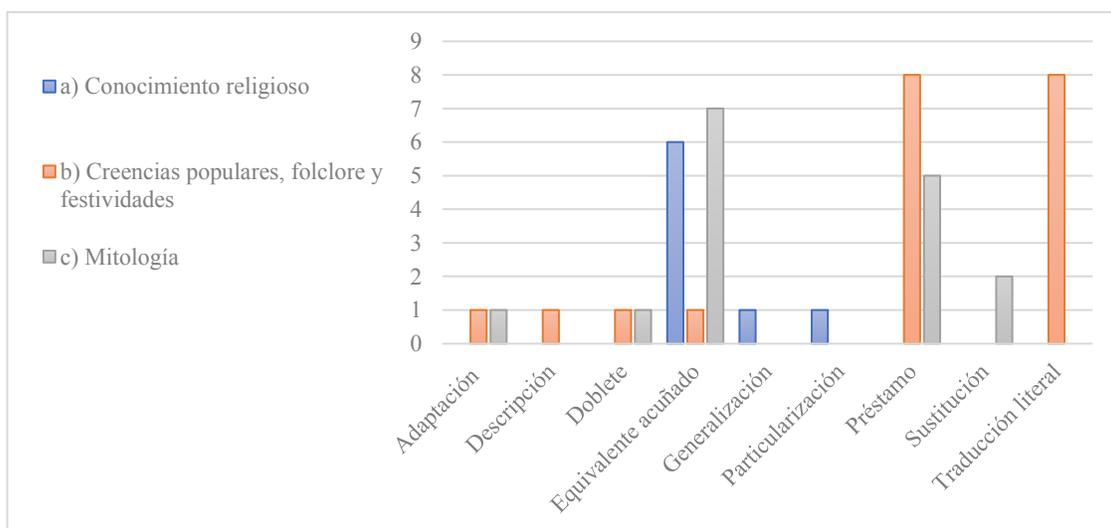
#### 4.4.2. Resultados de análisis de las referencias del patrimonio cultural

##### *Recopilación de las técnicas utilizadas en la traducción de las referencias del patrimonio cultural*

Las referencias	Microtexto	Almani	Atfé
a) Conocimiento religioso			
24. Misioneros	(24)	[Equivalente acuñado]	[Equivalente acuñado]
25. Sacerdote	(25)	[Equivalente acuñado]	[Equivalente acuñado]
26. Rito cristiano	(26)	[Generalización]	[Particularización]
27. Bautizo	(27)	[Equivalente acuñado]	[Equivalente acuñado]
b) Creencias populares, folclore y festividades			
28. Chamán	(28)	[Préstamo]	[Préstamo]
29. El rito de Unokaimú	(29)	[Préstamo]	[Préstamo]
30. Sol Padre	(30)	[Traducción literal]	[Traducción literal]
31. Dioses totémicos	(31)	[Préstamo]	[Préstamo]
32. Rito de iniciación	(32)	[Descripción]	[Traducción literal]
33. Río de Leche	(33)	[Adaptación]	[Traducción literal]
34. Tierra Madre	(34)	[Traducción literal]	[Traducción literal]
35. El reino de la Madre de las Aguas	(35)	[Traducción literal]	[Traducción literal]
36. San Jorge	(36)	[Equivalente acuñado + préstamo]	[Préstamo]
37. Sacrificios	(37)	[Equivalente acuñado]	[Préstamo]
c) Mitología			
38. Yeti	(38)	[Préstamo + ampliación]	[Préstamo]

39. La Bestia	(39)	[Equivalente acuñado]	[Equivalente acuñado]
40. Gigante	(40)	[Adaptación]	[Equivalente acuñado]
41. El Dorado	(41)	[Préstamo]	[Préstamo]
42. El Rahakanariwa	(42)	[Préstamo]	[Préstamo]
43. El hilo de Ariadna,	(43)	[Sustitución] [Equivalente acuñado]	[Sustitución] [Equivalente acuñado]
Teseo y el minotauro		[Equivalente acuñado]	[Equivalente acuñado]

*Tabla 4: las técnicas utilizadas en la traducción de las referencias del patrimonio cultural*



#### 4.4.2.1. Patrimonio cultural en la traducción de Almani

La técnica más utilizada por Almani en esta categoría es el uso del equivalente acuñado en siete ocasiones. El traductor pone el equivalente acuñado en términos relacionados con la religión cristiana (misioneros, bautizo), en términos pertenecientes a la mitología occidental (Bestia) y la griega (Teseo, el minotauro) y en términos relacionados con las creencias indígenas (sacrificios).

La segunda técnica más utilizada por el traductor es el préstamo. Esta técnica la utiliza en cuatro ocasiones para transcribir creencias indígenas (chamán, rito de Unokaimú, Rahakanariwa, dioses totémicos) o para transcribir el nombre de una ciudad mitológica (el Dorado).

En las demás técnicas se observa que el traductor traduce literalmente creencias indígenas (Sol Padre, Tierra Madre, El reino de la Madre de las Aguas), mientras utiliza la adaptación en dos

ocasiones (río de Leche, gigante), la descripción en un caso (rito de iniciación) y el doblote en dos ocasiones (San Jorge, Yeti), la generalización en una ocasión (rito cristiano) y la sustitución en un caso (hilo de Ariadna).

En esta categoría Almani presta atención presentando el equivalente acuñado siempre que le es posible para reflejar la parte cultural lejana al lector del TM, mientras que en otras ocasiones en las que no se encuentra un equivalente acuñado el traductor recurre a la técnica del «préstamo» para reflejar creencias y ritos indígenas con el objetivo de representar la parte exótica del TO. En general, se puede deducir que la traducción de Almani en esta categoría refleja un respeto al contenido cultural por presentarlo en el TM sin modificaciones u omisiones a pesar de que pueden contradecir las creencias del lector del TM e incluso podrían llegar a ser incomprensibles.

#### **4.4.2.2. Patrimonio cultural en la traducción de Atfé**

En su traducción, Atfé hace uso del equivalente acuñado en siete ocasiones. Lo hace en términos relacionados con la religión cristiana (misioneros, bautizo) y términos mitológicos (Bestia, gigante, Teseo, el minotauro) sin recurrir a la explicación de estos términos lejanos al lector del TM.

El traductor utiliza la técnica del préstamo en otras ocho ocasiones para transcribir términos relacionados con la mitología y las creencias indígenas (chamán, el rito de Unokaimú, sacrificios, el Rahakanariwa, y dioses totémicos), términos de creencias populares (San Jorge, el Dorado) o términos mitológicos (Yeti). Este uso de la técnica refleja que Atfé quiere presentar términos no conocidos por el lector del TM para familiarizarse con ellos a pesar de que presentan un desafío a la hora de comprenderlos por ser lejanas a su entorno sociocultural e histórico.

La tercera técnica más utilizada por este traductor es la traducción literal, que se presenta en cinco ocasiones. Se observa que Atfé transcribe en estos cinco casos términos que tienen que ver con las creencias y mitologías indígenas (Sol Padre, Tierra Madre, el reino de la Madre de las Aguas, rito de iniciación, río de Leche). Esta técnica presenta los términos de una cultura lejana del lector del TM, lo que refleja el interés del traductor por mantener la parte exótica en su traducción.

El traductor utiliza una vez el equivalente acuñado (sacerdote) y una vez la de particularización (rito cristiano) en toda su traducción para verter términos relacionados con la religión cristiana. En

otro caso usa la técnica de sustitución para verter un término relacionado con la mitología griega (hilo de Ariadna).

En general, se puede decir que las técnicas utilizadas en esta categoría reflejan que el traductor presta atención a estos términos para presentárselos al lector del TM, a pesar de una posible incomprensión, manteniéndose fiel al TO.

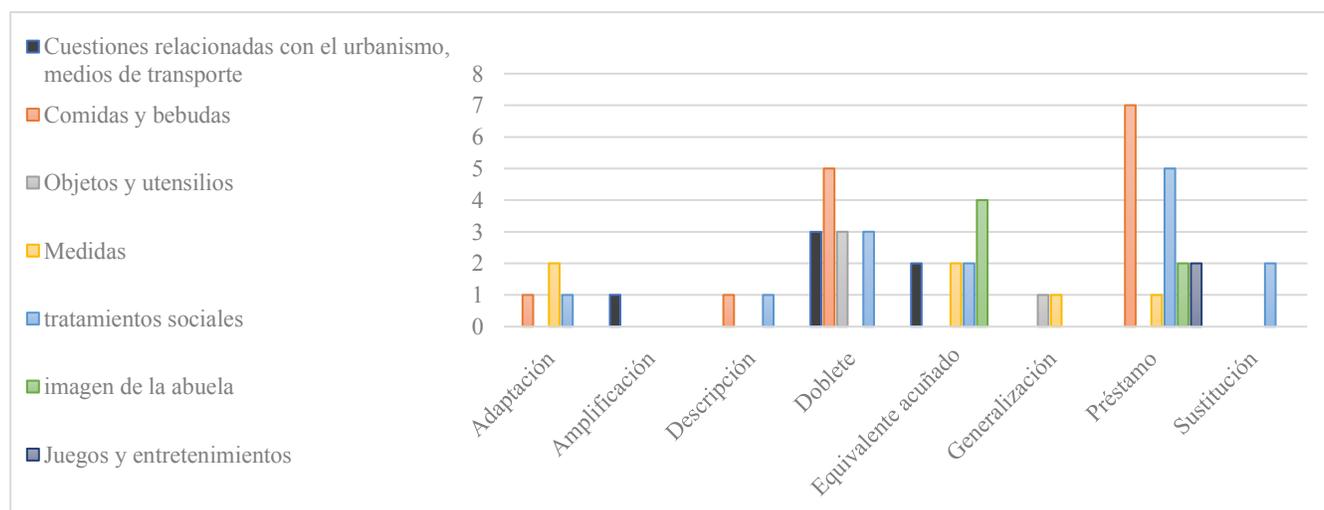
#### 4.4.3. Resultados de análisis de las referencias materiales y sociales

##### Recopilación de las técnicas utilizadas en la traducción de las referencias materiales y sociales

Referencias	Microtexto	Almani	Atfè
<u>1. Cultura social</u>			
a) Cuestiones relacionadas con el urbanismo, medios de transporte			
44. Shabono	(44)	[Préstamo + amplificación]	[Préstamo + nota]
45. Canoa	(45)	[Amplificación]	[Generalización + nota]
46. Bóveda de catedral	(46)	[Equivalente acuñado]	[Equivalente acuñado]
b) Comidas y bebidas			
47. Panqueque	(47)	[Amplificación + préstamo]	[Adaptación cultural]
48. Vodka al seco	(48)	[préstamo + descripción]	[préstamo + descripción]
49. Botellas de licor	(49)	[Préstamo]	[Descripción]
50. Ron	(50)	[Préstamo]	[Préstamo]
51. Masato	(51)	[Préstamo]	[Préstamo]
52. Yopo	(52)	[Préstamo]	[Préstamo + nota]
53. Ayahuasca	(53)	[Amplificación + préstamo]	[Préstamo]
c) Objetos y utensilios			
54. Machete	(54)	[Amplificación + préstamo]	[Generalización]
55. Cerbatana	(55)	[Préstamo + nota]	[Equivalente acuñado + préstamo]
d) Medidas			
56. Cuadras	(56)	[Préstamo]	[Adaptación cultural]
		[Generalización]	[Adaptación cultural]

57. Pie	(57)	[Equivalente acuñado]	[Equivalente acuñado]
<b>2. Cultura social</b>			
a) Tratamientos sociales			
58. Caboclo	(58)	[Préstamo]	[Amplificación + préstamo + nota]
		[Préstamo]	[Sustitución]
59. Nahab	(59)	[Préstamo]	[Préstamo + nota]
		[Préstamo + amplificación]	[Préstamo]
60. Padrino	(60)	[Equivalente acuñado]	[Sustitución]
61. Anciano	(61)	[Adaptación cultural]	[Equivalente acuñado]
62. Gringos	(62)	[Préstamo]	[Descripción]
b) La imagen de la abuela			
63. beber alcohol y fumar tabaco	(63)	[Préstamo] [Equivalente acuñado]	[Préstamo] [Equivalente acuñado]
64. Nadar en ropa anterior	(64)	[Equivalente acuñado]	[Equivalente acuñado]
c) Juegos y entretenimientos			
65. Póquer, blackjack y al gin rummy	(65)	[Préstamo]	[Préstamo]

*Tabla 5: las técnicas utilizadas en la traducción de las referencias materiales y sociales*



#### 4.4.3.1. Cultura material y social en la traducción de Almani

Almani utiliza la técnica del préstamo en once ocasiones para transcribir nombres de bebidas alcohólicas (botellas de licor, Ron), productos utilizados en las ceremonias indígenas (yopo) y

bebidas tradicionales de los pueblos del Amazonas (masato). El uso de esta técnica por parte del traductor en estos casos deja entrever su interés por presentar hábitos y costumbres sociales y ceremoniales pertenecientes a entornos sociales lejanos del lector del TM, los cuales podrían ser poco comprensibles o formar parte de su tabú religioso. Cabe añadir que Almani utiliza esta técnica para transcribir una medida de longitud como «cuadra» a pesar de que no se utiliza en la lengua de llegada, algo que resulta ser una ambigüedad a la hora de entender la medida.

La misma técnica es utilizada también para transcribir denominaciones que determinan grupos étnicos en zonas geográficas lejanas al lector del TM en vez de utilizar la descripción o la explicación. Ejemplo de ello son los vocablos «caboclo, nahab y gringo». Este uso refleja que el traductor quiere transmitir las denominaciones tal como se pronuncian en el TO para enriquecer el vocabulario del lector del TM mediante la introducción de términos no conocidos en su entorno. Almani usa el préstamo también para transcribir juegos populares de apuestas (Póquer, blackjack y al gin rummy) que podrían ser no reconocibles por parte de los lectores del TM debido a su falta de popularidad. Se puede decir que este uso favorece extranjerizar el TM en lo que respecta este tipo de términos como modo de representar la parte material y social del TO a través de la traducción.

Almani utiliza la técnica del doblote en siete ocasiones para traducir términos relacionados con la comida y bebida, como, por ejemplo, al traducir «panqueque» utiliza las técnicas de amplificación + préstamo (معجنات البانكيك), o al traducir «vodka al seco» usa las técnicas de préstamo + descripción (الفودكا دون مزجها بأي شيء). También en la misma traducción se observa el uso de la misma técnica para traducir la bebida indígena «Ayahuasca» (شراب أياهواسكا). Este uso facilita la transmisión del significado en el TM.

El traductor utiliza el equivalente acuñado en cinco ocasiones (bóveda de catedral, pie, padrino, beber alcohol y fumar tabaco, nadar en ropa anterior), mientras que las técnicas de adaptación, amplificación y generalización las usa una única vez.

Se puede deducir que, en esta categoría, Almani prefiere, en la mayoría de los casos, mantener los términos del TO, ya sea a través de la transcripción o la explicación. Es probable que la finalidad de ello sea enriquecer los conocimientos de los lectores del TM mediante el acercamiento de costumbres y estilos de vida diferentes de las de ellos.

#### 4.4.3.2. Referencias de la cultura material y social en la traducción de Atfé

La traducción de Atfé utiliza la técnica del doblote en siete ocasiones. En realidad, se observa que el traductor usa diferentes técnicas y añade las notas en cinco ocasiones de las siete (shabono, canoa, yopo, caboclo, nahab) como un recurso para añadir explicaciones o descripciones sobre el término. El uso de esta técnica parece una manera de mejorar la comprensión de los lectores del TM, especialmente, cuando añade las notas para intervenir directamente en el TM.

El traductor utiliza el préstamo seis veces para transcribir nombres de bebidas (Ron, masato, Ayahuasca) y juegos populares de apuestas (Póquer, blackjack y al gin rummy). Este uso del préstamo mantiene la pronunciación fonética de los términos en la lengua del TO y podría representar un interés del traductor por reflejar la parte sociocultural de una sociedad lejana a los lectores del TM.

Atfé utiliza el equivalente acuñado en cinco ocasiones (bóveda de catedral, pie, anciano, beber alcohol y fumar tabaco, nadar en ropa interior), mientras que la descripción la usa dos veces (botellas de licor, gringos), la adaptación en otras dos ocasiones (panqueque, cuabras), la sustitución en dos casos (caboclo, padrino) y la generalización una sola vez.

Se puede deducir que en esta categoría no se domina una técnica, sino que se utiliza diversas técnicas en la traducción. El traductor, a diferencia de Almani, intenta acercar el TO al lector del TM mediante el uso de recursos técnicos como, por ejemplo, diversas técnicas con las notas a pie, la descripción, la sustitución o el equivalente acuñado.

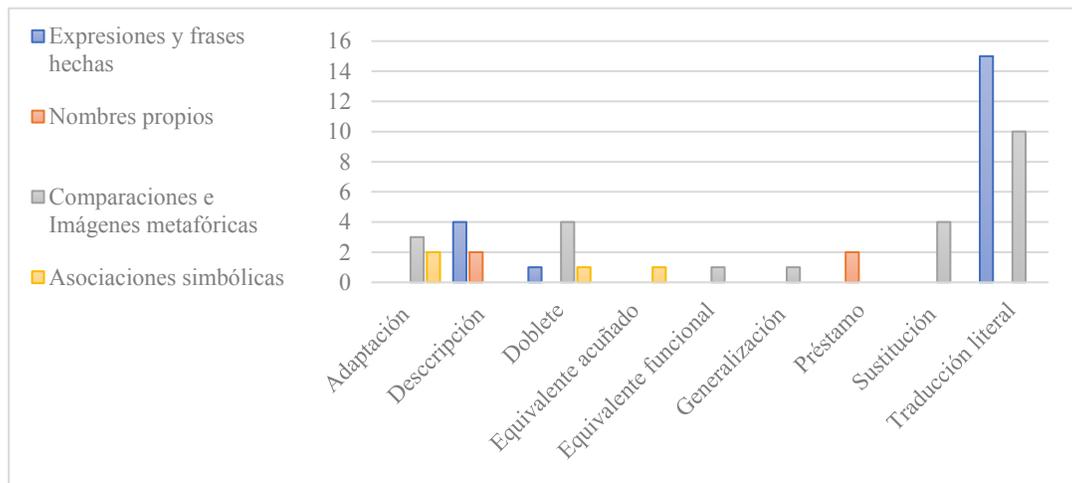
#### 4.4.4. Resultados de análisis de las referencias de la cultura lingüística

##### *Recopilación de las técnicas utilizadas en la traducción de las referencias de la cultura lingüística*

Referencias	Microtexto	Almani	Atfé
a) Expresiones y frases hechas			
66. Algo es la cruz de alguien	(66)	[Descripción]	[Traducción literal]
67. Morirse por un pito	(67)	[Equivalente acuñado + amplificación]	[Traducción literal]
68. Quien boca tiene, a Roma llega	(68)	[Traducción literal]	[Traducción literal]
69. Estar frito	(69)	[Descripción]	[Descripción]
70. Armados hasta los dientes	(70)	[Traducción literal]	[Traducción literal]

71. Llevar el corazón en una bolsa	(71)	[Traducción literal]	[Traducción literal]
72. Qué diablos	(72)	[Traducción literal]	[Traducción literal]
73. Última tabla de salvación	(73)	[Traducción literal]	[Descripción]
74. Brazo de la ley	(74)	[Traducción literal]	[Traducción literal]
75. Con la mente en las nubes	(75)	[Traducción literal]	[Traducción literal]
b) Nombres propios			
76. Morgana	(76)	[Adaptación cultural]	[Préstamo]
77. Omayra	(77)	[Préstamo]	[Adaptación cultural]
c) Comparaciones e Imágenes metafóricas			
78. Como tortillas mexicanas	(78)	[Traducción literal]	[Traducción literal]
79. Sentirse como un bicho	(79)	[Generalización]	[Traducción literal]
80. Encogido como un caracol	(80)	[Equivalente acuñado]	[Sustitución]
81. Verde como lagartija	(81)	[Sustitución]	[Sustitución]
82. Hambre de lobo	(82)	[Traducción literal]	[Traducción literal]
83. Transparentes como medusas	(83)	[Amplificación + préstamo]	[Amplificación + préstamo]
84. Como una tonsura de sacerdote	(84)	[Sustitución + amplificación]	[Generalización + amplificación]
85. Pegado como una lapa	(85)	[Sustitución]	[Equivalente funcional]
86. Determinación de una piraña	(86)	[Adaptación cultural]	[Traducción literal]
87. Como un hada transparente	(87)	[Adaptación cultural]	[Adaptación cultural]
88. Grande como una iglesia	(88)	[Traducción literal]	[Traducción literal]
89. Como un manojo de nervios	(89)	[Traducción literal]	[Traducción literal]
d) Asociaciones simbólicas			
90. Hierba	(90)	[Adaptación cultural]	[Adaptación cultural]
91. Pastillas blancas	(91)	[Equivalente acuñado + amplificación]	[Equivalente acuñado]

*Tabla 6: las técnicas utilizadas en la traducción de las referencias de la cultura lingüística*



#### 4.4.4.1. Referencias de la cultura lingüística en la traducción de Almani

En esta categoría se observa que la técnica de la traducción literal es la más utilizada por el traductor con un total de once casos. Esta técnica se aplica en seis ocasiones para traducir expresiones y frases hechas «armados hasta los dientes», «llevar el corazón en una bolsa», «qué diablos», «última tabla de salvación», «brazo de la ley», «con la mente en las nubes», mientras que utiliza la misma técnica para traducir comparaciones e imágenes metafóricas en otras cuatro ocasiones «como tortillas mexicanas», «hambre de lobo», «grande como una iglesia», «como un manojo de nervios». Cabe destacar que esta técnica se utiliza también para traducir un refrán «quien boca tiene, a Roma llega». Este uso se puede ser descrito como una manera de marcar el texto con su color local.

En otros casos Almani usa la adaptación para traducir dos comparaciones (determinación de una piraña, como un hada transparente.). Se observa que el traductor en la mayoría de los casos anteriores utiliza la técnica de la traducción literal para traducir este tipo de referencias, excepto en estos tres casos. La causa de ello sigue siendo incierta. Cabe destacar que Almani transcribe todos los nombres mencionados del TO, excepto el nombre de un personaje (Morgana). En este caso el traductor adapta el nombre que aparece en el TO con ayuda de un nombre árabe muy parecido fonéticamente (مرجانة), lo que bien podría interpretarse como una adaptación no intencionada por parte del traductor.

El uso de la técnica del doblote aparece en cuatro ocasiones en esta traducción. En una de ellas, el traductor traduce una expresión coloquial «morirse por un pito» a través del uso de técnicas del

equivalente acuñado + la amplificación, eliminando el coloquialismo traduciéndola en un árabe clásico. La misma técnica se usa para traducir comparaciones metafóricas «transparentes como medusas», «como una tonsura de sacerdote» y una asociación simbólica con las drogas sintéticas «Pastillas blancas».

Almani utiliza la técnica de la descripción en dos expresiones «algo es la cruz de alguien», «estar frito» la generalización «sentirse como un bicho» en una ocasión y la sustitución «pegado como una lapa» en otra ocasión. Esto se debe a que dispone de un equivalente acuñado en la lengua meta, mientras que el equivalente acuñado lo utiliza para traducir otra comparación metafórica «encogido como un caracol».

Se puede deducir que el traductor en esta categoría presenta una traducción inclinada a reflejar las referencias lingüísticas del TO, algo que muestra otro modo de expresar. Tal es el caso de la imagen metafórica «tener hambre de lobo», la cual puede comprenderse en el contexto. En otros casos se puede deducir que el traductor, con su uso extendido de la traducción literal, quiere introducir estas referencias para los lectores del TM con el objetivo de recordarles que están delante de una traducción y dejar también patente el estilo de la escritora del TO.

#### **4.4.4.2. Referencias de la cultura lingüística en la traducción de Atfé**

En esta categoría Atfé utiliza la técnica de la traducción literal en catorce ocasiones. En siete de ellas traduce expresiones y frases hechas literalmente «algo es la cruz de alguien», «morirse por un pito», «armados hasta los dientes», «llevar el corazón en una bolsa», «qué diablos», «brazo de la ley», «con la mente en las nubes». En otras seis ocasiones utiliza la misma técnica para traducir comparaciones e imágenes metafóricas «como tortillas mexicanas», «sentirse como un bicho», «hambre de lobo», «determinación de una piraña», «grande como una iglesia», «como un manojo de nervios». En un caso el traductor traduce literalmente un refrán «Quien boca tiene, a Roma llega» y en otro caso usa la técnica de sustitución «verde como una lagartija». Este uso extendido por parte del traductor favorece la transmisión del estilo del TO.

La técnica de adaptación es utilizada en cuatro ocasiones. En un caso el traductor adapta una comparación metafórica «como un hada transparente», algo que no hace en las otras comparaciones presentadas en esta categoría. La misma técnica se utiliza para traducir una asociación simbólica de un tipo de drogas «hierba». En lo que respecta a la traducción de los

nombres propios, se observa que Atfé transcribe todos los nombres mencionados en el TO, excepto a un nombre «Omayra» que transmite su pronunciación fonéticamente a través del uso de las marcas diacríticas en las letras. Este uso puede confundir al lector con otro nombre popular árabe «أميرة» (Amira), por este motivo se pone en la categoría de la adaptación.

En la traducción de las comparaciones metafóricas se observa que el traductor utiliza otras técnicas como el doblote para traducir dos comparaciones «transparentes como medusas», «como una tonsura de sacerdote», mientras que utiliza la sustitución en un caso «encogido como caracol» y el equivalente funcional en otro «pegado como una lapa». En otros dos casos usa la técnica de la descripción para traducir las dos expresiones «estar frito» y «última tabla de salvación». En un último caso utiliza el equivalente acuñado para traducir una asociación simbólica de un tipo de drogas sintéticas «pastillas blancas».

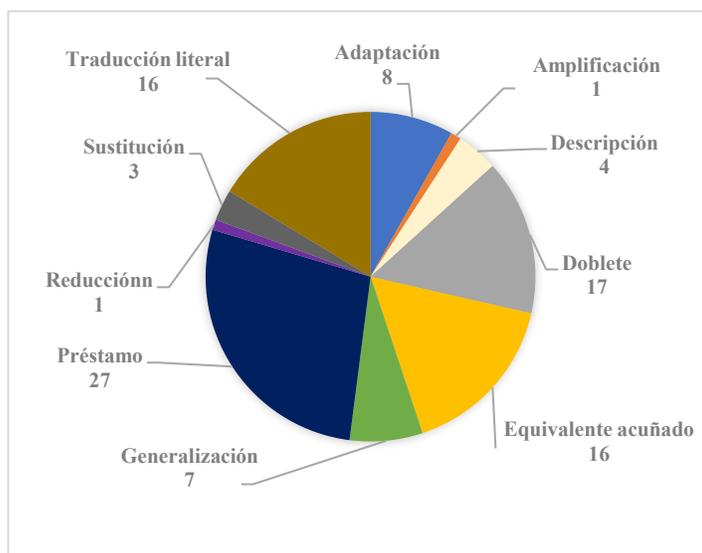
Se puede deducir que el traductor en esta categoría refleja en el TM un estilo extranjerizante que transmite el color local del TO.

#### 4.5. Análisis comparativo de las técnicas utilizadas en las dos traducciones

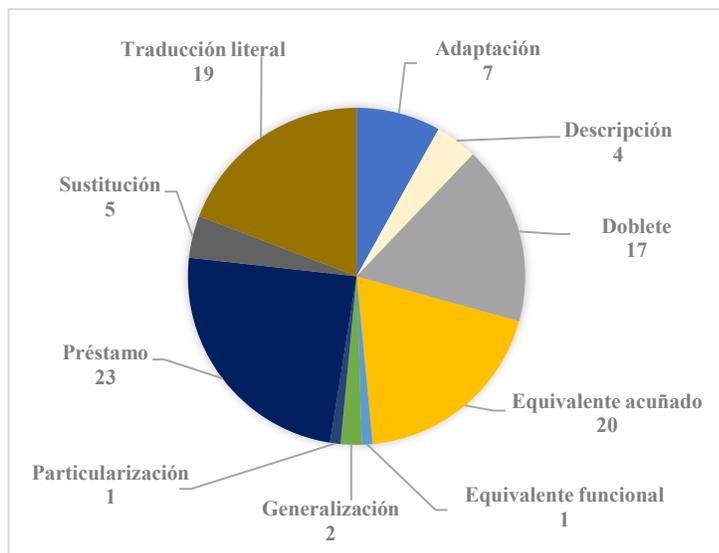
Se observa que los dos traductores utilizan diversas técnicas de traducción para transmitir las referencias elegidas en este corpus. En la siguiente tabla puede apreciarse que las dos traducciones poseen fuertes similitudes en lo que respecta a las técnicas utilizadas y el número de ellas:

*Tablas 7: el número de técnicas utilizadas por los dos traductores*

Técnicas utilizadas en la traducción de Almani



Técnicas utilizadas en la traducción de Atfé



En cuanto al medio natural, puede notarse que Almani utiliza el préstamo en nueve ocasiones para traducir animales, plantas o paisajes que se encuentran exclusivamente en el continente americano («pirarucú», «tucán», «irara», «urucú pod», «tepui», etc.), mientras que en otros casos utiliza la generalización para traducir otros animales que habitan en la misma zona geográfica («caimán» «iguana»). Atfé, por su parte, usa el préstamo en otros nueve casos para traducir términos del medio natural, como, por ejemplo, transcribiendo nombres de plantas («liana») o nombres de animales («pirarucú», «tapir», «mantarraya»). En otras situaciones usa los préstamos con sus notas correspondientes para traducir «río Negro», «liana» o «surucucú». Este uso extendido del préstamo en esta categoría por parte de los traductores puede deberse, en primer lugar, a la inexistencia de un equivalente acuñado en árabe de algunos términos, y, en segundo lugar, a la extensa área geográfica en la que se habla el árabe, así como a la diversidad dialectal,

la cual puede dificultar llegar a un consenso sobre la traducción del término en cuestión. Un tercer motivo, el cual no es recurrente en el caso de las dos traducciones, es el uso de la transcripción del término, y ello a pesar de la existencia de un uso reconocido como equivalente acuñado, como ocurre en la traducción de Almani, al traducir «tucán» por «توكان», existiendo en árabe «طوقان» como su equivalente. Esto se repite en la traducción de Atfé al transcribir el nombre de un tipo de peces, como, por ejemplo, «piraña» por «بيرانا».

En lo referente a las referencias del patrimonio cultural se presentan tres clasificaciones de este ámbito que consisten en términos pertenecientes a la religión cristiana, a las creencias indígenas y a los mitos en general. En lo que respecta a los términos pertenecientes a la religión cristiana, se encuentran, por lo general, sus equivalentes en árabe. Esto se refleja en las dos traducciones, por ejemplo, al traducir «misioneros» «sacerdote» y «bautizo» con sus equivalentes acuñados. En general, se puede afirmar que los dos traductores presentan los términos en el TM, lo que indica que estos términos no dan realmente problemas de traducción, pero sí problemas culturales al no ser familiares para los lectores del TM.

Los términos pertenecientes a las creencias indígenas se encuentran con frecuencia a lo largo del TO y pueden crear problemas culturales y de comprensión a la hora de traducirlos. La causa principal es la distancia geográfica e histórica entre estos grupos sociales y los lectores árabes. Los dos traductores han traducido literalmente términos relacionados directamente con las creencias indígenas como «Sol Padre», «Tierra Madre» y «el reino de la Madre de las Aguas», sin añadir o modificar algo en el TM. Estos términos pueden ser comprensibles a nivel de traducción, pero no a nivel cultural. En otros términos, de las mismas características, como, por ejemplo, «chamán» o «el rito de Unokaimú», se observa que los dos traductores usan el préstamo, ya que los dos términos no son utilizados o bien son poco conocidos en árabe. El término «rito de iniciación» representa una ceremonia sociocultural que se viene realizando en la mayoría de las sociedades de todo el mundo a lo largo de la historia, incluida la sociedad indígena. Este término ha sido utilizado en el TO como un intertítulo. Esto le otorga al término una importancia decisiva en el proceso de su traducción. El término ha sido traducido por Almani con la técnica de la descripción (طقس تلقين (الرجولة), mientras que Atfé usa la traducción literal (طقس الأبتداء) y describe el motivo de su elección a la hora de traducir del término «iniciación» a través del recurso de la nota. La primera traducción refleja el significado del término, mientras que la segunda traduce el término literalmente, pero no refleja su significado, circunstancia esta que se da incluso en el recurso de la nota. En general, se

podría sostenerse que a través de las dos traducciones es posible entender este ritual indígena en tanto en cuanto en el TO se menciona con detalle este tipo de ceremonias.

En lo referente a los términos mitológicos, como los términos «Yeti» y «Rahakanariwa», que en el TO denotan a dos criaturas mitológicas, puede apreciarse que ambos traductores lo transcriben al árabe por no tener equivalente en este idioma. En otro caso los dos traductores han traducido la criatura mitológica «gigante» de dos diferentes maneras. Almani lo traduce como «مارد» (Mārid), adaptándolo a la cultura meta, mientras que Atfé lo traduce con su equivalente acuñado árabe. El término más polémico en esta categoría de términos mitológicos es el término «Bestia» que aparece en el propio título de la obra. Se observa que las dos traducciones utilizan el equivalente acuñado, pero se diferencian en el significado pretendido en el TO. Almani traduce el término con su equivalente acuñado árabe «وحش», presentando así el lado mitológico pretendido en el TO, mientras que Atfé lo traduce con otro equivalente acuñado árabe del término «بهيمة», el cual no llega a ofrecer el significado atribuido en el TO. El término aparece con la letra inicial en mayúscula a lo largo del TO y existe dentro del texto una comparación entre esta criatura mitológica y el Yeti del Himalaya. Con esta comparación da la impresión de que el significado pretendido del término en el TO es monstruo o ser fantástico. Este es el sentido de la traducción de Almani; Atfé, en cambio, ofrece el sentido de un animal cuadrúpedo. En realidad, la traducción de Atfé de este término puede ofrecer connotaciones diferentes del mensaje del TO para los lectores de la traducción, como se ha mostrado en los comentarios de los lectores del TM en *Goodreads* (véase 3.3.2.2.1.).

En cuanto a la cultura material, puede observarse que los nombres de las bebidas alcohólicas y bebidas populares indígenas pueden crear barreras socioculturales. Los dos traductores utilizan el préstamo mediante términos como «Vodka», «ayahuasca», «Ron» y «masato», presentando nombres de bebidas que podrían no ser reconocibles por los lectores del TM o incluso prohibidas en la misma cultura por cuestiones religiosas. Se puede afirmar que los traductores en estos casos prefieren mantener fiel al TO, en vez de adaptar o eliminar estas denominaciones que probablemente no serán reconocidas por parte del lector del TM.

Los sistemas de medidas entre un país y otro pueden ser diferentes. En el caso del TO se aprecia que utilizan medidas poco frecuentes en la cultura del TM, tal es el caso de, por ejemplo, «cuadra», que se refiere a una medida de longitud que se utiliza mayormente en países como Estados Unidos. Al traducir el término, Almani está optando por el préstamo como técnica. Atfé, por su parte, elige

otra medida más conocida en la cultura meta, pero sin ser equivalente a las medidas pretendidas en el TO. El caso más interesante en la traducción de esta medida es el uso de Almani del plural en una palabra no existente en árabe al traducir «cuadras» por «كوادرات». Este uso refleja un uso extremo del préstamo.

En lo que respecta a los términos de la cultura social, queda patente la existencia de términos que determinan una etnia, como «caboclo» o «gringo», que en su uso son exclusivos de unas sociedades determinadas. En la traducción de Almani se observa que el traductor utiliza el préstamo y transcribe estos dos términos, pero lo curioso en su traducción es el uso de los dos términos transcritos en plural cuando aparecen en el TO, a pesar de su inexistencia en árabe. En su traducción transcribe «caboclos» por «كابوكليين» y «gringos» por «الغرينغيون». Con este uso del préstamo, Almani arabiza los términos por no tener un equivalente en árabe, mientras que Atfé utiliza el préstamo y explica el término en una nota en el primer término y describe el otro, para ayudar al lector a comprender los dos términos inexistentes en su cultura. La imagen de la abuela en el TO y los tabúes socioculturales en el TM es otro tema de índole social. Con ello no se pretende analizar un término o una expresión, sino una situación social que puede considerarse chocante o no aceptada en la sociedad receptora (la abuela que bebe, fuma o nada en ropa interior). Los dos traductores no caen en la autocensura y reflejan la imagen en el TM tal como aparece en el TO.

En lo que respecta los términos de la cultura lingüística, se percibe que en la mayoría de los casos ambos traductores traducen las expresiones y las frases hechas de manera literal, a pesar de que algunas expresiones tienen sus equivalentes en árabe, como, por ejemplo, las expresiones «armados hasta los dientes», «última tabla de salvación», o «brazo de la ley». En los términos que no tienen equivalentes árabes, como en la expresión «estar frito», los dos traductores lo describen dentro del texto.

En lo que respecta a las comparaciones e imágenes metafóricas, se encuentran en el corpus doce de esta categoría. Se observa que Almani utiliza la traducción literal en cuatro expresiones, mientras que Atfé la usa en seis. Tanto Almani como Atfé traducen las tres comparaciones literalmente «tener hambre de lobo», «grande como una iglesia» o «compartirse como un manojo de nervios». Almani utiliza la adaptación en tres ocasiones y la sustitución en dos. Atfé, por su parte, usa la adaptación dos veces. En general, se puede decir que en este ámbito los dos traductores reflejan un uso que se inclina al estilo de la autora del texto.

#### **4.6. Resultado del análisis de las traducciones y el método traductor**

En las dos traducciones estudiadas y la edición de la traducción de Almani de 2007 se puede observar a través del análisis realizado a lo largo de este capítulo que se han utilizado diferentes tipos de soluciones y técnicas de traducción, ya sean por parte de la editorial o por el mismo traductor, para presentar el producto final que es en este caso la versión traducida árabe de la novela.

El análisis de las distintas soluciones y las técnicas empleadas en la traducción por ambos traductores se considera clave para poder detectar el método traductor. Hurtado Albir (2011: 254) muestra que la elección de una metodología (véase 1.1.4.2.) implica el uso de unas determinadas técnicas de traducción:

Ahora bien, según la opción elegida puede prevalecer el uso de unas técnicas u otras: en el caso de una opción metodológica en que se priorice el método literal prevalecerá probablemente el equivalente acuñado, la traducción literal, el préstamo, etc., con una opción metodológica que priorice el método de adaptación prevalecerá la reducción, la amplificación, la generalización, la descripción, la adaptación, la creación discursiva, etc.

De acuerdo con los métodos propuestos por Hurtado Albir, y tras analizar y agrupar las técnicas y las soluciones utilizadas por parte de los dos traductores, se puede determinar el método traductor. En los dos siguientes apartados se resumirán las soluciones destacadas adoptadas por parte de los dos traductores.

##### **4.6.1. Análisis de la traducción de Almani y su método traductor**

En la traducción de Almani se observa que el traductor utiliza añadidos explicativos en diferentes términos que pueden considerarse como lejanos al lector del TM. Se puede notar este uso al traducir «misioneros mormones» por «مبشرين من الطائفة المرمونية» (misioneros de la secta mormona), añadiendo una palabra explicativa que determina qué es «el mormonismo» para un lector que no tiene ningún contacto con esta doctrina. En otro ejemplo, Almani traduce «panqueque» por «معجنات البانكيك» (repostería de panqueques) para determinar el tipo de comida referido en el TO, sobre todo por si el lector del TM no llega a detectarlo. Este uso se repite a lo



pueden interpretarse como una manera de darle al texto un tono más local y recuerda al lector que está delante de una traducción.

Los puntos mostrados arriba pueden reflejar las normas utilizadas por Almani en la que se estructura su traducción de la obra de Allende y que se resumen en cinco puntos:

1. Facilitar la comprensión del TM a través del uso de añadidos explicativos.
2. Usar un estilo fluido en la traducción al leer los diálogos entre los personajes.
3. Reflejar el uso de la cursiva y mayúscula en la traducción a través de la negrita.
4. Minimizar el uso de las notas a pie y las notas internas.
5. Transcribir términos y traducir literalmente expresiones para reflejar al lector que está delante de una traducción.

En cuanto a las técnicas, se observa que el préstamo es la más utilizada con veintisiete ocasiones, mientras que utiliza el doblote en diecisiete ocasiones, la traducción literal en dieciséis ocasiones y el equivalente acuñado en otras quince ocasiones. Esto refleja que el traductor usa un método extranjerizante en lo que respecta a los términos analizados en la tesis. Este método extranjerizante es especialmente evidente en su traducción literal de las comparaciones metafóricas o al arabizar términos inexistentes en árabe como «غرنگيون» (gringos), «كابوكلين» (caboclos) o «كوادرات» (cuadras).

En lo que respecta su uso de los recursos paratextuales, como es el caso de las notas, se observa que Almani prefiere utilizar el menor número posible, reflejando su intención de no intervenir o ser visible a lo largo del texto (hace uso de este recurso solo en cinco ocasiones).

La compensación del uso de la cursiva y la mayúscula en el TO por la negrita en el TM refleja el interés del traductor por resaltar términos considerados en el TO como extranjeros o con un valor religioso, como es el caso en los términos de las creencias populares indígenas como «Sol Padre», «Tierra Madre», o bien que se usan como un apodo de un ser mitológico, como «Bestia». Este uso puede interpretarlo como una forma para dar al lector una señal para detectar estos términos a la vista, pero este uso en árabe sueña raro, porque no hay una norma que refleja este tipo de compensación en el dicho idioma.

La segunda edición de Almani se diferencia de la primera por descartar el uso de la negrita como un modo de compensación del uso de la cursiva y la inicial mayúscula, así como por eliminar las dos notas a pie, lo que descarta cuestiones destacadas de la primera edición.

#### 4.6.2. Análisis de la traducción de Atfé y su método traductor

La traducción de Atfé refleja un uso extendido de las notas a pie. En total son veinticuatro las veces en las que aparece. Las notas varían entre sí. Están las que describen el porqué de elegir una traducción en vez de otra, las que explican o definen un término y las que interpretan la intención de los personajes de la novela o reflejan una opinión personal, como es el caso en la nota que describe el profeta de la religión mormona (véase 4.2.2.2.). Este uso se puede entender como una manera de anunciar la visibilidad del traductor para los lectores del TM.

El traductor transmite el mismo orden utilizado en el TO de los matices expresivos en el dialogo entre los personajes, algo que es de uso común en los textos traducidos al árabe, como puede observarse en los dos ejemplos siguientes:

TO: 11 —Vamos, niños, cálmense. La mamá se pondrá bien... —interrumpió John Cold, sin convicción.

Atfé: 8 - كفى، أيها الصغار، اهدؤوا، ستتحسن أمكم... —قاطعهم جون كولد دون قناعة.

TO: 97 —Lo único que podemos hacer por el momento es esperar y vigilar —decidió la escritora.

Atfé: 83 - الشيء الوحيد الذي نستطيع فعله الآن هو أن ننتظر ونراقب —قررت الكاتبة

En su traducción, Atfé utiliza el calco para trasladar algunas expresiones, como, por ejemplo, «todo le saldría bien» (Allende, 2002: 19) por «كل شيء سيخرج جيدا» (Atfé, 2003: 16) o calcar la forma del número dual español en su traducción en algunos casos, como, por ejemplo, al traducir «lo tapó con un par de mantas» (*ibid.*: 42) por «وغطته بزوج من البطانيات» (*ibid.*: 37) o al verter al árabe «un par de jóvenes americanos» (*ibid.*: 47) por «زوج من الشبان الأمريكيين» (*ibid.*: 42). El uso del orden utilizado en los diálogos del TO y el calco en la traducción recuerda a los lectores del TM que están delante de una traducción y no de un texto escrito originariamente en árabe.

Cabe destacar que Atfé no da importancia a compensar el uso de la cursiva o de la mayúscula en su traducción, como ocurre en la primera edición de la traducción de Almani, que usa la negrita como equivalente de las palabras escritas en cursiva y en iniciales mayúsculas. En realidad, Atfé utiliza los paréntesis de forma arbitraria en algunos casos, lo que puede interpretarse como una elección no normativa en su compensación de la ortotipografía del TO.

El traductor traduce literalmente la mayoría de las expresiones, frases hechas o comparaciones metafóricas y esto refleja otra vez que Atfé prefiere presentar el estilo del TO en su traducción en vez de dar un texto más cercano a la lengua del TM.

Se pueden resumir las normas más destacadas de su traducción a través de los siguientes cinco puntos:

1. El uso extendido de las notas a pie y el anuncio de su visibilidad.
2. extranjerizar el texto a través del uso del calco.
3. El uso del orden de los matices expresivos del dialogo como en el TO.
4. No compensar el uso de la cursiva y mayúscula del TO.
5. Traducir literalmente las expresiones, frases hechas y comparaciones metafóricas para reflejar el estilo del TO.

Prestando atención al número de las técnicas más utilizadas por parte del traductor, se observa que el préstamo es la técnica más utilizada, con un total de veintitrés ocasiones, mientras que utiliza la traducción literal y el equivalente acuñado diecinueve veces en cada una de las dos técnicas. Esto refleja que Atfé opta por un método que favorece la transmisión del estilo y las expresiones de la autora del TO en vez de acercarse a la lengua y el estilo de la lengua del TM.

## Conclusiones

Al inicio de esta investigación se expone cómo el proceso y la producción final de una traducción crean una doble recepción. Esta doble recepción consiste en la que hace el traductor del TO, considerado el primer enlace del espacio receptor con el autor, y la recepción protagonizada por el lector del producto final, que sin duda tiene una importancia clave en este proceso por ser el destinatario y el consumidor último.

Este proceso de recepción, desde su inicio hasta el momento de llegar a su resultado final, suele verse influenciado por participantes que se encuentran en dos entornos idiomáticos diferentes: los editores de la obra, los traductores, los distribuidores y, finalmente, los consumidores. La reacción y la opinión de los consumidores, o, mejor dicho, de los lectores de la obra traducida después del momento de la lectura representan la recepción de lo que puede llamarse «el público de una obra literaria». Precisamente, a través de ellos se da la posibilidad de estudiar la obra literaria y enfocarla desde diversos ángulos.

Estas cuestiones han servido de guía a esta investigación para analizar la obra objeto de estudio de un modo detallado e intentar determinar a quién está dirigida la novela, ya sea en su espacio receptor origen, ya sea en el otro espacio que recibe la traducción, los temas que se tratan dentro de sus páginas, los mensajes difundidos por su autora, así como la relevancia de su nombre y del nombre de los traductores para su difusión.

La obra de Allende es una obra dirigida al público adolescente y refleja diferentes aspectos de las novelas clásicas de aventuras y de las obras del *Bildungsroman*, sin pasar por alto que la temática de la obra discute temas vigentes, tales como el fomento de la preservación de la naturaleza y el respeto a las diferentes etnias y culturas. Se puede decir que, a pesar del valor literario de *La ciudad de las bestias*, la obra de Allende es un reflejo de su visión de la realidad que vive el mundo y, por consiguiente, los mensajes difundidos en su obra, que están dirigidos principalmente a los adolescentes, tienen un valor ideológico, moral y educativo.

Allende es considerada como una de las primeras autoras protagonistas del movimiento literario llamado *Posboom*. Sus obras reflejan una tendencia literaria revolucionaria, como, por ejemplo, tratar de la vida de los jóvenes, la opresión, la marginalidad, las drogas, el sexo, el feminismo, etc. Su éxito no ha decaído desde sus inicios allá por 1982. En realidad, existen diferentes motivos de su éxito literario y comercial, como la variedad de los temas que discute, los

diversos géneros literarios que domina, su estilo literario que se caracteriza por una estructura lineal y fácil de seguir para la mayoría de sus lectores.

Este éxito lleva a las obras de la autora a estar en las cabezas de las listas de *best sellers* en diferentes países del mundo. Por este mismo motivo, se encuentran diversas traducciones de la autora en árabe, no solo de los diferentes títulos, sino que también pueden encontrarse diversas traducciones de una misma obra realizadas por diferentes editoriales. Esto se puede interpretar como una manera de conseguir el beneficio económico por parte de las editoriales aprovechando la situación de los derechos de autor, los cuales no son tenidos en cuenta en sus países. El caso de *La ciudad de las bestias* no es una excepción. De ella se encuentran dos versiones vertidas al árabe por dos traductores especializados en la literatura latinoamericana y española. Esta conducta refleja que los derechos de la autora chilena no han sido respetados por parte de las editoriales, excepto la editorial de Dār al-Ādāb, que ha comprado los derechos de la autora recientemente. En realidad, este modo de proceder de las editoriales árabes no afecta solo a las obras de Allende, sino también a muchas obras de diferentes autores, como, por ejemplo, Gabriel García Márquez, Milán Kundera, Mario Vargas Llosa, etc.

Otro motivo fundamental de la fama de Allende en árabe se debe a sus traductores, Saleh Almani y Rifaat Atfé, quienes han traducido a los grandes escritores latinoamericanos y españoles. Estos dos traductores son conocidos por ser los primeros que introducen una gran cantidad de obras importantes de Borges, García Márquez, Lorca, Vargas Llosa, Neruda, etc. Las traducciones de los dos traductores de las obras de Allende se inician con la primera obra de la autora traducida al árabe en el año 1988 y finaliza con la última obra en el 2020, lo que refleja que la autora, desde sus primeros años, como escritora siempre ha gozado de predicamento entre prestigiosos traductores árabes como Almani y Atfé, y en el mercado de la publicación editorial árabe. Tanto la opinión de Atfé como la de Almani coinciden al aducir que el éxito comercial y literario de Allende fuera de las fronteras de los países de habla árabe es la razón de traducir sus obras para los lectores árabes.

*La ciudad de las bestias* es la primera obra de la autora dedicada principalmente a un grupo determinado como el juvenil. Esta investigación ha dado un enfoque especial a la manera de la presentación de la obra a su público lector a través de un análisis de los *peritextos* de la obra con el objetivo de hacer un estudio comparativo entre los *peritextos* del TO y los del TM. Se han analizado detalladamente las dos ediciones de Montena y de Círculo de lectores porque son las dos

ediciones de las que proceden las dos traducciones. A primera vista, ambas traducciones utilizan las mismas ilustraciones e imágenes de las ediciones españolas, pero se diferencian en el lugar y el tamaño de las letras del nombre de la autora y el título de la obra. En las ediciones españolas, el nombre de la autora siempre está arriba del título y casi con el mismo tamaño de letras, mientras que en las dos traducciones árabes el título de la obra tiene más protagonismo en comparación con el nombre de la autora, y esto refleja que en árabe el título tiene la primera función de atracción.

Se puede deducir que el nombre del traductor en la cubierta de las dos ediciones árabes tiene dos funciones. La primera función deducida consiste en reflejar que el texto que está delante de su lector es un texto traducido, mientras que la segunda función es la de dar al lector una información clave de qué versión de traducción va a leer, porque, como ya se ha mencionado anteriormente, existe más de una traducción de una misma obra. Por consiguiente, el nombre de la editorial y el nombre del traductor tienen aquí un carácter comercializador e identificativo del estilo o la forma de la traducción, debido a la competencia del mercado de la publicación de las obras de Allende.

Cabe destacar que las traducciones árabes de la novela que aquí es objeto de estudio solo han tenido hasta hoy día una única edición en cada una de las tres editoriales que han publicado la obra. Circunstancia que refleja una cuestión curiosa, ya que la obra encuentra lectores con ediciones de hace más de quince años, como se ha podido observar en las fechas de comentarios analizadas en el *epitexto* virtual (*Goodreads*) elegido para presentar una muestra de la recepción de la obra. Este corpus virtual es el único espacio virtual que reúne lectores en árabe interesados primeramente en la obra objeto de estudio. Los diferentes aspectos que han interesado a los lectores de este espacio se han segmentado en tres grupos con comentarios que se enfocan en 1. el título de la obra y su traducción, 2. la valoración del contenido de la obra y 3. la crítica de la autora y su obra. Los resultados reflejan que la traducción de Atfé de 2003 ha tenido una mayor recepción que la de Almani. El motivo de su mayor difusión puede deberse a que, en comparación con la traducción de Almani de 2002 de Dār Al-Balad o su edición de 2007 de Dār Samarqand, se trata de la versión más pirateada en la Red.

En lo que respecta la valoración de los lectores, en su mayoría es positiva, pero reflejan cuestiones relevantes, tales como la diversidad de la traducción del título de la obra en árabe que llega a confundir a una parte de los comentaristas. Esta confusión ha creado dificultad en detectar el género de la obra, en el sentido de saber si se trata de un ensayo o una novela. Se ha podido notar que diferentes comentaristas no han detectado que la obra está dirigida principalmente a los

lectores adolescentes. Este hecho influye naturalmente en la valoración de la obra en comparación con otras obras del mismo género. Ejemplo de ello son lectores que han leído la obra solo por conocer el título de la obra en una escena de una película de comedia, como se ha mencionado en el análisis del *epitexto* virtual (véase 3.3.2.2.). La conclusión que se ha podido deducir mediante el análisis de los ochenta y cinco comentarios es que los receptores de *La ciudad de las bestias* han leído la novela porque habían tenido una opinión previa mayormente positiva sobre la autora o sus anteriores obras y no por ser una obra dirigida al público juvenil.

En lo referente al análisis descriptivo y comparativo de la obra de Allende con sus respectivas traducciones árabes se han llegado a analizar distintos aspectos. En cuanto a la compensación de la ortotipografía y la ortografía del TO en las traducciones, vale la pena hacer hincapié en la idea de que en ocasiones se usan normativas ortotipográficas fijas en el mismo texto. Esto ocurre en la traducción de la primera edición de Almani, que usa la negrita en vez de la cursiva utilizada en todos los casos en el TO. En algunas ocasiones los signos ortográficos y ortotipográficos se transmiten en la traducción de manera arbitraria, como el uso de la cursiva en palabras. En algunas ocasiones se hace el uso de las comillas en frases o en palabras; en otros casos, se omiten. Esto también se repite al transmitir la mayúscula al árabe para diversificar las técnicas. Se podría afirmar, por tanto, que dos de las tres editoriales árabes no dan gran importancia a estos signos que, usados adecuadamente, pueden enriquecer el sentido del texto.

En lo referente a las notas, se puede deducir que su uso en un texto juvenil, como el caso en las traducciones árabes de *La ciudad de las bestias*, puede ser, por un lado, un recurso importante e incluso imprescindible para aclarar, describir o documentar términos pertenecientes al espacio sociocultural del TO, y en este sentido cumpliría la función de enriquecer los conocimientos de los lectores. Por otro lado, su uso puede desorientar la lectura o las intenciones del creador del TO, especialmente cuando se utilizan como un espacio para expresar o declarar las ideas u opiniones del traductor o el editor.

En cuanto a las técnicas utilizadas en las dos traducciones, se ha podido observar que reflejan en su mayoría un uso extendido del préstamo con un total de cincuenta ocasiones (veintisiete ocasiones en la traducción de Almani y veintitrés ocasiones en la traducción de Atfé). La siguiente técnica más utilizada es la traducción literal, con treinta y cinco ocasiones (dieciséis ocasiones en la traducción de Almani y diecinueve ocasiones en la traducción de Atfé). Este número elevado en el uso de las dos técnicas de traducción refleja un método que tiende a la literalidad; del mismo

modo que las normas utilizadas por parte de los traductores favorecen una traducción inclinada al polo origen.

A modo de conclusión, se puede afirmar que los dos traductores han mostrado un estilo de traducción que favorece la transmisión de elementos extralingüísticos de la cultura del TO. Este método traductor probablemente crea una dificultad a la hora de comprender estos elementos por parte de lectores que no tienen un contacto directo con la cultura del TO. A pesar de este modo de proceder por parte de ambos traductores se ha observado que la mayoría de los comentarios analizados sobre la novela reflejan que su mensaje ha llegado a los lectores.

Las diferencias principales en las dos traducciones se aprecian en el nivel de intervención de los traductores, como, por ejemplo, en la cantidad de las notas a pie, que son más abundantes en la traducción de Atfé que en la de Almani. Otra diferencia que se considera clave y de gran importancia es el uso de la negrita por parte de Almani en la primera edición de 2002 para compensar la cursiva y los términos de índole cultural y religiosos que aparecen con iniciales mayúsculas. Este uso de la negrita poco frecuente en las traducciones árabes da una señal de que la versión de Almani presta atención a los elementos ortográficos y ortotipográficos de la novela. En general, se puede afirmar que Almani intenta en su traducción poner en una balanza el extranjerizar o el naturalizar el texto, tal como se ha observado en el análisis (véase 4.6.1.), mientras que Atfé extranjeriza su traducción, excepto cuando usa las notas a pie como un espacio para determinar las opciones elegidas en su traducción, o bien para intervenir dando su opinión personal (véase 4.6.2.).

Para finalizar, se ha de indicar que las traducciones de la obra de Allende no han tenido la misma función o la misma ubicación que han tenido en su contexto origen, a pesar de que la obra se ha traducido por traductores árabes de reconocido prestigio para editoriales que tienen mucha popularidad en el mundo árabe. Esto se debe principalmente a los siguientes puntos:

1. Las traducciones de la obra se han publicado sin tener los derechos de autoría y esto, por consiguiente, es otro motivo de que la obra no haya tenido una comercialización por parte de las editoriales o nuevas ediciones.
2. Los lectores de la autora chilena en árabe están acostumbrados a leer obras dirigidas normalmente a los adultos, lo que no permite una recepción adecuada a la obra.

3. Los traductores de la obra y las editoriales que han publicado la obra en árabe no se especializan en este género literario ni tienen una colección determinada para la LIJ; y esto, por consiguiente, ha influido en que la obra no haya sido recibida por un potencial receptor similar al de su lengua de origen, esto es, por un público juvenil.
4. Las normas y el método aplicados por parte de los dos traductores favorecen una traducción extranjerizante y refleja el estilo de la autora, más que pensar en un receptor determinado y un género de características específicas como el juvenil.
5. La obra en su contexto de origen y en su contexto meta no siempre tiene la misma función ni el mismo público al que pretende llegar la autora cuando inicia su redacción.

## Referencias Bibliográficas

- ‘ABD AL-LAṬĪF, A. (4 de diciembre de 2019). «Al-tarjamah ka-ma‘rakah: istrātījīyat Ṣāliḥ ‘Almānī». En *Mada*. Disponible en: <<https://www.madamasr.com/ar/contributor/%d8%a3%d8%ad%d9%85%d8%af-%d8%b9%d8%a8%d8%af-%d8%a7%d9%84%d9%84%d8%b7%d9%8a%d9%81/>> [Consultado el 11/07/2021].
- ‘ABD AL-LAṬĪF, H. (2018). *Mawsū‘at al-mashāhīr (al-juz’ al-thānī)*. El Cairo: Dawen Publishers. Disponible en: <<https://play.google.com/books/reader?id=OBIfDwAAQBAJ&pg=GBS.PT1>> [Consultado el 10/11/2021].
- ‘ABD AL-RAḤMĀN, L. (2017). *Mut‘at al-sard wa al-hakāyā... Iḍā‘ah ‘alā al-riwāyāt al-‘alamīyah*. Guiza: Wikālah al-ṣaḥāfah al-‘arabīyah. Disponible en: <<https://play.google.com/books/reader?id=scEmDwAAQBAJ&pg=GBS.PT1>> [Consultado el 10/11/2021].
- ABDUL FATTAH, I. (2000). *Adab al-atfāl fī al-‘Ālam al-mu‘āṣir: rūṯh naqḍīah wa taḥlīlīah*. El Cairo: Maktabat al-Dār al- ‘arabiyya li-lkitāb.
- ACOSTA GÓMEZ, L. A. (1989) *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*. Madrid: Gredos.
- AL BALUSHI, R. (2 de mayo de 2015). «Entendiendo el derecho de propiedad intelectual en el mundo árabe». (Cecilia Cárdenas, trad.) Medio Oriente, Cultura: Global Voices. Disponible en: <<https://es.globalvoices.org/2015/05/02/entendiendo-el-derecho-de-propiedad-intelectual-en-el-mundo-arabe/>> [Consultado el 13/10/2021].
- AL-DRĪHM, H. (14 de diciembre 2019). «Muthaqafūn yudlūn bi-shādātihim ḥawla nahr al-latīnīyah fī al-thaqāfah al-‘arabīyah al-rāḥil Ṣāliḥ ‘Almānī». Disponible en: <<https://www.al-jazirah.com/2019/20191214/cm13.htm>> [Consultado el 10/07/2021].
- AL-GHAZĀLĪ, A. (2001). *Ladhḥat al-qirā‘ah fī adab al-riwāyah*. Damasco: Ninawa Publishing House.
- AL-ḤADĪDĪ, A. (1988). *Fī adab al-atfāl*. Guiza: The Anglo Egyptian Bookshop.
- AL-HĀJ, M. (3 de septiembre de 2019). «Mutarjimūn ‘arab yataḥadathūn ‘an mashākil al-tarjamah min al-ajnabīyah ila al-‘arabīyah... wa- yaṭraḥūn tasā‘ulāt». En *Independent Arabia*. Disponible en: <<https://www.independentarabia.com/node/53241>> [Consultado el 07/07/2021].

ALLENDE, I. (s.f.). Página web oficial de Isabel Allende. Disponible en: <<https://www.isabelallende.com/es/home>> [Consultado entre 05/08/2016 y 03/03/2022].

- (2002). *La ciudad de las bestias*. Barcelona: Random House Mondadori.
- (2002). *La ciudad de las bestias*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- (2002 [2002]). *Madīnat al-wuḥūsh*. Damasco: Dār Al-Balad.
- (2003 [2002]). *Madīnat al-bahā'im*. Damasco: Ward for printing, publishing and distribution.
- (2007 [2002]). *Madīnat al-wuḥūsh*. As Suwayda: Dar Samarkand for publishing.
- (2016). *La suma de los días*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial. Versión Kindle.
- (2016). *Mi país inventado*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial. Versión Kindle.
- (2021). *Paula*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.

AL-MA'ĀLĪ, K. (24 de marzo de 2006). «Ghīyāb al-tansīq wa 'adam iḥtirām al-milkīyah al-fikrīyah wa-l-raqābah: al-tarjamah fī mujtama' bi-lā ma'rifah». En *Qantara.de*. Disponible en: <<https://ar.qantara.de/node/13597>>. [Consultado el 13/10/2021].

ALSIARY, H. (2016) *Mapping the Field of Children's Literature Translation in Saudi Arabia: Translation Flow in Accordance with Socio-Cultural Norms*. Leeds: University of Leeds. Tesis doctoral.

AL-ZAMĀY, 'A. (2016). *Shahrazād Amīrkā al-Lātīnīyah, nuzhah fī ahamm i'tirāfāt Īzābīl Allīndī*. Beirut: Jadawel S.A.R.I.

- (13 de abril 2019). «Al-mu'allif al-ajṅabī wa-l-nāshir al-'arabī...Azmat thīqah tuhaddid šina'at al-nashr». En *Jarīdat al-Riyāḍ*. Disponible en: <<https://www.alriyadh.com/1749319>> [Consultado el 13/10/2021].

ANATI, N. M. (2012). «Arabic Young Adult Literature in English». En *Arab World English Journal*, vol.3, n. 2, pp. 168-193. Disponible en: <<https://awej.org/arabic-young-adult-literature-in-english/>> [Consultado el 01/ 02/ 2022].

ARAYA, J. G. (30 de marzo de 2003). «La ciudad de las bestias». En *La Discusión*. Disponible en: <<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-64792.html>> [Consultado el 13/06/2021].

- AZANCOT, N. (4 de septiembre de 2003). «Isabel Allende: "¿Recomendar a los críticos? No, que lean lo que les gusta"». En *El Cultural*. Disponible en: <<https://elcultural.com/isabel-allende-recomendar-a-los-criticos-no-que-lean-lo-que-les-gusta>> [Consultado el 24/07/2021].
- BAJTIN, M. (1989). *Teoría y estética de la novela: trabajos de investigación*. (Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, trad.). Madrid: Taurus, Alfaguara, S.A.
- BAL, M. (1990). *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. (Javier Franco, trad.). Madrid: Ediciones Cátedra, S. A.
- BALDICK, C. (2015). *Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford: Oxford University Press.
- BAWARDI, B. Y FARANESH, A. (2018). «Non-canonical Arabic Detective Fiction: The Beginnings of the Genre». En *Journal of Arabic and Islamic Studies*, vol. 18, pp. 23–49. Disponible en: <<https://doi.org/10.5617/jais.6369>> [Consultado el 21/02/2022].
- BECKETT, S. L. (2009). «Causes and consequences of the current crossover craze». En *Crossover fiction: global and historical perspectives*. Londres: Routledge, pp. 251-271.
- BLAUSTEIN, D. (2009). «Rasgos distintivos del 'Post-boom'». En *Iberoamérica Global*, vol. 2, n. 1, pp. 173-185. Disponible en: <[https://blogs.bgsu.edu/span489/files/2009/08/art\\_13.pdf](https://blogs.bgsu.edu/span489/files/2009/08/art_13.pdf)> [Consultado el 12/12/2021].
- (2011): *Procedimientos miméticos y antimiméticos en las obras del post-boom*. Zürich / New York: Georg Olms Verlag, Hildesheim.
- BOBES NAVES, M.<sup>a</sup> DEL CARMEN (1998). *La novela*. Madrid: Editorial Síntesis, S. A.
- BORTOLUSSI, M. (1985). *Análisis teórico del cuento infantil*. Madrid: Alhambra.
- BOURNEUF, R y OUELLET, R. (1983). *La novela*. (E. Sullá, trad.). Barcelona: Ariel.
- BRIGHISH, M, H. (1998). *Adab al-atfāl: 'ahdāfuh wa simātuh*. Beirut: Al-Resalah publishers.
- BUENFIL, C. (2012). *El Bildungsroman en las narradoras españolas de posguerra: 1940-1960*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid. Tesis doctoral.
- CAMPBELL, J. (2017) *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. (Luisa Josefina Hernández, trad.); (Daniela Negrete Martínez, adapt.). México: FCE.
- CAMPOBLANCO BEINGOLEA, A. L. (2016) *El águila y el jaguar: magia y aprendizaje en La ciudad de las bestias de Isabel Allende*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Letras y Ciencias Humanas.

- CANALE PADRÓN, G. P. (2016) “*Lo peor serán los indios*”: *identidad indígena y mundo globalizado en La ciudad de las bestias, de Isabel Allende*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Letras y Ciencias Humanas.
- CANTERA ORTIZ DE URBINA, J. (1999): «Las notas del traductor. Reivindicación de su oportunidad y conveniencia». En Vega, M. A y R. Martín-Gaitero (eds.), *Lengua y Cultura. Estudios en torno a la traducción*. Madrid: Editorial Complutense, pp. 31-50.
- CERRILLO, P. (2016). *El lector literario*. México: Fondo de Cultura Económica.
- CERVERA, J. (1992). *Teoría de la literatura infantil*. Bilbao: Ediciones Mensajero.
- (1995). «La literatura juvenil a debate». En *CLIJ*, n. 75, pp. 12-16.
- CLARK, Z. (2007) «Parodia de género y del discurso primitivista en *La ciudad de las bestias* de Isabel Allende». En *Letras Femeninas*, vol. 33, n 2, pp. 57-72.
- COLOMER, T. (2008). *Introducción a la literatura infantil y juvenil*. Madrid: Síntesis.
- CONRAD, J. (2017). *Heart of darkness*. Seattle: Amazon Classics Edition. Versión Kindle.
- CUBELLS, F. (1989). «Por una literatura auténticamente juvenil». En Ortega, E., *100 Gran Angular*. Madrid: SM, pp. 16.
- DE AGUIAR E SILVA, V. M. (1972). *Teoría de la literatura*. (Valentín García Yebra, trad.). Madrid: Editorial Gredos.
- DE JUAN GINÉS, L. J. (2004). *El espacio en la novela española contemporánea*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Tesis doctoral.
- DÍAZ ARMAS, J. (2006). «Personajes de la literatura juvenil: cambio y maduración». En V. Sotomayor (eds.), *Personajes y temáticas en la literatura juvenil*. Madrid: MEC, pp. 73-98.
- DONAIRE, M.<sup>a</sup> L. (1991). «(N.de l T.): Opacidad lingüística, idiosincrasia cultural». En Donaire, M.<sup>a</sup> Luisa, Lafarga, Francisco et al. *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*. Oviedo: Universidad de Oviedo, pp. 79-91.
- DONOSO, J. (2007). *Historia personal del «boom»*. Santiago de Chile: Aguilar Chilena de Ediciones, S. A.
- DUKMAK, W. (2012) *The treatment of cultural items in the translation of children's literature: the case of Harry Potter in Arabic*. Leeds: University of Leeds. Tesis doctoral.

- DYĀB, H. (20 de julio de 2012). «Maḥmūd Sālim: anā awwal man katab “riwāyāt al-jayb” fi Miṣr». En *Al-Waṭan*. Disponible en: <<https://www.elwatannews.com/news/details/28870>> [Consultado el 10/12/2021].
- ELDABH, M. (2014). «Itijāhāt adab al-aṭfāl fi nihāyat al-alfīyah al-thānīyah wa bidāyat al-alfīyah al-thālithah». En *Revista Dawāt*. Disponible en: <[https://www.researchgate.net/publication/339785025\\_atjahat\\_adb\\_alatfal\\_fy\\_nhayt\\_alalfyt\\_althanyt\\_wbdyayt\\_alalfyt\\_althalht](https://www.researchgate.net/publication/339785025_atjahat_adb_alatfal_fy_nhayt_alalfyt_althanyt_wbdyayt_alalfyt_althalht)> [Consultado el 01/07/2021].
- ENRÍQUEZ ARANDA, M. (2007). *Recepción y traducción. Síntesis y crítica de una relación interdisciplinaria*. Málaga: Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga.
- ESSAM, A. (19 de julio de 2020). «Amr Salama finishes shooting Netflix's 1st foray into Egyptian drama ‘Paranormal’». En *Egypt today*. Disponible en: <<https://www.egypttoday.com/Article/4/89852/Amr-Salama-finishes-shooting-Netflix-s-1st-foray-into-Egyptian>> [Consultado el 10/12/2021].
- FALCÓN, R. (2018). *Robinson y la isla infinita: lecturas de un mito*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, S. L.
- FANTECHI, G. (2012) *El enfoque intercultural e interdisciplinar en la enseñanza de ELE: La Ciudad de las Bestias (2002), de Isabel Allende*. Montréal: Université de Montréal. Trabajo fin de máster.
- FANJUL FANJUL, M.<sup>a</sup> C. (2014). «La popularidad de Isabel Allende en España desde una perspectiva “extraliteraria”». En Badía, J y otros (eds.), *Más allá de las palabras: difusión, recepción y didáctica de la literatura hispánica*. Valencia: Universitat de València.
- GACON, E. (2017). *Literatura y Mercado: el best seller en España*. Valencia: Universitat de València. Tesis doctoral.
- (2017). «Prensa y literatura en la difusión del discurso de Isabel Allende sobre América Latina». XV Encuentro de Latinoamericanistas Españoles, pp.572-581. Madrid. Trama Editorial. Disponible en: <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs00874625/document>>. [Consultado el 12/12/2021].
- GALL, M. (1975). *El secreto de Las mil y una noches (los árabes poseían la tradición)*. (J. Ferrer Aleu, trad.). Barcelona: Plaza y Janes.
- GALLARDO SAMPER, M.<sup>a</sup> del M. y ROMERO TABARES, I. (2005). *Crear el hábito de leer: el relato heroico en la literatura juvenil (orígenes y desarrollo)*. Madrid: Ministerio de educación y ciencia, y Narcea, S. A. de Ediciones.

- GARCÍA GUAL, C. (2008). *Odisea Homero: versión de Carlos García Gual*. Madrid: Alianza Editorial S. A., Editores
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (1996). *El texto narrativo*. Madrid: Editorial Síntesis S.A.
- GENETTE, G. (2001). *Umbrales*. (Susana Lage, trad.). México, D. F.: Siglo XXI Editores, S.A.
- GIARDINELLI, M. (1996). «Variaciones sobre la posmodernidad, o ¿qué es eso del post boom latinoamericano?». En *Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, n. 13-14, pp. 261-269.
- GONZALO GARCÍA, C. (2005). «Fuentes de información en línea para la traducción literaria». En Consuelo Gonzalo García y Valentín García Yebra (eds.): *Manual de documentación para la traducción literaria*. Madrid: Arco Libros, S. L, pp. 149-179.
- GRENBY, M. O. (2008). *Children's Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd.
- ḤĀJJĪ, M. (2015) *Al-taṣrūf fī tarjamāt adab al-ṭifl: tarjamāt Kāmil al-Kīlānī lī «Le Petit Chaperon Rouge» wa «La Barbe Bleue» lil-kātib Charles Perrault*. Argelia: Proyecto Fin de Master, Universidad de Batna.
- ḤAMMŪD, M. (2007). *Riḥlah fī jamālīyāt riwāyāt Amrīkā al-Lātīnīyah*. Damasco: Manshurāt Ittiḥād al-Kuttāb al-‘Arab.
- HAYFESTIVALMÉXICO@BBCMUNDO. (23 de septiembre de 2015). «Isabel Allende: "Los procesos de izquierda socialista de América Latina se pueden resolver democráticamente".» En *BBC News Mundo*. Disponible en: <[https://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/09/150916\\_entrevista\\_interactiva\\_isabel\\_allende](https://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/09/150916_entrevista_interactiva_isabel_allende)>. [Consultado el 03/08/2021].
- HERMANS, T. (1985b). «Translation Studies and a New Paradigm». En Theo Hermans (ed.): *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. Londres-Sydney: Croom Helm, pp. 7-15.
- (2014): *Translation in Systems. Descriptive and Systemic Approaches Explained*. Nueva York: Routledge. Versión Kindle.
- HOHENDAHL, P. W. (1987). «Sobre el estado de la investigación de la recepción» (Joaquín César Garrido Medina, trad.). En Mayoral J. A. (ed.). *Estética de la recepción*. Madrid: Arco Libros, S. A, pp. 31-37.
- HURTADO ALBIR, A. (2011). *Traducción y traductología*. Madrid: Cátedra.

- INGGS, J. (2003). «From Harry to Garri: strategies for the transfer of culture and ideology in Russian translations of two English fantasy stories». En *Meta: Translator's Journal*, 48 (1-2), pp. 285-297.
- ISER, W. (1987). *El acto de leer. Teoría del efecto estético* (J. A. Gimbernat y Manuel Barbeito, trad.). Madrid: Taurus.
- JALĀL, D. Y MOḤSIN, M. (23 de enero de 2018). «Al-mahārāt al-lughawīyah lā-takfī li-ltarjamah dūn thaqāfah ʿāmmah. Ṣāliḥ ʿAlmānī: lastu mawhūbān fī al-tarjamah lakinī altaqīṭ jawhar al-ʿamal wa-rūḥ al-kātib». En *Al Ahram*. Disponible en: <<https://gate.ahram.org.eg/daily/News/633980.aspx>> [Consultado el 10/07/2021].
- JAUSS, H. R. (1987). «El lector como instancia de una nueva historia de la literatura» (Adelino Álvarez., trad.). En Mayoral J. A. (ed.): *Estética de la recepción*. Madrid: Arco Libros, S. A, pp. 59-85.
- KOVAL, M. (2014). *El Bildungsroman alemán*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Tesis doctoral.
- (2018). *Vocación y renuncia La novela de formación alemana entre la Ilustración y la Primera Guerra Mundial*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Colección Saberes.
- LANACIONAR. (17 de noviembre de 2002). «Isabel Allende conquista al público juvenil». En *La Nación*. Disponible en: <<https://www.lanacion.com.ar/cultura/isabel-allende-conquista-al-publico-juvenil-nid450716/>> [Consultado el 12/06/2021].
- LEIVA ROJO, J. (2003). «Recepción literaria y traducción: estado de la cuestión». En *Trans*, n. 7, pp. 59-70.
- LIBRARY OF CONGRESS. (8 de octubre de 2010). Isabel Allende: 2010 National Book Festival. [Archivo de Vídeo]. YouTube. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=6IRL2aiuLi4>>. [Consultado el 21/09/2021].
- LITERATURA E INDUSTRIA DEL LIBRO. (5 de diciembre de 2019). «Salih Almani». En *la página web del Ministerio de Asuntos Exteriores Unión Europea y Cooperación*. Disponible en: <<https://www.aecid.es/ES/Paginas/Minisite%20Biblioteca/Difusi%C3%B3n/Tablon/20191205-almani.aspx>> [Consultado el 15/07/2021].
- LÓPEZ GALLEGU, M. (2013). «Bildungsroman. Historias para crecer». En *Tejuelo*, n.18, pp. 62-75.

- LLUCH, G. (2003). *Análisis de narrativas infantiles y juveniles*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- (2017). «Los jóvenes y adolescentes comparten la lectura. ¿Cómo leemos en la sociedad digital? Lectores, booktubers y prosumidores». En Francisco Cruces (Dir.). Barcelona/Madrid: Ariel/Fundación Telefónica.
- LLUCH, et. al. (2015). «Epitextos virtuales públicos como herramientas para la difusión del libro». En *El profesional de la información*, vol. 24, n. 6, pp. 797-804.
- MARCELO WIRNITZER, G. (2003). *Tratamiento de las referencias culturales en la traducción de las obras de Christine Nöstlinger al español: tipología de procedimientos, estrategias e intervencionismo del traductor de Literatura Infantil*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de las Palmas de Gran Canaria. Tesis doctoral.
- MARGOLIS, F. (12 de mayo de 2004). «"Creo que es una obra digna, trato de que sea respetuosa y me gustaría pensar que está bien escrita". Mucho más que tres palabras con Esteban Valentino». En *Imaginaria: revista quincenal sobre literatura infantil y juvenil*, n. 128. Disponible en: <<https://www.imaginaria.com.ar/12/8/valentino2.htm#margolis>> [Consultado el 12/06/2021].
- MARTÍNEZ, J. L. (1972). «Unidad y diversidad». En Cesar Fernández Moreno (coord.), *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI Editores, S.A. y UNESCO, pp. 73-92.
- MARTÍNEZ DE SOUSA, J. (2014). *Ortografía y ortotipografía del español actual (OOETA 3)*. Gijón: Ediciones Trea, S. L.
- MATA PASTOR, C. (2006). «La voz del traductor. Algunas formas de intervención en textos jurídicos y administrativos traducidos». En *EUT Edizioni Università di Trieste*, vol. 1, pp. 209-218. Disponible en: <<https://www.openstarts.units.it/handle/10077/7820>> [Consultado el 12/10/2021].
- MAYORAL, R. (1999). «La traducción de referencias culturales». En *Sendebarr*, n. 10-11, pp. 67-88.
- (1994). «La explicitación de información en la traducción intercultural». En Amparo Hurtado Albir (ed.), *Estudis sobre la traducció*. Castelló: Universitat Jaume I, pp. 73-96.
- MAYORAL R Y MUÑOZ R. (1997). «Estrategias comunicativas en la traducción intercultural». En P. Fernández y J. M<sup>a</sup> Bravo (eds.). *Aproximaciones a los estudios de traducción*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 143-192.

- MDALLEL, S. (2003). «Translating Children’s Literature in the Arab World: The State of the Art». En *Meta*, vol. 48, n. 1-2, pp. 298–306. Disponible en: <<https://doi.org/10.7202/006976ar>> [Consultado el 08/08/2020].
- (2004). «The sociology of children’s literature in the Arab world». En *Alice’s Academy the Looking Glass*, vol. 8, n. 2, pp. 298-306. Disponible en: <<<https://www.lib.latrobe.edu.au/ojs/index.php/tlg/article/view/177/176>> [Consultado el 08/08/2020].
- MEREGALLI, F. (1985). «Más sobre la recepción literaria». En *Anales de literatura española*, n. 4, pp. 271-284.
- MILLER, A. V. (2017) *Pairing Young Adult and Classic Literature in the High School English Curriculum*. Maine: University of Maine. Electronic Theses and Dissertations.
- MILLER, J. H. (2008). «Should We Read “Heart of Darkness”? ». En *Bloom’s Modern Critical Interpretations: Joseph Conrad’s Heart of Darkness- New Edition*. Nueva York: Infobase Publishing, pp. 115-129.
- MÍNGUEZ LÓPEZ, X. (2012). «La definición de la LIJ desde el paradigma de la didáctica de la lengua y la literatura» En *ANILIJ*, n. 10, pp. 87-106.
- MOLINA, L. (2006) *El otoño del pingüino. Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas*. Castelló: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- MOLODOJEN, N. (2017). *Las referencias culturales y su tratamiento en la traducción directa y mediada japonés-español el caso de Hototogisu de Tokutomi Roka*. Málaga: Universidad de Málaga. Tesis doctoral.
- MORENO VERDULLA, A. (2006). «Identidad y límites de la literatura juvenil». En V. Sotomayor (ed.). *Personajes y temáticas en la literatura juvenil*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, pp. 9-28.
- MUNDAY, J. (2001). *Introducing translation studies: theories and applications*. Londres: Routledge.
- NABHAN, V. (2008). *Estudio sobre las excepciones con fines docentes en los países árabes*. Ginebra: Organización Mundial de la Propiedad Intelectual. Disponible en: <[https://www.wipo.int/edocs/mdocs/copyright/es/sccr\\_19/sccr\\_19\\_6.pdf](https://www.wipo.int/edocs/mdocs/copyright/es/sccr_19/sccr_19_6.pdf)>. [Consultado el 12/12/2021].
- NATIONAL BOOK FOUNDATION. (15 de noviembre de 2018). Isabel Allende receives the 2018 Medal for Distinguished Contribution to American Letters. [Archivo de Vídeo].

YouTube. Disponible en:  
<<https://www.youtube.com/watch?v=Z9qYVJ01RE0&feature=youtu.be>> [Consultado el 13/09/2021].

NEWMARK, P. (2010). *Manual de traducción*. (Virgilio Moya, trad.). Madrid: Cátedra.

NORD, C. (2012). *Texto base-texto meta: un modelo funcional de análisis pretraslativo*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.

- (2010). «Las funciones comunicativas en el proceso de traducción: Un modelo cuatrifuncional». En *Núcleo*, vol. 22, n. 27, pp. 239-251. Disponible en: <[http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0798-97842010000100010](http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0798-97842010000100010)> [Consultado el 08/06/2020].

OITTINEN, R. (2000). *Translating for Children*. New York: Garland.

ORGANIZACIÓN MUNDIAL DE LA PROPIEDAD INTELECTUAL. (2016). *Principios básicos del derecho de autor y los derechos conexos*. Ginebra: Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI). Disponible en: <[https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/es/wipo\\_pub\\_909\\_2016.pdf](https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/es/wipo_pub_909_2016.pdf)>. [Consultado el 12/12/2021].

O'SULLIVAN, E. (2003). «Narratology meets Translation Studies, or, The Voice of the Translator in Children's Literature». En *Meta*, vol. 48, n. 1-2, pp. 197-207. Disponible en: <<https://doi.org/10.7202/006967ar>> [Consultado el 08/05/2020].

- (2010). *Historical dictionary of children's literature*. Lanham: Scarecrow Press.

PACHECO, J. E. (1963). «La novela de aventuras (una aproximación)». En *Revista de la Universidad de México*, n. 11, pp. 16-20.

PADRINO, J. G. (1998). «Vuelve la polémica: ¿existe la literatura... juvenil?». En *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, n. 31, pp. 101-110.

PARIS, B. J. (2008). «The Journey to the Inner Station». En *Bloom's Modern Critical Interpretations: Joseph Conrad's Heart of Darkness- New Edition*. Nueva York: Infobase Publishing, pp. 131-143.

PEÑA, S. (1997) «El traductor en su jaula: hacia una pauta de análisis de las traducciones». En Esther Morillas y Juan Pablo Arias (ed.), *El papel del traductor*. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 19-58.

- (1994a): «Escucha, Ridà: la reconstrucción de los entornos y el papel del traductor». En *Homenaje al Prof. José M<sup>a</sup> Fórneas Besteiro. Universidad de Granada*, vol. 1, pp. 411-28.
- (1993). «Sueños de Mahfúz: Lo onírico en la construcción de la novela». En *Anaquel de Estudios Árabes*, vol. 4, pp. 129-148.

PEÑALVA GARCÍA, M.<sup>a</sup> E. (1996) «Ritos de iniciación en la narrativa de Michel Tournier». En *Philologia Hispalensis*, vol. 11, n. 1, pp. 101-114.

PÉREZ CAÑADA, L. (2005). *Emilio García Gómez, traductor*. Málaga: Universidad de Málaga. Tesis doctoral.

PÉREZ- RIOJA, J. A. (1980). *Diccionario de símbolos y mitos: las ciencias y las artes en su expresión figurada*. Madrid: Tecnos Editorial.

PONZ, M.<sup>a</sup> L. (2012). *La traducción de literatura hispano-estadounidense escrita por mujeres: nuevas perspectivas desde la sociología de la traducción*. Salamanca: Universidad de Salamanca. Tesis doctoral.

POZUELO YVANCOS, J. M. (1989). *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.

QABĀWAH, FAKHR AL-DĪN. (2007). *'Alāmāt al-tarqīm fī al-lughah al-'arabīyah*. Alepo: Dār al-Multaqā.

QADER, N. A. (2010). *La Traducción de Literatura Infantil español-árabe "Análisis traductológico comparado de la obra El Pirata Garrapata En Tierra de Cleopatra*. Granada: Universidad de Granada. Tesis doctoral.

QĀSIM, M. (2018). *Mawsū'at udabā' al-'ālam fī al-qarn al-21*. Londres: e-Kutub Ltd.

QUALEY, M. L. (7 de diciembre de 2010). «I Declare: The Emergence of Arabic Young-Adult Lit». En *Arablit and Arablit quarterly: a magazine of Arabic literature in translation*. Disponible en: <<https://arablit.org/2010/12/07/i-declare-the-emergence-of-arabic-young-adult-lit/#comments>> [Consultado el 12/12/2021].

- (16 de enero de 2017). «Arab teens and Young Adult literature: the new wave» En Qantra.de. Disponible en <<https://en.qantara.de/node/26347>> [Consultado el 12/12/2021].

RABADÁN, R. (1991). *Equivalencia y traducción. Problemática de la equivalencia translé mica inglés-español*. León: Universidad de León.

REYZÁBAL, M.<sup>a</sup> V. (1998). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Acento Editorial.

- ROJO, J. A. (el 17 de septiembre de 2002). «Isabel Allende aborda el mundo juvenil en su nueva novela, 'La ciudad de las bestias: diferentes especialistas analizan la obra de la escritora chilena en la Casa de América». En el País. Disponible en: <[https://elpais.com/diario/2002/09/17/cultura/1032213609\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2002/09/17/cultura/1032213609_850215.html)> [Consultado el 04/04/2019].
- SALMERÓN, M. (2002). *La novela de formación y peripecia*. Madrid: A. Machado Libros, S. A.
- SAKTHESWARI, R. (2015). «Eco-warriors: the champions of the green world in Ranjit Lal's Faces in the Water and Isabel Allende's City of the Beasts». En *Research Scholar: An International Refereed e-Journal of Literary Exploration*, vol. 3, n. 1, pp. 297-307. Disponible en: <<http://researchscholar.co.in/downloads/52-dr.-r.-saktheswari.pdf>>. [Consultado el 06/ 06/ 2019].
- SÁNCHEZ ARNOSI, M. (2006). «Entrevista con Rifat Atfe, traductor del "Quijote"». En *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 673-674, pp. 211-221. Disponible en: <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/entrevista-con-rifat-atfe-traductor-del-quiote-0/>> [Consultado el 01/08/2020].
- SAXENA, V. (2011). «Magical Worlds, Real Encounters: Race and Magical Realism in Young Adult Fiction». En *The Alan review*, vol. 38, n. 3, pp. 43-51. Disponible en: <<https://scholar.lib.vt.edu/ejournals/ALAN/v38n3/pdf/saxena.pdf>> [Consultado el 08/05/2019].
- SEMANA. (EL 27 de octubre de 2002). «"Quería escribir algo liviano y juguetero": la escritora Isabel Allende habló con SEMANA sobre su nuevo libro: 'La ciudad de las bestias'». En *Semana*. Disponible en: <<https://www.semana.com/cultura/articulo/queria-escribir-algo-liviano-juguetero/54644-3/>> [Consultado el 04/04/2019].
- SENABRE, R. (1994). «La comunicación literaria» En D. Villanueva (coord.), *Curso de teoría de la literatura*. Madrid: Taurus, pp. 147-163.
- SERRA, G. (2012). *Nafragios literarios.: colonialismo, poscolonialismo y encuentro entre culturas*. Alicante: Universidad de Alicante. Tesis doctoral.
- SHAW, D. L. (2014). *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*. Madrid: Cátedra.
- (1995) «The Post-Boom in Spanish American Fiction». En *Studies in 20th Century Literature*: vol. 19, n. 1, pp. 11-27. Disponible en: <<https://doi.org/10.4148/2334-4415.1359>> [Consultado el 13/06/2020].

- SCHNELL, B. y RODRÍGUEZ, N. (2009). «Análisis contrastivo de traducciones como aproximación a la enseñanza de la traducción literaria. Reflexiones basadas en las traducciones de “La casa de los espíritus” (Isabel Allende) al alemán y al francés». En *Mutatis Mutandis*, vol. 2, n. 2, pp. 263-281.
- SOLANO, F. (1 de noviembre de 2002). «Adultos, abstenerse». En *Revista de libros*. Disponible en: <<https://www.revistadelibros.com/articulos/la-ciudad-de-las-bestias-de-isabel-allende>> [Consultado el 11/06/2021].
- SOLER, C. y HURTADO ALBIR, A. (2013). «Estudio empírico de la traducción de los culturemas según el grado de adquisición de la competencia traductora. Un estudio exploratorio». En *Sendebare*, vol. 25, n. 24, pp. 9-38. Disponible en: <<https://doi.org/10.30827/sendebare.v25i0.655>> [Consultado el 08/10/2021].
- SONZOGNI, M. (2011). *Re-covered rose: a case study in book cover design as intersemiotic translation*. Amsterdam: John Benjamins.
- SULEIMAN, Y. (2005). «From the periphery to the centre of marginality: towards a prolegomenon of translating children’s literature into Arabic». En *Intercultural Communication Studies*, vol. 14, n. 4, pp 77-91.
- SWANSON, P. (2005). «Magical Realism and Children’s Literature: Isabel Allende’s La Ciudad de las Bestias». En Stephen M. Hart y Wen-chin Ouyang (eds.), *A companion to magical realism*. Nueva York: Tamesis, pp. 168-180.
- (2007). «Latin Lessons for Young Americans: Isabel Allende's Fiction for Children». En *Revista de Estudios Hispánicos*, tomo 41, n. 2, pp. 173-189.
- TĀJĀ, W. (s.f.). «An takūn mutarjimān muhimān afḍal min an takūn riwa’yān say’ān». En *Alwatan.com*. Disponible en: <[https://alwatan.com/graphics/2011/03mar/22.3/dailyhtml/ashreea.html?fbclid=IwAR1aKVjb9x3tJ\\_yXo4SwB\\_foKpTr4LVkmNadpe4Y-A0by69DezHZJHudUIQ#6](https://alwatan.com/graphics/2011/03mar/22.3/dailyhtml/ashreea.html?fbclid=IwAR1aKVjb9x3tJ_yXo4SwB_foKpTr4LVkmNadpe4Y-A0by69DezHZJHudUIQ#6)> [Consultado el 14/07/2021].
- TEIXIDOR, E. (1995). «Literatura juvenil las reglas del juego». En *CLIJ*, n. 72, pp. 8-15.
- TOLEDANO BUENDÍA, C. (2010). «“¿Qué hay tras las ‘notas del traductor’?”». En Rosa Rabadán y otros (coord.), *Lengua, traducción, recepción: en honor de Julio César Santoyo*. León: Universidad de León, vol.1, pp.637-662.
- TOURY, G. (2004). *Los estudios descriptivos de traducción y más allá. Metodología de la investigación en estudios de traducción*. (R. Rabadán y R. Merino, trad.). Madrid: Cátedra.

- THE CITY CLUB OF CLEVELAND. (8 de septiembre de 2017). Isabel Allende 9.8.2017. [Archivo de Vídeo]. YouTube. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=Jq6K5uF5i0s>>. [Consultado el 20/09/2021].
- THE FROST INTERVIEW. (10 de agosto de 2013). Isabel Allende: 'Forever a foreigner' [Archivo de Vídeo]. En Al Jazeera English. Disponible en: <<https://www.aljazeera.com/program/the-frost-interview/2013/8/10/isabel-allende-forever-a-foreigner>> [Consultado el 28/07/2021].
- VASQUEZ, J. G. (2007). «Ver en la oscuridad». En *El corazón de las tinieblas*. Barcelona: Penguin Random House, pp. 1-11.
- VENUTI, L. (1995). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Londres: Routledge.
- VIDAL CLARAMONTE, M.<sup>a</sup> CARMEN Á. (2012). «Los espacios: textos para leer, contextos para traducir e interpretar». En *La traducción y los espacios: viajes, mapas, fronteras*. Granada: Editorial Comares.
- WELLECK, R. y WARREN, A. (1985). *Teoría literaria*. (José M.<sup>a</sup> Gimeno, trad.). Madrid: Gredos.
- WIKSTRÖM, M. (2014) *La invisibilidad como recurso literario antropológico de crítica poscolonial en La Ciudad de la Bestias*. Umeå: Umeå University, Faculty of Arts, Department of language studies.
- WURZINGER, C. (2012). «Cultural Values: Why They Matter in Translation». En I. Herrero & T. Klaiman (Eds.), *Versatility in Translation Studies: Selected Papers of the CETRA Research Seminar in Translation Studies 2011*. Disponible en: <[www.arts.kuleuven.be/cetra/papers](http://www.arts.kuleuven.be/cetra/papers)> (Consultado el 01/09/ 2018).
- YĀQŪT, M. S. (2003). *Fann al-kitābah al-ṣaḥīḥah*. Alejandría: Dār al-Maʿrifah al-Jāmʿyah.
- YŪNIS, A. (10 de julio de 2017). «Ṣāliḥ ʿAlmānī: laḥajāt al-adab al-lātīnī arḥaqatnī» en *Albayan*. Disponible en: <<https://www.albayan.ae/five-senses/dialogue/2017-07-10-1.2998844>> [Consultado el 08/07/2021].
- YUE, X. (2020). *La recepción de la traducción de los referentes culturales: las traducciones al inglés y al castellano de la novela 三国演义 (Sānguóyányì: Romance de los Tres Reinos*. Barcelona: Universidad de Barcelona. Tesis doctoral.
- YUSTE FRÍAS, J. (2012). «Para-traducir la tipografía creativa de la literatura infantil y juvenil». En *La otra L*, n. 8, pp. 38-45. Disponible en:

<<https://www.joseyustefrias.com/2012/06/08/para-traducir-la-tipografia-creativa-de-la-literatura-infantil-y-juvenil/>> [Consultado el 14/09/ 2021].

ZAKĪ, A. (2013). *Al-tarqīm wa 'alāmātih fī al-lugah al-'arabīyah*. El Cairo: Hindawi Foundation for Education and Culture.

## Apéndice

### 1. La entrevista con Rifaat Atfé por correo electrónico (08/05/ 2021).

#### • أسئلة عامة عن عملية الترجمة واختيار العمل الأدبي

1. حضرتك ترجمت أكثر من 100 عمل من الإسبانية إلى العربية، أي من الأدباء أقرب إليك كترجم وكاتب وشاعر، الأدب الإسباني أم أدب أمريكا اللاتينية؟

ج: الحقيقة هذا سؤال يصعب الجواب عليه، ذلك أنه يحدك بأن تكون معجباً بهذا أو ذاك وأنا معجب بكل الأعمال التي ترجمتها خاصة في مرحلتي الأولى، فأنا معجب جداً بكتابات الكاتب الإسباني رامون دل باليه-إنكلان الذي ترجمت له خمسة أعمال مسرحية. ومعجب بشعراء جيل السابع والعشرين الإسباني، معجب ببابلو نيرودا، بأعمال الكاتب التشيلي، الأرجنتيني المولد مانويل روخاس سبولىيدا. لا شك أن الأجواء الإسبانية مختلفة عن الأجواء الأمريكية اللاتينية. وهذا ما يمنح الأدب غنى وتميزاً.

2. من وجهة نظر حضرتك، ما التأهيل الذي يحتاج إليه المترجم ليكون مترجم محترف؟

ج: لا شك أن المترجم المحترف يحتاج إلى امتلاك ناصية اللغتين: اللغة المترجم منها واللغة المترجم إليها. وترجمة الشعر مختلفة تماماً عن ترجمة الرواية، ف لغة الشعر يمكن الإحاطة بها، أما لغة الرواية، خاصة بدءاً من الواقعية السحرية، حيث أن مروحة اللغة واسعة جداً. وكنا نعاني كثيراً جداً لفهم هذه اللغة قبل ظهور الانترنت، حيث أنه لا القواميس ولا الموسوعات كانت تتضمن المفردات المحلية التي تشكل غنى الرواية هنا وهناك.

3. هل لديك الحرية في اختيار النصوص أم أن دور النشر تختار النص؟ في حال اختيارك للنص، ما هي المعايير التي تتبعها لاختياره؟

ج: بشكل عام أنا من كان يختار النصوص. في المرحلة الأخيرة صارت بعض دور النشر، مثل دار الجمل ودار المدى تقترح علي أعمالاً تعجبني فأترجمها.

4. أي نوع من الأعمال الأدبية يثير اهتمامك لترجمته، الأعمال الشعرية أو المسرحية أو الروائية؟ ولماذا؟

ج: في المرحلة الأولى ترجمت الشعر والقصة والرواية. بعدها صارت الرواية موضوع اهتمامي واهتمام قراء العربية ودور النشر.

• أسئلة عن إيزابيل الليندي وثلاثيتها الموجهة لليافعين

5. حسب الترجمات التي قمت بها، يبدو أن إيزابيل الليندي هي الكاتبة الأكثر ترجمة من قبلك برصيد 11 عمل ادبيا من أعمالها، لماذا اخترت

ترجمة هذا العدد من أعمال الليندي وليس أي كاتب آخر؟ ما هو رأي حضرتك بأسلوب الكاتبة؟

ج: إيزابيل الليندي كاتبة تحسن اختيار موضوعاتها وأسلوبها؛ ومتفردة للكتابة كليا، مثلها مثل الكثيرين من الكتاب من أمثال خوان غويتيسولو وأنطونيو غالابا في إسبانيا وماركيز وبارغاس يوسا في أمريكا اللاتينية، إضافة إلى أنّ دور النشر والقراء العرب يتلقفون أعمالها.

6. ما رأي حضرتك بثلاثية الليندي «مدينة الهائم» و«ملكة التنين الذهبي» و«غابة الأرقام» من ناحية أسلوب الكتابة؟

ج: هي تجربة مقصودة من قبل الكاتبة: أن تكتب لليافعين وقد نجحت في ذلك.

7. في أي شيء تختلف هذه الثلاثية عن أعمال الليندي الأخرى في رأيك؟

ج: نعم كان أسلوبها أبسط وأقرب إلى فهم اليافعين.

8. ما هي وجهة نظرك في عمر القراء المحتملين لهذه الثلاثية؟

ج: هي لليافعين. لكن مروحة أعمار قرائها واسعة.

9. هل حصلت لك الفرصة لتصفح أو قراءة ترجمة الأستاذ صالح علماني للرواية؟

ج: لم يحصل لي أن قرأت ترجمة المرحوم صالح علماني، التي أعتقد أنّها جيّدة.

10. ما سبب ترجمتك لعنوان الرواية «مدينة البهائم» وليس «مدينة الوحوش»؟

ج: العنوان بالإسبانية هو La ciudad de las Bestias، هي رواية مغامرات وسلسلة غير عنفيه، وبالتالي وجدت أن ما يقابله في العربية مدينة البهائم. والحقيقة أن بين البهائم والوحوش معنى مشترك.. لكننا نستطيع أن نطلق كلمة بهيمة على كثير من الحيوانات كالماعز والإبل والأغنام والقبيلة والزرافات ولا نستطيع ان نطلق عليها كلمة وحش أو وحوش.

• أسئلة حول الترجمة بشكل عام والرواية الموجهة لليافعين بشكل خاص

11. هل يختلف لديك ترجمة الروايات الموجهة ككلائية الليندي مثلاً، بالمقارنة مع الأعمال الموجهة للبالغين؟

ج: الذي يختلف هو أسلوب وقاموس الكاتب والمترجم لا يستطيع ان يأتي بشيء من عنده.

12. ما هو الأهم في نظرك، أن تصل إلى قارئ النص أم أن تنقل أسلوب الكاتب؟

ج: يختلف الكتاب بعضهم عن بعض بأساليبهم، فالموضوعات موجودة على قارة الطريق، لكن الأسلوب لا. ولذلك فإن الوصول إلى أسلوب الكاتب من وجهة نظري هو طريقة للوصول إلى القارئ.

13. حسب رأي حضرتك، هل من المهم استخدام الهامش أسفل الصفحة في ترجماتك؟ إذا كان كذلك، فهل تقوم بمناقشة ذلك مع دار

النشر أم تقوم بوضعها من تلقاء نفسك دون الرجوع إليهم؟

ج: لا بد أحياناً من استخدام الهامش، لكن المبالغة باستخدامه يضر بالعمل. والهامش يضعها المترجم. كلفت مرة بمراجعة رواية كانت الهوامش فيها يعادل عدد صفحاتها لو جمعت في كتاب عدد صفحات الرواية. لست مع هذا الرأي، تحديداً في العمل الأدبي. لو كان العمل علمياً لاختلف الأمر. ففي العمل العلمي قد يكون هناك ضرورة لتوضيح مصطلحات غير مطروقة كثيراً في اللغة المترجم إليها.

14. هل تتغير طبيعة وهدف الهوامش أسفل الصفحة لو كانت لعمل ادبي موجه للشباب؟

ج: ربياً سابقاً. اليوم معرفة الشباب بالعولم والأجواء وبسبب توفرها في وسائل الاتصال قد تضاهي معرفة المترجم ذاته. ليس عندي رأي ثابت بهذا الخصوص.