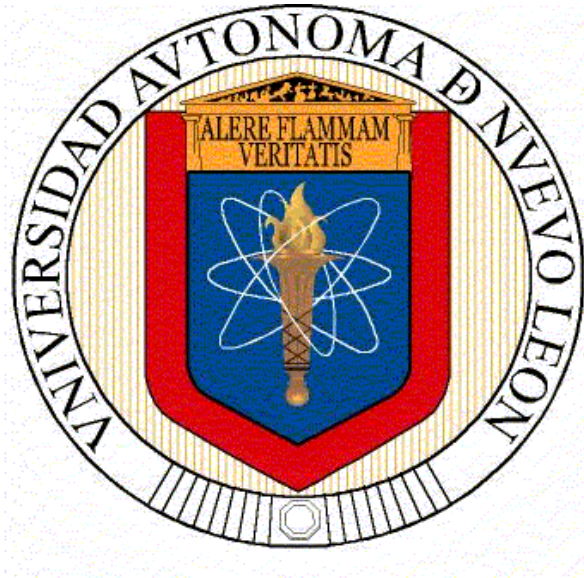


**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**



TESIS

**ESTUDIO SOBRE EL PROCESO DE LA TRADUCCIÓN EN LA
VERSIÓN AL INGLÉS DE *NO OYES LADRAR LOS PERROS***

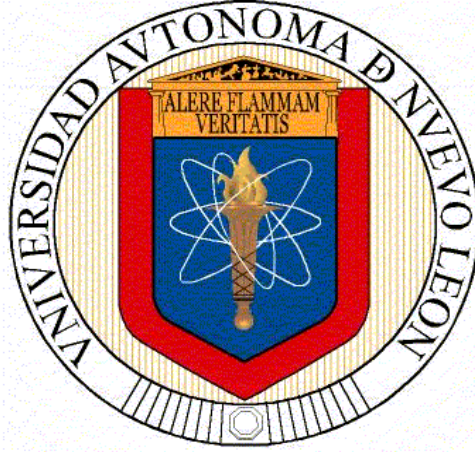
PRESENTA

PAULINNA MEGCHUN INIESTRA

**PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRÍA EN CIENCIAS CON
ESPECIALIDAD EN LENGUA Y LITERATURA**

AGOSTO, 2016

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO**



TESIS

**ESTUDIO SOBRE EL PROCESO DE LA TRADUCCIÓN EN LA VERSIÓN
AL INGLÉS DE *NO OYES LADRAR LOS PERROS***

**PRESENTA
PAULINNA MEGCHUN INIESTRA**

**PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRÍA EN CIENCIAS CON
ESPECIALIDAD EN LENGUA Y LITERATURA**

**DIRECTOR DE TESIS
DR. ARMANDO GONZÁLEZ SALINAS**

**CO-ASESORA
DRA. MARÍA EUGENIA FLORES TREVIÑO**

AGOSTO, 2016

DEDICATORIA

En homenaje a Juan Rulfo, (q.e.p.d.), quien desde pequeña con su obra *El Llano en llamas*, tocó las fibras más sensibles de mi ser. Esto me inspiró ahora a realizar esta tesis.

Con dedicación especial a mis ángeles que me cuidan desde el cielo.

A mis padres, Javier y Julia y a mi hermano, Javier.

A mi otra mitad, Adrián.

AGRADECIMIENTOS

A mis padres y a mi hermano, a quienes amo entrañablemente: por darme su apoyo, comprensión, paciencia y tolerancia durante estos años de maestría e investigación. Jamás dejaron de creer en mí y día a día me regalaban frases que me motivaban a seguir adelante.

A mi adorado tutor, el Doctor Armando González Salinas, porque con sus conocimientos invaluable e infinitos, me orientó acertada, incondicional y cariñosamente al hacer esta tesis.

A mi co-asesora, la Doctora María Eugenia Flores Treviño, quien con amor aportó a mi tesis toda la magia literaria que contiene, por su honorabilidad y cariño que me demostró al nunca dudar de mí.

A mis queridos maestros, la ahora Directora de la Facultad, Maestra Ludivina Cantú Ortiz, al Maestro Carlos Arredondo Treviño, y demás maestros de Posgrado, de quienes (sin que se dieran cuenta) discretamente sustraje conocimientos de literatura y semiótica.

A Adrián, gracias por estar conmigo y ser incondicional en mi vida y en mi corazón.

A mis colegas y excolegas del Depto. de Traducción, por su empatía y consejos.

A mis amigos que han soportado mis años de ausencia. Gracias por sus comentarios y su apoyo.

Quisiera mencionar que padezco de Esclerosis Múltiple y quiero agradecer especialmente a mi neurólogo, el Dr. Eduardo Duriez Sotelo, por atenderme en los momentos difíciles que he pasado con esta enfermedad.

TABLA DE CONTENIDOS

	Página
INTRODUCCIÓN	1
Planteamiento del Problema.....	2
Justificación.....	4
Delimitación.....	6
Objetivos	7
Hipótesis	8
Preguntas de Investigación	10
Antecedentes.....	11
Modelo Operativo.....	15
CAPÍTULO 1. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN.....	16
CAPÍTULO 2. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA.....	28
2.1 Aspectos Lingüísticos.....	29
2.1.1 Procedimientos de Traducción	29
2.2 Aspectos Retórico-Semánticos.....	45
2.2.1 Los significados de las palabras en dos idiomas	48
2.2.2 El lenguaje figurado en <i>No oyes ladrar los perros</i> y <i>No dogs bark</i>	56
2.3 Aspectos Semiótico-Culturales	69
2.3.1 Aspectos Semióticos	77
2.3.1.1 Índices y Símbolos en <i>No oyes ladrar los perros</i> y <i>No dogs bark</i>	82
2.3.2 Aspectos Culturales.....	93
2.3.2.1 Las relaciones familiares.....	93
CAPÍTULO 3. ESTUDIO DESCRIPTIVO-COMPARATIVO	105
3.1 Consideraciones Generales	105
3.2 Áreas de oportunidad en la versión al inglés del cuento <i>No oyes ladrar los perros</i> , <i>No dogs bark</i>	107
CAPÍTULO 4. CONCLUSIONES	123
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	129
ANEXOS	134

INTRODUCCIÓN

Debido al interés en la materia de español de quien redacta esta tesis, especialmente de cuentos cortos, se tuvo la oportunidad de conocer *No oyes ladrar los perros* en una antología de literatura universal a una temprana edad. El relato fue conmovedor con sólo de escucharlo, pues fue mi madre quien lo leyó a mi hermano mayor mientras yo estudiaba primaria y no tenía acceso a sus libros de secundaria que incluían ese nivel de lecturas. Desde ese momento, la obra *El Llano en llamas* y su autor, Juan Rulfo, han estado latentes en la vida de esta tesista.

Al releer la trama del hijo y el padre en sucesivas ocasiones, viví las escenas y mi imaginación me llevó a sentir casi en carne propia el camino que pisaba el anciano, a sentir el sudor sobre mi frente, a sofocarme en el bochorno y cansancio y hasta tuve la desesperación por salvar al hijo que llevaba sobre su espalda. El relato lo sentí en tercera persona, aun con la impresión de que era una situación cruel y trágica, pero tierna a la vez.

Tuve muchos reencuentros con esa lectura y *No oyes ladrar los perros* siempre dejaba esa huella y especialmente inquietud por el final. Se piensa que es un cuento perfecto en cuanto a estilo, ritmo e historia. En lo personal, he invitado a otras personas leer el cuento, y a todos les ha resultado emotivo y sentimental.

Egresada de la Facultad de Filosofía y Letras, titulada de la Licenciatura en Lingüística Aplicada con especialidad en Traducción del inglés, tuve siempre el deseo de practicar traducción literaria: poder comunicar toda la sensación posible que transmiten relatos como el de Rulfo en ese cuento a la lengua inglesa.

Había leído a otro autor mexicano traducido al inglés, como es el caso de *Constancia y otras novelas para vírgenes* de Carlos Fuentes; incluso tuve la oportunidad de leer *Ojos de perro azul* en inglés del colombiano Gabriel García Márquez por curiosidad y ambas traducciones parecieron aptas, comunicaban aceptablemente los mensajes de los latinoamericanos.

Planteamiento del Problema

Al observar la escasez de estudios de las traducciones, en particular de aquellas realizadas de obras mexicanas a idiomas como el inglés, quien realiza esta tesis se percató de la existencia de la única versión de *El Llano en llamas* de Juan Rulfo en inglés (2008). Desde la primera lectura formal de *No dogs bark* (Schade, 2008) se percibe que la estructura y adecuación semántica en dicha traducción pueden impedir que se produzca un efecto semejante al del texto original en los lectores de lengua inglesa para quienes está compuesta. El problema, en principio, es el grado de desempeño del traductor al ajustarse a las normas lingüísticas y culturales características de cada lengua y cultura. El presente trabajo se propone efectuar un estudio descriptivo en la traducción literaria al inglés de un cuento específico de Juan Rulfo: *No oyes ladrar los perros*. A partir de este estudio dividido en tres capítulos, se propone una nueva traducción con la finalidad de mejorar las áreas de oportunidad de la versión en inglés.

El interés surge después de haber observado la reflexión, o falta de ella, por parte de los especialistas en traducción literaria sobre la metodología que utilizan los traductores que se han propuesto trasladar las obras del estilo de Juan Rulfo al idioma ya mencionado. En ocasiones, podría deberse a la poca familiaridad con el texto, la especial atención a los detalles, el entendimiento preciso de la terminología de acuerdo al contexto del cuento, a la comprensión de la cultura de llegada, entre otros aspectos. Esteban Torre (2001), Clifford E. Landers (2001), Umberto Eco (2008), por mencionar algunos especialistas, han abordado la problemática de la traducción literaria. Sin embargo, esta investigación pretende compensar la escasez de análisis de las traducciones de *El Llano en llamas* de Juan Rulfo, en particular, del cuento *No oyes ladrar los perros*.

La falta de estudios de las traducciones como proceso y producto, quizá se deba al conflicto que implica examinar cómo un traductor resuelve las dificultades de estilo (crucial para el caso de la obra literaria de Juan Rulfo), las expresiones idiomáticas mexicanas, las metáforas, los símbolos, la referencia cultural e histórica, la atmósfera de la narrativa de Rulfo, entre otras. El objetivo central del presente trabajo de investigación es el de encontrar para examinar, definir y discutir algunas de las particularidades lingüísticas, literarias, semióticas y culturales en la traducción hecha por George D. Schade de uno de los cuentos de *El Llano en llamas*, *No oyes ladrar los perros* (1953) de Juan Rulfo al inglés.

Se eligió dicho cuento y su versión al inglés como fue traducida en 1967 por George D. Schade tras descubrir que existen posibilidades adicionales para optimizar su lectura y comprensión desde varias perspectivas problemáticas en su traducción. Aquí se habla de los conflictos relacionados con el significado de las palabras, la función poética de los recursos estilísticos de Rulfo y su proceso intencional, así como las complicaciones que enfrenta el

traductor para trasvasar el contenido lingüístico, y lo que ello implica, de una obra literaria a un contexto cultural diferente. Con una lectura general de la versión en inglés, quien conoce el cuento *No oyes ladrar los perros* en español puede advertir que en ella existen elementos que pudieron haber sido trasladados de manera más conveniente y por tanto convincente. Además, se señalan omisiones obvias de fragmentos del cuento y escasez de adecuaciones cercanas al original a nivel lingüístico y cultural, lo que impide que se aprecie emotivamente el texto en inglés de la misma forma que el original en español.

En un apartado más adelante de esta tesis se aborda la fundamentación teórica para el análisis comprensivo y explicativo del tema de traductología, es decir los aspectos lingüísticos. Se explican primeramente los métodos y procedimientos de traducción que existen, estrategias identificadas por los pioneros Jean-Paul Vinay y Jean Darbelnet y que fueron empleados por el traductor George D. Schade.

Justificación

Quien desarrolla este estudio tiene consciencia del espíritu altamente mexicano que poseen los cuentos de este autor. Por lo tanto, se espera con esta investigación ofrecer una revisión de los métodos, técnicas, estrategias y resolución es que empleó el traductor al plantearse la tarea de hacer sentir al lector extranjero que está efectivamente leyendo el mundo creado por nuestro escritor jalisciense.

La falta de atención por parte del traductor a las cuestiones anteriores, para un usuario del inglés como primera lengua que llegue a leer la traducción de George D. Schade

ocasionaría una comprensión distinta a la que pretendió el autor de la versión original. Es decir, el impacto no sería del todo semejante al que recibe un lector nativo del español o en específico, un mexicano. El efecto estético o poético en el lector no sería el mismo al que se propuso transmitir el autor.

La calidad de una traducción podría medirse según el nivel de similitud en la reacción del lector del texto en lengua meta y la versión original. El problema aquí, como en muchas traducciones, es que desde un punto de vista operacional no existe un medio para verificar las similitudes entre las reacciones de los lectores. Aun así, aunque se encontrara una solución a tal problema y el texto produjera la misma reacción, se obtendría un texto aceptable para la cultura de recepción (también llamada cultura de llegada o cultura meta); pero se correría el riesgo de ser inadecuada o no correspondiente con el texto original. Para lograrlo de alguna manera, se cree necesario un estudio que examine a detalle y de manera contrastiva las peculiaridades que se ven involucradas en una traducción en ambas versiones del cuento. Lo que esta investigación podría aportar a sus lectores es la precisión de elementos valiosos de análisis que permitirían a los investigadores, a los profesores de traducción y sobre todo a los futuros traductores crear mayor consciencia en cuanto a su actividad profesional en el mundo de la traducción, en particular literaria, de textos contemporáneos y específicamente mexicanos y estadounidenses.

Se trata entonces, de plantear, advertir y discutir si fueron introducidas modificaciones leves o radicales en la traducción; notar qué tan fiel al sentido, estilo, vocabulario y poética del autor resulta en la versión traducida por George D. Schade y con base en estas observaciones, revisar su grado de adecuación.

En esta tesis se busca observar la dificultad que caracteriza al quehacer de un traductor literario de las obras en el lenguaje de Juan Rulfo. Es importante saber de qué obra en particular se está hablando y también familiarizarse con el lugar donde se deposita la traducción involucrada, ya que tanto quien elabora como quien estudia una traducción ha de conocer ambos contextos socioculturales de partida y de llegada (en este caso, el mexicano y el contexto norteamericano e incluso británico). Este proyecto intenta demostrar de una forma más minuciosa si se alcanza en la lectura el mismo efecto que se detecta en el texto original de Rulfo.

Delimitación

Esta investigación se delimita temporalmente a los años de publicación del cuento *No oyes ladrar los perros* en la obra *El Llano en llamas*, 1953. No obstante, se utiliza la edición de Carlos Blanco Aguinaga, publicada en su 17ª edición en 2008 por la editorial Cátedra en Madrid. El año de publicación de la traducción de *No dogs bark* en *The Burning Plain and Other Stories* de George D. Schade (en su 15ª. reimpresión) corresponde a 2008.

En cuanto a su delimitación espacial, por su autor y su traductor, el presente estudio involucra únicamente los países de América Latina, en especial México y Estados Unidos. La cultura de partida es mexicana. Juan Rulfo no lo especifica explícitamente en su cuento, pero se ha teorizado especialmente que el título del libro *El Llano en llamas* hace alusión a El Llano Grande, región sur del estado de Jalisco, donde “se encuentran Jiquilpan, San Gabriel, Tolimán, San Pedro Toxín, Apulco, Tonaya, Tuxcacuesco” (López Mena, 2007, p. 94).

Tonaya es el lugar donde se desarrolla el cuento y es un lugar ubicado en la entidad antes mencionada.

Las teorías en la que se apoya esta tesis corresponden a la traductología, con sus métodos y procedimientos de traducción, la retórica (en particular, el sentido figurado), y en un nivel superficial, la semántica (ya que únicamente nos abocamos a los significados de las palabras en ambos idiomas) y la semiótica.

Objetivos de la Investigación

Con el fin de conseguir el propósito general del proyecto descrito anteriormente, se presentan los siguientes objetivos:

1. Comparar y contrastar la traducción al inglés de *No oyes ladrar los perros* por *No dogs bark*, para detectar la fidelidad del propósito del relato original de Juan Rulfo.
 - 1.1 Identificar los vocablos que carecen de una traducción directa al inglés y que podían haber sido explicados o “interpretados” de algún modo en la versión de George D. Schade, en cuanto a esta deficiencia ocasiona un cambio de sentido o significado en la traducción.
2. Describir y ejemplificar una propuesta sobre los métodos y procedimientos de traducción que pudo haber utilizado George D. Schade en esta obra.
 - 2.1 Detectar los aspectos particulares que surgen al transferir los recursos literarios que utiliza Juan Rulfo en el cuento.

3. Distinguir las unidades simbólicas en el cuento y aquellos elementos que se relacionan con la tradición histórico-cultural y con la ideología del autor que inciden en la traducción que se estudia.
4. Ofrecer como elemento innovador, un estudio contrastivo de las traducciones para efectuar la aportación tanto metodológica como hermenéutica.
 - 4.1 Proponer alternativas para aquellos elementos en la traducción en inglés que se presentaron y percibieron como ‘inexactos’.

Esto último se presenta tras un minucioso examen que se realizó al comparar los fragmentos del cuento original en español y su traducción al inglés. Se observan tanto los múltiples aciertos como algunas áreas de oportunidad de la versión del traductor George D. Schade.

Hipótesis

A partir del planteamiento del problema, surgen las siguientes hipótesis que corresponden a los objetivos:

1. La traducción al inglés titulada *No dogs bark* se puede comparar con su original en español de *No oyes ladrar los perros* para detectar la fidelidad del propósito del relato original de Juan Rulfo.
 - 1.1 La versión de George D. Schade incluye vocablos que no tienen una traducción directa al inglés y que fueron explicados o “interpretados” de algún modo en su versión; ya que esta omisión ocasionó un cambio de sentido o significado en la traducción.

2. El traductor George D. Schade utilizó métodos y procedimientos de traducción en su versión al inglés de la obra de Rulfo.

2.1 Existen aspectos particulares que surgen al transferir los recursos literarios utilizados por Juan Rulfo en el cuento: recursos lingüísticos para crear en el lector imágenes visuales, auditivas, arcaísmos, construcciones anafóricas, metáforas, comparaciones, la repetición, personificación, antropomorfización y el lenguaje rural.

3. Las unidades simbólicas como la luna, la aridez del campo, el ladrar de los perros, entre otras y aquellos elementos relacionados con la tradición histórico-cultural y con la ideología de Rulfo. Ésta se enfocaba en plasmar las características del campesino mexicano, en particular, su conformismo ante la vida precaria o su deseo de superación, y ello incide en la traducción de George D. Schade al inglés.

4. Se puede ofrecer como elemento innovador, un estudio contrastivo de las traducciones.

4.1 Es posible formular alternativas para aquellos elementos en la traducción al inglés que resultan ‘inexactos’, explicando y justificando el motivo del cambio sugerido.

Preguntas de Investigación

Con la finalidad de responder a los propósitos de esta investigación, se diseñaron las siguientes interrogantes:

1. ¿Se puede cotejar la traducción al inglés titulada *No dogs bark* con su original en español, *No oyes ladrar los perros*, para detectar si se conservó la fidelidad del propósito del relato original de Juan Rulfo?
 - 1.1 ¿Cuáles son los vocablos que aparecen en la versión de George D. Schade que no tienen una traducción directa al inglés y que fueron de algún modo explicados o “interpretados”? Y si es así, ¿qué tanto cambio de sentido o significado en la traducción ocasionaron estas omisiones?
2. ¿Qué métodos y procedimientos de traducción utilizó George D. Schade en su versión traducida al inglés de la obra de Rulfo?
 - 2.1 ¿Qué aspectos particulares surgen al transferir los recursos literarios y lingüísticos utilizados por Juan Rulfo en el cuento para crear en el lector imágenes visuales, auditivas y así, trasladar adecuadamente el lenguaje literario y rural de la obra?
3. ¿Cómo inciden en la traducción al inglés las unidades simbólicas como la luna, la aridez del campo, el ladrar de los perros, entre otras y los elementos relacionados con la tradición histórico-cultural y la ideología de Rulfo?
4. ¿Existen alternativas para aquellos elementos en la traducción al inglés que resultan ‘inexactos’ y ofrecerlas en una propuesta a través de un estudio contrastivo?

Antecedentes

La revisión del arte sobre este tema específico es escasa. Sobre traducción literaria, existen pocas publicaciones que guardan relación con los objetivos del estudio que se aborda aquí. Fue posible rescatar algunos trabajos donde se utilizaron variables semejantes y/o propusieron objetivos similares. A continuación, se expone una breve reseña de las más relevantes investigaciones que se han encontrado hasta el momento. Así mismo, se incluye un comentario crítico que dictamina si sirvió de guía a la investigadora. Es decir, si permitió hacer comparaciones y/o elaborar ideas sobre cómo se trató el problema.

En mayo de 2010, tras haber buscado “Traducción Juan Rulfo”, “Traducción El Llano en llamas” en la base de datos del Colegio de México, a través de LingMex¹, Bibliografía Lingüística de México, de la Universidad Autónoma de Nuevo León² y de otras universidades a nivel nacional como la Universidad Nacional Autónoma de México, la Universidad de Guadalajara, la Universidad de Veracruz y la Universidad de las Américas de Puebla, no se encontraron investigaciones específicas con las que pueda vincularse la presente tesis.

Sin embargo, en 2006 en la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín, fue realizada una tesis de grado titulada *Las presencias invisibles: Aproximaciones al Pedro Páramo de Juan Rulfo* que examina las traducciones al inglés y al francés de *Pedro Páramo*, lo que sirve de apoyo para saber desde qué enfoques se ha estudiado la traducción literaria. El tesista Rubén Darío Orozco hace un análisis de las traducciones de esa novela para su tesis de licenciatura. En ella, añade un apéndice titulado *Errores y omisiones en dos traducciones de*

¹ Consultado en <http://lingmex.colmex.mx/index.php/busquedas/simple>

² Consultado en <http://www.dgb.uanl.mx/?mod=bdigital>

Pedro Páramo. Lo que Orozco sí observa son los errores cometidos (al inglés y al francés) a partir del ritmo y del sonido de una versión en audio-libro de la obra de Rulfo, pero no hace referencia a ningún método de traducción, que es uno de los intereses de la presente investigación.

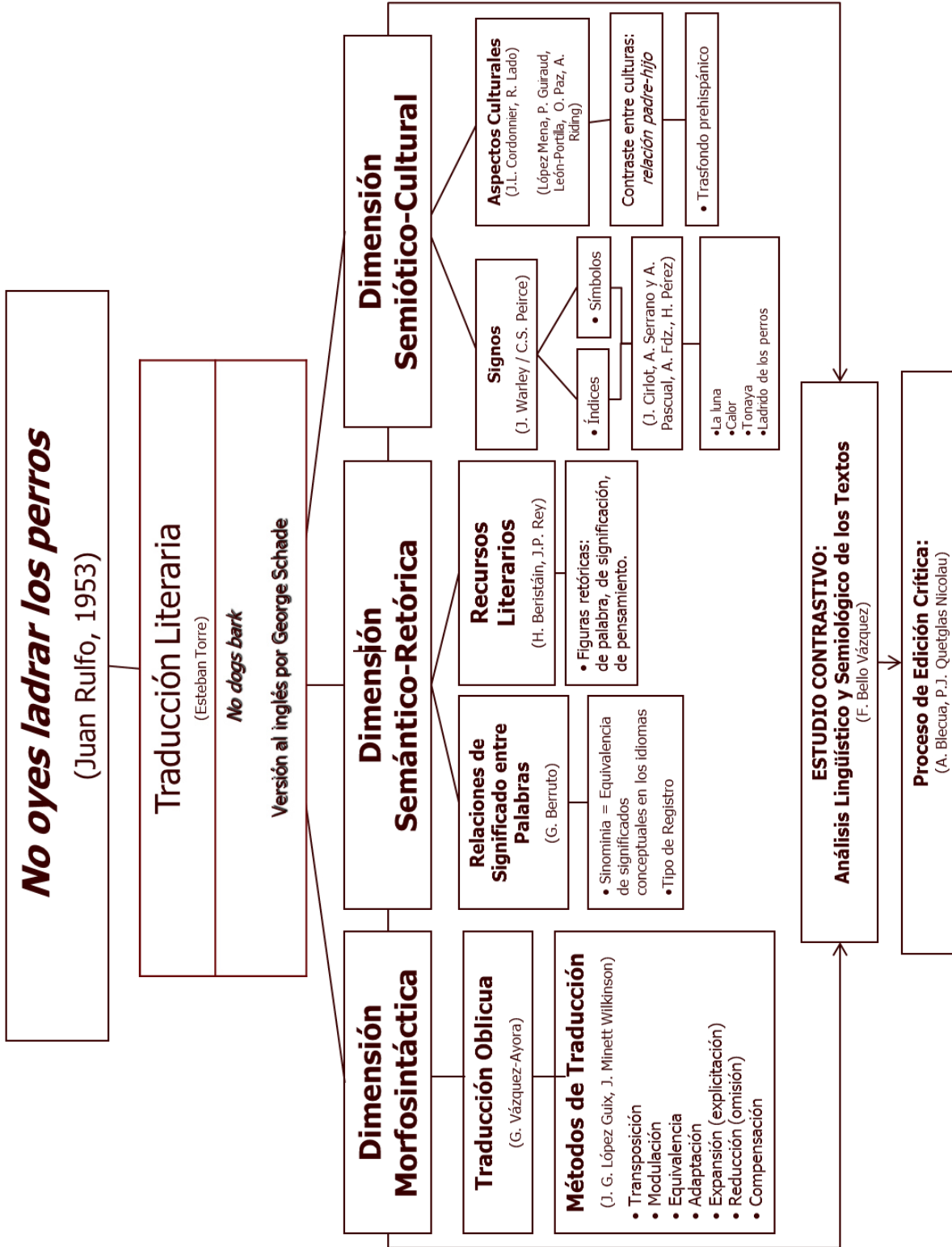
Cabe resaltar que la bibliografía general acerca de Juan Rulfo como autor es muy amplia. Son pocos los estudios que se han hecho acerca de sus traducciones, a pesar de ser el autor mexicano cuyas obras han sido más traducidas en la historia a nivel mundial. Sin embargo, en un *continuum* de investigación sobre el tema, se encontraron otras investigaciones que tienen que ver con la traducción de obras literarias de otros autores. A continuación, se mencionan las mismas y se describe porqué se distinguen de esta tesis.

Una de las investigaciones se titula *Traducción de elementos culturales en teatro: A man for all seasons* y fue realizada por la Dra. Rosa Currás Móstoles (2009) del Departamento de Idiomas de la Universidad Católica de Valencia. Este documento se centra en el estudio del tratamiento de los referentes culturales en la traducción de la obra *A man for all seasons* de Robert Bolt (1969) al español, *Un hombre para la eternidad*, realizada por Luis Escobar (1967). Su método de trabajo consiste, en primer lugar, en un estudio en dos fases de la cultura origen. En una primera fase, se realiza un estudio a profundidad del contexto histórico en el que se desarrolla la obra, y en una segunda fase se investiga la situación en la que se produce el texto, así como los rasgos específicos de la dramaturgia del autor. En segundo lugar, la selección de los referentes culturales específicos en *A man for all seasons* se realiza en atención a su vínculo con los parámetros propios (técnicas de traducción elegidas para el trabajo) y así finalmente, analizar su trasvase en la obra *Un hombre para la eternidad*. Se encontró, sin embargo, que una gran diferencia entre dicho trabajo y éste es el estudio

histórico de la sociedad al que somete la Dra. Rosa Currás Móstoles y cómo se analizó profundamente la cultura de aquel entonces, cuando surgió la obra. Su punto de partida es el marco contextual. Lo que más se diferencia de este estudio es primeramente, que se trata de la traducción de una obra teatral del idioma inglés al español. No obstante, contiene elementos teóricos que también se utilizaron en la presente investigación acerca de los procedimientos de traducción y por ende, no se desecha totalmente como sugerencia de antecedente o proposición.

Otra investigación realizada en 2006 por Mengshuan Ku y dirigida por Amparo Hurtado Albir (destacada traductóloga que ha publicado libros sobre traducción) lleva por nombre *La traducción de los elementos lingüísticos culturales (chino-español). Estudio de 紅樓夢 [Sueño en las estancias rojas]*. Esa tesis doctoral fue llevada a cabo en la Universidad de Barcelona y su objetivo general era, como lo explica su título, analizar el tratamiento de los elementos lingüísticos culturales en la traducción al español de dicha novela. Esta tesis doctoral analiza verdaderamente a profundidad cada fragmento de la novela y los contrasta con dos o tres versiones de traducción en español en los que explica minuciosamente cómo se emplean los juegos de palabras en la cultura china y ahonda en los homófonos del idioma chino; pero al igual que una de las intenciones de este estudio, identifica en las versiones que existen en español de la novela china, si cada uno de los traductores ha utilizado uno de los métodos y procedimientos traductológicos que se revisan y adaptan en el presente trabajo. Se trata de un estudio contrastivo de dos versiones al español de la misma obra donde se muestran algunos puntos que resaltan en una versión y otros aspectos en otras versiones.

Por lo tanto, aunque sí existen pocas tesis que corresponden a la Traducción Literaria, hasta el momento se ha identificado sólo una que tiene relación con Juan Rulfo. No obstante, el corpus del colombiano Rubén Orozco fue la novela *Pedro Páramo* y sus traducciones al inglés y al francés de Margaret Sayers Peden (1994) y Roger Lescot (1979), respectivamente; mientras que en este trabajo, el centro de atención está, como se dijo, en el cuento *No oyes ladrar los perros* y su traducción del estadounidense George D. Schade.



CAPÍTULO 1. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

Esta investigación es descriptiva y explicativa. Según Hernández Sampieri (2006), las investigaciones de este tipo sirven “para analizar cómo es y se manifiesta un fenómeno y sus componentes” (p. 116). Nuestro estudio es descriptivo porque se expone la versión propuesta por el traductor George D. Schade para el inglés. Se enfatizan los métodos empleados por el traductor y el motivo de su predilección. Por ello decimos que es explicativa, pues busca “encontrar las razones o causas que provocan ciertos fenómenos”, en este caso, el por qué el traductor recurrió a tal método y no a otro.

De acuerdo a Gimeno Sacristán, un método se define como una “síntesis práctica de opciones tomadas a partir de variables³” (Zufiaurre, 2001, p. 42), que en nuestro caso involucran sistemas lingüísticos - puesto que se analizarán dos idiomas - aspectos geográficos que conciernen a países como México y Estados Unidos; y rasgos histórico-culturales, que atañen a cada país en cuestión y cuya historia incide en la versión depositaria final de la traducción.

El método de razonamiento empleado en este estudio es analógico. De acuerdo a Zufiaurre, una analogía es “el procedimiento que nos guía en el establecimiento de relaciones entre dos o más objetos” (p. 44). Esta tesis pretende determinar aquellos elementos que son afines, así como los que son lejanos en la traducción al ser contrastada con el texto de partida. Se toma como base la versión original en español y posteriormente se busca indicar las problemáticas que presenta dicho texto al ser transferido al otro idioma. Es decir, en palabras

³Una variable es una propiedad que puede variar (adquirir diversos valores) y cuya variación es susceptible de medirse. Según Hernández Sampieri, Las variables adquieren valor para la investigación científica cuando pueden ser relacionadas con otras (formar parte de una hipótesis o una teoría). En este caso se les suele denominar “constructos o construcciones hipotéticas”.

de Zufiaurre “se intenta hacer extensivos los aspectos de la entidad mejor conocida a la menos conocida” (p. 44).

Lo anterior comprueba el enfoque cualitativo de esta investigación, pues de acuerdo a Hernández Sampieri, las investigaciones de esta modalidad “se fundamentan más en un proceso inductivo (explorar y describir, y luego generar perspectivas teóricas). Van de lo particular a lo general” (2006, p. 8).

El enfoque no está en medir las variables involucradas en el fenómeno de la traducción, sino en comprender y entender el proceso. Este tipo de estudio “utiliza la recolección de datos sin medición numérica para descubrir o afinar preguntas de investigación en el proceso de interpretación” (Hernández Sampieri, 2006, p. 8).

En el mismo tenor de esta tesis, los significados se extraen de los datos y no necesitan ser reducidos a números ni tienen que analizarse estadísticamente. También, se comprende al “participante” estudiado (es decir, al traductor y su versión) y se desarrollará empatía hacia él. Así, se propone una respuesta a los problemas que surgen al verter a otro idioma una obra literaria de nuestra cultura que trascendió fronteras, como el cuento corto *No oyes ladrar los perros* de Juan Rulfo.

Esta tesis será principalmente un estudio exploratorio, pues se trata de inspeccionar una cuestión de investigación que casi nadie ha examinado, como se mencionó en la parte de la justificación.

Puesto que lo que se analiza es una versión en un segundo idioma a partir de una obra literaria como resultado de un proceso de otro ser humano, con su propia ideología,

conocimientos, acervo cultural, parte de una sociedad en un determinado momento, el papel de quien investiga y examina la traducción será el de “analizar los aspectos explícitos, conscientes y manifiestos, así como aquellos implícitos, inconscientes y subyacentes. Todo ello mediante la reflexión como puente entre quien investiga y los participantes estudiados” (Hernández Sampieri, 2006, p. 10).

Por su objeto de estudio, la presente investigación está construida dentro de una metodología híbrida, ya que involucra tanto la literatura, la traducción literaria, parte de la traductología, la retórica y la semiótica. De acuerdo a Álvarez Gayou-Jurgenson (2003), los métodos híbridos son “aquellos usados tradicionalmente en la investigación cuantitativa y que proponen como métodos también valiosos para el desarrollo de estudios cualitativos. El procedimiento de aplicación no varía; la diferencia generalmente se encuentra en la interpretación de los datos” (p. 159).

Como se mencionó anteriormente, por una parte, de la primer disciplina, la literatura, tomaríamos principalmente los aspectos que se refieren a los recursos literarios del original y cómo fueron trasladados a las lenguas meta, en especial, las figuras retóricas y otros recursos literarios. En cuanto a la traductología, esencialmente se usarán las aportaciones de teóricos como G. Vázquez Ayora en “Introducción a la traductología” y Esteban Torre con el trabajo “Teoría de la traducción literaria”. Ambos eruditos han recopilado y a su vez estudiado los métodos de traducción más usuales, como la adaptación, expansión y reducción, por mencionar algunos, que se encuentran en la versión por analizar. Los datos se interpretarán con base en los conocimientos que se obtengan sobre los contextos socioculturales de la versión en español y de la versión al inglés de la traducción.

Al inicio de la investigación, una vez concebida la idea, se llevaron a cabo los pasos de recolección de bibliografía y fuentes que servirían para fundamentar el proyecto en el aspecto teórico.

Tras observar varias posibilidades de elementos en la traducción al inglés que podrían examinarse dentro de esta tesis, se realizó una evaluación de las fuentes para saber si serían pertinentes para utilizarlas en este estudio, puesto que la necesidad de antecedentes consiste en reconocer cuáles son las fuentes específicas que exige una investigación.

Ya que se trata de ir de lo general a lo particular, los primeros aspectos que se analizan son los lingüísticos (procedimientos de traducción). Aquí se explica en qué consisten los métodos y procedimientos que se han definido en la Traductología. Se descartan aquéllos que no utilizó el traductor George D. Schade en *No dogs bark* y por el contrario, se intenta argüir por qué en ciertos casos del texto usó uno de los procedimientos. También se habla en términos generales de la gramática y la morfología de ambos idiomas aplicando la teoría de los autores que se citan.

Luego, en una segunda sección, se discuten los aspectos retórico-semánticos que pueden advertirse en el cuento original de Juan Rulfo y la solución a la que recurrió el traductor. Nos referimos a las palabras que no tienen una traducción directa. Y aunque es cierto que tan solo porque pueden existir palabras o términos equivalentes en ambos idiomas, no significa que capturen totalmente el “sentimiento” de la palabra original. Es el motivo por el que la traducción resulta complicada, porque a veces no existe una única palabra en español que contenga tantas significaciones en inglés. De la misma forma, en el mismo apartado se discuten los recursos expresivos que hacen que lo que se lee en un texto resulte más expresivo,

convinciente y a partir de los cambios semánticos que generan, crean un efecto en el lector. Se comparan ambas versiones en español e inglés para evaluar si se pudo producir tan emoción en el receptor de la lengua meta.

El tercer apartado, que incluye la reflexión de los aspectos semiótico-culturales plantea la necesidad de todo el conocimiento que le sea posible sobre ambas culturas al traductor. Desde el inicio es importante hacer notar que la lengua, es antes que nada un medio de expresión, un componente de una identidad cultural y el reflejo de una visión del mundo condicionada por el ambiente en el que se practica el idioma. En nuestra cuestión particular de traducción literaria, el producto trasvasado a la lengua meta debería percibirse no sólo como resultado del idioma y cultura de llegada. Deberá analizarse en conexión con el original y su función en la cultura de partida. El traductor tiene como propósito reconstruir la perspectiva cultural del original pero también de su época y transmitir estos elementos en su traducción literaria.

Otra parte importante de esta sección es la exploración de los índices y símbolos captados en *No oyes ladrar los perros* y las razones por las cuales deben incluirse en la traducción al inglés. Concluimos con ello que un traductor de literatura también cumple la función de creador en pleno derecho, ya que al mismo tiempo que se encuentra obligado a seguir la pluma del escritor, debe incluir elementos extranjeros dentro de su cultura y hacerlos suyos dándoles sentido y forma y así presentarlos al destinatario en la cultura de llegada.

Por último, en el capítulo final, se buscarán especificar las propiedades importantes de la traducción de George D. Schade, tales como los aciertos, las áreas de oportunidades, sus debilidades, y al mismo tiempo dar fundamentos para un plan de una nueva traducción.

Evidentemente, se irá describiendo y argumentando con apoyos teóricos lo que se sugiere como alternativa de traducción y lo que se investiga para hacer tales recomendaciones con el fin de que el presente estudio sirva así mismo para reunir información y hacerlo lo más completo posible y así poder ofrecer apuntes para investigaciones futuras.

Como primer paso para iniciar el análisis de esta traducción, se dio entonces a la búsqueda de la versión en inglés de *El Llano en llamas* y sólo se encontró una versión, la de *The Burning Plain and other stories* de George D. Schade que data de 1967. Se encontró y se leyó de igual modo la versión al francés, *Le Llano en flammes* de Gabriel Iacuilli. Con la esperanza de que las traducciones en estos idiomas plasmaran de igual modo la devoción, el dolor y la compasión del padre que se encuentran en el original, se dio paso a múltiples lecturas de la versión del traductor norteamericano y la del francés.

Subsecuentemente, en el segundo paso se optó por estudiar con mayor profundidad el cuento en inglés, debido a que se percibió que presenta una mayor cantidad de áreas problemáticas en comparación con su original en español. La versión en francés (que aquí no se incluirá por ser un universo totalmente distinto), ya que es más apegada y literal por ser una lengua romance, resulta más aceptable que la traducción al inglés.

Consciente de que aún estoy en pleno desarrollo para convertirme en una crítica de la traducción, sí considero ser una observadora puntual de las áreas de oportunidad en la traducción, que es el objeto de estudio de esta investigación y que sin duda podrán servir de base para otros traductores e incluso, críticos de la traducción.

Al revisar detenidamente *No dogs bark* de George D. Schade es fácil advertir que contiene fragmentos que requieren más atención para este estudio analítico. Las discrepancias

que se encontraron en la traducción en lengua inglesa llegan hasta el grado de provocar un verdadero cambio de sentido para el lector tanto en el título mismo del cuento, *No dogs bark*, como el del libro: *The Burning Plain and other stories*.

La tarea siguiente fue la lectura línea por línea y una al lado de la otra las versiones *No oyes ladrar los perros* y *No dogs bark*. En un tercer paso, ahí se señalaron los puntos que generaban más ruido en inglés y surgió la duda del por qué esa traducción no había sido revisada ni reeditada en todos estos años. No se pudo obtener el contacto directo con el traductor texano ya que falleció en 2010, año en el que dio inicio esta investigación; pero se descubrió que George D. Schade fue traductor también de Juan José Arreola y, en la víspera de su fallecimiento, de Pablo Neruda.

Se propusieron los aspectos que pueden analizarse en ambos textos, original y traducción, y en los cuales se puede dividir el presente estudio y son: los aspectos sintácticos, al lado de la presencia de principios metodológicos concernientes a la traducción como proceso, la existencia de componentes semánticos y literarios que en la traducción deberían plasmar el lirismo más adecuado al original y por último, los elementos semióticos y culturales de México contenidos en la obra del jalisciense, que es de admitirse, son difíciles de transmitir en la otra cultura de llegada por más geográficamente cerca que se encuentre a nuestro país.

Las argumentaciones que se explican dentro de esta tesis para cada uno de los campos mencionados arriba culminaron con una propuesta de traducción que pretende ofrecer alternativas a las áreas de oportunidad encontradas en la traducción de George D. Schade, sin ser ésta un intento de reemplazo a su versión.

Varios libros y manuales de traducción que explican los métodos y procedimientos de traducción sirvieron como recursos iniciales. Estas recopilaciones, que están resumidas en la obra de López Guix y Minett Wilkinson, fueron el sustento para enumerar con certeza los métodos y procedimientos de traducción que empleó el traductor en *No dogs bark*. Con conocimientos de traductología y experiencia de más de siete años traduciendo del inglés y español y a la inversa, se indicó qué método o procedimiento se usó en cada fragmento del cuento traducido. Se puede pensar que, George D. Schade, como sucede en quienes traducimos de forma habitual, pudo no estar consciente de aplicar estos principios de traducción, pues al traducir recurrente y automáticamente en la vida profesional, se pueden descuidar las reglas y olvidar las tácticas que todo traductor tiene a su disposición para solucionar los contratiempos que pueden surgir.

Enseguida, los aspectos semánticos se observan en ambas versiones. Es decir, las palabras que no hallaron una traducción directa en inglés porque 1) el traductor desconocía el significado exacto en su totalidad en español y por ende no incluyó la palabra en lengua inglesa o 2) el término es inexistente en esa lengua y por ello, la dejó sin traducir, la explicó (a modo de *sobretraducción*) o la omitió en su versión.

También esa sección contiene el análisis de elementos literarios, en particular, las figuras retóricas. Para transferir el encanto del cuento del autor mexicano, el traductor debió ser cuidadoso con cada metáfora, símil, aliteración, hipérbole, entre otras figuras literarias. Se intentó en este apartado confirmar si George D. Schade trasladó las anteriores figuras. Cuando esto no fue posible, se examinó si por otro medio intentó compensar la pérdida de alguna de las anteriores.

Por último, habría que añadir a esta investigación la evidente dificultad de traducir todos los ingredientes culturales presentes en *No oyes ladrar los perros*. Aquí aludimos al México rural, campesino, en la época posrevolucionaria. Además, se habla de las relaciones familiares que distinguen a México de Estados Unidos y los motivos por los cuales sería complicado para el lector en la cultura de llegada concebir cómo el padre puede perdonar al hijo que tanto daño les hizo en vida, tanto a ellos, sus padres, como a su compadre (con quien guardaba una estrecha unión).

Además, distinguimos símbolos importantes en el cuento, por ejemplo, la luna, el ladrar de los perros, con una gran cantidad de interpretaciones que afectarían de igual modo la lectura en español como en inglés. Con diccionarios específicos de símbolos como el de Álvaro Pascual Chenel y Alfonso Serrano, que aportan definiciones de las figuras simbólicas que aparecen en el cuento, como las que se mencionan arriba. Esto sirve para demostrar la variedad cultural entre México y Estados Unidos (o quizá otro país de habla inglesa), para proporcionar la evidencia de cómo es que símbolos en el cuento tienen significados muy profundos y van más allá de lo que pudiéramos imaginar, pues llegan a tener un trasfondo histórico que se encuentra arraigado a nuestra cultura desde épocas del México indígena.

Por último, cabe mencionar que fue de gran ayuda la aportación del método *por calas* utilizado en Filología. De acuerdo a Pere Joan Quetglas Nicolau, como parte de la rama de la crítica textual, el filólogo debe “cumplimentar puntual y exactamente una serie de etapas” (1985, p. 29). La primera lleva por nombre *recensio*, donde se insertan todos los materiales en los cuales se haya transmitido el texto. En nuestro caso, equivaldría a todas las versiones que poseemos de *El Llano en llamas*, en particular del cuento *No oyes ladrar los perros* en inglés. A ello le llamamos *collatio*. El propósito de esta etapa de *recensio*, de acuerdo al autor antes

mencionado, es el de “comparar los manuscritos y demás testimonios supervivientes, a fin de establecer su valoración y dictaminar el grado de dependencia existente entre ellos” (1985, p. 29). Esto lleva a la realización del *stemma codicum*, que facilita visualizar las relaciones entre los textos.

La crítica textual se asemeja al análisis de una traducción en el sentido en que ambas son ante todo sentido común. También en filología, un lector puede descubrir errores que podrían atribuirse al copista (es decir, una mala reproducción mecánica, como en traducción, fallas del que redacta o del editor, y no necesariamente del traductor). De igual modo, en traducción también podemos llegar a hacer omisiones no voluntarias; las transposiciones (que en la traducción de textos en inglés-español-inglés son muy frecuentes por la gramática incompatible y particular de cada lengua); un traductor también puede *sobretraducir*, y así, hacer adiciones a la versión en la lengua de llegada.

Por otra parte, pueden darse significativos errores debidos a la influencia del contexto: Quetglas Nicolau menciona que en lo que se refiere al contexto ideológico, debido a la diferencia cultural entre el copista (en nuestro caso, el traductor) y el autor del texto original, surgen conceptos culturales ajenos al autor debido a la identidad del copista. Un ejemplo sería que el traductor no alcance a comprender totalmente lo que significa que un hombre llame a otro “compadre” en nuestro país y lo traduzca simplemente como “viejo amigo”.

Finalmente, una técnica importante de la filología que se relaciona con la comparación que hemos hecho en este análisis es la llamada *collatio*, donde se comparan “los manuscritos (en nuestro caso, las versiones de *No oyes ladrar los perros*) y en el registro de las variantes” (Quetglas Nicolau, 1985, p. 45). En este estudio, se han registrado las desigualdades entre

versiones y el modo en que podrían haber sido subsanadas en la traducción al inglés, con su justificación correspondiente. Esto se puede comparar con la etapa de *examinatio*, donde se decide qué tan propia es la versión inglesa que se contrasta.

De esto último, el *editor* (para este estudio, sería quien analiza la traducción) puede proponer un texto (*editio*) de traducción que sería el más fiel a la versión original.

En cada uno de estos análisis, se tuvieron a la mano el original *No oyes ladrar los perros* de Juan Rulfo, en su edición de 2008 y del mismo año la traducción *No dogs bark* de George D. Schade. En primer lugar, se contaron la cantidad de fragmentos en español (cincuenta y nueve) y la cantidad en inglés (cincuenta y cinco).

En segundo lugar, se llevó a cabo una revisión fragmento por fragmento con el objetivo de precisar qué método o procedimiento de traducción (si es que se utilizó) respetó el traductor norteamericano. Fue necesaria la teoría recopilada por Juan Gabriel López Guix y Jacqueline Minett Wilkinson en el capítulo noveno de su “Manual de Traducción Inglés-Castellano” (2011).

Enseguida, se revisaron las palabras que el traductor no tradujo al inglés, así como las palabras a las que dio una traducción que resultó en un cambio de significado y de sentido total. Con respecto a éstas, inicialmente, se especuló la causa de la omisión de traducción o el uso de una traducción alejada a lo conveniente para la transmisión fiel del sentido del relato. También aquí se incluyeron las figuras retóricas porque son las expresiones que cambiaron de sentido para entregar un texto más bello, con distintos matices, estéticamente grato al lector. Se cotejó con *No dogs bark* a fin de averiguar si George D. Schade respetó y conservó los

tropos insertados por la pluma de Rulfo. Esto ayudaría en gran medida a que el texto de llegada tuviera un impacto tan atrayente y cautivante como el original.

Por último, reiteramos cómo se tomaron en cuenta los símbolos y signos existentes en el cuento *No oyes ladrar los perros*. Un traductor no tendría por qué omitir ninguno de éstos. Símbolos tales como la luna, el agua, la oscuridad, el ladrar de los perros deberían transvasarse al inglés sin alteración alguna. Será tarea del lector adivinar la importancia y significación de cada uno de ellos. En el mismo apartado, señalamos la relevancia de las relaciones familiares en nuestro país y por qué el anciano agota toda su energía para salvar a Ignacio. La figura de la madre, de particular importancia en nuestro país como símbolo máximo de respeto, adoración, amor, resalta en el cuento y para el lector estadounidense que no conoce la relación madre-padre-hijo quizá esto pueda no ser tan obvio. Sin embargo, en esta parte del análisis, se observó si se cuidaron aspectos como éste (de parentesco), cualidades del mexicano campesino, paisaje y lenguaje rural, contexto socio-histórico donde acontece la narración.

CAPÍTULO 2. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

Resulta importante fundamentar todo trabajo de investigación y especialmente cuando se trate de un tema complejo y novedoso como lo es la traducción literaria. Este estudio propone englobar cuestiones que van desde el léxico y gramática de los idiomas español e inglés, la poética de Rulfo y cómo ésta ha sido trasvasada a la lengua meta, así como la simbología que existe en el cuento.

Quien realiza esta tesis se ha respaldado con diversas fuentes tanto físicas como digitales para intentar dar respuesta a las preguntas de investigación que se plantearon al inicio de este proyecto. No se trata únicamente de hablar de Juan Rulfo o de su traductor, ni de la lengua española sino pretender agotar todas las fuentes disponibles sobre la traducción literaria y la problemática que presenta el caso particular de un cuento que solamente tiene una traducción al inglés y que la misma exhibe aciertos pero también diversas áreas de oportunidad a mejorar.

Este capítulo versa sobre los apoyos teóricos que apoyan el presente estudio en el que se abordan los diferentes aspectos lingüísticos que se toman en cuenta para esta investigación. En ellos intervienen la revisión y ejemplificación de los procedimientos de Traducción, los aspectos retórico-semánticos, los semiótico-culturales, las figuras del lenguaje y otros aspectos culturales relevantes.

2.1 Aspectos Lingüísticos

En esta parte se revisan los pormenores de estudios de la lengua en la que se describen y ejemplifican algunos aspectos importantes de la traducción que permiten un acercamiento más adecuado de lo que se está tomando en cuenta para este trabajo de investigación.

Sabemos que es imposible una traducción de un texto que resulte exactamente fiel a ambas culturas (esto se explica en un apartado más adelante). Sin embargo, una traducción que se enfoque al propósito de la escritura que posee lengua origen siempre es posible.

No obstante de que no existe un manual sobre cómo traducir, el traductor puede apoyarse en herramientas que los expertos más adelante mencionados han agrupado y clasificado según el proceso de su utilización y propósito para usarlas en la traducción.

En el siguiente apartado se exponen y detallan los mecanismos que emplea quien aspira a trasladar un texto de un idioma a otro.

2.1.1 Procedimientos de Traducción

A pesar de que, como afirmó Octavio Paz en 1971 (R. Schulte y J. Biguenet, 1992, p. 152), toda traducción es creación y por lo tanto constituye un texto único; quien traduce, de forma consciente o inconsciente, está sujeto a seguir los cánones establecidos por los expertos de la Ciencia de la Traducción formal. En este apartado, se muestran algunos de estos principios que se identifican y se enlistan dentro de los Métodos de Traducción (también llamados Procedimientos de Traducción). Se abordan, por ende, las variables que se refieren a

todo cambio de las formas y de la sintaxis que lleva a cabo quien hace la traducción: cambios motivados por los conocimientos y la intuición del traductor.

Se toma en cuenta el orden de términos que proponen Juan Gabriel López Guix y Jacqueline Minett Wilkinson (2011) en el capítulo noveno de la quinta reimpression de su “Manual de traducción inglés-castellano”.

(a) Préstamo

Vinay y Darbelnet (1977) lo definen como “palabra que se toma de una lengua sin traducirla” (p. 8), el préstamo da fe de un vacío léxico en la lengua de llegada. El traductor debe tener cuidado con los préstamos, de los cuales hay dos tipos; una distinción útil es la que se ha hecho entre “extranjerismo” y “extranjerismo naturalizado” (préstamo). Valentín García Yebra (1982) aconseja de modo general que deberíamos “evitarlo siempre que sea posible” (p. 340). En lo que se refiere a esta tesis, sólo se encontró un préstamo en la versión traducida del cuento de Juan Rulfo, el caso de *arroyo*, que el traductor decidió prescindir de su traducción al inglés. En cambio, de un término que aparece en la traducción como *old friend* pudo haberse quedado como el original: *compadre*.

8. La sombra larga y negra de los hombres siguió moviéndose de arriba abajo, trepándose a las piedras, disminuyendo y creciendo según avanzaba por la orilla del <i>arroyo</i> . Era una sola sombra, tambaleante.	The long black shadow of the men kept moving up and down, climbing over rocks, diminishing and increasing as it advanced along the edge of the <i>arroyo</i> . It was a single reeling shadow.
--	--

El traductor debe tener cuidado con los préstamos. Ante el caso particular de *arroyo*, hubiera sido preferible recurrir a algún tipo de explicación, ya fuera en forma de nota o de aclaración dentro del mismo texto, debido a que *arroyo* es de origen castellano y la mayoría

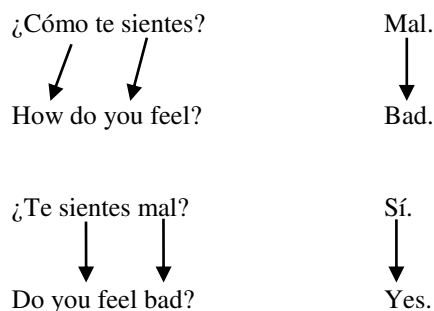
de los angloparlantes que no están relacionados con la cultura del sur de Estados Unidos desconocen su significado. Resultaría aún más complicada la lectura de *arroyo* para un lector británico, canadiense o australiano.

(b) Traducción Literal

Aunque no hay una definición *per se*, y que este modo de traducir haya sido atacado por algunos críticos, en realidad la traducción literal es un procedimiento al que el traductor puede recurrir libremente para evitar alteraciones que podrían suscitar dudas en la traducción. Jean-Paul Vinay y Jean Darbelnet (1977) definen la traducción literal como aquella que “designa el paso de la lengua de partida a la lengua de llegada que da lugar a un texto que es al mismo tiempo correcto e idiomático, sin que el traductor haya tenido que preocuparse más que de las servidumbres idiomáticas” (p. 48). Los casos de ambigüedad en las versiones traducidas que ‘hacen ruido’ suceden a menudo cuando el traductor desea intercalar su propia creatividad en la obra. En tales ocasiones, expertos como George Steiner (2001) sostienen que lo aconsejable es guardar respeto por el texto original y por el autor que se tiene en las manos. La traducción literal no solamente se refiere a traducir “sí” por “yes” y “no” por “no”; sino también se refiere a los casos donde se realizan pequeños ajustes que son aceptables porque no se advierten muchas variaciones ni modificaciones, por ejemplo: “I was born in Monterrey” → “Nací en Monterrey”.

Si bien la mayor parte de los procedimientos que se observan en *No dogs bark* corresponde a la transposición y a la modulación (que se explican más adelante), existen casos donde George D. Schade llevó a cabo la traducción literal, como se observa en los siguientes fragmentos:

15. -¿Cómo te sientes?	“How do you feel?”
16. -Mal.	“Bad.”
31. -¿Te sientes mal?	“Do you feel bad?”
32. -Sí.	“Yes.”



Se observa cómo en estos casos no ha sido necesaria la modificación de las estructuras sintácticas de los idiomas.

(c) Transposición

Gerardo Vázquez-Ayora (1977) asegura que la transposición es “el primer paso hacia la traducción oblicua” (p. 266), es decir, el primer rompimiento con la traducción literal. Vázquez-Ayora considera la transposición como el alma de la traducción, cuya finalidad es la de “lograr la naturalidad de expresión en la lengua de llegada, en todos sus niveles, es decir, en el léxico, en la estructura y en el enunciado” (p. 268) y “consiste en sustituir una palabra o segmento del Texto de Lengua Origen (TLO) por otra palabra o segmento del Texto de Lengua Terminal o de Llegada (TLT) que conserve plenamente su contenido semántico absoluto; pero sin respetar su categoría gramatical ni, eventualmente, su función sintáctica” (Torre, 2001, p. 127). En la traducción inglés-español y viceversa, la transposición se hace necesaria frente a verbos de movimiento, como ocurre en el Fragmento 58 del cuento: la transposición de adverbio/sustantivo: *Destrabó difícilmente* al inglés resultó en *With difficulty he unpried* (“Con dificultad destrabó”).

58. Destabó <i>difícilmente</i> los dedos con que su hijo había venido sosteniéndose de su cuello y, al quedar libre, oyó cómo por todas partes ladraban los perros.	<i>With difficulty</i> he unpried his son's fingers from around his neck. When he was free, he heard the dogs barking everywhere.
--	---

Después, hubo cambio de adverbio de lugar en español a verbo en inglés. Este método en traducción lleva el nombre específico de “Transposición Adverbio/Verbo” (Vázquez-Ayora, 1977, p. 271): *Enfrente* → *Facing*

22. Allí estaba la luna. <i>Enfrente</i> de ellos. Una luna grande y <i>colorada</i> que les llenaba de luz los ojos y que estiraba y oscurecía más <i>su</i> sombra sobre la <i>tierra</i> .	There was the moon. <i>Facing</i> them. A large <i>red</i> moon that filled <i>their</i> eyes with light and stretched and darkened <i>its</i> shadow over the <i>earth</i> .
---	---

28. Siguió caminando, <i>atropozones</i> . Encogía el cuerpo y luego se enderezaba para volver a tropezar de nuevo.	<i>Falteringly</i> , the father continued. He hunched his body over, then straightened up to stumble on again.
---	--

En el Fragmento 28 al inglés, hubo un cambio de sustantivo por adverbio. El método nuevamente es el de “transposición”. El traductor lo empleó en el verbo *to falter* (incluido en español como adverbio) para dar a entender que el padre iba caminando con dificultad.

37. Su voz se hizo quedita, apenas <i>murmuraba</i> :	His voice was faint, scarcely <i>a murmur</i> . “I want to sleep a little.”
---	---

En el Fragmento 37 expuesto arriba, hubo un cambio en el inglés: de *murmuraba* como verbo en copretérito, el traductor lo trasladó a sustantivo. Ésta es otra variedad de la Transposición Verbo a Sustantivo. Es decir, en inglés se describe mediante un sustantivo al referirse a cómo era la voz del hijo: un susurro.

(d) Modulación

La modulación, por su parte “consiste en un cambio de la base conceptual en el interior de una proposición, sin que se altere el sentido de ésta, lo que viene a formar un ‘punto de

vista modificado' o una base metafórica diferente" (Vázquez Ayora, 1977, p. 291). Jean-Paul Vinay y Jean Darbelnet (1977), por otro lado, la definen como "una variación del mensaje obtenida por medio de un cambio en el punto de vista, en la perspectiva" (p. 51). Equivale entonces a un tipo diferente de transposición que opera con categorías de pensamiento en lugar de con categorías gramaticales. Aquí se suman las dificultades lingüísticas de estructura de un idioma a las características específicas de tipo cultural. Existen cinco tipos de Modulación, de acuerdo a Vinay y Darbelnet (1977, p. 51)

- 1 En algunos casos se establece una "transferencia metonímica" puesto que el vínculo entre el original y la traducción implica una relación de contigüidad espacial, temporal o causal.

53. Sintió que el hombre aquel que llevaba <i>sobre sus hombros</i> dejó de apretar las rodillas y comenzó a soltar los pies, balanceándolos de un lado para otro. Y le pareció que la cabeza, allá arriba, se sacudía como si sollozara.	The man <i>on his back</i> stopped gouging with his knees. His feet began to swing loosely from side to side. And it seemed to the father that Ignacio's head, up there, was shaking as if he were sobbing.
---	---

Aquí se advierte que el traductor, en lugar de tomar a *los hombros* como la parte del cuerpo del padre sobre la cual va el hijo, toma a toda la espalda del anciano; no se trata de un malentendido, sino de una modulación facultativa, por decisión de quien tradujo.

- 2 El segundo y el tercer tipo de modulación, consisten en una "sinécdoque" y una "inversión de términos" en que uno de ellos se convierte en su opuesto. No se encontraron ejemplos de los mismos dentro del texto.

No obstante, López-Guix y Minett Wilkinson (1997, p. 267) afirman que asimismo,

- 3 Otra posibilidad es la “conversión de una doble negación en una afirmación” (o viceversa, “una afirmación en una doble negación”).

17. Hablaba poco. Cada vez menos. En ratos parecía dormir. En ratos parecía tener frío. Temblaba.	Ignacio didn't talk much. Less and less all the time. Now and then he seemed to sleep. At times he seemed to be cold. He trembled.
--	---

La afirmación **hablaba poco** fue transformada por no **hablaba mucho**, una forma más atenuada de decir que el hijo no decía nada o casi nada.

11. -Sí, pero no veo rastro de nada.	“Yes, but I don't see a sign of anything. ”
---	--

44. - Mira a ver si ya ves algo. O si oyes algo. Tú que puedes hacerlo desde allá arriba, porque yo me siento sordo.	“ See if you can't see something now. Or hear something. You'll have to do it from up there because I feel deaf.”
---	--

En el Fragmento 11 y en el 44 lo que en español no estaba colocado así, en inglés tuvo como resultado una frase a modo de negación. Además, se observa un extraño uso de la lengua inglesa, en **See if you can't see something now**. La pronunciación también se dificulta por la acumulación del sonido /s/.

55. -¿Lloras, Ignacio? Lo hace llorar a usted el recuerdo de su madre, ¿verdad? Pero nunca hizo usted nada por ella. Nos pagó siempre mal.	“Are you crying, Ignacio? The memory of your mother makes you cry, doesn't it? But you never did anything for her. You always repaid us badly.
---	---

La doble negación **nunca hizo usted nada** que en español sí es admitida, fue trasladada en la traducción al inglés por **nunca hizo usted algo por ella**.

Si deseamos negar en inglés (entendido como lengua a nivel estándar y formal), debemos hacerlo sólo una vez en la oración, ya sea en el verbo o en otro elemento, como el sustantivo o el adverbio, pero jamás en dos al mismo tiempo.

4 “Cambio de voz pasiva en activa”.

Como han afirmado los expertos, en inglés, el tiempo verbal de la voz pasiva se utiliza más que en nuestra lengua, que casi siempre opta por evitarla y prefiere utilizar una pasiva refleja, una forma impersonal o una forma activa.

En los siguientes Fragmentos se alerta claramente la transformación de una voz pasiva en español a voz activa en inglés. A este fenómeno se le llama en específico “modulación obligada”:

9.	- <i>No se ve</i> nada.	“ <i>I can’t see a thing.</i> ”
----	-------------------------	---------------------------------

En español, la afirmación del hijo con el verbo impersonal *verse*, *no se ve nada*, fue alterada en la traducción al inglés (con primer pronombre personal singular de sujeto “I”), donde el personaje Ignacio asumió la responsabilidad total de no poder ver.

Sin embargo, la decisión de George D. Schade fue por exigencia de la lengua: es decir, no existe otro modo de traducirlo al inglés, pues la forma impersonal al inglés *Nothing can be heard* es poco —de hecho, nada— natural.

La intención del autor original era diferente y el efecto para quienes lean la traducción no será igual. Este enunciado, sobre todo al encontrarse al inicio de la narración, tenía gran importancia para el público receptor: Rulfo quería recalcar la oscuridad de las escenas, no tanto la imposibilidad del hijo para ver algo en el horizonte.

En el Fragmento 55 se halló lo siguiente:

55.	-¿Lloras, Ignacio? Lo hace llorar a usted el	“Are you crying, Ignacio? The memory of your mother
-----	--	---

<p>recuerdo de su madre, ¿verdad? Pero nunca hizo usted nada por ella. Nos pagó siempre mal. Parece que, en lugar de cariño, le hubiéramos retacado el cuerpo de maldad. ¿Y ya ve? Ahora lo han herido. ¿Qué pasó con sus amigos? Los mataron a todos. Pero ellos no tenían a nadie.</p>	<p>makes you cry, doesn't it? But you never did anything for her. You always repaid us badly. Somehow your body got filled with evil instead of affection. And now you see? They've wounded it. What happened to your friends? They were all killed. Only they didn't have anybody.</p>
--	---

Traducir con **your body got filled** en inglés, (es decir, una voz pasiva) fue la elección de George D. Schade ante **le hubiéramos retacado** (pretérito pluscuamperfecto del subjuntivo). Esto ocasiona una pérdida de emotividad en la traducción, ya que en el original el padre está en cierto grado culpándose a él y a su esposa. En inglés, el lector puede únicamente adivinar que de algún modo el cuerpo de Ignacio se llenó de malicia, pero no totalmente por acción de sus padres, como lo indica el personaje.

Para **los mataron a todos**, voz activa (pretérito perfecto simple o indefinido del verbo “matar”), el traductor decidió **they were all killed** (voz pasiva del mismo verbo). Es una traducción adecuada, pues otorga un grado de desconocimiento de quién mató a los amigos, equivalente en ambos idiomas.

(e) Equivalencia

Traducir modos particulares/individuales de hablar, dialectos, variedades lingüísticas, terminología especializada (jerga), y sociolectos, ocasiona problemas al traductor. Hace que reflexione cómo traducir el carácter, el temperamento de la lengua, y la cultura tanto de partida como de llegada.

De acuerdo con López Guix y Minett Wilkinson: “los chistes, los juegos de palabras, los juegos fónicos, constituyen núcleos de dificultad en los que el traductor se ve obligado a recurrir a medios expresivos que pueden alejarlo de la literalidad del original, modificando el

sentido para reproducir el elemento importante: no las palabras, sino su juego, ya sea fonético o semántico” (2011, p. 274). Vinay y Darbelnet (1977) definen la Equivalencia como el método de traducción que pretende transmitir “una misma situación por medio de recursos estilísticos y estructurales completamente diferentes” (p. 52). López Guix explica que es un tipo de modulación fija, pero que no pertenece al plano léxico, sino al semántico, y que abarca la totalidad del mensaje ligado a la situación.

En *No dogs bark*, se encuentra dentro del Fragmento 10, la frase ***Tú que llevas las orejas de fuera***:

10. -Ya debemos estar llegando a ese pueblo, Ignacio. <i>Tú que llevas las orejas de fuera</i> , fíjate a ver si no oyes ladrar los perros.	“We should be getting to that town, Ignacio. <i>Your ears are uncovered</i> , so try to see if you can’t hear dogs barking.
--	--

Ante este figurado uso del lenguaje, el traductor colocó, no una equivalencia, sino una descripción de la situación, “Tus orejas están destapadas”. Llevar (o traer) de (o por) fuera una parte del cuerpo en español quiere decir que está al descubierto. Pero si el lector no está consciente de esto, en el original Rulfo le exige un mayor grado de dificultad para entender el texto que el que se presenta en inglés.

Se ha dicho que la equivalencia es mantener la función del texto de origen en el texto de llegada; pero existen casos donde el concepto no puede emplearse; las referencias de marcado carácter sociocultural, por ejemplo. Existen también frases idiomáticas y expresiones que ya tienen una traducción fija y por ello se consideran equivalentes entre idiomas. Ejemplos evidentes de equivalencias son los refranes, tales como “Like father, like son” ↔ “De tal palo, tal astilla”; “Silence is golden” ↔ “En boca cerrada no entran moscas”, “El silencio es oro”; “When there’s a will, there’s a way” ↔ “Cuando se quiere, se puede”.

Además, por ser fijas, se consideran equivalencias expresiones como la siguiente: “You are welcome” \leftrightarrow “No hay de qué” o “De nada” después de un agradecimiento.

En *No oyes ladrar los perros* aparecen numerosos términos pertenecientes al habla relativa al campo, que no han sido trasladados del mismo modo al inglés y que por ello ocasionan una pérdida del impacto rural del original. Aquí se muestra uno de esos ejemplos:

21. Primero le había dicho: " <i>Apéame</i> aquí... Déjame aquí... Vete tú solo. Yo te alcanzaré mañana o en cuanto me reponga un poco."	First Ignacio had said, " <i>Put me down</i> here —Leave me here— You go alone. I'll catch up with you tomorrow, or as soon as I get a little better."
--	--

El verbo en imperativo de “Apear”, que tendría también una denotación rural al significar “bajarse de la caballería”, no puede traducirse de un modo que conserve el mismo efecto. No existe en inglés un término o verbo que exprese esta idea.

57. Allí estaba ya el pueblo. Vio brillar los tejados bajo la luz de la luna. Tuvo la impresión de que lo aplastaba el peso de su hijo al sentir que las corvas se le doblaban en el último esfuerzo. Al llegar al primer <i>tejaván</i> , se recostó sobre el pretil de la acera y soltó el cuerpo, flojo, como si lo hubieran descoyuntado.	At last, the town. He saw roofs shining in the moonlight. He felt his son's weight crushing him as the back of his knees buckled in a final effort. When he reached the first <i>dwelling</i> , he leaned against the wall by the sidewalk. He slipped the body off, dangling, as if it had been wrenched from him.
---	---

Según el autor Sergio López Mena, en su “Diccionario de la obra de Juan Rulfo” del 2007, el Diccionario de Mejicanismos de Santamaría admite la forma “tejaván” y se refiere a “cobertizo” (p. 216); admite, pero la forma “tejavana”, cuyo significado en la Real Academia Española es el de un “Edificio techado a teja vana.” Fue traducido por *dwelling*, que aunque no convenga precisamente con el significado original, se usa más en los textos literarios en inglés al llenar de forma específica el término “vivienda”.

Existen también frases idiomáticas y expresiones que ya tienen una traducción fija y por ello se consideran equivalentes entre idiomas.

<p>22. -Me acuerdo cuando naciste. Así eras entonces. Despertabas con hambre y comías para volver a dormirte. Y tu madre te daba agua, porque ya te habías acabado la leche de ella. No tenías llenadero. Y eras muy rabioso. Nunca pensé que con el tiempo se te fuera a subir aquella rabia a la cabeza... Pero así fue. <i>Tu madre, que descanse en paz</i>, quería que te criaras fuerte.</p>	<p>“I remember when you were born. You were that way then. You woke up hungry and ate and went back to sleep. Your mother had to give you water, because you’d finished all her milk. You couldn’t be filled up. And you were always mad and yelling. I never thought that in time this madness would go to your head. But it did. <i>Your mother, may she rest in peace</i>, wanted you to grow up strong.</p>
--	---

La traducción resulta, de este modo, adecuada y aceptable al insertar un equivalente de “que descanse en paz”. Aunque poco se utiliza en tiempos actuales en inglés y mucho menos en la comunicación oral, denota fervor religioso por parte del padre, que no podía de ningún modo omitirse en la traducción.

(f) Adaptación

El texto en una traducción debe adaptarse cuando una situación se traduce a otra, es decir, si la situación que se presenta en el original no existe en la lengua de llegada, se inserta una equivalente en la traducción propia. Se trata de lo que se denomina una “equivalencia de situaciones”. No se encontraron ejemplos de adaptación en el cuento, pero en traducción este término se refiere al procedimiento de convertir las unidades de medida, ya que en Estados Unidos se utiliza un sistema diferente al métrico de nuestro país.

(g) Expansión y Reducción

El inglés es una lengua más económica que el español. Esto se comprueba a través del conteo de las palabras y los fragmentos de las dos versiones de la obra. En el caso del cuento

que se revisa, en español se encuentran 59 fragmentos con un total de 1309 palabras, y en inglés, 55 con 1277. Las palabras que resultan en la traducción al inglés son menos.

En ocasiones, aparecen elementos poco claros en el texto original que deben explicarse si en la lengua de llegada no se comprenden. Si se hace dentro del texto, a este procedimiento de expansión se le llama también, “adición”. El procedimiento contrario lleva el nombre de reducción, que en su caso extremo se llama “omisión”. En la reducción, se debería decir lo mismo, sólo que con menos palabras. La omisión, sin embargo, puede ocasionar pérdidas de contenido. Esteban Torre (2001) define la omisión como la “concentración o supresión de elementos del TLO” (p. 137). Como se pudo observar en esta investigación, la omisión es frecuente cuando se trata de una traducción del español al inglés. Se muestran a continuación algunos ejemplos:

13. - <i>Bájame.</i>	“ <i>Put me down.</i> ”
----------------------	-------------------------

Se observa que en español el texto contiene sólo una palabra en la oración, mientras que en inglés se alarga a tres.

17. <i>Hablaba</i> poco. Cada vez menos. En ratos parecía dormir. En ratos parecía tener frío. Temblaba. <i>Sabía</i> cuando le agarraba a su hijo el temblor por las sacudidas que le daba, y porque los pies <i>se le encajaban en los ijares</i> como espuelas. Luego <i>las manos del hijo</i> , que traía trabadas en <i>su pescuezo</i> , le zarandeaban la cabeza como si fuera una sonaja.	<i>Ignacio</i> didn’t talk much. Less and less all the time. Now and then he seemed to sleep. At times he seemed to be cold. He trembled. When the trembling seized him, his feet dug into his father’s flanks like spurs. Then his hands , clasped around his father’s neck , clutched at the head and shook it as if it were a rattle.
18. <i>Él</i> apretaba los dientes para no morderse la lengua y cuando acababa aquello le preguntaba:	<i>The father</i> gritted his teeth so he wouldn’t bite his tongue, and when the shaking was over he asked, “Does it hurt a lot?”
19. -¿Te duele mucho?	
20. -Algo -contestaba <i>él</i> .	“Some,” <i>Ignacio</i> answered.
21. Primero le <i>había</i> dicho: “Apéame aquí... Déjame aquí... Vete tú solo. Yo te alcanzaré mañana o en cuanto me reponga un poco.” Se lo <i>había</i> dicho como cincuenta veces. Ahora ni siquiera eso decía.	First <i>Ignacio</i> had said, “Put me down here —Leave me here— You go alone. I’ll catch up with you tomorrow, or as soon as I get a little better.” He’d said this some fifty times. Now he didn’t say it.

Aquí hubo adición como método de traducción, pues Schade explicitó que es el personaje de Ignacio el que hablaba mucho al inicio del Fragmento 17. Hubo también una gran omisión por parte del traductor pues en la versión original, Rulfo dice que el papá se percataba de los momentos en los que Ignacio temblaba y luego explica el motivo, pero esto no fue precisamente traducido al inglés: sólo menciona que Ignacio le clavaba los pies en los costados al padre.

Para evitar confusiones entre personajes al lector de la traducción, aclaró que las manos del hijo (que sí lo dice Rulfo), apretaban el cuello del anciano (lo cual no se menciona en el original). Gerardo Vázquez-Ayora (1977) asegura que a un traductor se le permite utilizar este procedimiento “cuando por causa del apego a la letra el mensaje pueda ser comprendido en forma errónea, tienda a perder el significado” (p. 352).

En el Fragmento 18, nuevamente, George D. Schade explica quién es “Él”, quién es el que aprieta los dientes. También es notorio que une las enunciaciones al mismo párrafo donde se narra. Entonces, se revela ante nosotros una clara reducción del texto.

Añadió quién fue quien replicó en el siguiente Fragmento. “Ignacio”, quien no está mencionado en Rulfo. Esto se realizó nuevamente a manera de previsión, evitando confusiones en la traducción. De igual modo, George D. Schade explica que es Ignacio el que había dicho “Apéame aquí”, modo literal que significa “Poner abajo”, traducido adecuadamente al inglés.

Una clara omisión fue la de *ni siquiera*, que podría haber sido incluido con “even”. “Ni siquiera” es una frase necesaria en el texto pues denota que el estado del hijo había ido empeorando durante el trayecto.

López Guix explica la necesidad de amplificar en el texto cuando se dé una trasposición de tipo sustantivo → adverbio o a la inversa. Sucede en el Fragmento 28 que, por motivos estructurales, la locución adverbial *a tropezones* en inglés debe ser transferida por un adverbio que termina en “-ly”. Esto se evidencia en:

28. Siguió caminando, a <i>tropezones</i> . Encogía el cuerpo y luego se enderezaba para volver a tropezar de nuevo.	<i>Falteringly</i> , the father continued. He hunched his body over, then straightened up to stumble on again.
--	--

Además, observamos cómo el traductor aclara a su lector que es el padre quien continúa: *the father continued*.

Se mencionó anteriormente que el caso extremo de la reducción sería la “omisión”. Esteban Torre (2001) la define como la “concentración o supresión de elementos del TLO” (p. 137). Observamos en la versión traducida, que es objeto de nuestro análisis, casos en donde este método del traductor de eliminar lo que se dice en el original causa un impacto diferente en quien lee:

5. -Mira bien.	“Look hard. Poor Ignacio.”
6. - <i>No se ve nada</i> .	
7. - <i>Pobre de ti, Ignacio</i> .	

El traductor Schade omitió dos enunciaciones importantes por parte de los personajes. Evidentemente, esto puede traer consigo un efecto distinto para el lector. Si no se conoce el texto original en español, no hay forma de adivinar con la traducción que es Ignacio quien dificulta al padre el trayecto.

14. El viejo se fue reculando <i>hasta encontrarse con</i> el paredón <i>y se recargó allí</i> , sin soltar la carga de sus hombros. Aunque se le doblaban las piernas, no quería sentarse, porque después no hubiera podido levantar el cuerpo de su hijo, al que allá atrás, horas antes, le habían ayudado a echárselo a la espalda. Y así lo había traído <i>desde entonces</i> .	The old man backed up to thick wall and shifted his load but didn't let it down from his shoulders. Though his legs were buckling on him, he didn't want to sit down, because then he would be unable to lift his son's body, which they had helped to sling on his back hours ago. He had carried him all this way.
---	--

En el Fragmento 14 que se señala arriba, es clara la reducción del texto. Esto se debe a que el inglés es un idioma mucho más económico que el español.

NOTA: Únicamente en un fragmento de la versión de George D. Schade se encontró una construcción que no concuerda con el sentido que se expresó en el original en español.

Nos referimos al Fragmento 26:

26. -¿Me <i>oíste</i> , Ignacio? Te digo que no veo bien.	“Did you hear me, Ignacio? I tell you I can’t <i>see you very well</i> .”
---	---

Probablemente fue un malentendido por parte del traductor. No es que el anciano quiera ver a Ignacio, sino que le pide a éste que vea si ya está cerca Tonaya porque su vista no le alcanza, hay demasiada oscuridad.

De acuerdo con Esteban Torre (2001): “Un traductor nace, pero también se hace. Y se hace precisamente en el ejercicio de buscar, y encontrar, los equivalentes en la lengua de llegada —llámense transposiciones, modulaciones, compensaciones, etc.— más adecuados y naturales.” (p. 139).

El capítulo anterior repasa la teoría de los procedimientos de traducción que se observa ha utilizado el traductor George D. Schade en su versión en lengua inglesa del cuento de Juan Rulfo. La traducción refleja un complejo proceso de resolución de problemas de tipo morfosintáctico y fraseológico, que conciernen a los dos sistemas lingüísticos, español e inglés. La revisión, y en su caso ejemplificación, de los procedimientos de traducción que se han utilizado permite reflexionar, hasta cierto punto, sobre el razonamiento, o motivo, que el traductor debió seguir al optar por alguna estrategia textual determinada. El estudio de

los *métodos y procedimientos de traducción* tiene como objetivo tratar de descubrir lo que se esconde detrás de la elección de ese procedimiento de traducción.

Este apartado ha servido como reflexión sobre la teoría de los procedimientos de traducción que ha utilizado el traductor, George D. Schade en su versión en lengua inglesa. A partir de esta primera explicación se buscó identificar el grado de aplicación de las técnicas de traducción en *No dogs bark*. Se ha demostrado en este capítulo que la traducción de dicho relato es un ejemplo de un complejo proceso de resolución de problemas de tipo morfosintáctico y fraseológico, que conciernen a los dos sistemas lingüísticos español e inglés. Se puso de manifiesto que el estudio de los procedimientos de traducción permitiría comprender por qué el traductor optó por tal estrategia textual. Los *métodos y procedimientos de traducción* fueron pertinentes para dar el primer paso que tiene como objetivo descubrir lo que se esconde detrás de la elección de un procedimiento de traducción por parte de quien trasvasa la obra en la lengua meta.

2.2 ASPECTOS RETÓRICO-SEMÁNTICOS

Aquí, se analizan los aspectos que tienen que ver con la semántica y la retórica al tomar como partida el texto de Rulfo y su trasvase al inglés.

Se ha decidido conjuntar dicha parte de la lingüística encargada del significado de las palabras, la Semántica, con el estudio de los principios del arte literario, la Retórica, pues se observa que el texto de nuestra obra literaria contiene elementos que atañen a ambas ciencias. El deseo es el de entender cómo funcionan los significados del lenguaje en un sistema y en

otro, español e inglés. *No oyes ladrar a los perros* es un cuento que entraña las ideas de un autor que quiso transmitir el rigor de la muerte de un hijo en brazos del padre a través de la representación de símbolos, imágenes visuales y dialogismo; todo, al utilizar las técnicas literarias que formaban parte del genio de Rulfo, en un lenguaje original y dramático.

Se recurre a la primera de estas ciencias, la Semántica, desde el punto de vista más cercano a la Lingüística, bajo la definición de Gaetano Berruto (1979), para quien la Semántica se define como “el sector de la lingüística que estudia el nivel de análisis del plano del significado de los signos verbales” (p. 14). Es decir, el objeto serán los significados de los signos lingüísticos para ambas lenguas, español e inglés.

Este estudio ayuda en parte a demostrar lo que afirma Berruto: “en la lengua todo se ubica en un sistema, cada elemento - y por lo tanto también los significados - toma su determinación y su identidad del conjunto organizado en el que está inmediatamente situado” (p. 39). Para dar un ejemplo del objeto de nuestro estudio, el término en español, *tejado*, se determinó en distinto modo, se le dio un “valor” distinto respecto a otra en inglés con la traducción de *roof*, ya que *roof* incluye más significados y el de *tejado* tendría más apego a un *techo recubierto con tejas*. Cada lengua, entonces, como afirma Berruto, ‘recorta’ (y ‘aumenta’, se podría decir) los significados mediante los significantes en manera distinta a otras lenguas. Aquí se estudian las posibles relaciones de significado entre las palabras, aunque pertenezcan a distintos idiomas.

Asimismo, es oportuno definir lo que es un ‘significado’. Berruto admite que, al igual que la definición de la Semántica, esto ha sido complejo. Sin embargo, en sus aportaciones se ha encontrado una definición apropiada para esta investigación. Significado es “la totalidad de

la información que un mensaje lingüístico transmite o puede transmitir; en otras palabras, aquello que, si conocemos una determinada lengua, asociamos con un significante que pertenezca a dicha lengua” (p. 47).

Cabe destacar, que en los casos concernientes al intento de encontrar las relaciones de significado entre las palabras mediante la Semántica, en esta tesis se hará referencia al ‘significado conceptual’, también llamado ‘denotativo’; es decir, aquél que goza de un ‘contenido lógico, cognoscitivo o denotativo’. Es el significado propio, literal, estable y no subjetivo de una palabra, puramente representativo.

No se pueden dejar pasar de lado los significados de los términos del discurso, como apunta Pierre Guiraud (1971) en su libro *Semántica*. La elección de cada término por parte de Juan Rulfo tiene un motivo. En traducción, al trasladar a otro idioma un texto, ha de tomarse en cuenta el estímulo que despierta cada signo del original. Sin embargo, existe un punto de quiebre. Como menciona Umberto Eco (2008) en *Decir casi lo mismo*, se negocia siempre el significado que la traducción debe expresar ya que, aun cuando parece que todos estamos dotados de un sistema mental por medio del cual reconocemos un objeto determinado, es común que en la vida cotidiana intercambiemos el significado que cada uno de nosotros damos a nuestras expresiones.

A pesar de lo que aquí se exponga, se reconoce verdadero que en ocasiones, como afirmó Schopenhauer en 1851, no todas las palabras en un idioma tienen un equivalente exacto en otro. Entonces, no todos los conceptos que se expresan a través de las palabras de un idioma son exactamente iguales a los que se expresan mediante las palabras de otro idioma. Es decir, “una lengua extranjera introducirá un matiz conceptual para el cual no existe una

palabra en nuestro propio idioma” (cit. en R. Schulte y J. Biguenet, 1992, p. 32), (traducción al español propia).

En lo referente a las figuras literarias que se encontraron en los textos, se emplea la división que realiza J. P. Rey (1969) en el “Capítulo II” de su *Preceptiva Literaria*, así como las definiciones que proporciona él mismo y Helena Beristáin (2008). Se trata de reconocer si en la versión al inglés de George D. Schade fueron plasmados de igual forma los significados de las palabras y el manejo de la retórica y, cuándo no, de observar cómo se vio recompensado este artificio en la traducción.

2.2.1 Los significados de las palabras en dos idiomas

En su apartado *Universales Semánticos*, Berruto (1969) se interroga una pregunta que concierne a la cuestión de los universales semánticos: ¿existen propiedades comunes a los significados de todas las lenguas?

Para algunos, son universales semánticos los hechos que pueden encontrarse en toda lengua: sinonimia, polisemia, *transparencia* y *opacidad* de las palabras, etc. Para otros, son universales semánticos las estrategias que se ponen en práctica para formar mensajes lingüísticos. Para otros, el problema se presenta en términos de establecer si existe, y cuál es, una especie de inventario universal (un trasfondo de las diferencias que constatamos superficialmente en cada lengua) de conceptos, una lista de ‘unidades significables’ por los hablantes de cualquier lengua. (1979, p. 84).

Lo que a continuación se expone es una explicación de las similitudes y diferencias que existen entre los significados de ciertas palabras en español y en inglés que aparecen en *No oyes ladrar los perros* y *No dogs bark*.

Por tratarse de una traducción (que intenta expresar el mismo mensaje a través de sistemas diferentes), se toman en cuenta únicamente algunos casos donde la relación que guardan las palabras es de *sinonimia*, (en un menor grado, *homonimia*), *polisemia* (pocos

casos también) e *hiponimia* (aunque también posiblemente solo se deben explicar algunos casos). Tendría más sentido dar una explicación de las semejanzas de palabras en ambos idiomas que podríamos considerar *sinónimas* (que se denominarán ‘equivalentes’) y no de los muchos significados que cada lengua daría a una palabra dada. Aquí se intenta exponer también cómo en algunos casos donde una palabra no puede traducir exactamente el mismo concepto en el otro idioma, el diccionario ofrece diversos sinónimos. Véase unos ejemplos:

<p>10. -Ya debemos estar llegando a ese pueblo, Ignacio. Tú que llevas las orejas de fuera, fíjate a ver si no oyes ladrar los perros. Acuérdate que nos dijeron que Tonaya estaba <i>detrasito</i> del <i>monte</i>. Y desde qué horas que hemos dejado el <i>monte</i>. Acuérdate, Ignacio.</p>	<p>“We should be getting to that town, Ignacio. Your ears are uncovered, so try to see if you can’t hear dogs barking. Remember they told us Tonaya was <i>right behind</i> the <i>mountain</i>. And we left the <i>mountain</i> hours ago. Remember, Ignacio?”</p>
---	---

Con diminutivo que hacemos notar, *detrasito*, en el Fragmento 10, se pone en contraste la distancia a la que han dicho al anciano que está el pueblo y el cansancio por el largo camino que han recorrido. El uso en México de matizar con diminutivos un adverbio de lugar (*atrasito*, *arribita*, *abajito*, etc.) está cargado de significaciones que van más allá del significado de la palabra mismo, y que en inglés es imposible expresar de igual modo. Desafortunadamente, en inglés no podemos únicamente agregar un sufijo a las palabras para formar los diminutivos, como sucede, en muchos casos en español. En efecto, *detrasito* no aparece en el diccionario bajo esa forma. Sin embargo, el traductor optó por añadir *right*, al que sería el adverbio preposicional equivalente, *behind* (‘detrás’), y que da como resultado en inglés: ‘exactamente/justamente detrás’. Dos palabras para explicar un mismo significado.

En el mismo Fragmento 10, también se subraya la particularidad de la unidad léxica *monte*. La Real Academia Española la define como una ‘gran elevación natural de terreno; tierra inculta cubierta de árboles, arbustos o matas’. Para ‘monte’, George D. Schade utilizó

mountain en inglés. Una montaña, que sería su traducción, es más alta que un monte. En inglés, el The New Oxford Dictionary of English (1998) define ‘mountain’ como ‘*a large natural elevation of the earth's surface rising abruptly from the surrounding level; a large steep hill*’ (p. 1208); mientras que el Webster’s New World College Dictionary (2004) dice que ‘mountain’ es ‘*a natural raised part of the earth’s surface, usually rising more or less abruptly, and larger than a hill*’ (p. 942). Es decir, es más alta que un monte o una colina. Y ‘montaña’ en español, según la Real Academia Española, (2014) es también una ‘1. Gran elevación natural del terreno; 2. Territorio cubierto y erizado de montes’ (p.1490). Es decir una ‘montaña’, puede incluir ‘montes’, que en definitiva son menores en tamaño.

En la traducción, **mountain** proyecta una imagen diferente. De hecho, la dificultad de subir una montaña es enorme en comparación con la de subir un monte, como hacen los personajes. El traductor podría haber elegido otro término similar, tal como ‘hill’, que aplica posteriormente para **cerro**, véase Fragmento 29:

<p>29. -Éste no es ningún camino. Nos dijeron que detrás del cerro estaba Tonaya. Ya hemos pasado el cerro. Y Tonaya no se ve, ni se oye ningún ruido que nos diga que está cerca. ¿Por qué no quieres decirme que ves, tú que vas allá arriba, Ignacio?</p>	<p>“This is no road. They told us Tonaya was behind the hill. We’ve passed the hill. And you can’t see Tonaya, or hear any sound that would tell us it is close. Why won’t you tell me what you see up there, Ignacio?”</p>
---	--

En el mismo Fragmento 29, el Diccionario del uso del español María Moliner (2013, p. 1494) define **ruido** como un: “sonido no armonioso. Mezcla inarmónica de sonidos de cualquier naturaleza, como de carruajes u otras cosas moviéndose, de voces o de golpes”. Para ruido, existe una traducción directa: ‘noise’, que podría haber utilizado George D. Schade en lugar de **sound**, que es ‘sonido’. Un **ruido** es diferente de un **sonido**. La palabra **ruido** despierta en el receptor un estímulo distinto, lo que remite más a un conjunto de sonidos que producen malestar, pueden ser gritos, algo que no se distingue con claridad (sobresaldrían los

ladridos de los perros); cuando, con los ‘sonidos’ incluso podemos hacer música. Un sonido se oye claramente y se puede distinguir lo que se escucha; pero un ruido siempre es más impreciso; un ruido, sirve para llamar la atención, para causar sobresalto.

<p>40. La luna iba subiendo, casi azul, sobre un cielo claro. La cara del viejo, mojada en sudor, se llenó de luz. Escondió los ojos para no mirar de frente, ya que no podía agachar la cabeza <i>agarrotada</i> entre las manos de su hijo.</p>	<p>The moon was rising, almost blue, in a clear sky. Now the old man’s face, drenched with sweat, was flooded with light. He lowered his eyes so he wouldn’t have to look straight ahead, since he couldn’t bend his head, <i>tightly gripped</i> in his son’s hands.</p>
---	---

La Real Academia Española define ‘agarrotar’ como ‘ajustar o apretar algo fuertemente’ en el Fragmento 40. Se comprende por qué George D. Schade utilizó el verbo ‘grip’ en inglés, que coincide con el significado de ‘apretar’, sería un sinónimo en ese idioma. Pero ‘apretar’ está sólo diciendo la acción y no el efecto, como ‘agarrotar’, que María Moliner explica en su diccionario de uso del español (2013), es: ‘sujetar o tener sujeto a alguien de modo que se le impide todo movimiento, por ejemplo como tormento o castigo’ (p. 50). El traductor tenía que incluir el entumecimiento del padre: esa rigidez y aspereza. Por ello, incluye un adverbio, *tightly* para ilustrar que la cabeza del anciano iba fuertemente sujeta entre las manos de Ignacio.

<p>41. -Todo esto que hago, no lo hago por usted. Lo hago por su difunta madre. Porque usted fue su hijo. Por eso lo hago. Ella me reconvendría si yo lo hubiera dejado tirado allí, donde lo encontré, y no lo hubiera recogido para llevarlo a que lo curen, como estoy haciéndolo. Es ella la que me da ánimos, no usted. Comenzando porque a usted no le debo más que puras <i>dificultades, puras mortificaciones, puras vergüenzas</i>.</p>	<p>“I’m not doing all this for you. I’m doing it for your dead mother. Because you were her son. That’s why I’m doing it. She would’ve haunted me if I’d left you lying where I found you and hadn’t picked you up and carried you to be cured as I’m doing. She’s the one who gives me courage, not you. From the first you’ve caused me nothing but <i>trouble, humiliation, and shame</i>.”</p>
---	--

Para el Fragmento 41 es adecuada la traducción de *dificultades* con *trouble*, en tanto que una ‘dificultad’, es un problema: una ‘situación difícil o cosa difícil que alguien tiene que hacer o resolver’. ‘Mortificación’ es algo que causa molestia, pero también ‘mortificar’ tiene

otro significado, es “particularmente, hacer que alguien se sienta humillado o maltratado” (Moliner, 2013, p. 1142), entonces *humiliation* ha sido un acierto en la traducción. Esto lo sabemos por la siguiente palabra que aparece. Para *vergüenzas*, optó adecuadamente por *shame*, que tienen el mismo significado en ambos idiomas: son sinónimos entre ambas lenguas, en el sentido de que el padre sufre de la pérdida del decoro gracias al hijo.

Es notorio el tipo de vocabulario empleado por el autor del texto original, Juan Rulfo. En diversas ocasiones, utiliza vocabulario que parece pertenecer sólo al lenguaje de los animales; verbos que nos remiten primeramente a expresiones rurales, como por ejemplo, “recular”, cuya primera acepción en el Diccionario del uso del español de María Moliner indica que es un verbo intransitivo: “Andar hacia atrás un animal, una persona o un carruaje” (2013, p. 1434).

<p>14. El viejo se fue <i>reculando</i> hasta encontrarse con el paredón y se recargó allí, sin soltar la carga de sus hombros. Aunque se le doblaban las piernas, no quería sentarse, porque después no hubiera podido levantar el cuerpo de su hijo, al que allá atrás, horas antes, le habían ayudado a echárselo a la espalda. Y así lo había traído desde entonces.</p>	<p>The old man <i>backed up</i> to a thick wall and shifted his load but didn't let it down from his shoulders. Though his legs were buckling on him, he didn't want to sit down, because then he would be unable to lift his son's body, which they had helped to sling on his back hours ago. He had carried him all this way.</p>
--	--

La traducción con el verbo *back up* en el Fragmento 14 remite, no precisamente a un animal; pero sí a un objeto, específicamente a un vehículo, según el diccionario Oxford (1999, p. 123). Además, *back up* es un verbo que tiene, por lo menos, otros 6 significados: entre otros, *hacer fila, respaldar, ratificar, reforzar*. Pero la traducción de Schade es adecuada, al no existir un equivalente directo para ‘recular’ o algún sinónimo como ‘retroceder’.

Más adelante, en el Fragmento 17, Rulfo emplea *ijares* y *espuelas*. Aun cuando sabemos que el autor está hablando de los costados del anciano, el término “ijar” (“ijada”),

según María Moliner, es “Cada uno de los dos espacios situados entre las falsas costillas y los huesos de la cadera; se emplea especialmente hablando de animales.” En inglés, también el diccionario Oxford lo aplica principalmente a los animales, “flank” es “*the side of an animal or a person between the ribs and hip*” (1999, p. 697). El término “espuela” en plural, aparentemente no presenta problemas, ya que ambos vocablos cuentan con traducción directa al inglés (*flank* y *spurs*), el efecto logrado de imagen rural es el mismo en la versión de George D. Schade.

Sin embargo, en el mismo párrafo, se advierte el modo en que Juan Rulfo utilizó *pescuezo* para referirse a “cuello”. La vigesimotercera edición del Diccionario de la lengua española de La Real Academia Española (2014) define “pescuezo” como la “Parte del cuerpo animal o humano desde la nuca hasta el tronco” (p. 1695). Aunque pueda aplicarse a los seres humanos, remite a un animal. El problema se presenta cuando en inglés, no existe una traducción directa para *pescuezo* y se traduce por *neck*, “cuello”:

<p>17. Hablaba poco. Cada vez menos. En ratos parecía dormir. En ratos parecía tener frío. Temblaba. Sabía cuándo le agarraba a su hijo el temblor por las sacudidas que le daba, y porque los pies se le encajaban en los <i>ijares</i> como <i>espuelas</i>. Luego las manos del hijo, que traía trabadas en su <i>pescuezo</i>, le zarandeaban la cabeza como si fuera una sonaja.</p>	<p>Ignacio didn't talk much. Less and less all the time. Now and then he seemed to sleep. At times he seemed to be cold. He trembled. When the trembling seized him, his feet dug into his father's <i>flanks</i> like <i>spurs</i>. Then his hands, clasped around his father's <i>neck</i>, clutched at the head and shook it as if it were a rattle.</p>
---	---

El “cuello” es un término más general (jamás se describiría a una persona diciendo que tiene un “pescuezo muy largo”), pero sí podemos decir “el cuello de la jirafa”, aunque exista esta variante en español, “pescuezo”, que se usa principalmente para referirse a los animales. “Pescuezo” tiene un matiz diferente, no es que sea peyorativo, pero se usa en situaciones de más violencia (“le retorció el pescuezo” o “el asesino le rebanó el pescuezo”, implicando que

“el asesino le degolló”. También se percibe violencia en “le agarró por el pescuezo”).

Notamos la desventaja que tiene George D. Schade en la versión traducida por la inexistencia de una palabra que denote el sentido rural y violento de “pescuezo”.

Después, como se ha señalado también hay verbos y expresiones que refieren al lector a un léxico rural. No obstante, éstos no se encuentran en inglés con ese sentido agrario y George D. Schade debió optar por términos más naturales, como ‘*put me down*’, mismo que utiliza más adelante para ‘*bájame*’, Fragmento 21.

<p>21. Primero le había dicho: "<i>Apéame</i> aquí... Déjame aquí... Vete tú solo. Yo te alcanzaré mañana o en cuanto me reponga un poco." Se lo había dicho como cincuenta veces. Ahora ni siquiera eso decía.</p>	<p>First Ignacio had said, "<i>Put me down</i> here —Leave me here— You go alone. I'll catch up with you tomorrow, or as soon as I get a little better." He'd said this some fifty times. Now he didn't say it.</p>
---	---

El verbo en imperativo de “Apear”, que tendría también una denotación agraria, rural, no puede traducirse en inglés de un modo que conserve el mismo efecto.

En el Fragmento 43 se ve nuevamente el uso de una palabra perteneciente a aquellas que se utilizan en el habla rural o de los animales, “derrengarse”.

<p>43. -Me <i>derrengaré</i>, pero llegaré con usted a Tonaya, para que le alivien esas heridas que le han hecho. Y estoy seguro de que, en cuanto se sienta usted bien, volverá a sus malos pasos. Eso ya no me importa. Con tal de que se vaya lejos, donde yo no vuelva a saber de usted. Con tal de eso... Porque para mí usted ya no es mi hijo. He maldecido la sangre que usted tiene de mí. La parte que a mí me tocaba la he maldecido. He dicho: "¡Que se le pudra en los riñones la sangre que yo le di!" Lo dije desde que supe que usted andaba <i>trajinando</i> por los caminos, viviendo del robo y matando gente... Y gente buena. Y si no, allí está mi compadre Tranquilino. El que lo bautizó a usted. El que le dio su nombre. A él también le tocó la mala suerte de encontrarse con usted. Desde entonces dije: "Ese no puede ser mi hijo."</p>	<p>"I'll <i>break my back</i>, but I'll get to Tonaya with you, so they can ease those wounds you got. I'm sure as soon as you feel well you'll go back to your bad ways. But that doesn't matter to me anymore. As long as you go far away, where I won't hear anything more of you. As long as you do that — Because as far as I'm concerned, you aren't my son any more. I've cursed the blood you got from me. My part of it I've cursed. I said, 'Let the blood I gave him rot in his kidneys.' I said it when I heard <i>you'd taken to</i> the roads, robbing and killing people— Good people. My old friend Tranquilino, for instance. The one who baptized you. The one who gave you your name. Even he had the bad luck to run into you. From that time on I said, 'That one cannot be my son.'</p>
--	---

En inglés, tuvo que ser explicado por el traductor al decir que “se romperá la espalda”. Se observa el mismo fenómeno con *trajinando* en el Fragmento 43: en inglés, fue obligatorio introducir una explicación de que Ignacio lo que hacía era moverse de aquí para allá en mal modo.

En el Fragmento 52, utilizar el adjetivo *rabioso* para describir a una persona nos parece un tipo de zoomorfización, pues es una característica que se podría atribuir únicamente a algunos animales. En inglés, *mad* es un adjetivo que se le aproxima, pero no es en realidad un equivalente exacto; “rabid” podría haber sido una opción más conveniente o aún mejor, “furious”.

<p>52. -Me acuerdo cuando naciste. Así eras entonces. Despertabas con hambre y comías para volver a dormirte. Y tu madre te daba agua, porque ya te habías acabado la leche de ella. No tenías llenadero. Y eras muy <i>rabioso</i>. Nunca pensé que con el tiempo se te fuera a subir aquella rabia a la cabeza... Pero así fue. Tu madre, que descansa en paz, quería que te criaras fuerte. Creía que cuando tú crecieras irías a ser su sostén. No te tuvo más que a ti. El otro hijo que iba a tener la mató. Y tú la hubieras matado otra vez si ella estuviera viva a estas alturas.</p>	<p>“I remember when you were born. You were that way then. You woke up hungry and ate and went back to sleep. Your mother had to give you water, because you’d finished all her milk. You couldn’t be filled up. And you were always <i>mad</i> and yelling. I never thought that in time this madness would go to your head. But it did. Your mother, may she rest in peace, wanted you to grow up strong. She thought when you grew up you’d look after her. She only had you. The other child she tried to give birth to killed her. And you would’ve killed her again, if she’d lived till now.”</p>
---	--

La palabra *corvas* en el Fragmento 57, tuvo que ser explicada en inglés pues no existe una traducción directa de estas partes del cuerpo en ese idioma.

<p>57. Allí estaba ya el pueblo. Vio brillar los tejados bajo la luz de la luna. Tuvo la impresión de que lo aplastaba el peso de su hijo al sentir que las <i>corvas</i> se le doblaban en el último esfuerzo. Al llegar al primer <i>tejaván</i>, se recostó sobre el pretil de la acera y soltó el cuerpo, flojo, como si lo hubieran <i>descoyuntado</i>.</p>	<p>At last, the town. He saw roofs shining in the moonlight. He felt his son’s weight crushing him as the <i>back of his knees</i> buckled in a final effort. When he reached the first <i>dwelling</i>, he leaned against the wall by the sidewalk. He slipped the body off, dangling, as if it had been <i>wrenched</i> from him.</p>
---	---

Con respecto a *tejaván*, ya se ha explicado anteriormente cómo se tradujo por *dwelling*, que aunque no coincide precisamente con el significado original, se usa más en los textos literarios al llenar de forma específica como “vivienda”. Sin embargo, ocasiona una pérdida de sensación que da el original por su paisaje mexicano, con techos de tejas.

“Descoyuntar” también remite al habla rural, es un movimiento violento con el cual se desencaja algo de otro lugar. También, en una acepción ya en desuso, remitía a algún animal. De acuerdo al volumen 2 del “Diccionario de etimologías de la lengua castellana” obra póstuma de Ramón Cabrera publicada por Juan P. Ayegui, la palabra “descoyuntar” significa “sacar de su caja o lugar los huesos del cuerpo animal” (1837, p. 236). La traducción más cercana fue la utilizada por George D. Schade (“wrench”, “arrancar”). “Wrench” es violenta, pero no alcanza transmitir la misma fuerza.

2.2.2 El lenguaje figurado en *No oyes ladrar los perros* y *No dogs bark*

El proceso de la traducción literaria se complica cuando se trata de plasmar la belleza, fuerza y profundidad de las emociones que contiene el lenguaje figurado de un texto. Traducir las figuras retóricas de una obra literaria representa un desafío para el traductor pues, además de un perfecto dominio técnico, involucra sus propios sentimientos para trasladar del modo más fiel el contenido de la versión original y provocar el mismo impacto en el receptor de la traducción. *No oyes ladrar los perros* de Juan Rulfo, es un relato lleno de paisajes y emociones. En este apartado, el cuento de Rulfo sirve como base para ilustrar cómo se ha traducido al inglés el lenguaje figurado de esta obra en la versión de George D. Schade, *No dogs bark*.

Helena Beristáin (2008) explica que la Retórica tradicional llamó ‘figura’ a la expresión fuera de la norma, o sea, apartada del uso gramatical común, que tiene el propósito de “lograr un efecto estilístico, lo mismo que cuando consiste en la modificación o redistribución de palabras que cuando se trata de un nuevo giro de pensamiento que no altera las palabras ni la estructura de las frases” (p. 211). Las figuras permiten jugar al mismo tiempo con las palabras y su sentido. Además, en ocasiones, en este juego también intervienen elementos fonéticos.

Nos alejamos del significado ‘normal’, también llamado ‘literal’ y nos acercamos al sentido alegórico de la palabra. El ‘otro’ significado es el que a partir de ahora se le designará como significado ‘figurado’. “Se suele decir que hay un uso figurado de la palabra, cada vez que la palabra posee un significado que no es aquel al que alude directamente la palabra en el código lingüístico”. (Berruto, 1979, p. 162). Por ejemplo, cuando decimos “la cabeza la daba vueltas por la confusión” estamos utilizando el sentido figurado. Es evidente que la cabeza de una persona no da vueltas de más de 180°. Sin importar el tipo de palabra que se use, el lenguaje figurado puede hacernos ver el mundo de forma diferente: puede elevar nuestros sentidos y ayudarnos como lectores a creer que estamos experimentando lo mismo que el autor.

2.3 Figuras de Palabra

J.P. Rey define a las figuras de palabra como “aquellas cuya fuerza proviene de cierta disposición de las palabras, que hace resaltar algún matiz del pensamiento” (1969, p. 28). Se subdividen “en figuras de adición, de sintaxis, de repetición, de supresión y de combinación”

(1969, p. 28). Aquí sólo se explicarán aquellas que se hayan encontrado en el texto de Juan Rulfo y/o en su traducción.

(a) Figuras de Repetición

Entre las figuras de palabra, se encontraron diversas figuras de repetición que J.P. Rey ha definido como aquellas en las que el procedimiento “Consiste en repetir una misma palabra en la frase. Recibe diversos nombres según el lugar que ocupe la palabra repetida” (1969, p. 30). Se descubrió que en “*No oyes ladrar los perros*” las figuras de repetición funcionan para intensificar el sentimiento de insistencia de ambos personajes, como se ilustra más adelante.

(b) Anáfora

Entre las figuras de palabra que se aprecian en el original, se observa el uso de la anáfora, también llamada “repetición simple cuando va al principio de la frase” (Rey, 1969, p. 30). A continuación un ejemplo extraído de los Fragmentos 30 al 36:

30. - Bájame , padre.	30. “Put me down, Father.”
31. -¿Te sientes mal?	31. “Do you feel bad?”
32. -Sí.	32. “Yes.”
33. - Te llevaré a Tonaya a como dé lugar. Allí encontraré quien te cuide. Dicen que allí hay un doctor. Yo te llevaré con él. Te he traído cargando desde hace horas y no te dejaré tirado aquí para que acaben contigo quienes sean.	33. “ I’ll get you to Tonaya . There I’ll find somebody to take care of you. They say there’s a doctor in the town. I’ll take you to him. I’ve already carried you for hours, and I’m not going to leave you lying here now for somebody to finish off.”
34. Se tambaleó un poco. Dio dos o tres pasos de lado y volvió a enderezarse.	34. He staggered a little. He took two or three steps to the side, then straightened up again.
35. - Te llevaré a Tonaya.	35. “ I’ll get you to Tonaya .”
36. - Bájame .	36. “Let me down.”

(c) Reduplicación y Repetición

También se encontró la reduplicación, que sucede cuando el escritor “repite seguidamente una palabra o expresión” (Rey, 1969, p. 30), como en los siguientes fragmentos:

1.	- <i>No se ve nada.</i>	“I <i>can’t</i> see <i>a thing</i> .”
2.	-Ya debemos estar <i>cerca</i> .	“We ought to be <i>near</i> now.”
3.	-Sí, pero <i>no se oye nada</i> .	“Yes, but I <i>can’t</i> hear <i>a thing</i> .”

En este caso, la repetición se conservó en inglés. Es esencial mantener el uso de esta figura para transmitir la insistencia del hijo acerca de su imposibilidad de ver algo en la oscuridad. Cabe resaltar que, al ser uno de los primeros fragmentos, introduce al lector al relato y por ello es necesario conservar la repetición de *no se ve*, *no se oye*, que ayuda a quien lee a ubicar visualmente a los personajes mediante el diálogo, como ocurre con frecuencia en otros relatos de Rulfo.

En otros casos dentro del texto, la figura de repetición prevalece en ambas versiones, como puede observarse en los Fragmentos 33 y 35:

33. - <i>Te llevaré a Tonaya</i> a como dé lugar. Allí encontraré quien te cuide. Dicen que allí hay un doctor. Yo te llevaré con él. Te he traído cargando desde hace horas y no te dejaré tirado aquí para que acaben contigo quienes sean.	“ <i>I’ll get you to Tonaya</i> . There I’ll find somebody to take care of you. They say there’s a doctor in the town. I’ll take you to him. I’ve already carried you for hours, and I’m not going to leave you lying here now for somebody to finish off.”
34. Se tambaleó un poco. Dio dos o tres pasos de lado y volvió a enderezarse.	He staggered a little. He took two or three steps to the side, then straightened up again.
35. - <i>Te llevaré a Tonaya</i> .	“ <i>I’ll get you to Tonaya</i> .”

La figura de repetición *Te llevaré a Tonaya* contiene una expresión que podríamos entender como de seguridad total por parte del anciano. Él, al utilizar el futuro (que también se conserva en inglés), está seguro que llegará con Ignacio al pueblo. Es una convicción y por ello lo repite.

Aunque al inicio del Fragmento 42 sí se conservó la repetición (“-No- Lo hago”, “I’m –not- doing”), al final del mismo se omitió la figura de reduplicación *puras*, y por ello no se percibe de igual modo en la traducción. No se trata de redundancia, se trata de la insistencia que desea transmitir el padre al hijo en su reproche.

42. - <i>Todo esto que hago, no lo hago por usted. Lo hago</i> por su difunta madre. Porque usted fue su hijo. <i>Por eso lo hago</i> . Ella me reconvendría si yo lo hubiera dejado tirado allí, donde lo encontré, y no lo hubiera recogido para llevarlo a que lo curen, como estoy haciéndolo. Es ella la que me da ánimos, no usted. Comenzando porque a usted no le debo más que <i>puras</i> dificultades, <i>puras</i> mortificaciones, <i>puras</i> vergüenzas.	“ <i>I’m not doing all this for you. I’m doing it</i> for your dead mother. Because you were her son. That’s why <i>I’m doing</i> it. She would’ve haunted me if I’d left you lying where I found you and hadn’t picked you up and carried you to be cured as I’m doing. She’s the one who gives me courage, not you. From the first you’ve caused me nothing but trouble, humiliation, and shame.”
--	---

También encontramos otros casos donde el traductor dejó escapar otros casos similares de reduplicación:

36. -Mira bien.	“Look hard. Poor Ignacio.”
37. - <i>No se ve nada</i> .	

Hubo una falla en el inglés, pues donde Rulfo buscó la reduplicación (repetición), el traductor George D. Schade decidió evitarla y omitir una réplica del hijo. Era sin duda importante colocar esta contestación por parte de Ignacio, pues realza su supuesta incapacidad de distinguir algo y así poder ayudarle a su padre.

17. Hablaba poco. Cada vez menos. <i>En ratos parecía</i> dormir. <i>En ratos parecía</i> tener frío. Temblaba. Sabía cuando le agarraba a su hijo el temblor por las sacudidas que le daba, y porque los pies se le encajaban en los <i>ijares</i> como <i>espuelas</i> . Luego las manos del hijo, que traía trabadas en su <i>pescuezo</i> , le zarandeaban <i>la cabeza como si fuera una sonaja</i> .	Ignacio didn’t talk much. Less and less all the time. <i>Now and then</i> he seemed to sleep. <i>At times</i> he seemed to be cold. He trembled. When the trembling seized him, his feet dug into his father’s <i>flanks</i> like <i>spurs</i> . Then his hands, clasped around his father’s <i>neck</i> , clutched at <i>the head and shook it as if it were a rattle</i> .
--	--

En ratos tampoco fue colocada en la versión al inglés. A pesar de incluir un adverbio con el mismo significado, no incluir la repetición le arrebató cierta armonía a la traducción.

(d) Aliteración

Entre las figuras de palabra, también se encuentran las “figuras de combinación”. La única de éstas que descubrimos en el texto fue la de aliteración, que según Helena Beristáin (2008), corresponde a la “Figura de dicción que consiste en la repetición de uno o más sonidos

de fonemas en distintas palabras próximas” (p. 26). Para Juan Rey (1969), constituye la reunión de palabras que contienen la misma letra.

La traducción de esta figura merece atención y cuidado, pues transferir a otro código lingüístico totalmente distinto en su aspecto fonético constituye una gran dificultad para el traductor. Lo ideal sería que cuando se trate de traducir aliteraciones y onomatopeyas, se efectúen cambios o modificaciones en el significado con el fin de conseguir un efecto sonoro equivalente. De lo contrario, ocurren casos como los siguientes:

8. La sombra larga y negra de los hombres siguió moviéndose de arriba abajo, trepándose a las piedras, disminuyendo y creciendo según avanzaba por la orilla del arroyo. Era una <i>sola sombra</i> , tambaleante.	The long black shadow of the men kept moving up and down, climbing over rocks, diminishing and increasing as it advanced along the edge of the arroyo. It was a single reeling shadow.
--	--

La aliteración que producen los sonidos /s/: “sola, sombra” no se pudo conservar.

17. Hablaba poco. Cada vez menos. En ratos parecía dormir. En ratos parecía tener frío. Temblaba. Sabía cuándo le agarraba a su hijo el temblor por las sacudidas que le daba, y porque los pies se le encajaban en los ijares como espuelas. Luego las manos del hijo, que traía trabadas en su <i>pescuezo</i> , le <i>zarandeaban</i> la <i>cabeza</i> como <i>si</i> fuera una <i>sonaja</i> .	Ignacio didn't talk much. Less and less all the time. Now and then he seemed to sleep. At times he seemed to be cold. He trembled. When the trembling seized him, his feet dug into his father's flanks like spurs. Then his hands, clasped around his father's neck, clutched at the head and shook it as if it were a rattle.
--	---

Se observa la aliteración del sonido “s” en el original de Rulfo, que también transmite una sensación de escuchar una sonaja. Esto se perdió totalmente en la versión de George D. Schade y no se produjo ninguna otra en inglés para recompensarla. No obstante, el traductor logró recompensar estas dos pérdidas en otro fragmento de la traducción (sin cambiar para nada el sentido, lo cual es plausible):

33.-Te llevaré a Tonaya a <i>como</i> dé lugar. Allí encontraré <i>quien</i> te <i>cuide</i> . Dicen <i>que</i> allí hay un <i>doctor</i> . Yo te llevaré <i>con</i> él. Te he traído <i>cargando</i>	“I'll get you <i>to</i> <i>Tonaya</i> . There I'll find somebody <i>to</i> <i>take care</i> of you. They say there's a <i>doctor</i> in the <i>town</i> . I'll <i>take</i> you <i>to</i> him. I've already carried you for hours,
---	---

desde hace horas y no te dejaré tirado aquí para que acaben contigo quienes sean.	and I'm not going to leave you lying here now for somebody to finish off."
---	--

En inglés, George Schade encuentra palabras para transferir la aliteración de /k/ (*como, quien, cuide, que, cargando*), aunque fuera de otro sonido (*to, take, town*).

(e) Figuras de Significación

J.P. Rey (1969) menciona la existencia de las “Figuras de significación”, a las que también se les llama “Tropos”. Pueden ser de palabra o de pensamiento, según se traslade el significado de un vocablo o de una frase entera.

(f) Metáfora

Entre ellas, se encuentra la **metáfora**. Esta sucede “cuando se traslada el significado de un vocablo de un objeto a otro por la semejanza que tienen entre sí” (Rey, 1969, p. 32). Helena Beristáin (2008) recalca que en la metáfora “no se advierte una sustitución, de sentidos, sino una modificación del contenido semántico de los términos asociados.” (p. 312)

8. La sombra larga y negra de los hombres siguió <i>moviéndose</i> de arriba abajo, <i>trepándose</i> a las piedras, disminuyendo y creciendo según avanzaba por la orilla del arroyo. Era una sola sombra, tambaleante.	The long black shadow of the men kept <i>moving</i> up and down, <i>climbing</i> over rocks, <i>diminishing</i> and <i>increasing</i> as it advanced along the edge of the arroyo. It was a single reeling shadow.
--	--

La palabra *sombra* en el Fragmento 8 será la metáfora que representa la entidad que han formado padre e hijo. La palabra *shadow* resulta ser una traducción adecuada y adquiere el mismo valor en la versión al inglés.

14. El viejo se fue reculando hasta encontrarse con el paredón y se recargó allí, sin soltar <i>la carga</i> de sus hombros. Aunque se le doblaban las piernas, no quería sentarse, porque después no hubiera podido levantar el cuerpo de su hijo, al que allá	The old man backed up to a thick wall and shifted <i>his load</i> but didn't let it down from his shoulders. Though his legs were buckling on him, he didn't want to sit down, because then he would be unable to lift his son's body, which they had helped to sling on his back
---	---

atrás, horas antes, le habían ayudado a echárselo a la espalda. Y así lo había traído desde entonces.	hours ago. He had carried him all this way.
---	---

La carga en el Fragmento 14 es una metáfora que representa al hijo, pero no nos dice qué es sino hasta después. Es apropiada la elección del traductor.

(g) Sinécdoque

Otro tropo que encontramos en *No oyes ladrar los perros* corresponde a la sinécdoque. “El objeto que expresa la palabra tomada en su sentido propio y el que expresa tomada en sentido figurado están asociados por la relación que media entre el todo y sus partes” (Rey, 1969, p. 33).

Las sinécdoques presentan varias formas. En el texto de Rulfo, encontramos del tipo donde se expresa:

- a) “la especie por el género” (por ejemplo, el *pan* por el alimento). Esto ocurre en el

Fragmento 52 cuando el anciano le recrimina a Ignacio lo siguiente:

52. -Me acuerdo cuando naciste. Así eras entonces. Despertabas con hambre y comías para volver a dormirte. Y tu madre te daba agua, porque ya te habías acabado <i>la leche de ella</i> . No tenías llenadero. Y eras muy <i>rabioso</i> . Nunca pensé que con el tiempo se te fuera a subir aquella rabia a la cabeza... Pero así fue. Tu madre, que descansa en paz, quería que te criaras fuerte. Creía que cuando tú crecieras irías a ser su sostén. No te tuvo más que a ti. El otro hijo que iba a tener la mató. Y tú la hubieras matado otra vez si ella estuviera viva a estas alturas.	“I remember when you were born. You were that way then. You woke up hungry and ate and went back to sleep. Your mother had to give you water, because <i>you'd finished all her milk</i> . You couldn't be filled up. And you were always mad and yelling. I never thought that in time this madness would go to your head. But it did. Your mother, may she rest in peace, wanted you to grow up strong. She thought when you grew up you'd look after her. She only had you. The other child she tried to give birth to killed her. And you would've killed her again, if she'd lived till now.”
---	--

“Ya te habías acabado la leche de ella” no significa que la dejó literalmente sin leche materna (en estado de ablactación), sino que el hijo desde pequeño fue muy exigente con su

madre. Ella le dio todo lo que podía, hasta que ya no pudo más. El traslado al inglés fue adecuado y el efecto es el mismo.

y b) “el número determinado por el indeterminado” como en el Fragmento 21:

<p>21. Primero le había dicho: "Apéame aquí... Déjame aquí... Vete tú solo. Yo te alcanzaré mañana o en cuanto me reponga un poco." Se lo había dicho <i>como cincuenta veces</i>. Ahora ni siquiera eso decía.</p>	<p>First Ignacio had said, "Put me down here —Leave me here— You go alone. I'll catch up with you tomorrow, or as soon as I get a little better." He'd said this <i>some fifty times</i>. Now he didn't say it.</p>
---	---

Al mismo tiempo resulta ser una hipérbole (*cincuenta veces*) que se trasladada al inglés de modo adecuado. La sinécdoque se traduce correctamente al inglés.

(h) Figuras de Pensamiento

También entre las “figuras de palabra” y las “figuras de significación”, se encuentran las “figuras de pensamiento”.

(i) Figuras Pintorescas

Se aprecian en el texto figuras pintorescas de descripción (topografía, pues describe el paisaje; etopeya, cuando el padre recrimina a Ignacio por su carácter).

(j) Comparación

Entre las figuras pintorescas, J.P. Rey (1969) incluye también a la comparación (llamada también símil). El símil es fácil de transferirse al inglés, pues sólo requiere el uso de “like” o “as”, mientras que en español incluimos “como” entre los dos fenómenos en relación. En el original, la analogía entre los objetos que se comparan resulta traducida al inglés en modo acertado:

9. <i>La luna</i> venía saliendo de la tierra, <i>como</i> una llamarada redonda.	<i>The moon</i> came out of the earth <i>like</i> a round flare.
17. Hablaba poco. Cada vez menos. En ratos parecía dormir. En ratos parecía tener frío. Temblaba. Sabía cuándo le agarraba a su hijo el temblor por las sacudidas que le daba, y porque los pies se le encajaban en los ijares <i>como</i> espuelas. Luego las manos del hijo, que traía trabadas en su pescuezo, le zarandeaban la cabeza <i>como</i> si fuera una sonaja.	Ignacio didn't talk much. Less and less all the time. Now and then he seemed to sleep. At times he seemed to be cold. He trembled. When the trembling seized him, his feet dug into his father's flanks <i>like</i> spurs. Then his hands, clasped around his father's neck, clutched at the head and shook it <i>as</i> if it were a rattle.

(k) Hipérbole

La hipérbole también está clasificada entre el tipo de figuras pintorescas. J.P. Rey define a esta figura como aquella que “exagera una verdad para inculcarla con más fuerza” (1969, p. 37).

A nuestro parecer, el siguiente caso en el texto de Rulfo, que aparece fielmente traducido en el de Schade, trasciende lo verosímil y rebasa lo increíble:

43. -Me derrengaré, pero llegaré con usted a Tonaya, para que le alivien esas heridas que le han hecho. Y estoy seguro de que, en cuanto se sienta usted bien, volverá a sus malos pasos. Eso ya no me importa. Con tal de que se vaya lejos, donde yo no vuelva a saber de usted. Con tal de eso... Porque para mí usted ya no es mi hijo. He maldecido la sangre que usted tiene de mí. La parte que a mí me tocaba la he maldecido. He dicho: " <i>¡Que se le pudra en los riñones la sangre que yo le di!</i> " Lo dije desde que supe que usted andaba trajinando por los caminos, viviendo del robo y matando gente... Y gente buena. Y si no, allí está mi compadre Tranquilino. El que lo bautizó a usted. El que le dio su nombre. A él también le tocó la mala suerte de encontrarse con usted. Desde entonces dije: "Ese no puede ser mi hijo."	"I'll break my back, but I'll get to Tonaya with you, so they can ease those wounds you got. I'm sure as soon as you feel well you'll go back to your bad ways. But that doesn't matter to me anymore. As long as you go far away, where I won't hear anything more of you. As long as you do that — Because as far as I'm concerned, you aren't my son any more. I've cursed the blood you got from me. My part of it I've cursed. I said, ' <i>Let the blood I gave him rot in his kidneys.</i> ' I said it when I heard you'd taken to the roads, robbing and killing people— Good people. My old friend Tranquilino, for instance. The one who baptized you. The one who gave you your name. Even he had the bad luck to run into you. From that time on I said, 'That one cannot be my son.'
--	---

El enojo del anciano lo lleva a decir que quisiera que la sangre que lleva dentro Ignacio y que ha recibido de él, su padre, se pudriera, aún si esto no es posible en la realidad. Lo que

el padre experimenta es vergüenza, deseo de borrar toda relación para con su hijo; sin embargo, no lo abandona.

(I) Prosopopeya

El uso de la prosopopeya ocurre en muchas ocasiones dentro del texto. Por medio de esta figura pintoresca, se “da vida a los seres inanimados” (Rey, 1969, p. 37), como en el Fragmento 9.

9. <i>La luna</i> venía saliendo de la tierra, <i>como</i> una llamarada redonda.	<i>Themoon</i> came out of the earth <i>like</i> a round flare.
---	---

La luna se describe en acción. Se dice que sale de la tierra, se le da cualidades propias de un ser vivo.

22. Allí estaba la luna. <i>Enfrente</i> de ellos. Una luna grande <i>ycolorada</i> que les llenaba de luz los ojos y que estiraba y oscurecía más <i>su</i> sombra sobre la <i>tierra</i> .	There was the moon. <i>Facing</i> them. A large <i>red</i> moon that filled <i>their</i> eyes with light and stretched and darkened <i>its</i> shadow over the <i>earth</i> .
--	---

En este Fragmento 22, la Luna les llena de luz los ojos. En palabras de Beristáin (2008), con la prosopopeya, “lo inanimado se anima” (p. 312). Se traduce y conserva en la traducción. Al mismo tiempo, es una repetición puesto que se mencionó en el texto anteriormente.

41. <i>La luna iba subiendo</i> , casi <i>azul</i> , sobre un <i>cieloclaro</i> . La cara del viejo, mojada en sudor, se llenó de <i>luz</i> . Escondió los ojos para no mirar de frente, ya que no podía agachar la cabeza <i>agarrotada</i> entre las manos de su hijo.	<i>The moon was rising</i> , almost <i>blue</i> , in a <i>clearsky</i> . Now the old man’s face, drenched with sweat, was flooded with <i>light</i> . He lowered his eyes so he wouldn’t have to look straight ahead, since he couldn’t bend his head, tightly gripped in his son’s hands.
---	--

No obstante, en otro caso (Fragmento 37) la prosopopeya no fue incluida en la versión al inglés de George D. Schade:

37. Su <i>voz se hizo quedita</i> , apenas murmuraba:	His voice <i>was faint</i> , scarcely a murmur. "I want to sleep
38. -Quiero acostarme un rato.	a little."

Se observa cómo en inglés no se conservó la prosopopeya con la cual Rulfo personificaba a la voz.

(m) Figuras patéticas

(n) Imprecación

También están, entre las figuras patéticas, la imprecación. J.P. Rey (1969) señala que el fin director de las figuras patéticas es de "expresar y excitar afectos vehementes del alma" (p. 38). La imprecación, por su parte, corresponde a una expresión donde se desea males para otro.

43. -Me derrengaré, pero llegaré con usted a Tonaya, para que le alivien esas heridas que le han hecho. <i>Y estoy seguro de que, en cuanto se sienta usted bien, volverá a sus malos pasos.</i> Eso ya no me importa. Con tal de que se vaya lejos, donde yo no vuelva a saber de usted. Con tal de eso... Porque para mí usted ya no es mi hijo. He maldecido la sangre que usted tiene de mí. La parte que a mí me tocaba la he maldecido. <i>He dicho: "¡Que se le pudra en los riñones la sangre que yo le di!"</i> Lo dije desde que supe que usted andaba trajinando por los caminos, viviendo del robo y matando gente... Y gente buena. Y si no, allí está mi compadre Tranquilino. El que lo bautizó a usted. El que le dio su nombre. A él también le tocó la mala suerte de encontrarse con usted. Desde entonces dije: "Ese no puede ser mi hijo."	"I'll break my back, but I'll get to Tonaya with you, so they can ease those wounds you got. <i>I'm sure as soon as you feel well you'll go back to your bad ways.</i> But that doesn't matter to me anymore. As long as you go far away, where I won't hear anything more of you. As long as you do that — Because as far as I'm concerned, you aren't my son any more. I've cursed the blood you got from me. My part of it I've cursed. <i>I said, 'Let the blood I gave him rot in his kidneys.'</i> I said it when I heard you'd taken to the roads, robbing and killing people— Good people. My old friend Tranquilino, for instance. The one who baptized you. The one who gave you your name. Even he had the bad luck to run into you. From that time on I said, 'That one cannot be my son.'
---	--

En el Fragmento 43, es tanto el desprecio del padre hacia su hijo que ansía que éste sufra, que retome el mal camino. La traducción se muestra equivalente en inglés, otorgando en esa versión el mismo efecto. Este fragmento también incluye el empleo de la figura de **conminación**, “amenaza con males terribles”.

(o) Subyección / Sujeción

En cierto punto del cuento casi al final, el padre efectúa consigo mismo un monólogo.

En éste, observamos la figura de subyección o sujeción en el Fragmento 55:

<p>55. -¿Lloras, Ignacio? Lo hace llorar a usted el recuerdo de su madre, ¿verdad? Pero nunca hizo usted nada por ella. Nos pagó siempre mal. Parece que, en lugar de cariño, le hubiéramos retacado el cuerpo de maldad. ¿Y ya ve? Ahora lo han herido. ¿Qué pasó con sus amigos? Los mataron a todos. Pero ellos no tenían a nadie. Ellos bien hubieran podido decir: "No tenemos a quién darle nuestra lástima." ¿Pero usted, Ignacio?</p>	<p>“Are you crying, Ignacio? The memory of your mother makes you cry, doesn’t it? But you never did anything for her. You always repaid us badly. Somehow your body got filled with evil instead of affection. And now you see? They’ve wounded it. What happened to your friends? They were all killed. Only they didn’t have anybody. They might well have said, ‘We have nobody to be concerned about.’ But you, Ignacio?”</p>
--	--

El anciano hace una interrogación y es él mismo quien se da la respuesta.

Hasta ahora se han logrado explicar las diferencias y similitudes de los significados conceptuales de algunas palabras en los idiomas español e inglés que aparecen en *No oyes ladrar los perros* y su versión traducida *No dogs bark*. Se puede concluir que una traducción adecuada implica un amplio conocimiento del vocabulario en ambos idiomas; así como la conciencia de que hay algunas palabras en el idioma original imposibles de emparejar con otras en la lengua meta y para las cuales, la solución es recurrir a aquel vocablo que más se avvicine a su significado.

En este apartado se comprueba lo que declara Schopenhauer. “Sólo podremos comprender el espíritu de un idioma tras haber captado correctamente los conceptos que éste designa a través de palabras individuales y sólo cuando seamos capaces de asociar inmediatamente cada palabra con su concepto correspondiente en la lengua extranjera” (en R. Schulte y J. Biguenet, 1992, p. 33, traducción al español propia). Así, habremos dado un gran paso hacia el entendimiento del país que habla dicho idioma extranjero.

En lo que concierne al lenguaje literario que utiliza nuestro autor, hemos indicado cómo y explicado por qué el traductor tiene que igualar en su idioma las estrategias estéticas del autor del texto original; es decir, necesita detectar los mecanismos utilizados por el autor y de igual forma la acción creativa que hace posible la proyección de escenas, sentimientos, emociones. El traductor deberá poner en práctica los artificios necesarios para plasmarlos en su versión.

Con la traducción de una obra literaria, se intenta crear en los receptores el mismo efecto que el texto original. Si el texto de origen produce tristeza, emoción, intriga, rabia, uno de los logros del traductor será que su versión posea la capacidad de causar tales efectos en sus lectores.

2.3 ASPECTO SEMIÓTICO-CULTURALES

En este apartado se pretende dar una explicación a los signos y símbolos que sobresalen en *No oyes ladrar los perros* y así, justificar los cambios que se dieron en la versión al inglés de George D. Schade. Estos cambios supondrían decir en la lengua meta lo que se encuentra en el texto original, pero en otra cultura.

El traductor no es sólo un mero transmisor entre dos lenguas. Es sobre todo un especialista bicultural (o multicultural) que debe recrear en una situación determinada para una cultura meta, un texto impregnado por una cultura de origen. Con la ayuda de un saber cultural lo más amplio posible, quien traduce debe saber distinguir entre las realidades del autor, las de él mismo como traductor y las del receptor de la versión traducida.

Una de las verdades universales de la traducción es que el traductor a menudo se enfrenta con que no siempre existen equivalencias para los vocablos en un texto, debido a la forma distinta en que los idiomas ven el mundo, como se explicó antes en esta tesis. Puede ser el caso incluso de países vecinos, como son México y Estados Unidos, y que sin embargo tengan puntos de vista muy distintos por sus diferentes historias, raíces, modos de concebir el mundo. Entre las diferentes habilidades requeridas del traductor ideal se encuentra el que tenga una cultura general amplia y suficiente conocimiento de la cultura del país donde se habla la lengua de origen a traducir para poder comprender todas las alusiones dentro del texto que no explica el autor por ser algo tan familiar o cotidiano para la mayoría de los lectores de dicha lengua de origen, o para los lectores o público de una cultura general media. “Si sabemos tan poco de la estructura de nuestra propia cultura, ¿cómo vamos a saber algo de una cultura extranjera?” (Lado, 1973, p. 7)

Para quien traduce a Rulfo al idioma inglés presenta un gran problema forjar en la mente de sus lectores la naturaleza de los personajes, pues en los espacios sociales y culturales de Estados Unidos es poco posible que exista algún lugar en el que se pudieran encontrar figuras como las del cuento *No oyes ladrar los perros*: un maleante como Ignacio y su padre, quien a pesar de la forma de vivir de su hijo, no se da por vencido y lucha por llegar al pueblo de Tonaya para salvarle la vida. En consecuencia, para el lector de habla inglesa el cuento de

Rulfo resulta ser un continente difícil y desconocido. Son personajes derrotados por las circunstancias y en sus personalidades Juan Rulfo parece que logró acercarse al alma de los mexicanos.

Al mismo tiempo, existe en la escritura rulfiana una diversidad de escenas y características humanas que deben transmitirse al lector de la traducción, quien comúnmente desconoce mucho de este universo, de la lengua hablada y del carácter de los mexicanos, específicamente habitantes de los campos de Jalisco y de otras regiones de nuestro país. Además, se añade la dificultad particular proveniente del hecho de que es lo implícito lo que reina en la obra literaria de Rulfo. Y hemos encontrado que, por su afición a las raíces indígenas, pero sin ser antropólogo, el autor de *El Llano en llamas* podría haber ‘enmascarado’ en su texto *No oyes ladrar los perros* ciertos signos que forman parte de la cultura prehispánica y que sólo quienes profundicen en estos temas o tengan un vasto conocimiento de nuestros antiguos pueblos mesoamericanos comprenderían. Un lector común o de forma particular, un lector norteamericano o británico de la versión de George D. Schade podría fracasar al encontrar todas las interpretaciones e implicaciones de tales unidades simbólicas que se insertan en el relato.

Claro está, esto no sería culpa del traductor. Se debe, en su mayoría al *genio de la lengua* del que hablamos en la introducción y en el capítulo anterior. Y aunque el español de México (que ante nuestra mirada ha evolucionado) y el de España difieren en gran medida, no deberían existir interferencias graves en la comunicación. Podemos asegurar que la incomprensión que tendría un lector de la traducción al inglés de este cuento también se debería a las culturas de los textos: tanto aquella como de la que parte, como a la de llegada. Al respecto del español, el burgalés Alex Grijelmo (2004) en *El genio del idioma* sostiene que

“Nuestra lengua esconde un genio interno invisible, inaudible, antiguo... Nosotros, al hablar, nos expresamos conforme a sus decisiones, heredamos frases enteras, recursos estilísticos completos, y continuamos las estructuras sintácticas que él ha diseñado” (p. 10). Así comprobamos quienes ejercemos la traducción la existencia de “puntos ciegos” de los que habla Charles C. Fries en la “Presentación” del libro de Robert Lado, *Lingüística contrastiva* (1973). Este autor “encontró *puntos ciegos* a través de todo el panorama de rasgos socioculturales y lingüísticos, que deberían ser vencidos si una comprensión intercultural firme ha de ser alcanzada” (*Presentación*, p. XIV).

En *Traduction et culture*, Jean Louis Cordonnier (1995) explica que los lingüistas y pioneros en el estudio de la traductología, Eugene A. Nida y Charles R. Taber ponían en oposición dos tipos para traducir: la “correspondencia formal” y la “equivalencia dinámica”. La primera, que ellos desaprobaban, era la forma *tradicional*: consistía en traducir el significante y dejar que se mostrara la cultura del Otro. La equivalencia dinámica, afirmaban, era un nuevo procedimiento por medio del cual el traductor se apegaba en menor grado a la forma del mensaje que a la reacción de los receptores. “Es entonces para quien se realiza la traducción y se busca que tenga la misma comprensión y reacción que el lector del texto original⁴” (Cordonnier, p. 173). Cordonnier asegura que se trata entonces de un tipo de lector promedio: la traducción consistiría en una *refundición* del mensaje según el molde, el “genio” de la lengua de la traducción, gracias a los equivalentes que le dan al texto traducido un carácter natural, en lugar de dejar que se transparente lo extraño de la lengua de partida. Se le da mayor importancia al sentido y a la lengua.

⁴ Traducción propia.

Se toma como definición de cultura, aquella de Kluckhorn y Kelly, quienes cuentan con un concepto moderno y la definen como:

Todos aquellos conjuntos de costumbres que se relacionan con un modo de vida, históricamente creador, explícitos e implícitos, racionales, irracionales y no racionales, que existen en cualquier momento dado como posibles guías en cuanto al comportamiento del hombre (citados en Lado, 1973, p. 118).

La cultura, Robert Lado afirma, quiere decir “la conducta, las costumbres de un pueblo”. Más adelante, asegura que “la mayoría de las veces, las costumbres de un pueblo son abaladas por ese mismo pueblo y a la vez objeto de recelo y desaprobación por parte de otros, y a menudo en ambos casos existe poca comprensión de la esencia y significado de estas costumbres” (p. 117). En traducción, este análisis propone subrayar cómo esto adquiere importancia, ya que un traductor debería ser capaz de interpretar y describir las costumbres de tanto su cultura como las de la cultura extranjera.

Para el contraste de los elementos culturales de la cultura mexicana y la estadounidense, nos hemos apoyado del antes mencionado lingüista, quien afirma que para poder comparar dos culturas, es indispensable tomar en cuenta la forma, el significado y la distribución que tienen sus unidades de comportamiento, que son “los actos de comportamiento individuales a través de los cuales una cultura se manifiesta” (p. 118).

Para evitar desconcierto en el lector por algunas explicaciones que se darán más adelante, es importante mencionar que en la lectura de *Un tiempo suspendido: Cronología de la vida y la obra de Juan Rulfo*, elaborado por Roberto García Bonilla (2008) descubrimos que Juan Rulfo laboró en el Instituto Nacional Indigenista (INI) a partir del 16 de octubre de 1963 hasta 1969 y ocupó ahí diferentes puestos, desde redactor hasta Jefe del Departamento de Publicaciones. “El escritor ingresó gracias a una invitación del historiador y arqueólogo

Alfonso Caso, explorador de la zona de Monte Albán; intérprete pionero, de la cultura mixteca, y autor de cerca de trescientas obras y quien dirigió el INI entre 1949 y 1970” (García Bonilla, p. 190). Se hace mención de Alfonso Caso pues esta investigación también recurrió a sus aportaciones sobre el conocimiento del mundo espiritual azteca.

Pero esto no quiere decir que Juan Rulfo tuviera plenamente una personalidad indígena. Más bien, el escritor conocía de fuente fidedigna además de empírica las características prehispánicas que habían adquirido los campesinos de su región. Por ello su relación con las culturas de nuestros antepasados.

Dentro del cuento existen diversos elementos que forman parte de la historia y cultura mexicana de forma exclusiva. Como un claro y primer ejemplo se puede mencionar el Fragmento 14 donde Rulfo narra que el anciano se fue haciendo para atrás hasta dar con el ‘paredón’.

<p>14. El viejo se fue reculando hasta encontrarse con el <i>paredón</i> y se recargó allí, sin soltar la carga de sus hombros. Aunque se le doblaban las piernas, no quería sentarse, porque después no hubiera podido levantar el cuerpo de su hijo, al que allá atrás, horas antes, le habían ayudado a echárselo a la espalda. Y así lo había traído desde entonces.</p>	<p>The old man backed up to a <i>thick wall</i> and shifted his load but didn't let it down from his shoulders. Though his legs were buckling on him, he didn't want to sit down, because then he would be unable to lift his son's body, which they had helped to sling on his back hours ago. He had carried him all this way.</p>
--	--

En este fragmento aparece en el original *paredón*. Para un lector mexicano, este vocablo podría evocar la época revolucionaria/posrevolucionaria. El diccionario del uso del español de María Moliner otorga este ejemplo dentro de la acepción de dicho término: “Llevar a alguien al paredón: Fusilarle” (2013, p. 1246). Como asevera Sergio López Mena, los cuentos de *El Llano en llamas* de Rulfo “provenían devastados por la violencia y el hambre”

(1993, p. 84). La Revolución, además de dejar los pueblos en ruinas, dejó “el olor de los cadáveres chamuscados” (p. 86). Ya que no existe una traducción directa en inglés equivalente a *paredón*, George D. Schade hubo de traducir por *thick wall*, lo que realmente es un *muro* o *una pared grande*, pero no rememora las ejecuciones con descarga de fusilería que eran frecuentes en la época revolucionaria y/o cristera.

El cuento de Juan Rulfo es una pequeña mirada crítica a la situación económica, política y social de las regiones rurales mexicanas de aquel entonces. La zona, fuertemente afectada por la Revolución y la guerra cristera, se describe como abandonada. Los relatos de Rulfo a menudo despliegan una tierra devastada, no sólo por desastres naturales, sino también por desastres políticos y sociales.

Una de las formas que se encuentran en el original *No oyes ladrar los perros* de Juan Rulfo es la unión de “compadrazgo”. Para esta familiaridad no existe un nombre en inglés. El “compadrazgo”, de acuerdo al Diccionario de la Real Academia Española (2014), es la “conexión o afinidad que contrae con los padres de una criatura el padrino que la saca de pila o asiste a la confirmación” (p. 583). El “compadre”, se define como el “padrino de bautizo de una criatura, respecto del padre o la madre o la madrina de esta.”. Quizá sólo un poco se pierda la esencia del compadrazgo que no se encuentra en Estados Unidos, ya que para “compadre” no existe un equivalente directo. Con el compadrazgo en la religión católica se adquiere un parentesco espiritual equivalente al sanguíneo. Además, de acuerdo a Boyé Lafayette De Mente, “el sistema co-parental es una parte importante en México. Los compadres se interesan personalmente en el bienestar de sus ahijados”. (1998, p. 63, traducción propia). Y en nuestro país, una vez que se ha establecido este tipo de relación, el padre se refiere al padrino de su hijo como *compadre*.

Robert Lado concibe el “significado” de las unidades funcionales de la cultura como el grado de importancia (primaria, secundaria, etc.) que tiene ese elemento en la cultura y la respuesta a la pregunta “¿para qué sirve?”. El significado de esta forma, el compadrazgo, es diferente en ambas culturas: en México la unión de los compadres es muy fuerte, va más allá de la amistad. De hecho, al compadre casi siempre se le considera alguien más de la familia sanguínea, casi un hermano. “Aun cuando tiene mucho sentido para los recién llegados a México dar prioridad a desarrollar tales relaciones (con el fin de conseguir beneficios), debemos tener en mente que deben basarse en una verdadera amistad” (De Mente, 1998, p. 63, traducción propia). En Estados Unidos, por más cercano que sea el padrino (*the godfather*) del niño, no llega a esa familiaridad. También su distribución (de acuerdo a Lado, la frecuencia y situación) es distinta, probablemente por la religión.

Lado afirma que “los patrones de cultura, que hacen posible que acontecimientos únicos funcionen como iguales entre los miembros de una cultura, no son fáciles de ser transferidos de una cultura a otra” (1973, p. 121). Esto demuestra la dificultad en traducción, pues George D. Schade reflexionó sobre la palabra que más se le acercaría en inglés. “Amigos ordinarios también se dirigen los unos a los otros con *compadre* o *comadre*, ya sea como muestra de respeto o por halagar un poco al otro” (De Mente, 1998, p. 63, traducción propia). Por ello, nuestro traductor recurre a “old friend”, que literalmente quiere decir “mi viejo amigo”, consciente de que por la forma en que se expresa de él, además de haber bautizado a Ignacio, el anciano tenía un fuerte lazo de amistad con Tranquilino, como en el Fragmento 43.

43. ... He dicho: "¡Que se le pudra en los riñones la sangre que yo le di!" Lo dije desde que supe que usted andaba trajinando por los caminos, viviendo del robo y matando gente... Y gente buena. *Y si no, allí está mi compadre Tranquilino. El que lo bautizó a usted. El que le dio su nombre. A él*

... I said, ‘Let the blood I gave him rot in his kidneys.’ I said it when I heard you’d taken to the roads, robbing and killing people— Good people. *My old friend Tranquilino, for instance. The one who baptized you. The one who gave you your name. Even he had the bad luck to run into you.* From that time on I said, ‘That

<i>también le tocó la mala suerte de encontrarse con usted.</i> Desde entonces dije: "Ese no puede ser mi hijo."	one cannot be my son.'
--	------------------------

2.3.1 Aspectos Semióticos

Este apartado se apoya en la obra de Jorge Warley, *¿Qué es la semiología?* (2011) debido a su clara explicación que da a esta ciencia, ya que con frecuencia se dice que Semiótica y Semiología son sinónimos. En múltiples autores y obras contemporáneos los términos son equivalentes, puesto que están fundidos en su significación básica. El autor argentino arriba mencionado, advierte que este término aún inquieta a todo aquel que por primera vez se topa con él. De cualquier modo, afirma más adelante, que “la semiología es la ciencia que estudia los signos” (p. 10). Ello, puesto que “semiología se remonta a un vocablo que en su transliteración al alfabeto latino reza *semeion*, que quiere decir *signo*”. (p.10) El inconveniente está en definir ese objeto de estudio que esta ciencia toma como suyo. La definición que proporciona ha sido ya tomada muchos, por lo tanto ya se encuentra establecida: “un signo es algo que está en lugar de otra cosa” (p. 11).

Warley aclara que un signo es a la vez una presencia y una ausencia. “O sea que una de sus caras está presente y es de naturaleza física, material, mientras que la otra es una alusión y tiene un carácter abstracto, propio del pensamiento y del recuerdo” (p. 18). Un ejemplo que se puede dar de un signo muy claro dentro de *No oyes ladrar los perros* y que ha sido traducido de forma correcta al inglés es la descripción del rostro de Ignacio, en el Fragmento 25:

25. El otro iba allá arriba, todo iluminado por la luna, con su cara descolorida, sin sangre, reflejando una luz opaca. Y él acá abajo.	The son up there was illumined by the moon. His face, discolored, bloodless, reflected the opaque light. And he here below.
--	--

El rostro de Ignacio es pálido, Rulfo lo describe *con [una] cara descolorida, sin sangre* y en inglés, *His face, discolored, bloodless*. Debe significar que las heridas que ha sufrido han ocasionado que el color normal de su piel se ha perdido por alguna hemorragia (ésta es la naturaleza física del signo). Por otro lado, la palidez extrema anuncia que posiblemente morirá como causa de la lesión causada (el carácter abstracto sería la muerte y del recuerdo, la riña).

Por lo tanto se utiliza la siguiente definición de “signo” a la que accede Warley (2011):

Un signo es a la vez una presencia y una ausencia, la articulación de una expresión presente y de naturaleza física, material, con una alusión, un contenido de carácter abstracto, propio del pensamiento y del recuerdo. Habría que agregar ahora que esos dos planos están fundidos por una convención social, acordada y aceptada de hecho por la comunidad para permitir la comunicación entre emisores y receptores. (p. 18)

Como se añade en la definición anterior, se comprueba que se dio una interpretación de ese signo en el rostro del personaje gracias a nuestro saber social, cultural y podríamos añadir empírico. Ante todo, cabe recalcar que existe una enorme dificultad para encontrar la gran cantidad de signos que podrían aparecer en *No oyes ladrar los perros*, porque al parecer, “todo es signo. Al menos todo lo es de manera potencial y si cumple algunas condiciones” (Warley, 2011, p. 24). ¿Cuáles condiciones debe tener para ser un signo? De forma simple, puede decirse que el hecho de evidenciarse como una producción de sentido, pero de carácter social (lo cual, va ineludiblemente asociado a lo cultural).

En esta investigación, es importante también la división de las ciencias que John Locke dio en 1690, ya que después, de acuerdo a Jorge Warley, Charles S. Peirce se interesará por una de ellas: la Semiótica, “aquella que se propone estudiar la naturaleza de los signos que constituyen el pensamiento y posibilitan la comunicación entre los hombres” (Warley, 2011,

p. 69). El punto determinante del interés de Charles S. Peirce es que él anhelaba comprender todos los procesos que intervienen en el establecimiento de las significaciones. Jorge Warley (2011) destaca la importancia de este filósofo pues estableció que en la significación “cooperan tres instancias: el objeto (que se pretende representar), el signo (que lo representa) y el interpretante (que lo interpreta). El interpretante, es a la vez, una norma social o un hábito colectivo institucionalizado y la determinación aquí y ahora de una mente que interioriza esa norma” (2011, p. 70).

De acuerdo a Warley, para Peirce, llamado por muchos ‘el padre de la semiótica moderna’, la semiótica es la “doctrina formal o cuasinecesaria que estudia la semiosis” (Warley, 2011, p. 74). El norteamericano usa “formal” y “necesaria” pues no puede dejar de lado la tipología de las ciencias de Locke, cuya coronilla sería la matemática, muy adherida a la lógica. “El prefijo ‘cuasi’ demuestra que la semiología debe sin embargo, lidiar con los razonamientos comunes y no con objetos ideales, y por esa razón no puede identificarse de manera total con la matemática” (p. 74).

Peirce sostenía que para que un signo “actúe”, es decir, produzca sentido, se necesita la unión de tres componentes. La mayoría de los que se encuentran relacionados con la lingüística y los estudios de semiótica conocen el siguiente como la triada de Peirce que se aprecia en la siguiente Figura 1:

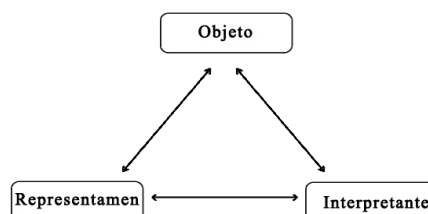


Fig. 1

Warley (2011) cita las palabras clásicas de Peirce:

Un signo o *representamen*, es algo que, para alguien representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente o, tal vez, un signo aún más desarrollado. Este signo creado es lo que yo llamo el *interpretante* del primer signo. El signo está en lugar de algo, su *objeto*. Está en lugar de ese objeto, no en todos los aspectos, sino sólo con referencia a una suerte de idea, que a veces he llamado el *fundamento* del representamen [o *ground*]. (p.75)

El investigador argentino explica que el proceso de *semiosis* al que se ha hecho referencia anteriormente, sólo se produce con la coordinación y complementación de:

- 1) El signo propiamente dicho o *representamen*, que da cuenta, por algún camino de ese inicial “algo”.
- 2) El *objeto*: aquello por lo que el signo está, aquello que representa (el segundo “algo”).
- 3) El *interpretante*: el signo equivalente o más desarrollado que el signo original. Es el efecto del signo original que necesariamente se produce en la mente de quien lo “comprende”. El interpretante es el elemento distinto y original en la explicación de la significación por parte de Peirce y juega un papel central en toda interpretación no reduccionista de la actividad comunicativa humana.

Por lo tanto, es claro que:

- El representamen o signo propiamente dicho *intermedia* entre el objeto y el interpretante.
- El interpretante *relaciona* el signo y el objeto, y
- El objeto *funda* la relación entre el signo y el interpretante.

“Todo signo es un *representamen*, esto es así en tanto y en cuanto representar (estar en lugar del objeto) constituye la actividad propia del signo.” (Warley, 2011, 76).

Sin embargo, sólo el pensamiento individual y las convenciones de nuestra sociedad, historia y cultura nos dirán en qué modo se muestra en nuestras mentes esa representación. Jorge Warley establece que así, “interpretar un signo es desentrañar su significado” y éste “es una inferencia que se establece a partir del representamen” (2011, p. 77).

Los mexicanos e hispanohablantes que hemos dado lectura a *No oyes ladrar los perros en español* y de igual modo, los norteamericanos y angloparlantes que han leído la traducción de George D. Schade, *No dogs bark*, seríamos los “intérpretes personas o receptores” y todos los signos encontrados en el cuento hacen que “algo” nazca en nuestras mentes: otro signo, “creado también de manera indirecta por el objeto del signo primero” (Warley, 2011, p. 78). La problemática en traducción está en que en ocasiones, los signos son interpretados de formas distintas por los lectores de la versión en la lengua meta por las razones que se explican anteriormente. Tal es el caso de algunos de los ejemplos que se darán en este capítulo.

Peirce también intentó clasificar los signos, pero a pesar de su gran avance, su trabajo quedó inconcluso. Sus nueve diferentes tipos de signos se agrupan en tres categorías, dependiendo la “predominancia de alguno de los tres componentes del proceso semiótico - el representamen, el objeto y el interpretante -” (p. 78).

Por el momento, sólo se menciona aquélla que nos interesa para la presente investigación, es decir, cuando está en primer plano el objeto (que se lee en ambos textos:

original y traducción). En esa categoría, la segunda, los signos se clasifican en: 1) ícono, 2) índice y 3) símbolo.

De los anteriores, nos interesan primordialmente los últimos dos. “En el índice el vínculo entre representamen y objeto está dado por contigüidad o copresencia, es de orden existencial” (Warley, 2011, p. 79), es decir, como una huella o una indicación de que algo pasará o ha sucedido (un ejemplo en el cuento es el color de la luna), tiene una relación directa con aquello que referencia.

“En el símbolo la relación entre el representamen y el objeto inmediato es pura convención, los unen las normas de un cierto ‘contrato social’.” (p. 79). Aquí podemos hablar de las palabras mismas del texto, los objetos que aparecen en el cuento y a los que como sociedad les hemos dado un significado.

2.3.1.1 Índices y Símbolos en *No oyes ladrar los perros* y *No dogs bark*

En la “Introducción” a su *Diccionario de Símbolos*, Álvaro Pascual Chenel y Alfonso Serrano Simarro afirman (del mismo modo) que “los significados prácticamente nunca son unívocos, lo que unas sociedades interpretan en un sentido, adquiere el contrario para las otras” (p. 3). La obra de Pascual Chenel y Serrano Simarro (2007) tiene una considerable importancia para el presente capítulo, pues otorga explicaciones generales para algunos de los signos y símbolos encontrados en el cuento y siendo un diccionario, esta obra busca “los motivos profundos que subyacen bajo todas las construcciones culturales del hombre” (2007, p. 3). A continuación se muestran algunos de los símbolos más destacables de *No oyes ladrar*

los perros y se contrastan con aquellos que aparecen o no en su traducción al inglés de George D. Schade.

(a) Atmósfera

En el cuento *No oyes ladrar los perros*, la oscuridad subraya la trágica historia del anciano y su hijo. El relato sucede durante la noche, lo cual, hace imposible que el padre distinga con seguridad su camino e incrementa el peligro de todo lo que podría haber en el entorno. “El hombre es un animal diurno y fuera de esas horas, la falta de visión le hace extremar la precaución ante posibles amenazas.” (Serrano Simarro y Pascual Chenel, 2005, p. 219). Ello es descubierto por elementos recurrentes en el texto, como la luna y porque ambos personajes dicen “no ver nada” debido a la carencia de luz. El texto dice que oscurece y ello debe provocar angustia en el lector tanto de la versión en español, como en inglés. La noche, “como estadio previo, no es aún el día, pero lo promete y prepara. Tiene el mismo sentido que el color negro y la muerte, en la doctrina tradicional” (Cirlot, 2010, p. 332). Para el padre, todo está sombrío y su hijo se encuentra en un grave riesgo de morir si no llega prontamente a Tonaya.

(b) La luna

Un instrumento que sirve a Juan Rulfo para guiar a su lector y marcar la configuración del tiempo en el relato, es el símbolo de la luna. Pero también es un “índice”, pues “el vínculo entre representamen y objeto está dado por contigüidad o copresencia, es de orden existencial” (Warley, 2011, p. 81). La luna indica que es de noche y es lo único que los ilumina. Desde el

primer momento del relato, el padre pregunta al hijo si es que él, quien es el que va arriba y tiene la posibilidad de ver, si es que logra distinguir algo en el horizonte (alguna luz del pueblo). Y más adelante, continúa insistiendo en la pregunta, como en los siguientes

Fragmentos 25 y 26.

25.	-Tú que vas <i>allá arriba</i> , Ignacio, dime si no oyes alguna señal de algo o si ves <i>alguna luz</i> en alguna parte.	“You <i>up there</i> , Ignacio! Don’t you hear something or see <i>a light</i> somewhere?”
26.	-No se ve nada.	“I can’t see a thing.”

Desde los primeros fragmentos del cuento, no se sabe dónde se encuentran los personajes, pero sugiere fuertemente que hay oscuridad alrededor. Este mensaje es también percibido por el lector de la traducción, pues el sentido no cambia en absoluto. Sin embargo, la cadencia que adquiere la versión en inglés (por como es introducido el cuento) hace que se pierda el ritmo original. El traductor podría haber omitido esa introducción de signos de exclamación e interrogación, pues parecería que el padre se encuentra enojado desde el inicio de la historia.

Más adelante, es cuando por primera vez se menciona la luna. Dice que va “saliendo de la tierra como una llamarada redonda”. Es decir, va anocheciendo. Posiblemente sea luna llena y de color rojizo. Normalmente, se dice que la luna adquiere este color cuando la temperatura está por aumentar, cuando se acerca un tiempo caluroso. Por otro lado, se debe asimismo recordar el nombre del hijo sobre las espaldas del anciano: *Ignacio*, que de acuerdo al *Diccionario Esencial latino-español-latino*, viene del latín *ignis*, y significa ‘fuego’, ‘incendio’, (2008, p. 197); el nombre del pueblo al que desean llegar: *Tonaya*. En el idioma náhuatl, Adela Fernández, autora del *Diccionario ritual de voces nahuas* (1992) registra la voz nahua *tonalli* que guarda a su vez tres significados: ‘día’, ‘calor’ y ‘alma’ (p. 162).

En el mismo tenor, el *Diccionario de la obra de Juan Rulfo* de Sergio López Mena (2007, p. 225) recoge la siguiente definición de Tonaya:

Cabecera del municipio del mismo nombre, en el sur-centro del estado de Jalisco. Fue fundada por grupos de origen tolteca hacia el siglo VI. Algunos afirman que su nombre significa “lugar situado al oriente”. Para Federico Munguía Cárdenas, significa “lugar donde nace el sol”. En la *Relación de Amula*, los informantes dijeron que Tuxcacuesco tenía ‘otro sujeto llamado Tonaya, que quiere decir *sol* y pusiéronle este nombre por un cacique que en él estaba, que era guerrador, el cual se llamaba Tonaya’. René Acuña explica que *Tonayan* (sic) significa literalmente “lugar donde hace calor”, “tierra caliente”, y que “no parece término apto para un nombre propio”. Para Cecilio A. Robelo, su significado es “lugar caliente” (*Toponimia tarasco-hipano-nahoa* p. 14)

En los siguientes Fragmentos se observa la luna y se hace mención del lugar a donde anhelan llegar, Tonaya.

9. <i>La luna</i> venía saliendo de la tierra, como una llamarada redonda.	<i>The moon</i> came out of the earth like a round flare.
10. -Ya debemos estar llegando a ese pueblo, Ignacio. Tú que llevas las orejas de fuera, fíjate a ver si no oyes ladrar los perros. Acuérdate que nos dijeron que <i>Tonaya</i> estaba detrasito del monte. Y desde qué horas que hemos dejado el monte. Acuérdate, Ignacio.	“We should be getting to that town, Ignacio. Your ears are uncovered, so try to see if you can’t hear dogs barking. Remember they told us <i>Tonaya</i> was right behind the mountain. And we left the mountain hours ago. Remember, Ignacio?”

Es hasta el Fragmento 9 que se menciona al astro. De hecho, ***la luna*** es la única compañera de los dos viajeros. Como elemento simbólico, “su apariencia continuamente cambiante hizo que se le atribuyese vida propia” (Serrano Simarro y Pascual Chenel, 2005, p. 199). Se podría, por un lado, sugerir que la luna representa la madre ya fallecida que va guiándolos en su camino. Después de todo, a la luna también se le han otorgado desde tiempos antiguos características femeninas, maternales y enigmáticas. “Otro componente significativo de la luna es el de su estrecha asociación a la noche (maternal, ocultante, inconsciente, ambivalente por lo protectora y peligrosa) y el que dimana del tono lívido de su luz y del modo como muestra, semivelándolos, los objetos” (Cirilot, 2010, p. 291).

A través del cuento se ha distinguido también que la luna cambia de color. Al inicio del relato (ver Fragmento 9), era una *llamarada redonda* y luego, en el Fragmento 22 *grande y colorada*.

22. Allí estaba la luna. Enfrente de ellos. Una luna grande y colorada que les llenaba de luz los ojos y que estiraba y oscurecía más su sombra sobre la tierra.	There was the moon. Facing them. A large red moon that filled their eyes with light and stretched and darkened its shadow over the earth.
---	---

Su tono, rojizo como el de la sangre, parecería despojar este líquido vital sanguíneo de Ignacio para teñirse con él. Se ejemplifica con el Fragmento 40 cómo es que más adelante, la luna ahora ya es de color azul y la voz de Ignacio se ha debilitado desde el Fragmento 37. La traducción al inglés de Schade no cambia el significado del cambio de color de esta unidad simbólica.

37. Su voz se hizo quedita, apenas <i>murmuraba</i> :	His voice was faint, <i>scarcely a murmur</i> . "I want to sleep a little."
38. -Quiero acostarme un rato.	
39. -Duérmete allí arriba. Al cabo te llevo bien agarrado.	"Sleep up there. After all, I've got a good hold on you."
40. <i>La luna iba subiendo, casi azul, sobre un cielo claro</i> . La cara del viejo, mojada en sudor, se llenó de luz. Escondió los ojos para no mirar de frente, ya que no podía agachar la cabeza agarrotada entre las manos de su hijo.	<i>The moon was rising, almost blue, in a clear sky</i> . Now the old man's face, drenched with sweat, was flooded with light. He lowered his eyes so he wouldn't have to look straight ahead, since he couldn't bend his head, tightly gripped in his son's hands.

En el Núm. 14-15 de *Cauce*, Revista de Filología y su didáctica, Pedro Correa Rodríguez, autor del artículo *Raíces prehispánicas en El Llano en llamas de Juan Rulfo*, explica también la importancia en la literatura maya y la relación del dios de la luna, Metztli (Caso, 2008, p. 53). Concordamos con el significado que Correa Rodríguez añade a la representación de la luna, siempre asociada a los poderes de la noche por ser la antítesis de la luz, del sol Huitzilopochtli: "la luna representa un poder maligno presidido por la violencia y

su lucha se efectúa a diario. Tal vez por encarnar la noche todas las culturas la han asociado con extrañas metamorfosis, enfermedades raras, incitadora de crímenes sangrientos, patrona del mal”. (p. 351). Correa Rodríguez asegura también que en los cuatro relatos de *El Llano en llamas* donde aparece la luna, preside en ellos alguna acción de la que va a seguir un mal.

Aunque la población estadounidense colinde geográficamente con nuestro país, es posible que no estén informados con detalle acerca de estas significaciones que para los mexicanos implican. Además, lo que es notorio es el contraste que se podría sugerir entre las actitudes del padre y del hijo en ambas versiones. En español, el anciano parece rogar al hijo que le ayude, mientras que en inglés, el padre parece más burdo al hablar por los signos de exclamación (en ocasiones innecesarios) que el traductor agrega. Esto añade intensidad dramática a la versión en inglés y lo hace más expresivo que el original en español, el matiz es distinto.

(c) Los perros y su ladrido

En el Fragmento 10, se introduce la frase que da título al cuento, *fíjate a ver si no oyes ladrar los perros*. La traducción en inglés no traslada esta frase como en el título del cuento original. En este fragmento, *if you can't hear dogs barking* diría su traducción literal “si no puedes oír ladrar los perros”.

<p>10. -Ya debemos estar llegando a ese pueblo, Ignacio. Tú que llevas las orejas de fuera, <i>fíjate a ver si no oyes ladrar los perros</i>. Acuérdate que nos dijeron que Tonaya estaba detrasito del monte. Y desde qué horas que hemos dejado el monte. Acuérdate, Ignacio.</p>	<p>“We should be getting to that town, Ignacio. Your ears are uncovered, <i>so try to see if you can't hear dogs barking</i>. Remember they told us Tonaya was right behind the mountain. And we left the mountain hours ago. Remember, Ignacio?”</p>
---	---

Sin embargo, lo importante aquí es lo que representa el ladrido de los perros: la distancia-cercanía a Tonaya. El ladrido de los perros significaba que están más cerca de ese pueblo; pero el hijo no ve ni oye nada (o bien, dice “no ver ni oír” nada).

Se ha de resaltar la importancia del último fragmento del cuento. No es sino hasta el final, cuando tiene las orejas al descubierto, cuando el anciano logra escuchar el ladrido de los perros. Lamentablemente en ese momento, Ignacio (parece que) ya se encuentra muerto. De hecho, los ladridos podrían confirmar que ya ha muerto Ignacio. Juan Eduardo Cirlot menciona que “el perro es acompañante del muerto en su *viaje nocturno por el mar*, asociado a los símbolos materno y de resurrección” (2010, p. 365). Por lo que se establece a continuación, se puede sugerir también que los perros sirven para acompañar el alma del hijo que ya ha fallecido.

Mercedes de la Garza, en su artículo *El perro como símbolo religioso entre los mayas y los nahuas* publicado por el Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM dentro de su revista *Estudios de Cultura Náhuatl*, Núm. 27 (1997), también expresa que “El perro es un ser nocturno que conoce los caminos en la oscuridad y puede ver los espíritus. Desde la época prehispánica hasta hoy, los mayas y los nahuas creen que *los perros ven muy bien de noche a las almas que salen de los cuerpos cuando éstos duermen, por eso aúllan*” (p. 118). Claro está, el perro es el animal que más unido ha estado al hombre, pero no todas las civilizaciones lo señalan como un importante símbolo de lo sagrado, conductor al destino final. He ahí el problema para un lector estadounidense, y posiblemente la razón que el traductor George D. Schade optó por un título diferente al que aquí se sugiere, aún si es más literal: *No oyes ladrar los perros* pudo haberse traducido por *You don't hear the dogs bark* o incluso *You don't hear*

the dogs barking. Y no de la forma en la que fue hecha: *No dogs bark*, (“No hay perros que ladren” o “No ladran perros”) que cambia todo el sentido.

Alfonso Serrano Simarro y Pascual Chenel también aseguran que:

En las religiones antiguas suele aparecer asociado al mundo inferior y la muerte. Desde las culturas precolombinas hasta las de Extremo Oriente, pasando por las del Mediterráneo en la Antigüedad, el perro aparece frecuentemente como guardián de la entrada a los infiernos y, además, se le otorga un importante papel psicopompo, es decir, que acompaña y guía las almas de los difuntos por el reino subterráneo. (2005, p. 235)

Nos remitimos nuevamente a la obra de Adela Fernández, quien afirma sobre la cultura náhuatl: “Al morir los hombres descienden a un lugar subterráneo donde se encuentran a la orilla de un río caudaloso. Para atravesarlo necesitan del auxilio de un perro” (2008, p. 37).

En este cuento son importantes los sonidos de los animales. La insistencia en esta imagen a través del relato marca el proceder de Ignacio y de su padre. Escuchar el ladrido de los perros le daba al padre la esperanza de saber que el pueblo estaba próximo y que pronto llegarían a encontrar la ayuda médica que necesitaba el hijo, pero al mismo tiempo, escucharlos ladrar al final del relato significa que estos animales han logrado ver el alma de un apenas difunto y la cual conducirán para introducirla al más allá.

(d) Aridez y abandono del lugar

En el Fragmento 50, el anciano le niega agua a Ignacio, porque dice que sólo hay piedras. El agua, “es vida y fecundidad sin la cual ningún animal puede sobrevivir” (Serrano, 2005, p. 10).

50. -Aquí no hay <i>agua</i> . <i>No hay más que piedras</i> . <i>Aguántate</i> . <i>Y aunque la hubiera, no te bajaría a tomar agua</i> . Nadie me ayudaría a subirte otra vez y yo solo no puedo.	“There’s no <i>water</i> here. <i>Just stones</i> . You’ll have to stand it. <i>Even if there was water, I wouldn’t let you down to drink</i> . There’s nobody to help me lift you up again, and I can’t do it alone.”
---	--

Alfonso Serrano y Álvaro Pascual afirman que “aztecas e incas hicieron del agua el principio vital que aparece en el caos primordial, asociado a la Luna y la fertilidad de la tierra. Pero el agua también es allí sangre del cielo, vida regalada desde las alturas” (p.11). Entonces, lo que dice el padre significa que no hay salvación para su hijo. Probablemente él quiera intentarlo, pero si su entorno no se lo permite, si éste no le entrega ese líquido, lo único que le queda por hacer es seguir caminando hasta llegar al pueblo donde quizá un médico lo curaría. Esto se refleja en inglés del mismo modo. Para ambas culturas, el agua es el recurso vital del cual dependemos en mayor medida.

Posiblemente Rulfo quería demostrar a través de su relato, uno de los problemas frecuentes de las tierras mexicanas: la sequía. Ella suele a menudo ser causa de devastación y muerte y en *No oyes ladrar los perros* la falta de agua hace que ambos personajes agonicen ya que los dos se encuentran en un punto extremo de cansancio (ver Fragmento 12).

En el momento en que el padre exclama: *Me estoy cansando* y el hijo responde *Bájame*, el lector comprende que Ignacio va arriba. Este mensaje se reflejatambién en inglés. En el Fragmento 14 es donde se aclara que efectivamente *allá atrás, horas antes*, a su hijo se lo habían echado en la espalda para que él lo cargara. Esto apunta al desamparo de los personajes: posiblemente nadie se había ofrecido a ayudarlos más allá en el camino.

Hasta el Fragmento 16 se desconoce por qué el padre va cargando al hijo y por qué quiere llegar a Tonaya. Pero a causa de lo dicho en el Fragmento 17, descubrimos que Ignacio sufre de un temblor constante que afecta al padre:

<p>17. Hablaba poco. Cada vez menos. En ratos parecía dormir. En ratos parecía tener frío. Temblaba. Sabía cuándo le agarraba a su hijo <i>el temblor</i> por las sacudidas que le daba, y porque los pies se le encajaban en los ijares como espuelas. Luego las manos del hijo, que traía trabadas en su pescuezo, le zarandeaban la cabeza como si fuera una sonaja.</p>	<p>Ignacio didn't talk much. Less and less all the time. Now and then he seemed to sleep. At times he seemed to be cold. He trembled. When <i>the trembling</i> seized him, his feet dug into his father's flanks like spurs. Then his hands, clasped around his father's neck, clutched at the head and shook it as if it were a rattle.</p>
---	---

Ignacio tiembla. Es posible que se deba al frío; pero también da a entender que el hijo está convulsionando tanto que sacude fuertemente la cabeza del padre. Las sensaciones tienen mucho que ver en este cuento, pues acercan al lector a la realidad. Tales sensaciones que presentan Ignacio y su padre sí se reflejan adecuadamente en la versión al inglés. El único problema sería plantearse que Juan Rulfo pretendía evocar las creencias de la cultura náhuatl, sobre la cual nos explica Adela Fernández en la edición de 2008 de *Dioses prehispánicos de México*: “Los muertos han de ir a los paraísos o al inframundo. No está en sus manos elegir el sitio, y el lugar póstumo al que se llega no depende de la conducta (buena o mala) observada durante la vida, sino de la manera de morir” (p. 37). En el cuento el lector puede sospechar que Ignacio murió tras una riña entre asalta caminos y el recorrido que hacen él y su padre es el traspaso de “ese umbral de las zonas mistericas... Se trata de la muerte como ejercicio último de la fortaleza humana” (2008, p. 37). Su muerte, los mexicanos podrían interpretarla como agonizante, trágica, y su mal obrar no lo llevaría precisamente al paraíso; los de habla inglesa podrían pensar distinto e imaginar que murió por fiebre únicamente y quizá no alcancen a detectar significados adicionales.

El acierto en la traducción de George D. Schade es que sí logra reflejarse la incertidumbre que Rulfo deja a su lector. El sacudimiento del hijo y lo que provoca con la cabeza del padre también se incluyen en inglés. Su estado de salud no es normal, pero se desconoce realmente qué es lo que le ha ocurrido, qué tan lesionado está. Tanto en español como en inglés, no se dan detalles que pueden ser innecesarios. Ambas versiones sólo ponen en conocimiento del lector las pautas para que éste saque sus propias conclusiones.

Es posible averiguar el estado de Ignacio porque se nos dice que su rostro iba “sin sangre”; es decir, pálido. Nuevamente esto puede deberse al frío o al miedo o posiblemente a que la sangre de Ignacio se le había ido de los vasos sanguíneos del rostro a otras partes del cuerpo.

Se mencionó al inicio que los ruidos y la luz son la indicación de la proximidad de Tonaya. El padre insiste en preguntarle a Ignacio si escucha algo o ve algo e Ignacio responde negativamente, sólo pide que lo baje a descansar. Sabe ahora que su hijo está grave y le promete que lo llevará con el doctor de ese pueblo, por difícil que parezca. Tiene que hacer un enorme esfuerzo para llevar a su hijo a que lo curen. Rulfo “conocía muy bien los pormenores de la vida precaria, de la pobreza y de la desesperanza” (López Mena, 1993, p. 128). El lugar por donde van es uno desolado, como muchos otros pueblos durante la época posrevolucionaria y también durante la guerra cristera que el autor jalisciense vivió en carne propia.

2.3.2 Aspectos Culturales

2.3.2.1 Las relaciones familiares

En el cuento se aprecia cómo el padre acepta la responsabilidad de los crímenes de Ignacio. Ello se demuestra por el hecho de echarse a su hijo a la espalda y ayudarlo. Asume su rol como jefe de familia: debe defender a Ignacio, aún si éste ha cometido algún crimen. Puede decirse que el padre siente que salvar a su hijo se ha convertido en su responsabilidad y subraya que lo hará al utilizar el tiempo verbal futuro, que guarda relación con su alto grado de seguridad, como se observa en el Fragmento 33:

33. <i>Te llevaré</i> a Tonaya a como dé lugar. Allí <i>encontraré</i> quien te cuide. Dicen que allí hay un doctor. <i>Yo te llevaré</i> con él. Te he traído cargando desde hace horas y <i>no te dejaré</i> tirado aquí para que acaben contigo quienes sean.	33. “ <i>I’ll get you to</i> Tonaya. There <i>I’ll find</i> somebody to take care of you. They say there’s a doctor in the town. <i>I’ll take you</i> to him. I’ve already carried you for hours, and <i>I’m not going to leave you</i> lying here now for somebody to finish off.”
--	---

El traductor al inglés conservó el equivalente del futuro en los primeros verbos del Fragmento 33, pasando por alto sólo el último, donde en inglés en lugar del *simple future*, utilizó la forma “*be + going to*”, *I’m not going to leave you*. Para plasmar la certeza que quería enfatizar el anciano, hubiera sido preferible conservar el futuro simple en la versión en lengua inglesa y traducir por “*I will not leave you...*” que indicaría más seguridad en sus palabras. No obstante, el resto de los tiempos en futuro sí fueron trasladados al inglés acertadamente:

35. - <i>Te llevaré</i> a Tonaya.	“ <i>I’ll get you to</i> Tonaya.”
43. - <i>Me derrengaré</i> , pero <i>llegaré</i> con usted a Tonaya, para que le alivien esas heridas que le han hecho.	“ <i>I’ll break my back</i> , but <i>I’ll get to</i> Tonaya with you, so they can ease those wounds you got.

En el Fragmento 33, se observa la omisión de traducir una frase importante, *A como dé lugar*. George D. Schade podría haber incluido “No matter what”, un equivalente directo en traducción al inglés. Esto reforzaría la idea de que el papá hará todo por llegar con Ignacio al pueblo a que lo curen.

La responsabilidad del rol de padre en la familia mexicana es tan grande, que prevalece en el anciano sobre otras obligaciones cívicas (como denunciarlo, castigarlo). Es decir, que el amor del padre quizá sea tan grande que pueda llegar a perdonar a su hijo y auxiliarlo. Para él probablemente su amor de padre lo empuje a ayudar a Ignacio, dejando de un lado las consecuencias que como cómplice pudiera sufrir. Existe, sin embargo, una ambivalencia en la relación. El padre en algún punto maldice la sangre que le dio. Son, a nuestro parecer, los momentos en que el anciano se siente frustrado y desesperado porque siente que no lo logrará, aunque se diga lo contrario. Entonces, en cierto modo se desahoga con Ignacio y se desquita con él diciéndole que no quiere ni siquiera que lleve su sangre.

Ambos padres amaban a Ignacio, el anciano también dice que su madre lo cuidaba bien de pequeño. No obstante, por la oración en el Fragmento 55 cuando le reclama que pareciera que en lugar de cariño, le hubieran retacado el cuerpo de maldad, nos damos cuenta que algo falló en esta relación familiar. “La energía materna sirve para que el ser humano se conecte con sus aspectos femeninos; la energía paterna, para que se conecte con sus aspectos masculinos... La verdadera función de los padres humanos es dotar de esas energías. Esa energía se entrega a través de ese proceso complejo que llamamos comúnmente *amor*” (Yépez, 2010, p. 65).

55. -¿Lloras, Ignacio? Lo hace llorar a usted el recuerdo de su madre, ¿verdad? Pero nunca hizo	“Are you crying, Ignacio? The memory of your mother makes you cry, doesn't it? But you never did
---	--

<p>usted nada por ella. <i>Nos pagó siempre mal. Parece que, en lugar de cariño, le hubiéramos retacado el cuerpo de maldad.</i> ¿Y ya ve? Ahora lo han herido. ¿Qué pasó con sus amigos? Los mataron a todos. Pero ellos no tenían a nadie. Ellos bien hubieran podido decir: "No tenemos a quién darle nuestra lástima." ¿Pero usted, Ignacio?</p>	<p>anything for her. <i>You always repaid us badly. Somehow your body got filled with evil instead of affection.</i> And now you see? They've wounded it. What happened to your friends? They were all killed. Only they didn't have anybody. They might as well have said, 'We have nobody to be concerned about.' But you, Ignacio?"</p>
--	--

En el Fragmento 55, el padre asegura que ellos no hicieron más que darle cariño y que Ignacio se los ha mal pagado. Al menos, esto sucede en español, puesto que en inglés utiliza la voz pasiva y no menciona cómo es que su cuerpo se llenó de maldad en lugar de cariño. Sin embargo, el padre se debate en una lucha consigo mismo. Afirma que lo salvará, sabiendo que Ignacio ha quebrantado las reglas más sagradas de la familia misma al asesinar (suponemos) a su padrino Tranquilino y hacer sufrir tanto a su madre que podría haber ocasionado su muerte (también esto es un supuesto). Este choque de emociones en su persona se demuestra cuando promete a su hijo herido que lo llevará con el doctor de Tonaya, pero al mismo tiempo al decirle que de seguro tan pronto se recupere, volverá a sus malos pasos, se observa cómo el padre, reflexiona y le dice que ya no es su hijo, y cambia de argumento al preguntar si ya ve o escucha algo (Ver Fragmentos 43 y 44).

A pesar de las diferencias entre la cultura mexicana y la norteamericana, George D. Schade cuidó el proyectar el profundo amor del padre y su sufrimiento ante la difícil situación que estaban enfrentando los personajes.

<p>44. <i>-Me derrengaré, pero llegaré con usted a Tonaya, para que le alivien esas heridas que le han hecho. Y estoy seguro de que, en cuanto se sienta usted bien, volverá a sus malos pasos.</i> Eso ya no me importa. Con tal de que se vaya lejos, donde yo no vuelva a saber de usted. Con tal de eso... Porque para mí usted ya no es mi hijo. He maldecido la sangre que usted tiene de mí. La parte que a mí me tocaba la he maldecido. He dicho: "¡Que se le pudra en los riñones la sangre</p>	<p><i>"I'll break my back, but I'll get to Tonaya with you, so they can ease those wounds you got. I'm sure as soon as you feel well you'll go back to your bad ways.</i> But that doesn't matter to me any more. As long as you go far away, where I won't hear anything more of you. As long as you do that — Because as far as I'm concerned, you aren't my son any more. I've cursed the blood you got from me. My part of it I've cursed. I said, 'Let the blood I gave him rot in his kidneys.' I said it when I heard you'd taken to the roads, robbing and killing</p>
---	--

<p>que yo le di!" Lo dije desde que supe que usted andaba trajinando por los caminos, viviendo del robo y matando gente... Y gente buena. <i>Y si no, allí está mi compadre Tranquilino. El que lo bautizó a usted. El que le dio su nombre. A él también le tocó la mala suerte de encontrarse con usted.</i> Desde entonces dije: "Ese no puede ser mi hijo."</p>	<p>people— Good people. <i>My old friend Tranquilino, for instance. The one who baptized you. The one who gave you your name. Even he had the bad luck to run into you.</i> From that time on I said, ‘That one cannot be my son.’</p>
<p>44. -Mira a ver si ya ves algo. O si oyes algo. Tú que puedes hacerlo desde allá arriba, porque yo me siento sordo.</p>	<p>“See if you can’t see something now. Or hear something. You’ll have to do it from up there because I feel deaf.”</p>

En el cuento, Fragmento 41, también se distingue la importancia de la figura de la madre.

<p>41. -Todo esto que hago, no lo hago por usted. <i>Lo hago por su difunta madre. Porque usted fue su hijo.</i> Por eso lo hago. Ella me reconvendría si yo lo hubiera dejado tirado allí, donde lo encontré, y no lo hubiera recogido para llevarlo a que lo curen, como estoy haciéndolo. Es ella la que me da ánimos, no usted. Comenzando porque a usted no le debo más que puras dificultades, puras mortificaciones, puras vergüenzas.</p>	<p>“I’m not doing all this for you. <i>I’m doing it for your dead mother. Because you were her son.</i> That’s why I’m doing it. She would’ve haunted me if I’d left you lying where I found you and hadn’t picked you up and carried you to be cured as I’m doing. She’s the one who gives me courage, not you. From the first you’ve caused me nothing but trouble, humiliation, and shame.”</p>
---	--

La madre (aunque ya haya fallecido) es lo que da valor al anciano; por ella, dice el padre, es por quien continúa y ayuda a Ignacio. También el padre reprocha a Ignacio por sus acciones pasadas.

El año de 1944 fue de gran importancia para el escritor jalisciense, pues a partir de esa fecha y durante esa década se publicó la mayoría de los cuentos que aparecen en *El Llano en llamas*. Sergio López Mena asegura que era una época en la que el país se encontraba lleno de sacrificios y penalidades. Se hizo de la madre entonces un “símbolo de bondad y de amor verdadero” (1993, p. 16). Más adelante, este experto sostiene que “nadie parecía saber más del dolor que la madre mexicana. Ella surgiría labrada en piedra, perpetuada en sus virtudes. Una

de éstas, su inmensurable capacidad para soportar el dolor del alma. ¿Y cómo no iba a tener tal virtud quien como procreadora veía al hijo morir sin más remedio?” (p. 17).

En el discurso del padre sobresalen las palabras *Lo hago por su difunta madre*. De forma particular, el adjetivo “difunto” sí es sinónimo de “muerto”. En inglés, otro adjetivo para traducirlo que guarda el mismo grado de respeto no es *dead*, sino “late” o “deceased”, ya que la traducción por la que optó Schade, *dead*, se encuentra en un nivel más fuerte del lenguaje.

Con respecto del rol de la madre mexicana, Heriberto Yépez (2010) afirma que la mujer mexicana, a lo largo de su vida “se ha sacrificado por su hijo, entonces el sentido de su propia vida no reposa en su vida, en la vida de ella misma, sino en cómo esa vida es vivida para servir a otros, a sus hijos, a su esposo, a su familia” (p. 73). Es muy distinto al de la mujer norteamericana, quien permite mayor libertad a los hijos y puede llegar a pensar de modo más superficial desde nuestro punto de vista de mexicanos.

No sería desatinado expresar aquí que en la versión original el amor del anciano por su esposa es enorme (quizá por ello la frialdad de *dead* en lugar de “deceased” por parte del traductor) y podríamos intuir que la familia sufría por aquel hijo que se dedicó a la mala vida. Esto es difícil de entender para alguien alejado de nuestra cultura mexicana. El reproche pierde dureza en inglés, al eliminarse la figura de repetición (Ver Capítulo 2). Su padre le recrimina fuertemente su carácter malicioso, su condición de bandido y criminal. La carga que ha puesto sobre él han sido solo, nada más y únicamente problemas.

Otra cuestión interesante, menciona Yépez en el mismo libro, es que “el mexicano es orgulloso. Le cuesta mucho pedir ayuda... Si pide ayuda, se siente menos... El mexicano

quiere demostrar que es muy macho. Y el macho (al querer demostrar que es el mejor) es un solitario” (2010, p. 77). Esto explicaría por qué Ignacio rogaba a su padre que lo pusiera en el suelo, que lo bajara; pedirle agua era sólo un pretexto para que su padre lo dejara en paz y él arreglárselas solo, aún moribundo, prescindir de la ayuda de su padre, en parte consciente de que ha mal obrado y le ha ocasionado muchas molestias.

(a) Tratamiento

Herón Pérez Martínez asegura que es la “diferencia la que engendra el sentido” (1995, p. 235). Es decir, un análisis semiótico de este texto consistiría también en observar y determinar las diferencias en las actitudes que aparecen a lo largo del cuento porque los personajes evolucionan, cambian de estado. Para Pérez Martínez, lo esencial es esa evolución que sufre el personaje: ¿por qué en un momento se comporta de cierto modo y más adelante cambia?

En nuestro cuento en particular, *No oyes ladrar los perros*, el hijo, Ignacio, en todo momento le habla de ‘tú’ a su padre. Por ejemplo en el Fragmento 13:

13.	-Bájame.	“Put me down.”
-----	----------	----------------

Y en las ocasiones en las que lo llama ‘padre’ y no ‘papá’ (un término más afectivo), al darle órdenes, también lo tutea:

30.	-Bájame, <i>padre</i> .	“Put me down, <i>Father</i> .”
-----	-------------------------	--------------------------------

Por el contrario, dentro del texto notamos un cambio de tono por parte del padre en ciertos momentos. A veces el anciano lo tutea, a veces le habla de usted, dependiendo de su

grado de enojo. Son transformaciones que sufre el padre por su actitud. Sucede que le habla de ‘usted’ cuando recuerda las maldades que había hecho Ignacio a la gente del pueblo (ver Fragmento 43):

<p>43. -Me derrengaré, pero llegaré con <i>usted</i> a Tonaya, para que le alivien esas heridas que le han hecho. Y estoy seguro de que, en cuanto se sienta <i>usted</i> bien, volverá a <i>sus</i> malos pasos. Eso ya no me importa. Con tal de que se vaya lejos, donde yo no vuelva a saber de <i>usted</i>. Con tal de eso... Porque para mí <i>usted</i> ya no es mi hijo. He maldecido la sangre que <i>usted</i> tiene de mí. La parte que a mí me tocaba la he maldecido. He dicho: "¡Que se le pudra en los riñones la sangre que yo le di!" Lo dije desde que supe que <i>usted</i> andaba trajinando por los caminos, viviendo del robo y matando gente... Y gente buena. Y si no, allí está mi compadre Tranquilino. El que lo bautizó a usted. El que le dio <i>su</i> nombre. A él también le tocó la mala suerte de encontrarse con <i>usted</i>. Desde entonces dije: "Ese no puede ser mi hijo."</p>	<p>"I'll break my back, but I'll get to Tonaya with <i>you</i>, so they can ease those wounds <i>you</i> got. I'm sure as soon as <i>you</i> feel well you'll go back to <i>your</i> bad ways. But that doesn't matter to me anymore. As long as <i>you</i> go far away, where I won't hear anything more of <i>you</i>. As long as you do that — Because as far as I'm concerned, <i>you</i> aren't my son any more. I've cursed the blood <i>you</i> got from me. My part of it I've cursed. I said, 'Let the blood I gave him rot in his kidneys.' I said it when I heard <i>you'd</i> taken to the roads, robbing and killing people— Good people. My old friend Tranquilino, for instance. The one who baptized <i>you</i>. The one who gave you <i>your</i> name. Even he had the bad luck to run into <i>you</i>. From that time on I said, 'That one cannot be my son.'</p>
---	---

Al mismo tiempo, en su *Gramática Esencial del Español*, Manuel Seco afirma que en español “para designar a la persona a quien se está hablando, se utiliza el pronombre *tú*, cuando existe confianza o camaradería y el pronombre *usted* si se trata a cierta distancia” (1972, p. 78). En nuestro país, el uso del *tú/usted* normalmente marca una diferencia de estatus. Sin embargo, el status y/o jerarquías es una cuestión social y cultural por lo que el uso o la rigidez en el uso del ‘usted’ puede variar de grupo a grupo. “Las diversas castas, los distintos estratos de una sociedad se sirven de idiomas diferentes” (Steiner, 2001, p. 53). En el caso del cuento de Juan Rulfo, el cambio de persona por parte del padre no tiene relación con el estatus social, pues ambos personajes pertenecen a la misma clase. El padre alterna entre *tú* y *usted* para marcar su disgusto hacia Ignacio. Aunque se transmita el mismo sentido en el fragmento antes mostrado, es imposible para el lector del texto en inglés darse cuenta que está

utilizando el modo para dirigirse *usted* a Ignacio, porque en su idioma sólo existe un pronombre personal singular, *you*.

Según Juan Gabriel López-Guix, “el uso del ‘usted’ implica un registro demasiado formal que puede entrar en contradicción con todo el tono del texto” (2011, p. 285). En nuestro caso, tampoco se trata de formalidad entre los interlocutores de la narración. Mejor dicho, el padre reconoce su nivel de autoridad y superioridad ante su hijo, Ignacio. En *El laberinto de la soledad*, Octavio Paz (2003) insiste en esta particular del padre. Paz afirma que en todas las civilizaciones y culturas, en especial, la mexicana, la figura paterna posee el poder arbitrario. “La frase *yo soy tu padre* no tiene ningún sabor paternal, ni se dice para proteger, resguardar o conducir, sino para imponer una superioridad, esto es para humillar” (p. 218). Así que, por otra parte, cuando el anciano asume su rol de padre de familia dominante, le habla de ‘usted’. Por desgracia en inglés este matiz no puede ser captado en ese idioma, ni por otros medios del traductor (como alguna explicación, el uso de algún título ‘sir’, ‘young man’, etc.).

Todo esto podría tener relación con los discursos de los *Huehuehtlahtolli*. “Dichos textos, testimonios de la ‘antigua palabra’ eran exhortaciones y consejos que hacían los padres y madres indígenas a sus hijos, y los señores a sus vasallos” (León-Portilla, 2011, p. 193). Algunos consejos incluidos en estas antiguas normas de conducta indígenas se ven reflejados en el texto de Rulfo. Los *Huehuehtlahtolli* aconsejan amar, agradecer, respetar, temer, ver con temor, obedecer y hacer lo que quiere el corazón de los padres. Pero Ignacio no ha hecho así. El hijo que va sobre los hombros de su padre quebrantó estas reglas, actuó con vandalismo (por lo que se logra entender del texto) y por tanto, su padre le dice que él ya no puede ser su

hijo (más adelante se ejemplifica). “Porque (el que así obre) será llamado huérfano perverso” alegan los *Huehuetlahtolli* (SEP, 2001, p. 55).

Tampoco Ignacio ha escuchado con atención la siguiente recomendación inculcada por los aztecas: “No vivas con desvarío, no sin consideración andes huyendo, no sin consideración te andes metiendo frente a las personas, junto a las gentes” (p. 55). En el Fragmento 43 que citamos nuevamente, se observó a dónde ha llevado la conducta de Ignacio:

<p>43. -Me derrengaré, pero llegaré con usted a Tonaya, para que le alivien esas heridas que le han hecho. Y estoy seguro de que, en cuanto se sienta usted bien, volverá a sus malos pasos. Eso ya no me importa. Con tal de que se vaya lejos, donde yo no vuelva a saber de usted. Con tal de eso... Porque para mí usted ya no es mi hijo. He maldecido la sangre que usted tiene de mí. La parte que a mí me tocaba la he maldecido. He dicho: "¡Que se le pudra en los riñones la sangre que yo le di!" Lo dije desde que supe que usted andaba trajinando por los caminos, viviendo del robo y matando gente... Y gente buena. Y si no, allí está mi compadre Tranquilino. El que lo bautizó a usted. El que le dio su nombre. A él también le tocó la mala suerte de encontrarse con usted. Desde entonces dije: "Ese no puede ser mi hijo."</p>	<p>"I'll break my back, but I'll get to Tonaya with you, so they can ease those wounds you got. I'm sure as soon as you feel well you'll go back to your bad ways. But that doesn't matter to me anymore. As long as you go far away, where I won't hear anything more of you. As long as you do that — Because as far as I'm concerned, you aren't my son any more. I've cursed the blood you got from me. My part of it I've cursed. I said, 'Let the blood I gave him rot in his kidneys.' I said it when I heard you'd taken to the roads, robbing and killing people— Good people. My old friend Tranquilino, for instance. The one who baptized you. The one who gave you your name. Even he had the bad luck to run into you. From that time on I said, 'That one cannot be my son.'</p>
--	---

Pero el carácter de *asalta caminos* de Ignacio quien hasta resulta capaz de asesinar a alguien cuyo nombre paradójicamente es *Tranquilino*, concuerda con las observaciones sobre el México de aquel entonces, un país pobre, con una escasez preocupante, de acuerdo a López Mena:

La pobreza cruzaba los campos de México. Muchos, como en un país sin ley, quisieron allegarse la sobrevivencia en forma ilegítima, se dedicaron a asaltar caminos. La miseria, la ignorancia, los atavismos de los movimientos revolucionarios y el bestialismo se conjugaron entonces para producir un tipo de mexicano que la sociedad y las leyes condenaron a la pena de muerte (1993, p. 17).

¿Quién pudo haber causado las heridas de Ignacio? ¿La gente del pueblo? ¿Fue una riña entre diferentes bandos de donde Ignacio formaba parte? “Las carencias de los hombres del campo desembocaron en situaciones conflictivas que evidenciaron la desviación política de los derroteros que la Revolución había buscado” (López Mena, 1993, p. 18). Así es como *No oyes ladrar los perros* describe la sociedad del campo en una nación donde no existe la seguridad, tan sólo el peligro, y que se encuentra desprovista de suficientes medios hospitalarios y de las vías de comunicación para llegar a ellos.

En ocasiones, con signos de exclamación, da órdenes a su hijo cuando éste le pide que lo baje a tomar agua, como se observa en los Fragmentos 45 al 48:

45. -No veo nada.	“I don’t see anything.”
46. - Peor para ti , Ignacio.	“ Too bad for you , Ignacio.”
47. -Tengo sed.	“I’m thirsty.”
48. - ¡Aguántate! Ya debemos estar cerca. Lo que pasa es que ya es muy noche y han de haber apagado la luz en el pueblo. Pero al menos debías de oír si ladran los perros. Haz por oír.	“ You’ll have to stand it. We must be near now. Because it’s now very late at night they must’ve turned out the lights in the town. But at least you should hear dogs barking. Try to hear.”

A pesar de ser un texto narrativo, es notoria la desesperación por parte del padre en el original que hace que se eleve el tono de su voz. Es importante porque, como afirma Pierre Guiraud (1972), “es una de las formas más universales de significar la relación entre emisor y receptor” (p. 113). A diferencia del Fragmento 25 ejemplificado anteriormente, esta vez el padre sí es imperativo en el original de Rulfo, pero en inglés pierde este carácter al omitir los signos de exclamación. En la traducción al inglés, no se muestra como un padre autoritario.

En los momentos en que el anciano trata a Ignacio de “tú”, parecería que se estuviera expresando con cariño. Es aquel padre que asume la responsabilidad que tiene como progenitor y que sin importar nada más, protegerá a su hijo y lo salvará. Cuando lo tutea,

demuestra compasión y amor. Pero cuando se dirige a Ignacio formalmente (con el trato de “usted”, observar la diferencia entre el Fragmento 39 y el Fragmento 41), se convierte en un padre estricto que rechaza a su hijo, le niega su paternidad e inclusive le maldice.

37. Su voz se hizo quedita, apenas murmuraba:	His voice was faint, scarcely a murmur. “I want to sleep a little.”
38. -Quiero acostarme un rato.	
39. - Duérmete allí arriba. Al cabo te llevo bien agarrado.	“ Sleep up there. After all, I’ve got a good hold on you. ”
40. La luna iba subiendo, casi azul, sobre un cielo claro. La cara del viejo, mojada en sudor, se llenó de luz. Escondió los ojos para no mirar de frente, ya que no podía agachar la cabeza agarrotada entre las manos de su hijo.	The moon was rising, almost blue, in a clear sky. Now the old man’s face, drenched with sweat, was flooded with light. He lowered his eyes so he wouldn’t have to look straight ahead, since he couldn’t bend his head, tightly gripped in his son’s hands.
41. -Todo esto que hago, no lo hago por usted. Lo hago por su difunta madre. Porque usted fue su hijo. Por eso lo hago. [...] Es ella la que me da ánimos, no usted. Comenzando porque a usted no le debo más que puras dificultades, puras mortificaciones, puras vergüenzas.	“I’m not doing all this for you. I’m doing it for your dead mother. Because you were her son. That’s why I’m doing it. [...] She’s the one who gives me courage, not you. From the first you’ve caused me nothing but trouble, humiliation, and shame. ”

En la versión en la lengua meta, no puede lograrse plasmar esta actitud mutable del padre. En el idioma inglés, tanto “tú” como “usted” se traducen con “you”. Entonces, no es posible distinguir la moralidad revelada en el lenguaje del padre cuando le habla de usted (actitud rencorosa y de rechazo) de aquélla familiar cuando lo tutea (actitud cariñosa, comprensiva y hasta compasiva).

Por otro lado, como se observa en el Fragmento 43, el padre expresa su profundo enfado contra Ignacio hasta el punto en que le afirma haber maldecido la sangre que él le dio. En una cultura como la nuestra, para que el padre llegara a ese nivel de molestia, el hijo tendría que haber realizado una ofensa muy grave. Puede explicarse si se tiene en cuenta que Tranquilino, a quien Ignacio probablemente mató o hirió seriamente, se consideraba uno de su familia. Alan Riding, (2001) en *Vecinos Distantes* lo afirma y establece así el contraste que

existe con el pueblo de Estados Unidos: “El compadre y la comadre son figuras fundamentales dentro de la familia” (p. 18).

Considerar la traducción como el proceso por el cual se vierte el contenido de una lengua origen en otra resulta demasiado simplista, de acuerdo con los datos expuestos a partir del análisis en este capítulo. Muy al contrario, la traducción, aun tratándose de traducción literaria, implica tener siempre en consideración y profundizar el texto que se traduce y las intenciones simbólicas e ideológicas del autor (si es que es posible), pero también las intenciones y expectativas del lector y de los nuevos destinatarios en la cultura meta.

En sus aspectos simbólicos, debe destacarse el acierto de la traducción de Schade pues fabricó una versión al inglés con ritmo propio, equivalente a una de las cualidades esenciales de la narrativa de nuestro autor jalisciense, donde existe una abundancia de ritmos de las ideas, palabras, sonidos y escenas. George D. Schade logró exponer *No oyes ladrar los perros* en el ritmo de su idioma, pero no apegándose literalmente al original, sino tratando de seguirlo.

CAPÍTULO 3. ESTUDIO DESCRIPTIVO-COMPARATIVO

El tipo de estudio comparativo que se ha realizado y que hemos especificado es únicamente descriptivo y sobre todo, observacional, pues no es la voluntad de quien realiza esta tesis modificar la edición ya publicada de George D. Schade.

Como se mencionó con anterioridad, *The Burning Plain and Other Stories* fue publicado por la editorial de la Universidad de Texas (Texas University Press) y constituía en el 2010 al inicio de esta investigación en la única obra de la que se tiene constancia como traducción de “El Llano en llamas” al inglés.

Lo que a continuación se ofrece es una recopilación de varias áreas en la traducción al inglés que estimamos cuestionables, ya que existen algunos fragmentos en la traducción de George D. Schade que pudieran haber sido traducidos de otra forma.

3.1 Consideraciones Generales

Con el fin de ofrecer alternativas a diversos fragmentos de la versión *No dogs bark* de George D. Schade y así presentar en esta tesis un estudio contrastivo de ambas obras (versión original y traducción), se tomaron en cuenta los aspectos teóricos que a lo largo del trabajo fueron expuestos. Asimismo, se empleó el instinto traductor que se requiere para distinguir las áreas de oportunidad de la versión en inglés.

Si bien la traducción *No dogs bark* contiene más aciertos que fallas, esta investigación condujo a identificar varios elementos que en inglés pudieran resultar en desviaciones del

significado del original, como una especie de alejamiento de ciertas realidades que se pudieron haber acercado con una versión de algunos, solo algunos, fragmentos: aquéllos que de un algún modo aciertan al término del original, acercan y definen de alguna manera un poco más precisa, lo que el original contiene y sirva de apoyo para un lector nativo del inglés. Son elementos en la traducción que pudieran dar una idea aun contraria de lo que pretende el original al receptor en la lengua inglesa.

El procedimiento se desarrolló de la siguiente manera: en primer lugar, una lectura reflexiva tanto de la versión original, *No oyes ladrar los perros* como de su traducción, objeto de estudio en inglés, *No dogs bark*. En segundo lugar, se comenzó a contrastar fragmento por fragmento en ambas obras. En esta lectura minuciosa se fueron descubriendo algunas partes que muestran inexactitudes y aun descuidos notorios en el cuento traducido al inglés, sobre todo en aquellos párrafos en los que se observa claramente una malinterpretación por parte del traductor en lo que se piensa que podía afectar la comprensión de la lectura a los hablantes del inglés como lengua materna. Esto se pensó que pudo haberse debido a la falta de lectura detallada del texto origen y lo que ello implica cultural y lingüísticamente; al desconocimiento del matiz cultural mexicano presente en el cuento en cuestión; o hasta en la posibilidad de que el traductor se hubiera basado en una edición defectuosa del cuento original.

En tercer lugar, al estimar el propósito general y particular de este estudio, se decidió brindar una sugerencia de traducción al inglés alterna para cada punto de los fragmentos que se consideró requerían ser refinados, mediante el intercambio de frases y palabras por otras, al agregar explicaciones o eliminándolas, según el caso. Ello en su mayor parte, para que lo que se muestra como traducción alterna dentro del estudio contrastivo en esta tesis dé como resultado una interpretación más cercana a la del original, con ese eco poético que se percibe y

detecta más apegado al cuento de Juan Rulfo. La idea es que cause un impacto tan realista y desolador como el original y en la que se descarte en la mayoría de las partes del texto que en inglés ocasione ruido de comprensión al lector extranjero.

3.2 Áreas de oportunidad en la versión al inglés del cuento “No oyes ladrar los perros”, *No dogs bark*

En este capítulo de la investigación, se analiza minuciosamente el texto traducido y se exponen las áreas de oportunidad que se considera cuentan con una alternativa que refleja con mayor fidelidad en la lengua inglesa la intención literaria de Juan Rulfo, y que, de acuerdo a la experiencia personal y punto de vista como una traductora con ideología mexicana, puedan resaltar el verdadero sentir de nuestro autor jalisciense. Es decir, al tomar en cuenta los criterios de traducción de los teóricos que a lo largo del trabajo se han mencionado, se llega a las conclusiones que enseguida se muestran. Esto a la vez demuestra que la traducción no tiene que ser atinada en su totalidad. Es decir, en la mayoría de los casos hay pérdidas, si pensamos por ejemplo en la traducción de un texto que contiene muchos dichos. No debemos olvidar que cuando un trabajo literario de una cultura es reconstruido en otro idioma y publicado en un distinto espacio cultural, abandona su contexto de origen y se somete a un nuevo proceso totalmente nuevo de lectura y recepción en este nuevo espacio y contexto. Una traducción final puede contener aspectos que pueden modificarse, cambiarse, inclusive si estos cambios los hace la misma persona que escribió el libro. El presente capítulo demuestra y enfatiza el carácter propositivo de esta investigación: realizar un estudio analítico descriptivo de la única traducción existente y aprovecharlo para sugerir una alternativa cuidada, reflexiva

y un tanto productiva de la misma, como resultado de una tarea académico profesional que me impuse llevar a cabo. Sin embargo, por cuestiones de espacio, solamente se presentan algunos de los fragmentos del cuento, el resto de las opciones que se han trabajado se encuentran en el Anexo 1.

Con base en la traducción de George D. Schade, se observa un problema de interpretación que surge desde el título. El título original en español es: “No oyes ladrar los perros”, y al inglés fue traducido como “No dogs bark”, lo que equivale a “*No hay perros que ladren*”. Esto resulta, desde el inicio, en una pérdida de sentido importante en inglés, ya que el lector puede inferir que *no existe perro alguno que ladre*; cuando la intención que se percibe al finalizar el cuento es que se trataba de la única esperanza y el *leitmotiv* del padre, la de oír perros ladrar como señal de cercanía, o incluso de haber llegado, a la entrada del pueblo de Tonaya al que se dirigen. El título del español de Rulfo es una descripción que indica que el padre con el hijo que lleva a cuestas no escuchan los ladridos, prácticamente desde el comienzo del texto. En inglés, ni siquiera es reflejo de una frase que un personaje dice a otro, como en el cuento original.

De igual modo, parece ser que Schade no realizó una revisión detallada de su versión final, de su tracción, pues existen varios cambios en la comprensión del sentido original, como por ejemplo la frase: “su sombra”, donde se refiere a la sombra del padre y su hijo (de los dos), en la versión al inglés se refiere a la sombra de la luna como se describe con “its shadow” del noveno párrafo (ver Fragmento 22).

La observación anterior no significa que se deba traducir de manera literal en todo momento, lo más adecuado es traducir de forma libre y respetar siempre el sentido del texto

original, tampoco se trata de “sobretraducir” la obra. No se intenta con esta propuesta alternativa de traducción decir la última palabra, específicamente cuando se está trabajando en la especialidad de traducción literaria de un texto publicado y difundido, sino de observaciones que nadie hizo en ninguna ocasión.

La Tabla Contrastiva adjunta a continuación incluye: la versión original de Rulfo, la traducción de George D. Schade y la contribución propia con los comentarios que justifican y explican las razones del porqué podría cambiarse la traducción al inglés, en los casos que se percibe algo con potencial de alternativa.

Al llegar a esta etapa, tanto como al de las conclusiones de este trabajo de investigación, parece oportuno mencionar que uno de sus objetivos colaterales es, por un lado, ofrecer algunas respuestas a los cuestionamientos iniciales, y por otro, considerar algunas recomendaciones a aquellos interesados en la traducción literaria de obras mexicanas.

En el primer fragmento (ver Tabla 1, la tabla única que sirve como referencia) se percibe como innecesario el utilizar el signo de exclamación. En inglés la frase del padre resulta un tanto brusca, nada amable o cariñosa. También falta en la traducción indicar dónde se sitúa Ignacio: *allá arriba*. De igual modo, el padre no le pregunta si escucha algo, le pide que le diga si oye o ve algo; por ello se sugiere retirar el signo de admiración/exclamación, y emplear una frase en modo imperativo: “tell me”, que sí equivale a “dime” del original, independientemente de que pueda interpretarse como casi amonestación, que no parece ser, y que es lo que se percibe en la traducción en inglés debido al cambio de tono.

Tabla 1

ORIGINAL	INGLÉS	OBSERVACIONES. TRADUCCIÓN SUGERIDA
37. -Tú que vas allá arriba, Ignacio, dime si no oyes alguna señal de algo o si ves alguna luz en alguna parte.	37. “You up there, Ignacio! Don’t you hear something or see a light somewhere?”	1. “You are up there, Ignacio, tell me if you hear or see something, a light anywhere.”

En el Fragmento 3 existe una diferencia entre *ought to* y *must*: El verbo modal usado por el traductor representa una recomendación que alterna con *should* y su uso es un tanto restringido. La selección de *ought to* podría tener intención de formalidad que no es el reflejo del habla de un personaje común, no se requiere y puede prestarse a otras interpretaciones. En inglés, *we ought to be near* tiene el significado de *deberíamos estar cerca*, que no es lo que se entiende en el texto original en español. La gramática del inglés (David Bolton & Noel Goodey) aconseja utilizar *must* cuando “hacemos una deducción lógica a partir de la información o evidencia que tengamos” (1996, p. 89).

3. -Ya debemos estar cerca.	“We ought to be near now.”	“We must be near now.”
------------------------------------	-----------------------------------	-------------------------------

En los siguientes Fragmentos, que corresponden al 5 y 6 del original, no parece haber razón para omitirse las dos frases del padre, es por esto que se sugiere “look again” para la primera, con lo que se hace alusión a la insistencia del padre, y “I can’t see anything” para la segunda. En inglés se podría justificar la mención de *Ignacio*, sin necesidad del calificativo *poor*, pues no aparece en el original en ningún momento. Sin embargo, resulta obvio por el contexto, que el que dice la primera frase es uno (el padre) y la segunda es otro (el hijo).

5. -Mira bien.	“Look hard. Poor Ignacio.”	“Look again.”
6. -No se ve nada.		“I can’t see anything.”

7. -Pobre de ti, Ignacio.		“That’s too bad for you, Ignacio.”
---------------------------	--	------------------------------------

En el Fragmento 8 vemos que en lugar de dejar *arroyo*, el término en español, Schade pudo haber optado por *creek*, que se asemeja al significado que *arroyo*, y no causa extrañeza en quien lee la traducción al inglés.

8. La sombra larga y negra de los hombres siguió moviéndose de arriba abajo, trepándose a las piedras, disminuyendo y creciendo según avanzaba por la orilla del arroyo . Era una sola sombra, tambaleante.	The long black shadow of the men kept moving up and down, climbing over rocks, diminishing and increasing as it advanced along the edge of the arroyo . It was a single reeling shadow.	The long black shadow of the men kept moving up and down, climbing over rocks, diminishing and increasing as it advanced along the edge of the creek . It was one single reeling shadow.
--	--	---

En el Fragmento 10, se observa cómo en la lengua inglesa, al utilizar el verbo modal *can*, no tendría obligatoriamente que haber sido negativo (*can't*) con “Fíjate a ver si”. Por otro lado, se sugiere que para el imperativo “Acuérdate”, se use en inglés su equivalente natural “Remember”, dado que el padre lo usa como insistencia suave, no mandato. Tal vez un *that* después de *remember* suavizaría un poco más esa petición. En la traducción de Schade aparece una pregunta que le dirige el padre al hijo casi al final del fragmento, pero debería ser una petición que implica un poco de ánimo. Además, este Fragmento es un ejemplo de un vocablo que claramente altera la imagen y la percepción en la lengua receptora: “Mountain” supone en el lector de la versión en inglés que se trata de una gran elevación de terreno. En español, sin embargo, se habla de algo más parecido a un “cerro”; por esto, se sugiere la palabra “hill”.

10. -Ya debemos estar llegando a ese pueblo, Ignacio. Tú que llevas las orejas de fuera, fíjate a ver si no oyes ladrar los perros . Acuérdate que nos dijeron que Tonaya estaba	“We should be getting to that town, Ignacio. Your ears are uncovered, so try to see if you can't hear dogs barking . Remember they told us Tonaya was right behind the mountain .	“We should be getting to that town, Ignacio. Your ears are uncovered, so try to see if you can't hear dogs barking . Remember (that) they told us Tonaya was right behind the hill . And we left the hill hours ago.
--	--	--

detrasito del monte . Y desde qué horas que hemos dejado el monte . Acuérdate, Ignacio.	And we left the mountain hours ago. Remember, Ignacio?"	Remember that, Ignacio"
---	--	-------------------------

En ocasiones resulta obligatorio que la voz narrativa en inglés cambie. Esto se observa a continuación en el Fragmento 17. En inglés se ha sugerido no especificar que es Ignacio quien habla menos. Debido a que el inglés tiende a ser más económico y/o preciso, se sugiere modificar la traducción y reducirla en palabras para ajustarse al estilo y producir un efecto similar al del original, por un lado, y por el otro, más adelante se sugiere usar “*be sleeping*” porque indica más “una acción no terminativa”, como el uso de *parecía*, pasado imperfecto que sugiere en el original en español antes de “*dormir*”. Se puede dejar la opción del traductor Schade: “be cold” pues no parece alterar mucho el sentido de “parecía tener frío”, aunque en inglés admitir *feeling* antes de *cold* se ajusta más al sentido original de acción no terminativa.

Se considera muy oportuno incluir “the father” antes de “knew/sabía” cuando comenzaba a temblar Ignacio. En español no hace falta especificar el personaje del padre, pues el contexto nos deja percibir que se encuentra al pendiente del sufrimiento físico de su hijo. Y para compensar ese añadir *the father*, se sugiere cambiar por “the old man’s” antes de *flanks/ijares*.

17. Hablaba poco. Cada vez menos. En ratos parecía dormir. En ratos parecía tener frío. Temblaba. Sabía cuándo le agarraba a su hijo el temblor por las sacudidas que le daba, y porque los pies se le encajaban en los ijares como espuelas. Luego las manos del hijo, que traía trabadas en su pescuezo, le zarandeaban la cabeza como si fuera una sonaja.	Ignacio didn't talk much. Less and less all the time. Now and then he seemed to sleep. At times he seemed to be cold. He trembled. When the trembling seized him, his feet dug into his father's flanks like spurs. Then his hands, clasped around his father's neck, clutched at the head and shook it as if it were a rattle.	He didn't talk much. Less and less each time. At times he seemed to be sleeping. At times he seemed to be (feeling) cold. He trembled. The father knew when the trembling seized his son, because his feet would dig into the old man's flanks like spurs. Then his hands, clasped around his father's neck, clutched at the head and shook it as if it were a rattle.
---	---	--

En el siguiente ejemplo tomado del Fragmento 21, vemos que existieron algunas dificultades en cuanto a la equivalencia de algunas frases cuando se tradujeron de español a inglés. Se sugiere “Go on your own” para “Vete tú solo” porque “go” en imperativo equivale más al mandato que le daba el hijo al padre. Tampoco existe razón alguna para omitir “even” equivalente de “ni siquiera”. Prescindir de este adverbio despoja de sentido al original en la traducción. Lo mismo sucede con el uso de *some* antes de *fifty times* pues se sugiere que se use *like* que es la equivalencia más cercana a *como* en español. Además, nos parece más conveniente haber utilizado “that” en lugar de “it” (aquí el traductor lo utilizó en su función de pronombre) como hemos sugerido a continuación, pues es “that” es más cercano a “eso” que “lo”.

<p>21. Primero le había dicho: "Apéame aquí... Déjame aquí... Vete tú solo. Yo te alcanzaré mañana o en cuanto me reponga un poco." Se lo había dicho como cincuenta veces. Ahora ni siquiera eso decía.</p>	<p>First Ignacio had said, "Put me down here —Leave me here— You go alone. I'll catch up with you tomorrow, or as soon as I get a little better." He'd said this some fifty times. Now he didn't say it.</p>	<p>First Ignacio had said, "Put me down here —Leave me here— Go on your own. I'll catch up with you tomorrow, or as soon as I get a little better." He'd said this some fifty times. Now he didn't even say that.</p>
---	--	---

Por otra parte, se observaron otros errores debido a la desatención del texto original como se menciona anteriormente. Tal caso se ejemplifica en el Fragmento 22 donde hubo una falla en la comprensión del texto original. Rulfo hablaba de “su sombra” refiriéndose a la sombra de los hombres (ver Fragmento 8), no a la sombra de la luna; por lo tanto, el adjetivo posesivo a utilizar era “their” (su, de ellos) y no “its” (su, de la luna). Además, se observa que en la versión al inglés faltó “more” porque el original dice “oscurecía más”:

<p>22. Allí estaba la luna. Enfrente de ellos. Una luna grande y colorada que les llenaba de luz los ojos y que estiraba y oscurecía más su sombra sobre</p>	<p>There was the moon. Facing them. A large red moon that filled their eyes with light and stretched and darkened its shadow over the earth.</p>	<p>There was the moon. Facing them. A large red moon that filled their eyes with light and stretched and darkened more their shadow over the ground.</p>
---	---	---

la tierra.		
------------	--	--

En el Fragmento 24, se observa un cambio drástico en un tiempo verbal que dio lugar a la pérdida de sentido del texto. Tal cambio, decisión del traductor, carece de explicación ya que existe una traducción que se apega más al original por ser más cercana. Se puede utilizar “would” en inglés para sustituir el imperfecto en indicativo (continuidad/ acción no terminada), tal como la de Ignacio que ya no responde. Jay Maurer afirma que en inglés “utilizamos *would* + verbo forma simple para acciones o eventos que ocurrieron en el pasado sin indicar terminación” (2000, p. 21). Corresponde además al tiempo verbal imperfecto del indicativo del español (terminaciones -aba, -ía), que se utiliza frecuentemente en la narrativa en español y que en inglés no existe como tal, y por ello se recurre al uso de *would* en narración o al pasado simple *-ed* de verbos regulares o su equivalente en los irregulares.

24. Pero nadie le contestaba.	No answer.	But nobody would answer him.
--------------------------------------	-------------------	-------------------------------------

De hecho, en los dos siguientes fragmentos sucesivos que se ejemplifican a continuación, se observa nuevamente la despersonalización de Ignacio y después, un cambio en la ubicación de las posiciones de los personajes. La idea en el Fragmento 25 parece originalmente indicar despersonalización directa. Rulfo solo indica “el otro”, algo que se observa totalmente diferente en la traducción de Schade y que por tanto se sugiere modificar.

Para conservar la oposición “allá/arriba” y “acá/abajo” de dirección, el traductor debería haber usado “down” para realzar su oposición a “up” y no “below”, porque éste corresponde a lo opuesto de “above” (“sobre”).

En el Fragmento 26, en inglés: “I tell you” no es lo mismo ni es tan natural como “I’m telling you” que señala más acción y es más utilizado. En el mismo Fragmento 26 se advierte otra falla en la comprensión del cuento en su versión original. El padre dice “no veo bien”, no incluye “te”, como ha traducido George D. Schade.

25. El otro iba allá arriba, todo iluminado por la luna, con su cara descolorida, sin sangre, reflejando una luz opaca. Y él acá abajo .	The son up there was illumined by the moon. His face, discolored, bloodless, reflected the opaque light. And he here below .	The one up there was fully illumined by the moon. His face, discolored, bloodless, reflected the opaque light. And he down here .
26. -¿Me oíste, Ignacio? Te digo que no veo bien .	“Did you hear me, Ignacio? I tell you I can’t see you very well .”	“Did you hear me, Ignacio? I’m telling you I can’t see very well .”

En el Fragmento 33 más adelante, se observó más de una particularidad: “A como dé lugar” es una expresión que el traductor omitió por razones desconocidas y que en efecto, tiene su equivalente en inglés.

“In the town” no es correcto y la alternativa elegida por Schade carece de justificación, ya que el artículo “the” no hace mención de referente, parece que solo hay un “town” que cualquiera sabe cuál es y no parece ser el caso, podía haber sido “that”. Además, no hay ningún problema en repetir “there” como en el original (“allí”).

En inglés, en cuanto a la expresión “I’ve already carried you...” da la impresión de que el padre se queja; cuando en español se justifica la acción de cargar al hijo y no dejarlo a última hora. Se sugiere: “I’ve been carrying you...” por ser más descriptiva.

En la última oración, hace falta la mención del pronombre “you” que refleja la preocupación del papá de dejarlo ‘tirado’. Se sugiere el uso de la contracción “won’t” que, además de coincidir con el original, indica compromiso y empeño, lo que no se observa en la

traducción con el verbo “going to”. “Finish off” no dice qué ni a quién como objeto directo y puede llevarlo en inglés.

Notamos, además, el agregado del adverbio “now” en inglés que no se encuentra en el original. No encontramos razón por la cual el traductor haya añadido esta palabra en inglés cuando no era necesaria. También se sugiere “anybody” en lugar de “somebody” puesto que “anybody” es equivalente a “quienes sean”, mientras que “somebody” es más específico. Asimismo, “finish off” es un verbo con un adverbio (phrasal verb) y se utiliza de forma informal (pues significa “kill someone or something, especially if they have been injured”, ‘matar a alguien o algo, sobre todo si se encuentran heridos’, de acuerdo a la definición del Diccionario de Cambridge (2008, p. 317): su uso en esta traducción es atinado; sin embargo, George D. Schade omitió “you” que abarcaría completamente “acaben contigo”.

<p>33. -Te llevaré a Tonayaa como dé lugar. Allí encontraré quien te cuide. Dicen que allí hay un doctor. Yo te llevaré con él. Te he traído cargando desde hace horas y no te dejaré tirado aquí para que acaben contigo quienes sean.</p>	<p>“I’ll get you to Tonaya. There I’ll find somebody to take care of you. They say there’s a doctor in the town. I’ll take you to him. I’ve already carried you for hours, and I’m not going to leave you lying here now for somebody to finish off.”</p>	<p>“I’ll get you to Tonaya no matter what. There I’ll find somebody to take care of you. They say there’s a doctor there. I’ll take you to him. I’ve been carrying you for hours, and I won’t leave you lying here for anybody to finish you off.”</p>
---	---	--

Como se indicó para el caso de los Fragmentos 2 y 3 anteriormente en este capítulo, en inglés se unen el Fragmento 38 al 37 por la economía de la lengua de llegada. Para el verbo “hacerse” se propone su equivalente “convertirse”, en inglés “to become”. En segundo lugar, Ignacio lo que dijo en español fue que quería “acostarse”. En español, “acostarse” regularmente puede implicar “dormir”; pero en este contexto el padre infiere que su hijo quiere dormir y darse por vencido (“morir”) y esto él no lo desea. En inglés, “acostarse” no

necesariamente se apega al contexto de “dormir” (literalmente, “sleep”) por ello, se sugiere rectificar con traducir “acostarse” con “lie down” (recostarse temporalmente).

37. Su voz se hizo quedita, apenas murmuraba:	His voice was faint , scarcely a murmur.	His voice became faint , scarcely a murmur.
38. -Quiero acostarme un rato.	“I want to sleep a little.”	“I want to lie down a little/for a while.”

En el cuento de Juan Rulfo existen ciertas figuras retóricas que no debieron haberse pasado por alto. El uso de estas figuras literarias transmite acción, insinúan la actitud de un personaje, su aspecto moral, su identidad. Aunque ya se mencionamos algunas figuras en el capítulo correspondiente a la Dimensión Semántico-Retórica, se abordan nuevamente en los ejemplos a continuación.

En el siguiente Fragmento 41 del cuento, se sugiere no omitir la repetición de ‘hago’ que utiliza Rulfo en el original, ya que ésta nos ayuda a conocer lo insistente y perseverante que es el padre.

A pesar de que la palabra “haunted” es muy poco usual y más asociada con fantasmas, aquí no tienen nada que ver con “reconvenir”, sinónimo de “regañar, reclamar”: se explica el uso de esta palabra por parte del traductor porque en inglés sí se utiliza “haunt” para indicar algo que no se va de la mente, tal como sería el tormento que le causaría la difunta madre a su esposo si no hubiera éste salvado al hijo de ambos, Ignacio.

Al final de este fragmento, se advierte en el original que Rulfo utilizó “Comenzando porque...”. En español se utiliza esta expresión para explicar que es “Principalmente porque...”. George D. Schade tradujo con “From the first” como se observa en la versión traducida, pero ahí la frase adquiere el significado “desde el inicio...”, que no es lo que quería

darle a conocer a su hijo el padre y “desde el inicio” no se usa para resaltar un punto, motivo o razón; “Comenzando porque...” más que nada significa “sobretudo”. También faltó en inglés la figura de repetición “puras” al final del fragmento que enfatiza lo único que el padre sentía que Ignacio le ocasionaba. Se demuestra cómo en inglés la versión pierde fuerza emotiva cuando se omiten o cambian radicalmente las figuras retóricas.

<p>41. -Todo esto que hago, no lo hago por usted. Lo hago por su difunta madre. Porque usted fue su hijo. Por eso lo hago. Ella me reconveniría si yo lo hubiera dejado tirado allí, donde lo encontré, y no lo hubiera recogido para llevarlo a que lo curen, como estoy haciéndolo. Es ella la que me da ánimos, no usted. Comenzando porque a usted no le debo más que puras dificultades, puras mortificaciones, puras vergüenzas.</p>	<p>“I’m not doing all this for you. I’m doing it for your dead mother. Because you were her son. That’s why I’m doing it. She would’ve haunted me if I’d left you lying where I found you and hadn’t picked you up and carried you to be cured as I’m doing. She’s the one who gives me courage, not you. From the first you’ve caused me nothing but trouble, humiliation, and shame.”</p>	<p>“All this I’m doing, I am not doing it for you. I’m doing it for your dead mother. Because you were her son. That’s why I’m doing it. She would haunt me if I’d left you lying where I found you and hadn’t picked you up and carried you to be cured as I’m doing it. She’s the one who gives me courage, not you. Mainly because you’ve caused me nothing but trouble, humiliation, and shame.”</p>
---	--	--

A continuación, en lugar del adverbio en inglés “awfully” (en forma literal “terriblemente”) que excede aun el tiempo para decirlo, así como el espacio físico que ocupa; se sugiere usar “really” y “very”, que se adaptan y son equivalentes, y también se conserva la figura de ‘repetición’ sin sacrificar el significado.

<p>51. -Tengo mucha sed y mucho sueño.</p>	<p>“I’m awfully thirsty and sleepy.”</p>	<p>“I’m really thirsty and very sleepy.”</p>
--	---	--

Nuevamente se exhibe una falla en la comprensión del cuento original. Casi al final del texto, en el Fragmento 55, hubo otra omisión en la captación de la versión original. George D. Schade tradujo “lo han herido” pero su “it” se refiere a “lo”, tercera persona (formal, por ejemplo: a usted lo han herido), acusativo singular, (Gartz, 2004); cuando sin duda el

personaje del cuento está hablándole de usted a su hijo. Se contrasta con la percepción correcta del inicio de esta parte: “lo hace”.

“Parece que” se pierde en el inglés y se sugiere “It seems that...” (la cual es una alternativa obvia) o bien “It’s as if, instead of affection/love, we would’ve stuffed your body with evil.” De este modo, se entiende mejor que es la percepción del padre.

Al decir los amigos de Ignacio “No tenemos a quién darle nuestra lástima” se referían a que nadie los estaba esperando en casa, nadie los extrañaría si les pasara algo; y no al contrario, como su traductor lo hace parecer en su versión al inglés.

En “We have nobody to be concerned about” se observa cómo el uso de la voz pasiva confundió al traductor; al interpretar “a quién darle nuestra lástima”. Podría sugerirse “We have nobody to feel sorry for” porque resulta más natural. Es una frase difícil de entender, pero si se conoce el contexto de forma consecuente, es fácil deducir que se refiere a que los amigos del hijo no tenían familiares que se preocuparan por ellos o por quienes preocuparse.

<p>55. -¿Lloras, Ignacio? Lo hace llorar a usted el recuerdo de su madre, ¿verdad? Pero nunca hizo usted nada por ella. Nos pagó siempre mal. Parece que, en lugar de cariño, le hubiéramos retacado el cuerpo de maldad. ¿Y ya ve? Ahora lo han herido. ¿Qué pasó con sus amigos? Los mataron a todos. Pero ellos no tenían a nadie. Ellos bien hubieran podido decir: "No tenemos a quién darle nuestra lástima." ¿Pero usted, Ignacio?</p>	<p>“Are you crying, Ignacio? The memory of your mother makes you cry, doesn’t it? But you never did anything for her. You always repaid us badly. Somehow your body got filled with evil instead of affection. And now you see? They’ve wounded it. What happened to your friends? They were all killed. Only they didn’t have anybody. They might as well have said, ‘We have nobody to be concerned about.’ But you, Ignacio?”</p>	<p>“Are you crying, Ignacio? The memory of your mother makes you cry, doesn’t it? But you never did anything for her. You always repaid us badly. It’s as if, instead of affection/love, your body we would have stuffed your body with evil. And now you see? You’ve been injured. What happened to your friends? They were all killed. Only they didn’t have anybody. They might as well have said, ‘We have nobody to feel sorry for.’ But you, Ignacio?”</p>
--	---	---

En el siguiente ejemplo, la traducción al inglés del Fragmento 57 pierde tensión casi al terminar el cuento, ya que “The town was there at last” no evoca movimiento ni produce

sentimiento de alivio como se podría entender al leer el original de Rulfo. “At last” fue lo que el traductor en inglés que tomó para “ya” en lugar de su equivalente directo literal que proponemos, “already”.

Más adelante en ese mismo Fragmento 57, se sugiere utilizar “bent” por el carácter del sentido más común de “buckle” que no es precisamente “doblar”, independientemente de que existe el sentido de “doblar”.

Otro problema que se distingue es el uso de una palabra catalogada como un mexicanismo: “Tejaván”. En el Diccionario de la Obra de Juan Rulfo (2007), Sergio López Mena señala que el Diccionario de mejicanismos de Santamaría admiten los términos “tejaván”, “tejabán” y “tejavana”. La definición exacta aparece así en el Diccionario de mejicanismos (1992, p. 1022): “Casa rústica y pobre con pared que puede ser de carrizos o de adobes; pero con techo de tejas. También se dice muy comúnmente tejavana, y tal vez esto fuera más ajustado a su probable origen, de teja y vana, con la ortografía de este segundo componente. En la región del sureste, la voz es desusada enteramente.” En la décima primera reimpresión del FCE (1973) que tenemos en nuestras manos, Juan Rulfo utilizaba “tejaván”; mientras que en la reimpresión número diecisiete de Editorial Cátedra (2008), aparece modificado por “tejaván”. En la edición de 2003 de Planeta y hasta en la de la Editorial RM & Juan Rulfo de 2005 también aparece la palabra como “tejaván”. El término no tiene una traducción equivalente, excepto aquélla que sería semejante a una choza y que en idioma inglés llamaríamos “hut”, pero que también se presta a ideas diferentes de vivienda. Hemos sugerido “dwelling” pues es lo más cercano que se puede llegar y que de forma poética evoca un lugar donde viven personas. Al parecer, son casas rústicas, no únicamente techos.

Se considera oportuno usar “edge of the sidewalk” en lugar de “wall of the sidewalk” porque la palabra “wall” tiene un significado más amplio.

“Dangling” no describe a la palabra “flojo”, por tanto no es equivalente. Se ofrece como alternativa “weakened/motionless”.

“Descoyuntar” significa “sacar de su lugar una parte de otra, desunir”. Como lo describió el autor original, padre e hijo eran uno solo; por lo cual, al soltar el cuerpo de Ignacio, se describe un desmembramiento. Por ello se sugiere “discolated” o inclusive “disjointed”.

<p>57. Allí estaba ya el pueblo. Vio brillar los tejados bajo la luz de la luna. Tuvo la impresión de que lo aplastaba el peso de su hijo al sentir que las corvas se le doblaban en el último esfuerzo. Al llegar al primer tejabán, se recostó sobre el pretil de la acera y soltó el cuerpo, flojo, como si lo hubieran descoyuntado.</p>	<p>At last, the town. He saw roofs shining in the moonlight. He felt his son’s weight crushing him as the back of his knees buckled in a final effort. When he reached the first dwelling, he leaned against the wall by the sidewalk. He slipped the body off, dangling, as if it had been wrenched from him.</p>	<p>The town was there already. He saw roofs shining in the moonlight. He felt his son’s weight crushing him as the back of his knees bent in a final effort. When he reached the first dwelling, he leaned against the edge of the sidewalk. He slipped the body off, weakened, as if it had been dislocated from him.</p>
--	---	---

La traducción del último fragmento carece de la emoción que predomina en el original. Lo que dice el padre al final revela al lector que su anhelo durante todo el trayecto era tener esa ilusión que podría haber alimentado su ánimo para seguir con su hijo hasta encontrar al médico. En español el papá no le reprocha que no le haya ayudado a escuchar; más bien, se siente como si el padre se quejara al ver que su hijo no le dio al menos alguna esperanza.

<p>59. -¿Y tú no los oías, Ignacio? - dijo-. No me ayudaste ni siquiera con esta esperanza.</p>	<p>“And you didn’t hear them, Ignacio?” he said. “You didn’t even help me listen.”</p>	<p>“And you didn’t hear them, Ignacio?” he said. “You didn’t even help me have at least that hope.”</p>
--	---	--

La traducción puede ocasionar que el lector de la misma en la lengua receptora, capte un mensaje incompleto y falto de sensibilidad, como se observó en algunos ejemplos mencionados en este capítulo.

Habría necesariamente animar al traductor pidiéndole que sea más fiel y consciente de su quehacer al trasladar de una lengua a otra. Es decir, que tenga en cuenta las culturas, la sensibilidad del texto, el nivel socioeconómico que en este cuento es esencial, la forma de hablar de los personajes para que la traducción también refleje su nivel socioeducativo.

Se observa en este capítulo que las pautas culturales cambian y es importante adaptarlas, ya que la cultura es un hecho universal de las sociedades. Mucho del patrimonio y acervo cultural se refleja y comunica mediante el idioma. Para lograrlo, el traductor debe evitar ceñirse a los límites de su lengua y traspasar también los de la otra, cubriendo los componentes de ambas culturas. Quien traduce debe decidir cómo resolver los conflictos culturales que surgen. Debe reconocer qué significaciones culturales comparten los lectores del texto de partida y de llegada y qué es necesario aclarar para conseguir la comprensión de su texto traducido.

CAPÍTULO 5. CONCLUSIONES

Aunque una traducción nunca será perfecta, es importante como traductores verificar nuestro texto traducido a la lengua meta, para en primer lugar cerciorarnos que se haya captado acertadamente cada parte del original y cuando el producto esté listo, inspeccionarlo en repetidas ocasiones para eliminar dudas que tengamos sobre el mismo. ¿Los lectores comprenderán la traducción que les estoy presentando? En el caso de traducción literaria, ¿estoy siendo fiel al texto y al mismo tiempo a la esencia del autor, a su pluma? ¿En inglés, soy yo traductora o es el autor original? Y eso sólo podría responderlo el lector o quien realizaría un análisis de la traducción.

Para realizar este estudio, se tuvo que recurrir a diversas ciencias además de la traductología. Esto permitió observar el texto y su traducción desde tres perspectivas diferentes que se explicarán en este capítulo de conclusiones.

Consciente de que no soy experta en crítica de traducción, podría yo decir que *No dogs bark* no contiene todo el lenguaje apropiado para su re-creación emocional en el lector de la traducción al inglés. Sin embargo, esto no quiere decir que la traducción no sea adecuada. *No dogs bark* de George D. Schade es una traducción válida y aceptable para su propósito. Tiene más aciertos que fallos. Es entendible, pues existen quienes han mencionado que *No oyes ladrar los perros* es un “artículo irremplazable, y el mundo sería más pequeño sin él. Por su belleza y su plenitud se siente como si fuera parte del plan original de nuestro universo.”⁵ (2012, xvi, *Introduction*). También, es importante mencionar que la traducción se realizó

⁵ Traducción propia.

catorce años después de que se publicara *No oyes ladrar los perros* por primera vez (en 1953) y Rulfo no era aún tan reconocido en otros país. Su gloria universal estaba por comenzar.

La traducción es fiel en cuanto a su función comunicativa: es un relato que habla de un padre anciano que lleva en su espalda a su hijo (Ignacio) en la búsqueda de un doctor en un pueblo para que lo curen de heridas que le han hecho por llevar una vida de “bandido” e inclusive, “asesino”. Se entiende en ambas versiones que es un hijo ingrato, pero necesitado de cariño; y su padre, aunque le reprocha todo lo que les hizo a él y a su madre cuando era niño, lleno de sufrimiento, va a límite de sus posibilidades para cumplir con su fallecida esposa y no abandonar a su primogénito.

Para realizar este estudio, se tuvo que recurrir a diversas ciencias además de la traductología. Esto permitió observar el texto y su traducción desde tres perspectivas diferentes.

En la primera parte, se abordaron los detalles propios de traductología. Pudimos descubrir que los métodos y procedimientos de traducción sí se utilizan en la traducción literaria y, de forma consciente o no, el traductor George D. Schade los implementó en *No dogs Bark*. Así, se demostró que existen palabras que carecen de una traducción directa al inglés y la dificultad de plasmarlas en ese idioma obligó al traductor a optar por otros términos que en ocasiones no eran los más fieles.

Con esto, nos percatamos del aspecto característico que distingue al cuento: un relato emotivo lleno de recursos estilísticos que en su lector de la lengua original despiertan estremecimientos y emociones. A lo que aspira un traductor es que su versión genere estos mismos sentimientos. El resultado y la conclusión a la que podemos llegar a partir de este

estudio, es que, el grado de conmoción que provoque en el lector dependerá principalmente de su personalidad misma y del contexto sociocultural en el que viva. No siempre se puede esperar que una persona de habla inglesa que no tenga el mismo grado de apego por su familia, que no comprenda lo que implica ser un “compadre”, experimente la misma impresión que un mexicano, para quien el amor, la lealtad y sinceridad son el fundamento de su cultura. Boye De Mente afirma que “para los mexicanos, la forma más importante del amor siempre es el ‘amor de familia’... los lazos emocionales profundos con sus familiares en su papel de unidades sociales en lugar de individuales.”⁶ (2011, p. 44). Entonces, en el estudio de esta traducción en particular, no es posible para quien redacta esta tesis, asegurar que la sobrecarga estética en *No oyes ladrar los perros* y *No dogs bark* es igual.

Lo anterior guarda relación con los símbolos presentes en el cuento, que ya hemos mencionado: es conveniente afirmar que el ladrar de los perros no lo perciben del mismo modo el pueblo norteamericano y el mexicano. Hemos encontrado que la luna permanece como símbolo de guía en el viaje del padre e hijo hacia Tonaya: es el instrumento que a manera de cronómetro, nos indica en qué momento comienza la trayectoria de los personajes, ya que el autor Juan Rulfo en español como el traductor George D. Schade en inglés, describen su tamaño y color desde el inicio hasta el final.

Concluimos que el resto de los símbolos en el relato, tales como la sequía y aridez del camino, las sombras, se tradujeron fielmente y el lector de la traducción de llegada no tendría problemas en darles un significado. En cuanto a lo indicado como inherente al país de México y su pobreza, recurrentes en *El Llano en llamas*, el lector en inglés podrá comprender esta

⁶ Traducción propia.

situación, ya que como lo menciona Ilan Stavans, esto “puede encontrarse en cualquier región rural del mundo que parezca no esté civilizada”. (2012, xi, *Introduction*).

En cuanto al tratamiento, fue irrealizable para el traductor en inglés hacer la distinción del tono en que le habla el padre al hijo cuando le habla de usted. Esto porque en inglés no existe diferencia entre los pronombres personales de sujeto *tú* y *usted*, ambos son *you*. Así, no es posible para el lector en la lengua inglesa saber cuándo el padre está reclamando al hijo con una actitud de enojo y cuándo le habla con normalidad.

A manera de contribución e ingrediente esencial del presente trabajo de investigación, se realizó una propuesta de traducción. Se identificaron las áreas de oportunidad de la versión de George D. Schade y frente a éstas, se incluyó una opción que mejoraría la traducción en sus elementos obvios (como el ejemplo de la palabra *arroyo*) y otros gramaticales; pero también un intento de enmienda a la sintaxis que utilizó el traductor en su idioma, la cual no fue totalmente errónea, pero las frases idiomáticas de Rulfo no se transmiten si el traductor no se encuentra totalmente inmerso en la cultura mexicana y lengua española particular de nuestro país y de esa región en aquella época cristera.

Aunque al lenguaje de Rulfo se le ha llamado español *rulfiano*, es, a final de cuentas, español. Y como hablante nativa de ese idioma, siempre tendré el derecho de poder entender mejor mi idioma. Lo que se intenta aportar como propuesta de traducción podría servir a quienes practican el oficio de traductores, así como a los profesores, a los futuros investigadores y estudiantes de esta ciencia.

También resultaría esencial solicitar la lectura de nuestra traducción a otros hablantes de la lengua meta, de preferencia a otros traductores que sepan manejar ambos idiomas. De

este modo, dispondremos de múltiples opiniones y a su vez, interpretaciones. Así, resultará más fácil notar cuáles podrían ser las fallas del texto traducido y nuevamente realizar su trasvase en la lengua meta.

Es importante mencionar en este capítulo de conclusiones que, al inicio de la investigación, sólo existía una traducción de *No oyes ladrar los perros*. En 2012 Ilan Stavans publicó una nueva traducción, justificando la necesidad de renovar el texto en inglés, y con su nueva publicación él espera incluir lenguaje más moderno y paralelo a nuestra época y el tiempo del siglo XXI en Estados Unidos, con el fin de atraer a lectores jóvenes de habla inglesa a clásicos de la literatura como lo es *El Llano en llamas*. La traducción de Stavans no fue considerada para este análisis pues aún no se había publicado.

No obstante, al descubrir que existe una nueva versión de *El Llano en llamas* en inglés, un próximo estudio podría realizarse donde se comparen la traducción de George D. Schade y la de Ilan Stavans. Otra opción para una investigación futura, sería la de comparar la traducción de *No oyes ladrar los perros* al francés que realizó Gabriel Iacuilli (*Tu n'entends pas les chiens aboyer*) con alguna de las dos versiones en inglés que ahora existen. Y debido a que también existen desacuerdos entre expertos en traducción de textos latinoamericanos al francés, podrían contrastarse las traducciones de Roger Lescot de 1959 con la de Gabriel Iacuilli de 2005.

En conclusión, los textos literarios contienen muchas peculiaridades lingüísticas, al igual que aspectos sociales y culturales de nuestras vidas. Por ello, se puede afirmar que la traducción literaria es una de las varias formas de comunicación entre culturas. Sin embargo, traducir textos literarios no es una tarea fácil, pues plantea diversos problemas para el

traductor. Uno de los problemas que a los que puede enfrentarse surge del hecho de que algunas palabras o frases para objetos, hechos, fenómenos, etc., se encuentran muy arraigadas a su cultura de partida y resultan tan específicas (quizá exclusivas o únicas) a esa cultura que no existe un equivalente en la cultura de llegada; ya sea porque son desconocidos o porque todavía no se han producido ahí o no podrían llegar a darse en ese lugar.

En este caso particular, para poder examinar qué es lo que más influencia tiene sobre la calidad de *No dogs bark* de George D. Schade, concluimos que la conversión al inglés del cuento mexicano exige cambios según las diferencias entre las tradiciones literarias de las culturas mexicana y estadounidense, que vayan a la par con el estilo del autor del cuento original. Además, es obvio que entran en juego las normas literarias y lingüísticas de la narrativa.

Cuando el contenido es lo único que importa al traductor, el resultado puede ser un cambio esencial en la forma. Aquí nos referimos al estilo particular del texto original. Se diría que no es ya *No oyes ladrar los perros* de Juan Rulfo sino una reproducción del cuento al inglés donde se observa que sobre todo el personaje del padre pierde parte de su amargura, tristeza, dolor y finalmente, su desilusión.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alvar, Manuel. (dir), (2000). *Introducción a la lingüística española*. Barcelona: Ariel.
- Álvarez Gayou-Jurgenson, Juan L. (2003). *Cómo Hacer Investigación Cualitativa. Fundamentos y Metodología*. México: Editorial Paidós Educador.
- Bello Vázquez, Félix. (1997). *El comentario de textos literarios*. Barcelona: Paidós.
- Beristáin, Helena. (2008). *Diccionario de Retórica y Poética*. México: Ed. Porrúa.
- Berruto, Gaetano. (1988). *La Semántica*. México: Ed. Patria.
- Blanco Aguinaga, C. (2008). “Introducción” en J. Rulfo, *El Llano en llamas* (págs. 11-29). Madrid: Cátedra.
- Bleuca, Alberto. (1983). “El Método: Introducción a las Fases de la Crítica Textual” en *Manual de Crítica Textual*. Madrid: Ed. Castalia.
- Bolton, D., & Goodey, N. (1996). *English Grammar in Steps*. Londres: Richmond Publishing.
- Caso, Alfonso. (2012). *El pueblo del sol*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cabrera y Rubio, Ramón. (1837). *Diccionario de etimologías de la lengua castellana*. Madrid: Imprenta de don Marcelino Calero.
- Cirlot, Juan Eduardo. (2010). *Diccionario de símbolos*. España: Ediciones Siruela.
- Cordonnier, Jean-Louis. (1995). *Traduction et culture*. Francia: Hatier / Didier.
- Currás Móstoles, Rosa. (2009). Traducción de elementos culturales en teatro: A man for all seasons. Tesis Doctoral. Extraída el 11 de julio de 2010 desde <http://dspace.upv.es/xmlui/bitstream/handle/10251/8315/tesisUPV3032.pdf?sequence=1>
- De Mente, Boyé Lafayette. (1998). *There's a word for it in Mexico*. Chicago, Illinois: Passport Books NTC Contemporary Publishing Group Inc.
- (2011). *The Mexican Mind!: Understanding & Appreciating Mexican Culture!* Phoenix, Arizona: CreateSpace Independent Publishing Platform.

Diccionario esencial latino-español, español-latino. (2008). Barcelona: VOX Larousse Editorial, S.L.

Eco, Umberto. (2008). *Decir casi lo mismo*. México: Lumen.

El informador. *Juan Rulfo, el escritor mexicano más traducido*. El Informador. Recuperado el 16 de mayo de 2010 desde <http://www.informador.com.mx/cultura/2010/201890/6/juan-rulfo-el-escriptor-mexicano-mas-traducido.htm>

Fernández, Adela. (1992). *Diccionario ritual de voces nahuas*. México: Panorama Editorial, S.A.

----- (2008). *Dioses prehispánicos de México*. México: Panorama Editorial, S.A.

García Bonilla, Roberto. (2008). *Un tiempo suspendido, Cronología de la vida y la obra de Juan Rulfo*. México: Conaculta.

García Yebra, Valentín. *Teoría y práctica de la traducción*. (2ª. Edición). Madrid: Gredos, 1984.

Grijelmo García, Álex. (2004). *El genio del idioma*. Madrid: Santillana Ediciones Generales, S.L.

Guiraud, Pierre. (1971). *La Semántica*. México: Fondo de Cultura Económica.

----- (2008). *La Semiología*. México: Siglo XXI Editores, S.A. de C.V.

Hernández Sampieri, Roberto et al. (1998). *Metodología de la Investigación*. México: McGrawHill.

Hurtado, Amparo. (dir), (2003). *Cómo enseñar a traducir: Metodología en la formación de traductores e intérpretes*. Madrid, España: Edelsa.

Investigar. 2011. En el Diccionario en Línea de María Moliner. Recuperado el 15 de marzo de 2011, desde http://www.diclib.com/cgi-bin/d.cgi?p=investigar&page=search&vkb=&base=&prefbase=&newinput=1&st=2&diff_examples=1&l=es&category=cat4

Ku, Mengshuan. (2006). *La traducción de los elementos lingüísticos culturales (chino-español). Estudio de 紅樓夢 [Sueño en las estancias rojas]*. Tesis Doctoral. Extraída el 11 de julio de 2010 desde <http://www.tdx.cesca.es/TDX-0809106-123747/>

Lado, Robert. (1973). *Lingüística contrastiva: lenguas y culturas*. (Trad. Joseph A. Fernández). Madrid: Ediciones Alcalá.

Lefevère, André. (1992). *Translating Literature: Practice and Theory in a Comparative Literature Context*. The Modern Language Association of America.

León-Portilla, Miguel. (2011). *Literaturas indígenas de México*. México: Fondo de Cultura Económica.

León Portilla, Miguel y Librado Silva Galeana. (1991). *Huehuetlahtolli: Testimonios de la antigua palabra*. México: Sría. de Educación Pública / Fondo de Cultura Económica.

López Guix, Juan Gabriel y Jacqueline Minnet Wilkinson. (1997). *Manual de Traducción Inglés-Castellano*. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A.

López Mena, Sergio. (1993). *Los caminos de la creación de Juan Rulfo*. México: UNAM.

----- (2007). *Diccionario de la obra de Juan Rulfo*. México: UNAM.

Lotman, Iuri M. (1996). *La semiosfera I: Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Ediciones Cátedra. Disponible en línea en:
<http://culturaspopulares.org/populares/documentosdiplomado/I.%20Lotman%20-%20Semiosfera%20I.pdf>

Moliner, María. (2013). *Diccionario del uso del español*. (Edición abreviada). Madrid: Gredos.

Nida, Eugene and Charles R. Taber. (1974). *The theory and practice of translation*. Leiden: E.J. Brill.

Orozco, Rubén D. (2006). *Las presencias invisibles: Aproximaciones al Pedro Páramo de Juan Rulfo*. Tesis de Licenciatura. Extraída el 15 de marzo de 2010 desde http://www.universia.net.co/dmdocuments/Tesislaspresenciasinvisibles_ruben_orozco1.pdf

Pascual Chenel, Álvaro y Alfonso Serrano Simarro. (2007). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Equipo Editorial LIBSA.

Paz, Octavio. (1992). Translation: literature and letters. En R. Schulte y J. Biguenet (Eds.), *Theories of translation*. Chicago: University of Chicago Press.

----- (2003). *El laberinto de la soledad*. Ed. de Enrico Mario Santí. Madrid: Cátedra.

- Pérez Martínez, Herón. (1995). *En pos del signo: introducción a la semiótica*. México: El Colegio de Michoacán.
- Quetglas Nicolau, Pere Jean. (1985). *Elementos básicos de filología y lingüística latinas*. Barcelona: Taide.
- Rama, Ángel. (1992). “Una primera lectura de ‘No oyes ladrar los perros’ de Juan Rulfo” en *Toda la Obra*. Ed. Crítica de Claude Fell. México: Conaculta.
- Real Academia Española (1992). *Diccionario de la lengua española* (21ª. Ed.) Madrid, España: Espasa-Calpe.
- Riding, Alan. (2011). *Vecinos distantes*. México: Editorial Planeta Mexicana, S.A. de C.V.
- Rivera Julián, Jaime. (1998). “La relación padre-hijo en *El Llano en llamas*.” en *Revisión crítica de la obra de Juan Rulfo*. Sergio López Mena (Ed.). México: Praxis.
- Rulfo, Juan. (2004). *El Llano en llamas*. Madrid: Cátedra.
- (2008). *The Burning Plain and other stories*. (George D. Schade, Trad.) Austin: University of Texas Press.
- Schopenhauer, Arthur. (1992). On Language and Words. En R. Schulte y J. Biguenet (Eds.), *Theories of Translation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Seco, Manuel. (1972). *Gramática esencial del español: Introducción al estudio de la lengua*. Madrid: Aguilar.
- Stavans, Ilan. (2012). *The Plain in Flames*. Austin: University of Texas Press.
- The New Oxford Dictionary of English (1999). New York: Oxford University Press.
- Torre, Esteban. (1994). *Teoría de la Traducción Literaria*. Madrid: Síntesis.
- Vázquez-Ayora, Gerardo. (1977). *Introducción a la Traductología*. Washington: Georgetown University.
- Victoria Jardón, María Elena. (1998). “No oyes ladrar los perros o el murmullo de la fauna.” en *Revisión crítica de la obra de Juan Rulfo*. Sergio López Mena (Ed.). México: Praxis.

Vinay, Jean-Paul y Darbelnet, Jean. (1977) *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. París: Didier.

Warley, Jorge. (2011). *¿Qué es la semiología?: Didáctica de los signos y los discursos sociales*. Buenos Aires: Biblos.

Webster's New World College Dictionary. (2004). Cleveland, Ohio: Wiley Publishing.

Yépez, Heriberto. (2010). *La increíble hazaña de ser mexicano*. México: Editorial Planeta Mexicana, S.A. de C.V.

Zufiaurre G., Benjamín. (2001). *Didáctica para maestras*. Madrid: Editorial CCS.

ANEXO 1

ÁREAS DE OPORTUNIDAD

“NO OYES LADRAR LOS PERROS”

“NO DOGS BARK”

“YOU DON’T HEAR THE DOGS BARK”

ORIGINAL	INGLÉS	OBSERVACIONES / TRAD. SUGERIDA	EXPLICACIÓN / JUSTIFICACIÓN
1. -Tú que vas allá arriba, Ignacio, dime si no oyes alguna señal de algo o si ves alguna luz en alguna parte.	1. “You up there, Ignacio! Don’t you hear something or see a light somewhere?”	1. “Ignacio! Since you’re up there, tell me if you don’t you hear something or see a light somewhere.”	No era necesario introducir signos de exclamación. En inglés la frase del padre resulta brusca. De igual modo, el padre no le está preguntando si escucha algo, le pide que le diga si oye ve algo
2. -No se ve nada.	2. “I can’t see a thing.”	2. “I can’t see a thing.”	
3. -Ya debemos estar cerca.	3. “We ought to be near now.”	3. “We must be near now.”	Existe una diferencia entre “ought” y “must”: “ought”. El verbo modal usado por el traductor representa una obligación más débil (similar a “should”). En inglés, “ought to be near” tendría el significado de “deberíamos estar cerca”. La gramática del inglés (David Bolton & Noel Goodey) aconseja utilizar “must” cuando “hacemos una deducción lógica a partir de la información o evidencia que tenemos” (1996, 89).
4. -Sí, pero no se oye nada.	4. “Yes, but I can’t hear a thing.”	4. “Yes, but I can’t hear a thing.” *	Aunque no estamos totalmente de acuerdo con el fragmento, no existía otra opción: el “se” pronominal en español no se puede traducir en la forma pasiva.
5. -Mira bien.	5. “Look hard. Poor Ignacio.”	5. “Look hard.	No tendrían por qué haberse omitido

			los siguientes dos frases del padre.
6. -No se ve nada.	6.	6. "I can't see anything."	Era necesaria la repetición de Ignacio, para realmente hacer pensar al lector en inglés que el hijo no veía o no podía ver nada.
7. -Pobre de ti, Ignacio.	7.	7. "That's too bad for you, Ignacio"	Aquí, el personaje de Rulfo parece estar amenazando o compadecer a su hijo por el destino que tendría si le estuviera mintiendo/ocultando algo.
8. La sombra larga y negra de los hombres siguió moviéndose de arriba abajo, trepándose a las piedras, disminuyendo y creciendo según avanzaba por la orilla del arroyo. Era una sola sombra, tambaleante.	8. The long black shadow of the men kept moving up and down, climbing over rocks, diminishing and increasing as it advanced along the edge of the arroyo. It was a single reeling shadow.	8. The long black shadow of the men kept moving up and down, climbing over rocks, diminishing and increasing as it advanced along the edge of the stream. It was a single reeling shadow.	En lugar de dejar "arroyo", el término en español, Schade podría haber optado por "stream", que tiene el mismo significado que arroyo, pero no causa extrañeza en quien lee la traducción al inglés.
9. La luna venía saliendo de la tierra, como una llamarada redonda.	9. The moon came out of the earth like a round flare.	9. The moon came over the horizon like a round flare.*	Rulfo se refería a que la luna surgía del suelo, de la superficie.
10. -Ya debemos estar llegando a ese pueblo, Ignacio. Tú que llevas las orejas de fuera, fíjate a ver si no oyes ladrar los perros. Acuérdate que nos dijeron que Tonaya estaba detrasito del monte. Y desde qué horas que hemos dejado el monte. Acuérdate, Ignacio.	10. "We should be getting to that town, Ignacio. Your ears are uncovered, so try to see if you can't hear dogs barking. Remember they told us Tonaya was right behind the mountain. And we left the mountain hours ago. Remember, Ignacio?"	10. "We should be getting to that town, Ignacio. Your ears are uncovered, so try to see if you can't hear dogs barking. Remember they told us Tonaya was right behind the hill. And we left the hill hours ago. You have to remember, Ignacio"	"Mountain" supone para en el lector de la versión al inglés que se trata de una gran elevación de terreno. En español, sin embargo, se habla de algo más parecido a un "cerro". Nuevamente aparece en Schade una pregunta donde la solución podría haber sido otra. Proponemos que para el imperativo "Acuérdate", en inglés se traduzca por "Tienes que acordarte", por la insistencia del padre.
11. -Sí, pero no veo rastro de nada.	11. "Yes, but I don't see a sign of anything."	11. "Yes, but I don't see a sign of anything."	
12. -Me estoy cansando.	12. "I'm getting tired."	12. "I'm getting tired."	

13. -Bájame.	13. "Put me down."	13. "Put me down."	
14. El viejo se fue reculando hasta encontrarse con el paredón y se recargó allí, sin soltar la carga de sus hombros. Aunque se le doblaban las piernas, no quería sentarse, porque después no hubiera podido levantar el cuerpo de su hijo, al que allá atrás, horas antes, le habían ayudado a echárselo a la espalda. Y así lo había traído desde entonces.	14. The old man backed up to thick wall and shifted his load but didn't let it down from his shoulders. Though his legs were buckling on him, he didn't want to sit down, because then he would be unable to lift his son's body, which they had helped to sling on his back hours ago. He had carried him all this way.	14. The old man backed up to a thick wall (a former execution wall) and shifted his load but didn't let it down from his shoulders. Though his legs were buckling on him, he didn't want to sit down, because then he would be unable to lift his son's body, which they had helped to sling on his back hours ago. He had carried him all this way. *	Sería imposible plasmar en inglés lo que es un "paredón" y lo que implica. Para un mexicano, esta palabra le traerá reminiscencias de la Revolución y de los fusilamientos tan comunes en aquella época. La traducción es aceptable, ya que "a former execution wall" haría que se pierda el estilo de Rulfo, que era más natural.
15. -¿Cómo te sientes?	15. "How do you feel?"	15. "How do you feel?"	
16. -Mal.	16. "Bad."	16. "Bad."	
17. Hablaba poco. Cada vez menos. En ratos parecía dormir. En ratos parecía tener frío. Temblaba. Sabía cuando le agarraba a su hijo el temblor por las sacudidas que le daba, y porque los pies se le encajaban en los ijares como espuelas. Luego las manos del hijo, que traía trabadas en su pescuezo, le zarandeaban la cabeza como si fuera una sonaja.	17. Ignacio didn't talk much. Less and less all the time. Now and then he seemed to sleep. At times he seemed to be cold. He trembled. When the trembling seized him, his feet dug into his father's flanks like spurs. Then his hands, clasped around his father's neck, clutched at the head and shook it as if it were a rattle.	17. Ignacio didn't talk much. Less and less all the time. Now and then he seemed to sleep. At times he seemed to be cold. He trembled. The father knew when the trembling seized his son, because his feet dug into the old man's flanks like spurs. Then his hands, clasped around his father's neck, clutched at the head and shook it as if it were a rattle.	Era fundamental incluir "que el padre sabía" cuando comenzaba a temblar Ignacio. En español, así nos damos cuenta que el padre se encuentra al pendiente del sufrimiento físico de su hijo.
18. Él apretaba los dientes para no morderse la lengua y cuando acababa aquello le preguntaba:	18. The father gritted his teeth so he wouldn't bite his tongue, and when the shaking was over he asked, "Does it hurt a lot?"	18. The father gritted his teeth so he wouldn't bite his tongue, and when he'd stop shaking he asked, "Does it hurt a lot?"	En inglés, "when the shaking was over" aleja un poco al lector de las emociones de los personajes, a las cuales aconsejamos apegarse más en este tipo de traducción.
19. -¿Te duele mucho?	19.	19.	
20. -Algo -contestaba él.	20. "Some," Ignacio answered.	20. "Some," Ignacio answered.	

<p>21. Primero le había dicho: "Apéame aquí... Déjame aquí... Vete tú solo. Yo te alcanzaré mañana o en cuanto me reponga un poco." Se lo había dicho como cincuenta veces. Ahora ni siquiera eso decía.</p>	<p>21. First Ignacio had said, "Put me down here —Leave me here— You go alone. I'll catch up with you tomorrow, or as soon as I get a little better." He'd said this some fifty times. Now he didn't say it.</p>	<p>21. First Ignacio had said, "Put me down here —Leave me here— You go alone. I'll catch up with you tomorrow, or as soon as I get a little better." He'd said this some fifty times. Now he didn't even say that.</p>	<p>No había razón para omitir "even", equivalente de "hasta". Prescindir de esta preposición le quita dramatismo a la traducción.</p>
<p>22. Allí estaba la luna. Enfrente de ellos. Una luna grande y colorada que les llenaba de luz los ojos y que estiraba y oscurecía más su sombra sobre la tierra.</p>	<p>22. There was the moon. Facing them. A large red moon that filled their eyes with light and stretched and darkened its shadow over the earth.</p>	<p>22. There was the moon. Facing them. A large red moon that filled their eyes with light and stretched and darkened their shadow over the earth. *</p>	<p>Hubo aquí una falla en la comprensión del texto original. Rulfo hablaba de "su sombra" refiriéndose a la sombra de los hombres (ver Fragmento 8), no a la sombra de la luna; por lo tanto, el adjetivo posesivo a utilizar era "their" (<i>su</i>, de ellos) y no "its" (<i>su</i>, de la luna).</p> <p>Podríamos también cambiar "earth" por "land", que se refiere más al terreno por el que caminan. "Earth" sería un término más astronómico/científico.</p>
<p>23. -No veo ya por dónde voy - decía él.</p>	<p>23. "I can't see where I'm going anymore," the father said.</p>	<p>23. "I can't see where I'm going anymore," the father said.</p>	
<p>24. Pero nadie le contestaba.</p>	<p>24. No answer.</p>	<p>24. But nobody would answer him. *</p>	<p>Podemos traducir y utilizar "would" en inglés cuando queremos expresar que algo ocurría de forma regular, como Ignacio que permanece sin siquiera responder al padre. Jay Maurer afirma que en inglés "utilizamos would + verbo inf. para expresar acciones o eventos que ocurrieron regularmente en el pasado" (2000, 21). Correspondería además al tiempo verbal copretérito del español, que se utiliza tan frecuentemente en la narrativa.</p>

25. El otro iba allá arriba, todo iluminado por la luna, con su cara descolorida, sin sangre, reflejando una luz opaca. Y él acá abajo.	25. The son up there was illumined by the moon. His face, discolored, bloodless, reflected the opaque light. And he here below.	25. The son up there was illumined by the moon. His face, discolored, bloodless, reflected the opaque light. And he here below.	
26. -¿Me oíste, Ignacio? Te digo que no veo bien.	26. “Did you hear me, Ignacio? I tell you I can’t see you very well.”	26. “Did you hear me, Ignacio? I tell you I can’t see you very well.”	Nuevamente hubo una falla en la comprensión del texto original. El padre dice “no veo bien”, mas no “no <i>te</i> veo bien”, como ha traducido George D. Schade.
27. Y el otro se quedaba callado.	27. No answer.	27. The other one remained silent.	“No answer”, como propone el traductor norteamericano anula totalmente la existencia del otro personaje. Proponemos conservar “el otro” y traducirlo por “the other one”. Sabemos ya a qué personaje se refiere.
28. Siguió caminando, a tropezones. Encogía el cuerpo y luego se enderezaba para volver a tropezar de nuevo.	28. Falteringly, the father continued. He hunched his body over, then straightened up to stumble on again.	28. Falteringly, the father continued. He hunched his body over, then straightened up to stumble on again.	
29. -Éste no es ningún camino. Nos dijeron que detrás del cerro estaba Tonaya. Ya hemos pasado el cerro. Y Tonaya no se ve, ni se oye ningún ruido que nos diga que está cerca. ¿Por qué no quieres decirme que ves, tú que vas allá arriba, Ignacio?	29. “This is no road. They told us Tonaya was behind the hill. We’ve passed the hill. And you can’t see Tonaya, or hear any sound that would tell us it is close. Why won’t you tell me what you see up there, Ignacio?”	29. “This is no road. They told us Tonaya was behind the hill. We’ve passed the hill. And there is no sign or sound of Tonaya that would tell us it is close. Why won’t you tell me what you see up there, Ignacio?”	En español, el padre no asegura que el hijo no ve. El anciano, en cambio, asegura que en definitiva no se observa ni se escucha nada.
30. -Bájame, padre.	30. “Put me down, Father.”	30. “Put me down, Father. ”	El vocablo “father” debería haberse escrito con minúscula para no dar lugar a interpretaciones religiosas. Además, quizá en inglés no sea necesaria la aparición del vocativo, porque el lenguaje de Rulfo es más frío

			en este cuento.
31. -¿Te sientes mal?	31. "Do you feel bad?"	31. "Do you feel bad?"	
32. -Sí.	32. "Yes."	32. "Yes."	
33. -Te llevaré a Tonaya a como dé lugar. Allí encontraré quien te cuide. Dicen que allí hay un doctor. Yo te llevaré con él. Te he traído cargando desde hace horas y no te dejaré tirado aquí para que acaben contigo quienes sean.	33. "I'll get you to Tonaya. There I'll find somebody to take care of you. They say there's a doctor in the town. I'll take you to him. I've already carried you for hours, and I'm not going to leave you lying here now for somebody to finish off."	33. "I'll get you to Tonaya. There I'll find somebody to take care of you. They say there's a doctor in the town. I'll take you to him. I've already carried you for hours, and I'm not going to leave you lying here now for somebody to finish off."	
34. Se tambaleó un poco. Dio dos o tres pasos de lado y volvió a enderezarse.	34. He staggered a little. He took two or three steps to the side, then straightened up again.	34. He staggered a little. He took two or three steps to the side, then straightened up again.	
35. -Te llevaré a Tonaya.	35. "I'll get you to Tonaya."	35. "I'll get you to Tonaya."	
36. -Bájame.	36. "Let me down."	36. "Let me down."	
37. Su voz se hizo quedita, apenas murmuraba:	37. His voice was faint, scarcely a murmur. "I want to sleep a little."	37. His voice became faint, scarcely a murmur. "I want to lay down for a while ."	Para el verbo "hacerse", proponemos su equivalente "convertirse", en inglés "to become".
38. -Quiero acostarme un rato.	38.	38.	En segundo lugar, Ignacio lo que dijo en español fue que quería "acostarse". Esto sin implicar dormirse, como traduce George D. Schade.
39. -Duérmete allí arriba. Al cabo te llevo bien agarrado.	39. "Sleep up there. After all, I've got a good hold on you."	39. "Sleep up there. After all, I've got a good hold on you."	
40. La luna iba subiendo, casi azul, sobre un cielo claro. La cara del viejo, mojada en sudor, se llenó de luz. Escondió los ojos para no mirar de frente, ya que no podía agachar la cabeza agarrotada entre las manos de su hijo.	40. The moon was rising, almost blue, in a clear sky. Now the old man's face, drenched with sweat, was flooded with light. He lowered his eyes so he wouldn't have to look straight ahead, since he couldn't bend his head, tightly	40. The moon was rising, almost blue, in a clear sky. Now the old man's face, drenched with sweat, was flooded with light. He lowered his eyes so he wouldn't have to look straight ahead, since he couldn't bend his head, tightly gripped in his son's hands.	

<p>41. -Todo esto que hago, no lo hago por usted. Lo hago por su difunta madre. Porque usted fue su hijo. Por eso lo hago. Ella me reconvendría si yo lo hubiera dejado tirado allí, donde lo encontré, y no lo hubiera recogido para llevarlo a que lo curen, como estoy haciéndolo. Es ella la que me da ánimos, no usted. Comenzando porque a usted no le debo más que puras dificultades, puras mortificaciones, puras vergüenzas.</p>	<p>gripped in his son's hands.</p> <p>41. "I'm not doing all this for you. I'm doing it for your dead mother. Because you were her son. That's why I'm doing it. She would've haunted me if I'd left you lying where I found you and hadn't picked you up and carried you to be cured as I'm doing. She's the one who gives me courage, not you. From the first you've caused me nothing but trouble, humiliation, and shame."</p>	<p>41. "All this... I am not doing it for you. I'm doing it for your late mother. Because you were her son. That's why I'm doing it. She would've haunted me if I'd left you lying where I found you and hadn't picked you up and carried you to be cured as I'm doing. She's the one who gives me courage, not you. Mainly because you've caused me nothing but trouble, humiliation, and shame."</p>	<p>Falta expresión en la versión de George D. Schade. Proponemos añadir puntos suspensivos, que en inglés aumentarían el sentimiento y enfatizarían aún más el encono del padre.</p> <p>"Dead" refleja indelicadeza en el habla del personaje en inglés, así que sugerimos utilizar "late". De este modo, se atenuaría más el adjetivo "difunta" que utiliza el anciano en el original.</p> <p>Al final de este fragmento, observamos en el original que Rulfo utilizó "Comenzando porque...". En español usamos esta expresión para explicar que es "Principalmente porque...".</p> <p>"From the first" de la versión traducida tiene</p>
<p>42. Sudaba al hablar. Pero el viento de la noche le secaba el sudor. Y sobre el sudor seco, volvía a sudar.</p>	<p>42. He sweated as he talked. But he night wind dried his sweat. And over the dry sweat, he sweated again.</p>	<p>42. He sweated as he talked. But he night wind dried his sweat. And over the dry sweat, he sweated again.</p>	
<p>43. -Me derrengaré, pero llegaré con usted a Tonaya, para que le alivien esas heridas que le han hecho. Y estoy seguro de que, en cuanto se sienta usted bien, volverá a sus malos pasos. Eso ya no me importa. Con tal de que se vaya lejos, donde yo no vuelva a</p>	<p>43. "I'll break my back, but I'll get to Tonaya with you, so they can ease those wounds you got. I'm sure as soon as you feel well you'll go back to your bad ways. But that doesn't matter to me anymore. As long as you go far away, where I won't hear anything more of you.</p>	<p>43. "I'll break my back, but I'll get to Tonaya with you, so they can ease those wounds you got. I'm sure as soon as you feel well you'll go back to your bad ways. But that doesn't matter to me anymore. As long as you go far away, where I won't hear anything more of you. As long as</p>	<p>No es común en inglés utilizar el objeto de complemento directo antes del sujeto que realiza la acción. Para eliminar esta irregularidad, otra opción sería unir ambas frases del padre y utilizar el equivalente al pluscuamperfecto.</p>

<p>saber de usted. Con tal de eso... Porque para mí usted ya no es mi hijo. He maldecido la sangre que usted tiene de mí. La parte que a mí me tocaba la he maldecido. He dicho: "¡Que se le pudra en los riñones la sangre que yo le di!" Lo dije desde que supe que usted andaba trajinando por los caminos, viviendo del robo y matando gente... Y gente buena. Y si no, allí está mi compadre Tranquilino. El que lo bautizó a usted. El que le dio su nombre. A él también le tocó la mala suerte de encontrarse con usted. Desde entonces dije: "Ese no puede ser mi hijo."</p>	<p>As long as you do that — Because as far as I'm concerned, you aren't my son any more. I've cursed the blood you got from me. My part of it I've cursed. I said, 'Let the blood I gave him rot in his kidneys.' I said it when I heard you'd taken to the roads, robbing and killing people— Good people. My old friend Tranquilino, for instance. The one who baptized you. The one who gave you your name. Even he had the bad luck to run into you. From that time on I said, 'That one cannot be my son.'</p>	<p>you do that — Because as far as I'm concerned, you aren't my son any more. I've cursed the blood you got from me, the part I'd given you. I said, 'Let the blood I gave him rot in his kidneys.' I said it when I heard you'd taken to the roads, robbing and killing people— Good people. My old friend* Tranquilino, for instance. The one who baptized you. The one who gave you your name. Even he had the bad luck to run into you. From that time on I said, 'That one cannot be my son.'</p>	<p>No existe en inglés un vocablo que llene el sentido del término "compadre" como lo utilizamos en español de México.</p> <p>Una alternativa, sería quitar el adjetivo "old", porque diría algo más para el lector de la traducción. Otra posibilidad: Sólo dejar su nombre, es decir, "Tranquilino", sin explicar quién es pues de todos modos inmediatamente se describe quién era.</p>
<p>44. -Mira a ver si ya ves algo. O si oyes algo. Tú que puedes hacerlo desde allá arriba, porque yo me siento sordo.</p>	<p>44. "See if you can't see something now. Or hear something. You'll have to do it from up there because I feel deaf."</p>	<p>44. "See if you can't see something now. Or hear something. You'll have to do it from up there because I feel deaf."</p>	
<p>45. -No veo nada.</p>	<p>45. "I don't see anything."</p>	<p>45. "I don't see anything."</p>	
<p>46. -Peor para ti, Ignacio.</p>	<p>46. "Too bad for you, Ignacio."</p>	<p>46. "That's worse for you, Ignacio."</p>	<p>En español el padre en cierto modo amenaza a Ignacio, pero en inglés se entiende como si fuera la primera vez que le advierte lo grave de su situación y se escucha más indiferente.</p>
<p>47. -Tengo sed.</p>	<p>47. "I'm thirsty."</p>	<p>47. "I'm thirsty."</p>	
<p>48. -¡Aguántate! Ya debemos estar cerca. Lo que pasa es que ya es muy noche y han de haber apagado la luz en el pueblo. Pero al menos debías de oír si ladran los perros. Haz por oír.</p>	<p>48. "You'll have to stand it. We must be near now. Because it's now very late at night they must've turned out the lights in the town. But at least you should hear dogs barking. Try to hear."</p>	<p>48. "Hold it, Ignacio! We must be near now. Because it's now very late at night they must've turned out the lights in the town. But at least you should hear dogs barking. Try to hear."</p>	<p>Si hacemos una comparación, "stand it", se acerca más a "soportar" que a "aguantarse". Traducimos por "Hold it, Ignacio!", porque es en ese momento en que quiere acercarse a su hijo y diríamos que lo llama por su nombre.</p>

49. -Dame agua.	49. "Give me some water."	49. "Give me some water."	
50. -Aquí no hay agua. No hay más que piedras. Aguántate. Y aunque la hubiera, no te bajaría a tomar agua. Nadie me ayudaría a subirme otra vez y yo solo no puedo.	50. "There's no water here. Just stones. You'll have to stand it. Even if there was water, I wouldn't let you down to drink. There's nobody to help me lift you up again, and I can't do it alone."	50. "There's no water here. There's nothing but stones. You'll have to stand it. Even if there was water, I wouldn't let you down to drink. Nobody would help me lift you up again, and I can't do it alone."	Para conservar la seriedad y acongojamiento del padre la solución que brindamos es una traducción más literal: "There's nothing but stones".
51. -Tengo mucha sed y mucho sueño.	51. "I'm awfully thirsty and sleepy."	51. "I'm very thirsty and very sleepy."	En lugar del adverbio en inglés "awfully", (literalmente "terriblemente") que en realidad excede "mucho/a", preferiríamos repetir "very".
52. -Me acuerdo cuando naciste. Así eras entonces. Despertabas con hambre y comías para volver a dormirte. Y tu madre te daba agua, porque ya te habías acabado la leche de ella. No tenías llenadero. Y eras muy rabioso. Nunca pensé que con el tiempo se te fuera a subir aquella rabia a la cabeza... Pero así fue. Tu madre, que descansa en paz, quería que te criaras fuerte. Creía que cuando tú crecieras irías a ser su sostén. No te tuvo más que a ti. El otro hijo que iba a tener la mató. Y tú la hubieras matado otra vez si ella estuviera viva a estas alturas.	52. "I remember when you were born. You were that way then. You woke up hungry and ate and went back to sleep. Your mother had to give you water, because you'd finished all her milk. You couldn't be filled up. And you were always mad and yelling. I never thought that in time this madness would go to your head. But it did. Your mother, may she rest in peace, wanted you to grow up strong. She thought when you grew up you'd look after her. She only had you. The other child she tried to give birth to killed her. And you would've killed her again, if she'd lived till now."	52. "I remember when you were born. You were that way then. You woke up hungry and ate and went back to sleep. And your mother had to give you water, because you'd finished all her milk. You were a bottomless pit. And you were always very furious and yelling. I never thought that in time this madness would go to your head. But it did. Your mother, may she rest in peace, wanted you to grow up strong. She thought when you grew up you'd look after her. She only had you. The other child she tried to give birth to killed her. And you would've killed her again, if she'd lived till now."	Sólo para no romper la cohesión del padre, dejaríamos "And". "Llenadero" lo usa el padre para describir que Ignacio nunca se encontraba satisfecho de comida. Optamos por "barril sin fondo". También aconsejamos cambiar "mad" por "furious" para la palabra en español "rabioso", puesto que "mad" tiene dos connotaciones y a la que se refiere aquí el autor es a "violento".
53. Sintió que el hombre aquel que llevaba sobre sus hombros dejó de apretar las rodillas y comenzó a soltar los pies, balanceándolos de un lado para otro. Y le pareció que la cabeza, allá arriba, se sacudía como si sollozara.	53. The man on his back stopped gouging with his knees. His feet began to swing loosely from side to side. And it seemed to the father that Ignacio's head, up there, was shaking as if he were sobbing.	53. The man on his back stopped gouging with his knees. His feet began to swing loosely from side to side. And it seemed to the father that Ignacio's head, up there, was shaking as if he were sobbing.	

54. Sobre su cabello sintió que caían gruesas gotas, como de lágrimas.	54. On his hair he felt thick drops fall.	54. On his hair he felt thick tear-like drops fall.	Era importante incluir que el anciano allá arriba sentía que caían gotas, aún sin estar seguro si eran realmente lágrimas o quizá sangre.
55. -¿Lloras, Ignacio? Lo hace llorar a usted el recuerdo de su madre, ¿verdad? Pero nunca hizo usted nada por ella. Nos pagó siempre mal. Parece que, en lugar de cariño, le hubiéramos retacado el cuerpo de maldad. ¿Y ya ve? Ahora lo han herido. ¿Qué pasó con sus amigos? Los mataron a todos. Pero ellos no tenían a nadie. Ellos bien hubieran podido decir: "No tenemos a quién darle nuestra lástima." ¿Pero usted, Ignacio?	55. "Are you crying, Ignacio? The memory of your mother makes you cry, doesn't it? But you never did anything for her. You always repaid us badly. Somehow your body got filled with evil instead of affection. And now you see? They've wounded it. What happened to your friends? They were all killed. Only they didn't have anybody. They might as well have said, 'We have nobody to be concerned about.' But you, Ignacio?"	55. "Are you crying, Ignacio? The memory of your mother makes you cry, doesn't it? But you never did anything for her. You always repaid us badly. Somehow your body got filled with evil instead of affection. And now you see? You're injured. What happened to your friends? They were all killed. Only they didn't have anybody. They might as well have said, 'Nobody cares about us.' But you, Ignacio?"	Hubo un error en la captación de la versión original. George D. Schade tradujo "lo han herido" pero su "lo" se refiere a "it", tercera persona (formal), caso acusativo, singular, (Gartz, 2004); cuando sin duda el personaje del cuento está hablándole de usted a su hijo. Al decir los amigos de Ignacio "No tenemos a quién darle nuestra lástima" se referían a que nadie los estaba esperando en casa, nadie los extrañaría si les pasara algo. Y no al contrario, como lo hace ver su traductor al inglés.
56.	56.	56.	
57. Allí estaba ya el pueblo. Vio brillar los tejados bajo la luz de la luna. Tuvo la impresión de que lo aplastaba el peso de su hijo al sentir que las corvas se le doblaban en el último esfuerzo. Al llegar al primer tejabán, se recostó sobre el pretil de la acera y soltó el cuerpo, flojo, como si lo hubieran descoyuntado.	57. At last, the town. He saw roofs shining in the moonlight. He felt his son's weight crushing him as the back of his knees buckled in a final effort. When he reached the first dwelling, he leaned against the wall by the sidewalk. He slipped the body off, dangling, as if it had been wrenched from him.	57. At last, the town. He saw roofs shining in the moonlight. He felt his son's weight crushing him as the back of his knees buckled in a final effort. When he reached the first tile-roof dwelling, he leaned against the wall by the sidewalk. He slipped the body off, dangling, as if it had been wrenched from him.	En aquel entonces, la época posrevolucionaria, cristera, las casas eran humildes. Un tejabán tendría un significado distinto a "dwelling", que en inglés sólo significa "vivienda". Por eso, preferiríamos agregarle una descripción al techo de la vivienda, hecha de tejas.
58. Destrabó difícilmente los dedos con que su hijo había venido sosteniéndose de su cuello y, al quedar libre, oyó cómo por todas	58. With difficulty he unpried his son's fingers from around his neck. When he was free, he heard the dogs barking everywhere.	58. With difficulty he unpried his son's fingers from around his neck. When he was free, he heard the dogs barking everywhere.	

partes ladraban los perros.			
59. -¿Y tú no los oías, Ignacio? - dijo-. No me ayudaste ni siquiera con esta esperanza.	59. "And you didn't hear them, Ignacio?" he said. "You didn't even help me listen."	59. "And you didn't hear them, Ignacio?" he said. "You didn't even help me by giving me hope. "	En español el papá no le reprocha que no le haya ayudado con escuchar; va más allá: le recrimina no haberle ni siquiera dado alguna certeza de esperanza.