

---

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO



FACULTAD DE LENGUAS



Análisis de la traducción al español de “Little Women” con base en el modelo de traducción de Peter Newmark.

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADA EN LENGUAS

PRESENTA:

MARÍA DEL CARMEN ARELLANO MEJÍA

DIRECTOR DE TESIS:

DR. EN H. LUIS JUAN SOLÍS CARRILLO

TOLUCA, MÉXICO

AGOSTO, 2013

---

Mi más profundo agradecimiento para el Dr. Luis Juan por su invaluable ayuda  
e infinita paciencia.

Agradezco a mis amigos por todo su apoyo y por darme ánimos  
cuando era necesario.

Muchas gracias a todos mis profesores por ser tan generosos con su tiempo y conocimientos.

Agradezco, con mi más profunda estima, a mis padres por darme los medios  
para llevar a cabo mis estudios, pero especialmente a mi madre por mostrarme  
que a pesar de todos los problemas, se puede seguir adelante.

## ABSTRACT

The purpose of this investigation is to analyze three Spanish translations of *Little Women* offered by different publishing houses. I will focus mainly on how each translated work describes the leading characters and how this might change the reader's perception of them.

It is well known that when translating a document, there is always the risk of losing some part of the original meaning and beauty either because of cultural differences or linguistic ones.

Either way, these losses have to be kept to a minimum or, if possible, to be compensated by using multiple resources, in an attempt to maintain the writer's intentions as well as to deliver the writer's thoughts and feelings to the reader in the most complete and uncorrupted way.

This research will focus on what happens when adequate translation is not accomplished.

When the Spanish versions of *Little Women* are contrasted with the original written by Louisa May Alcott, it is possible to notice that, although it is true the mistranslations do not make the text impossible to be understood, they do diminish its quality; not to mention that the psychological constructions of a character - represented through words and behavior - are altered or omitted, therefore rendering them much more plain and unrealistic.

This study will be divided into three sections:

In the first section, the theory of semantic and communicative translation proposed by translation theorist Peter Newmark, is summarized in order to construct a basis from which the further analysis shall depart.

Then, in Section Two, the characters mentioned above will be described and studied both in their personalities and their roles in the story, so that any changes in the Spanish versions can be detected.

Finally, in the third section, some excerpts from the first chapter of each Spanish version will be contrasted with those of the English version. I have chosen those excerpts because they are the ones which represent the initial contact which the reader has with the characters, and because they give the most quantity of information to the reader about the characters, such as the description of their physical appearance.



## IMPORTANCIA DE LA TEMÁTICA

En una cita famosa, José Saramago dice que los escritores construyen la literatura nacional de cada país, pero son los traductores quienes forjan la literatura universal. A partir de esta frase del escritor ganador del premio nobel, podemos comprender la importancia que tiene la traducción como un lazo que une culturas y que permite que la literatura se comparta y se difunda. Es gracias a la traducción que se puede construir un puente entre los seres humanos.

Si bien la traducción de la literatura es importante, los clásicos merecen una distinción especial: no solamente han cobijado a incontables generaciones con sus historias, negándose a ser olvidadas, sino que conllevan lo que hemos sido como seres humanos y lo que, sin duda, seguimos siendo. Aún nos es posible identificarnos con los personajes, ya que apelan a algo profundo, sensible e innegablemente humano que se encuentra dentro de nosotros.

Teniendo lo anterior en cuenta, es razonable, e incluso un menester, que estos clásicos entren a la literatura universal de la forma más completa posible con la ayuda de los traductores. De esta forma, sus matices seguirán encantando y apelando a nuestra humanidad sin importar nuestro lugar o lengua de origen.

El propósito de este trabajo de investigación, y en el cual radica su importancia, es revisar tres de las traducciones que se han hecho al español de un clásico de la literatura estadounidense y feminista: *Little Women*.

Aunque esta investigación se centra tan sólo en algunos párrafos, que en total representan una mínima parte del libro, muestra que es necesario revisar traducciones que considerábamos concluidas. Además, abre la posibilidad para que se hagan futuras revisiones a las traducciones, tanto de éste como de otros clásicos.

El fin de estas revisiones es que estas obras no lleguen de forma incorrecta o incompleta a los lectores que aún no las conocen. También que aquellos que ya las han leído tengan la oportunidad de volver a leerlas y encontrarse con personajes llenos de una nueva vida.

## PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Cuando un lector se acerca a una traducción, generalmente no está pensando en si la traducción se apega al original o si el traductor se tomó algunas libertades al momento de trasvasarla de una lengua a otra. El lector confía que el contenido del libro que ha adquirido es lo suficientemente semejante al de la obra original como para no tener que preocuparse de algo que no sea disfrutar la lectura.

¿Qué pasaría, sin embargo, si el lector tuviera la capacidad de comparar la obra en su lengua original y la traducción que él ha dado por sentado que es buena? Si la traducción se apega lo suficiente, el lector no tendrá ningún problema; pero si las diferencias resultan ser tan insalvables, quizá se sienta traicionado por la versión en español.

Esta investigación gira precisamente en torno a ese problema.

Durante el proceso de comparar la novela *Little Women* con las versiones al español de las editoriales *Porrúa*, *Andrés Bello* y *El Aleph*, es posible encontrar numerosas diferencias; si bien en su mayoría no hacen que el texto sea imposible de comprender, restan calidad a la obra.

Entre estas diferencias podemos encontrar: desaparición de capítulos enteros, adición u omisión de información, modificación de sentidos o elecciones poco afortunadas de palabras equivalentes en español.

El presente trabajo busca entender cómo estas diferencias afectan a la percepción que el lector puede tener de los personajes, es decir, analizar cómo los cambios de sentido o las omisiones afectan la información que éste recibe sobre el carácter y comportamiento de los personajes.

Con el fin de efectuar dicho análisis, se comparan únicamente algunos párrafos del capítulo primero, en los cuales, el lector tiene su primer acercamiento con los cinco personajes femeninos principales: las cuatro hermanas y su madre.

## ÍNDICE

ABSTRACT.....	iii
IMPORTANCIA DE LA TEMÁTICA.....	v
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	vii
ÍNDICE.....	viii
ÍNDICE DE FIGURAS.....	ix
CAPÍTULO 1. Traducción semántica y comunicativa.....	10
1.1. Definición de la traducción.....	10
1.2. Pérdida en la traducción.....	11
1.3. Traducción semántica.....	15
1.4. Traducción comunicativa.....	17
CAPITULO 2. <i>Little Women</i> .....	20
2.1. Meg.....	21
2.2. Jo.....	24
2.3. Beth.....	30
2.4. Amy.....	33
2.5. Marmee.....	37
CAPÍTULO 3 Análisis del capítulo uno de <i>Little Women</i> .....	40
CONCLUSIONES.....	122
REFERENCIAS.....	125

## ÍNDICE DE FIGURAS

Tabla 3.1.....	42
Tabla 3.2.....	42
Tabla 3.3.....	45
Tabla 3.4.....	46
Tabla 3.5.....	47
Tabla 3.6.....	49
Tabla 3.7.....	50
Tabla 3.8.....	52
Tabla 3.9.....	53
Tabla 3.10.....	56
Tabla 3.11.....	59
Tabla 3.12.....	60
Tabla 3.13.....	62
Tabla 3.14.....	64
Tabla 3.15.....	68
Tabla 3.16.....	70
Tabla 3.17.....	75
Tabla 3.18.....	76
Tabla 3.19.....	77
Tabla 3.20.....	79
Tabla 3.21.....	81
Tabla 3.22.....	83
Tabla 3.23.....	84
Tabla 3.24.....	86
Tabla 3.25.....	86
Tabla 3.26.....	86
Tabla 3.27.....	88
Tabla 3.28.....	90
Tabla 3.29.....	91
Tabla 3.30.....	96
Tabla 3.31.....	100
Tabla 3.32.....	103
Tabla 3.33.....	107
Tabla 3.34.....	109
Tabla 3.35.....	111
Tabla 3.36.....	113
Tabla 3.37.....	116
Tabla 3.38.....	119
Tabla 3.39.....	121







## CAPÍTULO 1. Traducción semántica y comunicativa

Con el fin de sentar las bases de sobre las cuales se compararán posteriormente las diferentes traducciones de *Little Women* se presentan a continuación las teorías de Peter Newmark acerca de la traducción.

### 1.1. Definición de traducción

El propósito del presente apartado no es el de contrastar las diferentes definiciones que han surgido sobre la traducción a lo largo de la historia ni entrar en la controversia sobre cuál definición es más acertada. Para los fines de la presente investigación, se utilizará de ahora en más la que plantea Peter Newmark en su libro *Approaches to Translation*:

Translation is a craft consisting in the attempt to replace a written message and/or statement in one language by the same message and/or statement in another language. Each exercise involves some kind of loss of meaning, due to a number of factors.(..) The basic loss is on a continuum between overtranslation (increased detail) and undertranslation (increased generalization). (1982:7)

Newmark comienza su definición describiendo la traducción como un “attempt”, es decir, un intento de reemplazar un mensaje escrito en una lengua original por uno en otra lengua. Newmark no asegura que esto se pueda realizar con rotundo éxito sino que cada vez que se hace una traducción, se realiza un intento más, diferente o con nuevas técnicas, para transmitir dicho mensaje con la mayor fidelidad posible.

Newmark continúa su definición explicando que cada traducción implica una pérdida en cuanto al significado, lo cual se debe, entre otros factores, a la distancia entre las lenguas y las culturas.

En el ejercicio de la traducción, es posible apreciar que esto es una constante en todo momento. Desde actas de nacimiento, pasando por traducciones científicas y hasta la poesía (que Newmark declara intraducible) hay pérdidas, ya sea porque determinada institución no tiene las mismas funciones en la cultura meta, porque un concepto no existe en la lengua de llegada o porque los sonidos no permiten que se forme adecuadamente la rima. En cualquier caso, toda traducción se enfrenta a diversos elementos de intraducibilidad. Algunos resultan sencillos de sortear mientras que otros dependen de la habilidad del traductor para que la pérdida no sea un obstáculo para la comprensión.

Con respecto a la traducción literaria, podemos decir que el trabajo del traductor es el de conservar la belleza y la emotividad del trabajo original; de esta forma se busca que la reacción del lector en la lengua de llegada sea lo más parecida posible a la del lector en la lengua de origen.

Dado lo anterior, una de las mayores dificultades es cuando los textos presentan una gran carga de elementos culturales desconocidos en la cultura meta o ciertas figuras del lenguaje, como las metáforas, o juegos fonéticos, tales como trabalenguas o rimas. Dichos elementos sufrirán una inevitable pérdida ya que, como lo menciona C.S. Peirce (1934) (en Newmark 1982:5), el signo no tiene un significado por sí mismo sino que se lo otorgan los individuos y la percepción del individuo puede variar en cada cultura.

Tras analizar diversas definiciones sobre la traducción que aportan otros teóricos, tales como Nida, Bühner, etc., Newmark resume así las reglas generales de la traducción:

- a) A translation should be as literal as possible and as free as it is necessary.
- b) A source language word should not normally be translated into a target language word which has another primary one-to-one equivalent in the source language
- c) A translation is impermeable to interference – it never takes over a typical source language collocation, structure or word-order. (1982:12)

#### 1.2. Pérdida en la traducción

Newmark ofrece al traductor diversas alternativas por las que puede optar ante la intraducibilidad de un texto:

- Transcribir la palabra
- Traducirla
- Substituir la por una palabra similar en la cultura meta
- Naturalizar la palabra por medio de un préstamo
- Añadir o sustituir un sufijo en la lengua meta
- Definirla

- Parafrasearla, como último recurso.

Cabe resaltar que Newmark nunca menciona como una posibilidad omitir la información que podría considerarse como intraducible. Esto, como se discutirá en capítulos posteriores dentro de esta investigación, aunque es un posible recurso del traductor, atenta contra su ética profesional y su lealtad para con el escritor y el lector.

Newmark menciona, en *Approaches to translation* (1982:7-8), que las causas de una pérdida inevitable en la traducción son:

- a) Descripciones de entornos naturales, instituciones y culturas propias del área de la lengua meta.
- b) Las lenguas en su carácter básico (*langue*) y variedades sociales (*parole*) tienen diferentes sistemas léxicos, gramaticales y auditivos. Además, segmentan objetos y conceptos de forma distinta.

En este apartado, Newmark (1982: 8) añade que además son pocas las palabras que se corresponden en las cuatro escalas léxicas, que son:

- Formality (from frozen to uninhibited) (1982:8)

Por ejemplo, los honoríficos de la lengua japonesa; algunos de los cuales no sólo no cuentan con un equivalente en otras lenguas, sino tampoco con palabras que logren transmitir el grado de formalidad que tienen en la cultura de partida.

- Feeling or affectivity (from overheated to deadpan) (1982:8)

Este aspecto puede verse reflejado en las palabras que conllevan una carga afectiva, por ejemplo *sugar* en inglés. Aunque es

posible lograr un efecto equivalente en determinadas culturas no existe una correspondencia directa. En español, la palabra *azúcar* no tiene el mismo significado afectivo.

- Generality or abstraction (from popular to opaquely technical) (1982:8)

Esto se refiere al grado en el que una palabra es de dominio popular, por ejemplo, hueso, o técnica, por lo que se necesita una formación especializada para su comprensión.

Podemos ver que en la medicina existen numerosos préstamos del inglés debido a que los procedimientos o instrumentos vanguardistas carecen de una palabra que sea idéntica en la lengua meta.

- Evaluation (1982:8)

Se subdivide en:

- Morality (good to bad)
- Pleasure (nice to nasty)
- Intensity (strong to weak)
- Dimension (wide to narrow)

De este último nivel podemos poner como ejemplo el que cita Pierre Guiraud en su libro *La semántica* (1995:70-71): En algunas regiones de Francia la palabra *demonio* es un tabú, por esta razón se substituye con la palabra *bête* (animal). Si esta palabra se tradujera, quizás en otras culturas *demonio* no tendría esa carga en este nivel léxico de evaluación y podría utilizarse sin problemas.

- c) Los usos particulares que dan el escritor y traductor al lenguaje no coinciden.
- d) El traductor y el escritor tienen diferentes teorías del significado y diferentes valores.

Newmark (1982) considera que estas razones de pérdida de significado no están relacionadas con la capacidad o incapacidad del traductor ni con las deficiencias del texto; sino que en caso de que dichas incapacidades o deficiencias existan aumentarían la pérdida de significado que sufre el texto.

### 1.3. Traducción semántica

En *Approaches to translation* (1982), Newmark describe los dos métodos de traducción que él propone, los cuales son: traducción semántica y comunicativa.

Para hablar sobre la traducción semántica, podemos partir de la siguiente definición: "Semantic translation attempts to render, as closely as the semantic and syntactic structures of the second language allow, the exact contextual meaning of the original" (1982: 39)

En otras palabras, la "lealtad" del traductor, en cuanto a la traducción semántica se refiere, debe estar con el texto original. El propósito es que la traducción sea tan exacta como pueda ser y, para ayudar a los lectores de la segunda lengua, pueden añadirse notas explicativas al pie.

Las traducciones semánticas, explica Newmark (1982:39), son más complicadas que las comunicativas ya que poseen mayor detalle y suelen haber una "sobretraducción", para ser más específicas que el original.

En cuanto a la estructura de la traducción se refiere, Newmark (1982:39) cree que una traducción debe hacerse palabra por palabra si es posible. Esto implica respetar, naturalmente, el sentido del texto. Añade además que, tanto en la traducción semántica como en la comunicativa, deben evitarse los sinónimos o las desviaciones innecesarias.

La traducción semántica, sin embargo, se distingue porque su estructura sintáctica, dentro de los límites que permite el lenguaje de la lengua meta, se acerca más a la que posee el lenguaje del texto de la lengua original.

Newmark profundiza más en lo que define a la traducción semántica, tal como puede apreciarse en la siguiente cita:

A semantic translation attempts to recreate the precise flavour and tone of the original: the words are “sacred”, not because they are more important than the content, but because form and content are one. The thought-processes in the words are as significant as the intention behind the words. In a communicative translation. Thus a semantic translation is out of time and local space” (1982:47)

Cuando un escritor crea algo, ya sea una obra de ficción o no, o un ensayo o una obra teatral o cualquier otro tipo de obra, sigue un proceso determinado que lo lleva a elegir ciertas palabras como las más correctas o adecuadas para lo que quiere expresar. En el caso de la obra que se analiza en la presente investigación, Louisa May Alcott crea sus personajes y los dota de un vocabulario específico que expresa la personalidad de cada uno; por ejemplo, vemos el contraste que existe entre las amigas de Meg y Hannah.

Las primeras pertenecen a la alta sociedad norteamericana y utilizan un tipo de vocabulario más formal en el cual mezclan oraciones en francés, dado que era la lengua culta de la época:

“Mademoiselle is charmante, très jolie, is she not?” cried Hortense, clasping her hands in an affected rapture.” (1989: 90)

Por su parte Hannah, quien es la sirvienta de la familia March utiliza contracciones o frases que denotan un estatus social más bajo y un uso más pobre del lenguaje:

“[...] Some poor creeter come a-beggin’, and your ma went straight off to see what was hended. There never was such a woman for givin’ away vittles and drink, clothes and firin’” (1989:13)

En la traducción semántica, cada palabra que se utiliza representa el trabajo y el proceso de pensamiento del escritor, por lo cual es importante que se traduzca de la forma más literal posible, con el fin de que la idea original se transmita íntegramente.



Cabe aclarar, sin embargo, que existe una diferencia entre la traducción literal y la traducción semántica. Tal como lo explica Newmark (1982), la traducción semántica es fiel al autor y al contexto mientras que la traducción literal lo es a las normas de la lengua de origen, pero no al contexto.

Una consecuencia de la traducción semántica, es que este tipo de traducción involucra siempre una pérdida. Como puede comprobarse al llevar a cabo el proceso de traducción de una obra cualquiera, en muchas ocasiones las palabras no corresponden por completo en su significado, y dicha distancia es aun mayor si las lenguas provienen de raíces diferentes.

Un ejemplo muy sencillo entre el inglés y el español, que además se repite constantemente en la novela *Little Women*, es la expresión “ain’t”, que tan frecuentemente usa Jo. Dicha expresión no posee una equivalencia real al español, es decir, no hay una palabra que pueda transmitir a la perfección el significado, tanto literal como social, de dicha expresión.

#### 1.4. Traducción comunicativa

Newmark define, en *Approaches to translation*, a la traducción comunicativa de la siguiente forma:

“Communicative translation attempts to produce on its readers an effect as close as possible to that obtained on the readers of the original” (1982:40)

Se busca que el texto dé la impresión de que fue escrito en la lengua meta originalmente, como si no hubiera habido un proceso de traducción. El lector no debe percibir que está estructurado de una forma que parezca “exótica”. Naturalmente, se debe respetar el texto de partida ya que es la base de la traducción, pero la lealtad del escritor, tal como lo describe Newmark (1982), está puesta en el lector de la traducción en la lengua meta.

A causa del acercamiento que tiene lugar entre el lector y el texto original en este tipo de traducción, Newmark (1982:39) asevera que la traducción comunicativa suele ser más sencilla, clara y convencional; además, a diferencia de la traducción semántica, la comunicativa no suele sobretraducir, sino que emplea términos más generales cuando es posible.

Como se mencionó anteriormente, Newmark (1982:42) cree que en la traducción semántica siempre hay pérdidas de significado. La traducción comunicativa, por su parte, compensa estas pérdidas de significado al ganar en claridad y fuerza en el discurso en la lengua meta. El autor añade que, en ocasiones, es posible que una traducción comunicativa sea más sencilla de comprender que el original.

Además de lo anterior, Newmark (1982:42) añade que en la traducción comunicativa, el traductor puede tomarse la libertad de hacer pequeñas correcciones en su traducción con respecto al texto original, siempre y cuando no se afecte el sentido. Por ejemplo, el traductor puede aclarar ambigüedades o eliminar repeticiones, incluso corregir errores en cuanto a hechos. En estos últimos casos, Newmark aclara que es necesario mencionar al pie de la traducción el tipo de correcciones que se hicieron. La traducción semántica no admite este tipo de correcciones ni mejoras en general, sino que siempre está en pos de la fidelidad en la traducción. El problema con la traducción comunicativa, como dice Newmark (1982:62-63), es saber hasta qué punto un texto debe simplificarse, con el fin de no insultar la inteligencia del lector.

Newmark resume el concepto de la traducción comunicativa de la siguiente forma:

The “message” is all important, and the essential thing is to make the reader think, feel and/or act. There should be no loss of meaning, and the aim, which is often realized, is to make the translation more effective as well as more elegant than the original. (1982:48)

Otra diferencia que Newmark (1982:48) señala es que la traducción comunicativa está diseñada para una cierta categoría de lectores mientras que la semántica es universal. Pensemos, por ejemplo, en las traducciones que se hacen al español. Si se realizaran traducciones comunicativas, sería necesario que existiera una versión para cada país de habla hispana. Así, no podría transmitirse una determinada idea de la misma manera en Argentina, que en México o en España. Sin embargo, por cuestiones de practicidad, se realiza una traducción semántica, que se apegue al original, y que pueda entenderse en cualquier comunidad de habla hispana.

Llegados a este punto, es necesario aclarar que Newmark (1982:40) considera que las traducciones pueden ser “más semánticas” o “más comunicativas”, es decir,

que siempre conviven ambos tipos de traducción. No se trata de una separación infranqueable como, quizás, el hecho de mencionar sus diferencias en el presente capítulo pueda hacerlo parecer.

Newmark (1982: 51) considera que el significado es algo complicado, ya que tiene muchas capas. Considera que en el proceso de comunicar, es decir, de transformar el pensamiento en un discurso ya sea hablado o escrito, hay una pérdida inmediata del significado que había en el “habla interna”. Comunicar, dice Newmark, comprime el significado.

Newmark cita a Pit Corder (1973), quien dice:

If one accepts the proposition that thinking precedes speech and writing and therefore that the main purpose of language is *not* to communicate (since thought is by definition private and non-communicative although it is partially, but never wholly, communicable) one has to review the now generally accepted arguments in favour of “the primacy of speech (1982: 58).

No es el propósito de la presente investigación entrar en la discusión sobre el propósito del lenguaje, sino sentar las bases para comprender el hecho de que Newmark considera que la traducción semántica debe aplicarse a los escritos más cercanos al pensamiento; es decir, en los que no se busca dirigirse al lector sino que éste sea un espectador de lo que sucede en el texto original. Si recordamos que la traducción semántica busca ser leal al autor, a su **pensamiento**, entonces comprenderemos por qué Newmark (1982:59) cree que la traducción semántica se aplica en los textos que tienen mayor relación con el proceso de pensamiento mientras que los comunicativos se relacionan más con el discurso que se dirige al lector (ej. discurso publicitario o ciertos tipos de texto dramático).

En el tercer capítulo de esta investigación se aplicarán estas teorías en el análisis de las diferencias que existen entre el original y las tres traducciones elegidas de *Little Women*.

## CAPITULO 2. *Little Women*

*Little Women* (Mujercitas) es, probablemente, la novela más famosa de la escritora estadounidense Louisa May Alcott. Ha sido traducida a muchas lenguas. Millones de lectores alrededor del mundo conocen, ya sea por las adaptaciones cinematográficas, o por la lectura del propio libro, la historia de las hermanas March.

La trama tiene lugar durante una guerra, aunque dentro de la historia nunca se especifica de qué guerra se trata. Elaine Showalter en su introducción a la edición de *Penguin Books* (1989) aclara que se trata de la guerra civil norteamericana. Esto parece probable ya que, como se menciona en *A History of American Literature* (Gray, 2004), Louisa May Alcott trabajó como enfermera del ejército durante la guerra civil.

La historia se centra en la familia March, más concretamente, en las mujeres de dicha familia. Durante la primera parte de la historia (hasta el capítulo 22), el padre se encuentra luchando en la guerra y sólo se le conoce a través de cartas o de la mención que de él hacen los personajes.

Las cuatro hijas de la familia March –Meg, Jo, Beth y Amy– pasan por lo que podría denominarse un “periplo moral”, que sigue la forma de *The Pilgrim’s Progress*, de John Bunyan, tras el cual se pretende que emerjan como mujeres buenas, trabajadoras y felices. Guiadas por su madre, a quien llaman *Marmee*, las cuatro jóvenes superan cada una de las pruebas de acuerdo con sus debilidades particulares hasta encontrar lo que cada una de ellas desea.

Aunque la trama parece muy sencilla, en ella podemos encontrar migajas que nos revelan la vida interior de la escritora. Louisa May Alcott regala numerosas características de sí misma y de su familia a los personajes que creó en *Little Women*. Por ejemplo, como describe Elaine Showalter en su introducción (1989: ix), las hermanas de Louisa May se convirtieron en Meg, Beth y Amy, mientras que Louisa era Jo March dentro de la historia, y su madre, Abba May Alcott, se convirtió en *Marmee*.

A través de esta obra, Louisa May Alcott describió no solamente las vivencias de su familia adaptadas a los personajes, sino que además plasmó sus propias inquietudes entre su deber de ser una buena hija y su deseo de ser artista. Son

precisamente estas inquietudes las que la llevan a plantear dentro de su obra la relación entre la mujer y el arte.

En *Little Women* podemos ver el eterno femenino, la imagen de la mujer perfecta y angélica, que nace en el siglo XVIII y que continúa en las mentes de las escritoras del siglo XIX, como se describe en el libro *The Madwoman in the Attic* (Gilbert & Gubar, 1984). También aparece la renuncia a la feminidad, que podía implicar, para una mujer, adentrarse en el terreno de la creatividad y las artes.

En este capítulo, se analizarán los personajes principales desde la perspectiva que ofrecen las autoras de *The Madwoman in the Attic*, y se describirán sus características. Esto tiene la finalidad de detectar las diferencias entre el original y la traducción, que alteran o demeritan la riqueza de matices de los personajes.

### 2.1. Meg

John Bradshaw, en su libro *La familia* (1996: 70), describe al primer hijo como aquel que tiene conciencia social, le gustan los detalles y sigue las normas preestablecidas más que sus propios criterios. Esta descripción podría resumir a la hermana mayor de la familia March, quien es descrita en el primer capítulo de la obra como se cita a continuación:

Margaret, the eldest of the four, was sixteen and very pretty, being plump and fair, with large eyes, plenty of soft brown hair, a sweet mouth, and white hands, of which she was rather vain. (1989:4)

De esta breve descripción introductoria, se pueden obtener tres factores importantes de Meg, que veremos a lo largo de la novela: es la más madura por ser la hermana mayor, es decir, es un ejemplo para las demás hermanas; es muchas veces la que pone orden en ausencia de la madre; es hermosa y vanidosa; sin embargo, como se verá más adelante, no lo es tanto como Amy.

De acuerdo con la historia, ella y Jo fueron quienes más gozaron de los mejores tiempos de la familia antes de que ésta cayera en la pobreza; por ello, muchas veces a lo largo de la novela vemos esta añoranza de Meg por la belleza, la riqueza y la vida noble, en la que ella no tendría que trabajar para vivir feliz. Son precisamente estos deseos los que ella considera su carga, es decir, la vanidad y el repudio por el trabajo, aunque de todas maneras lo lleve a cabo; sentimientos contra los que la

vemos luchar hasta el final de la novela, cuando se casa con Mr. Brooke, que, si bien no es rico, la quiere; esto es lo que Meg considera su felicidad.

Retomando las características descritas al principio, frecuentemente se hace hincapié no sólo en la belleza de Meg sino en que posee múltiples cualidades que la convierten en una dama perfecta: posee una voz melodiosa, es elegante, educada y agradable en cuanto a su tacto y maneras sociales, es dulce y piadosa, una buena actriz, según Jo, y buena bailarina. Además, en la novela riñe a Jo por usar “dreadful expressions” (1989: 36) debido a que ella misma habla de una manera muy correcta, si bien no rebuscada como Amy. Aunque delicada, Meg no llega al extremo de fragilidad de Beth ni al de vivacidad de Jo, lo cual demuestra la personalidad equilibrada de ella como hermana mayor. Muy probablemente, estas características son aprendidas de los mejores tiempos de la familia y son, aparte de su condición como primogénita, las que confieren a Meg la imagen de ejemplo a seguir, especialmente para Jo.

Pero, ¿todas estas características convierten a Meg en la mujer ideal del siglo XIX? Sandra M. Gilbert y Susan Gubar (*The Madwoman in the attic*) describen las virtudes del eterno femenino de la siguiente manera: “Those “eternal feminine” virtues of modesty, gracefulness, purity, delicacy, civility, compliancy, reticence, chastity, affability, politeness” (1984: 21).

Con excepción de la modestia y de que aunque es delicada no llega a ser tan frágil como Beth, podríamos decir que Meg cumple con todas estas características del eterno femenino. Meg es dócil en el sentido de que acepta su papel como mujer; a diferencia de Jo, hace de buena gana labores “femeninas” como el tejido, la costura, el remiendo, poner orden en la casa, labores sociales de ayuda; además, desea casarse para formar una familia.

Como se mencionó previamente, la característica más importante que separa a Meg de este eterno femenino es la vanidad, la que, si bien confiere humanidad al personaje, también parece una falla muy grave al ideal que es Meg.

¿Por qué es precisamente la vanidad el pecado de Meg? José Antonio Marina en su *Pequeño tratado de los grandes vicios*, dice que “la vanidad es deseo de alabanzas porque la alabanza es signo de excelencia” (2011:75) Sin embargo Meg

recibe alabanzas todo el tiempo, la gran mayoría de los personajes reconoce y admira la belleza de física de Meg; aunque disfruta de lucir presentable en sociedad, no parece buscar constantemente estas alabanzas como lo hace Amy.

El diccionario de la real academia de la lengua (DRAE) completa esta definición de la vanidad de la siguiente manera:

“Orgullo inspirado en un alto concepto de los propios méritos y en un vivo deseo de ser admirado y considerado” (2012:@)

Dentro de la novela, la vanidad, o el pecado, de Meg radica precisamente en que ella se sabe hermosa; por ende, cuida y reconoce esta belleza física. Dentro de la moral cristiana, aunque Meg sea vista por todos como hermosa, ella no debería envanecerse por ello ya que es parte de lo que se considera como “del mundo”, opuesto a las virtudes del reino de los cielos a las que los creyentes deben aspirar.

Sin embargo, pese a que Meg admite su vanidad como su mayor falla, no llega a los extremos de Amy como para colocarse una pinza en la nariz con la finalidad de respingarla. Quizá la intención de Louisa May Alcott en este punto era dotar de humanidad este eterno femenino, agregando un defecto que obligara a su personaje a luchar constantemente contra sí misma y contra sus propios deseos, para aprender y convertirse gradualmente en una mujer en comunión con la perfección espiritual, libre de pecado. Esta lucha contra sus propias fallas dota a Meg de una imperfección humana, lo que contrasta con la espiritualidad de Beth, convirtiéndola en un personaje cada vez más lejano al ideal de mujer como objeto decorativo.

Mediante la vanidad, vemos que Meg intenta sobreponerse a lo que se considera un pecado, el cual cada vez la sume en un profundo sufrimiento y vergüenza, de los que se sobrepone aprendiendo humildad. Esto puede verse en el capítulo nueve, “Meg Goes to Vanity Fair”. Cuando permite que su amiga Annie Moffat la arregle como a una dama elegante, cargada de joyas y ricas telas, Meg termina sintiéndose un figurín. En este capítulo, vemos la vanidad de Meg completamente exaltada, ya que se comporta de una manera que, aunque después le avergüenza, en ese momento le procura alabanzas. Tan pronto regresa a casa, se confiesa avergonzada ante su madre, quien dice las siguientes palabras, las cuales bien podrían resumir el tema de la vanidad de Meg:

That [liking to be praised and admired] is perfectly natural and quite harmless, if the liking does not become a passion and lead one to do foolish or unmaidenly things. Learn to know and value the praise which is worth having, and to excite the admiration of excellent people, by being modest as well as pretty, Meg. (1989:97)

Durante la primera parte de la novela, vemos a Meg vivir de las apariencias, de mantener en todo momento la imagen de compostura y gracia absolutas. No es sino hasta el final de esta parte, que vemos a la verdadera Meg elegir el amor de Mr. Brooke por encima de las apariencias y de su deseo de riqueza. En este punto, podemos decir que Meg alcanza su madurez tanto como mujer como cristiana; de esta manera, llega su vez hasta su felicidad.

## 2.2. Jo

Hablar de Jo es hablar del personaje más complejo y lleno de matices de toda la historia. En ella, la autora plasma gran parte de sus ideales e inquietudes debido a la identificación de Louisa May Alcott con la segunda hija de la familia March.

Fifteen-year old Jo was very tall, thin and brown, and reminded one of a colt; for she never seemed to know what to do with her long limbs, which were very much in her way. She had a decided mouth, a comical nose, and sharp gray eyes, which appeared to see everything, and were by turns fierce, funny, or thoughtful. Her long thick hair was her one beauty; but it was usually bundled into a net, to be out of her way. Round shoulders had Jo, big hands and feet, a fly-away look to her clothes, and the uncomfortable appearance of a girl who was rapidly shooting up into a woman, and didn't like it. (1989:4)

A partir de esta descripción, podemos ver que Jo está dotada de un potencial expresivo superior al del resto de los personajes. Desde el principio, se muestra llena de matices, cambios y contradicciones; pero, sobre todo, muestra su desinterés por lo femenino y lo bello. Jo reniega por completo de aquello que la acerca al ideal de mujer, diciendo por el contrario que "it's bad enough to be a girl, any-way, when I like boy's games, and work, and manners" (1989:3)

Reafirmando su deseo de imitar el comportamiento de los hombres, vemos a Jo usar constantemente modales bruscos e impropios de las damas, así como *slang*, regionalismos, coloquialismos e *idioms* propios de Nueva Inglaterra; por ejemplo, es la única de las hermanas que utiliza la fórmula *ain't* o dice *grub* en vez de *work*.

John Bradshaw (1996:71) describe al segundo hijo como aquel que lleva la carga de ser un apoyo emocional, que manifiesta las necesidades y deseos encubiertos de



la familia, lo cual lo confunde. Jo, en muchos sentidos, se convierte en la figura masculina, cuya falta, todas sienten en el hogar. No es sino hasta que regresa su padre que la vemos volver un poco más a la convención del comportamiento femenino.

Sin embargo, es probable que el comportamiento masculino de Jo responda a algo más que una carencia en la familia. Quizás se deba a la libertad que implica, en la sociedad norteamericana de Louisa May Alcott, ser hombre y, como tal, lidiar con muchas menos trabas en el trabajo y en la expresión del arte. O quizás sea porque la relación entre la mujer y la autoría literaria era socialmente percibida como una abominación, tal como se describe en *The Mad Woman in the Attic*.

Sandra M. Gilbert y Susan Gubar explican que “the woman writer experience her gender as a painful obstacle, or even a debilitating inadequacy” (1984: 50). Es probable que durante la primera parte de la novela Jo viviera esto como una penosa realidad. Aunque es verdad que desde el principio se nos plantea que Jo escribe, vemos que sigue el modelo de Shakespeare ya que carece de una figura femenina de autoría que imitar. Al respecto, Sandra M. Gilbert y Susan Gubar mencionan:

The loneliness of the female artist, her feelings of alienation from male predecessors coupled with her need for sisterly precursors and successors, her urgent sense of her need for a female audience together with the fear of the antagonism of male readers, her culturally conditioned timidity about self-dramatization, her dread of the patriarchal authority of art, her anxiety about the impropriety of female invention – all this phenomena of “inferiorization” mark the woman writer’s struggle for artistic self-definition and differentiate her efforts of self-creation from those of her male counterpart (1984:50)

La definición artística y la consolidación del estilo para Jo no llegarían sino hasta mucho después, casi al final de la segunda parte de la novela. Durante la primera parte, la vemos escribir más bien con una cierta inseguridad. Si bien escribe teatro para las obras de navidad que lleva a cabo con sus hermanas, y algunos cuentos para su padre, es en el capítulo 14 cuando logra publicar algo que pasa sin pena ni gloria. No será sino hasta el 27 cuando lo intente nuevamente; esta vez, apuntando más a complacer al público y a los editores que a su propia voz. En el capítulo 34 vemos que Jo entra en conflicto con su escritura al darse cuenta de que lo que escribe se ha convertido en historias para complacer a un público masivo.

Finalmente, logra encontrar su verdadero estilo en el capítulo 42, cuando escribe acerca de sus experiencias y de su vida interna.

De acuerdo con la introducción de Elaine Showalter (1989:xxiv) Jo cambia el modelo masculino por un modelo femenino de experimentación más realista, que la lleva a alcanzar el profesionalismo. Su obra no es producto de un genio literario sino de trabajo constante. Podemos ver en la descripción de las escenas de escritura a lo largo de la novela, que Jo se entrega por completo a su obra, volviéndose indiferente a todo cuando la rodea cada vez que toma la pluma. Se olvida incluso de los roles literarios impuestos a su sexo. Esta entrega la lleva finalmente a encontrar su verdadero estilo o, dicho de otra manera, su propia voz, distinta de sus modelos masculinos.

A través de la literatura, Jo tiene el poder de crear nuevas realidades así como de explorarlas. Karen Haltunnen, tal como la cita Elaine Showalter en su prólogo (1989:xviii), explica que Jo en sus obras tiene la oportunidad de vestirse como hombre, hacer el amor a su hermana, expresar ira, planear un asesinato y practicar brujería impunemente. Si Jo puede hacer esto en sus obras de Navidad, no sería arriesgado suponer que esta exploración tiene lugar también en su narrativa.

Es precisamente este poder de ser dios, lo que convierte a una mujer escritora en algo tan aberrante. No sólo roba el fuego de los dioses, si no que se trata de una figura “débil” quien lo hace.

José Antonio Marina, expresa una idea similar, cuando menciona la espiritualidad de la soberbia: “Cuando hablo de <<espíritu>> no me estoy refiriendo a ninguna sustancia inmaterial, sino a la capacidad de la humilde materia humana para crear realidades que la superan, que están más allá de su finitud. [...] <<Espíritu>>, pues, la inteligencia aplicada a la *anábasis*. La aspiración a una imposible igualdad con Dios.” (2011:70)

Aun así, y como se mencionó previamente, Jo comienza a escribir historias para complacer a un público, dejando de lado este trabajo de exploración que más tarde retoma y que se consolida como su verdadero estilo.

If she refused to be modest, self-deprecating, subservient, refused to present her artistic productions as mere trifles designed to divert and distract readers in

moments of idleness, she could expect to be ignored or (sometimes scurrilously) attacked. (1984:61-62)

Con esta cita de *The Madwoman in the Attic*, podemos ver que cuando Jo se niega, avergonzada, a seguir escribiendo historias diseñadas para el entretenimiento del público, en realidad está renunciando también a este estigma que las literatas han tenido que combatir para que sus trabajos sean reconocidos, ella renuncia a que su trabajo se considere como literatura barata.

Llegados a este punto, la pregunta clave es: Si Jo había encontrado finalmente su verdadero estilo literario, abandonando para esto los modelos masculinos que tanto tiempo habían pesado sobre ella, luchando en contra de las limitaciones que, por su sexo, pesan sobre su carrera como escritora, y trabajando arduamente para consolidarse como artista; ¿por qué entonces se casa justo en ese momento en el que tiene mayores posibilidades de convertirse en una prolífica escritora?

El lector sabe que Jo no abandona su sueño de publicar un libro, dado que ella misma lo menciona en el capítulo 47, *Harvest Time*, añadiendo incluso que con la nueva experiencia que obtendrá como esposa, madre y maestra en el colegio Plumfield podrá escribir nuevas historias. En este punto, Jo parece aceptar que no necesita ser una solterona para llevar a cabo su sueño de ser escritora, añadiendo incluso que esa idea le parece fría y solitaria. Ella combina los roles impuestos a su sexo (esposa, madre y maestra) con sus ambiciones literarias, para crear con ello un futuro sustentado por todo, sin necesidad de que sea conflictivo o solitario para ella. El modelo de artista que ofrece Louisa May Alcott resulta bastante conciliador, ya que no habla de emular a los hombres o de negarse a experimentar los roles de la mujer, sino que los combina en una artista capaz de usar estas experiencias para beneficio de sus creaciones. De esta manera, logra dotarlas de una singularidad que las distingue y destaca de entre la literatura masculina.

Para concluir, si bien se ha hablado hasta ahora de diferentes facetas del carácter de Jo March, aún falta hablar de los defectos, tan presentes, de este personaje. Como se mencionó al principio, Jo es un personaje dotado de gran capacidad expresiva y de una gran complejidad, además de una notable "humanidad", muy por encima de Beth quien es toda perfección. Como parte de esta

humanidad, encontramos en Jo dos defectos importantes: la ira y la soberbia, curiosamente dos pecados que comparte con su otra hermana artista, Amy.

Previamente, se hizo una breve mención acerca de la soberbia de Jo, que la impulsa a tomar el rol de Prometeo. José Antonio Marina describe a la soberbia como la “afirmación del yo como principio, lo que los filósofos modernos llamarían Yo trascendental” (2011:70). Jo es un personaje decididamente soberbio, debido a que defiende fieramente su yo del resto de la sociedad. Detesta las convenciones que la obligan a vestir y actuar como el resto de las mujeres, casi podría decirse que la exalta ese yo en sus maneras de hablar y comportarse, es decir, se coloca a sí misma y su comodidad (necesidades) por encima de las de otros, en una escala de prioridades.

Naturalmente, con esto no pretende decirse que Jo desprecie al resto de las personas o que no se preocupe por ellas, el duelo y la agonía que sufre por la muerte de su hermana Beth no tendrían lugar si así fuera; sino que a diferencia del resto de sus hermanas que tratan de adaptar mejor su yo al resto de la sociedad, Jo busca constantemente marcar su individualidad. Podríamos incluso decir que es esta soberbia la que impulsa a Jo a seguir creando literariamente, cuando su hermana Amy se ha dado por vencida. Jo toma el impulso de este defecto para crear, reafirmando así su propia voz.

En este aspecto, el *Pequeño tratado de los grandes vicios* define la soberbia de la siguiente manera: “[La soberbia] Se opone a la pusilanimidad, a la pequeñez del alma, a la cobardía. Es la virtud de la acción sin la cuál seríamos incapaces de alcanzar las demás virtudes” (2011:76)

Quizás sea por esta razón que en la novela, nunca se reprende (o se menciona siquiera) esta soberbia de Jo, más que como un comportamiento impropio de una señorita. Es en la ira en la que se hace especial hincapié, particularmente en el capítulo *Jo metes Apollyon*. En este capítulo, tras una riña con Amy, ésta última quema el libro de cuentos en el que Jo había estado trabajando para cuando su padre regresara. Jo, furiosa, se niega a hablarle a su hermana. Su sed de venganza llega a tal grado que, cuando Amy la sigue en el lago congelado, no le advierte de la

zona en la que el hielo es más delgado, lo cual resulta en que la niña casi se ahogara y en que Jo, avergonzada, decidiera controlar su mal carácter.

Citando nuevamente a José Antonio Marina, la ira es “una emoción desencadenada por la aparición de un obstáculo que bloquea el desarrollo de los deseos y las expectativas”. (2011:87)

José Antonio Marina añade también que la ira pasa con facilidad a la acción, y en un ímpetu destructivo, busca eliminar el obstáculo que la genera. Es por esto que, como se describe en el libro *Pequeño tratado de los grandes vicios*, los griegos la consideraban la pasión más feroz y peligrosa (2011:88).

Nuevamente, aquí vemos a una de las hermanas March enfrentarse a un pecado que es más grande que ella, y que amenaza con arrastrarla si no es cuidadosa. Es probable, sin embargo, que la ira de Jo sea una compañera natural de su soberbia. Después de todo, en esa fuerte reafirmación del yo, cualquier obstáculo debe ser eliminado, y si bien existe el súper yo, que regula las acciones de la ira, podríamos decir que este personaje es dotado de esta emoción como un mecanismo más de autoafirmación, un mecanismo que, aunque debe ser controlado por ser tan peligroso, también actúa como una defensa cuando ese yo es herido.

Para finalizar, podemos ver que el personaje de Josephine March está compuesto por matices y contradicciones que lo dotan de humanidad. Sea como una propuesta de modelo femenino literario, como un complejo personaje o como una muestra de la complejidad de la autoafirmación, Jo es un personaje que sigue (y seguirá) dando pauta para futuros análisis.

### 2.3. Beth

En *The Mad Women in the Attic* se menciona que, durante el siglo XIX, el ideal de pureza femenina era el de ángel doméstico. Con la finalidad de describir las características de este ángel, las autoras citan la descripción de un personaje de la novela *Whilelm Meister's Travels*, llamado *Makarie*.

She leads a life of almost pure contemplation in considerable isolation on a country state... a life without external events—a life whose story cannot be told as there is no story. Her existence is not useless. On the contrary...she shines like a beacon in a dark world, like a motionless lighthouse by which others, the travellers whose lives do have a story, can set their course. When those involved

in feeling and action turn to her in their need, they are never dismissed without advice and consolation. She is an ideal, a model of selflessness and of purity of heart. (1984:22)

Si el nombre *Makarie* se cambiara por el de Beth March, la descripción anterior podría presentarse como la de la tercera de las hermanas March, sin necesidad de hacer algún otro cambio.

De las cuatro hermanas, Beth es la única que carece de sueños como las otras, ya sea casarse o ser artista. Este personaje parece completamente consagrado a su hogar y a su familia, ayuda con los quehaceres de la casa, cuida a las muñecas rotas de su hospital de muñecas, hace visitas de caridad cuando es necesario y, para Jo, simboliza un polo necesario de tranquilidad a su impetuoso carácter. Con excepción del capítulo 6 *Berth Finds the Palace Beautiful* en el que recibe un piano de Mr. Laurence, y de los relativos a su enfermedad (capítulos 17 y 18) y muerte (capítulos 36 y 40), solamente recibimos pequeños fragmentos de información para componer una historia para Beth. Estos cinco capítulos son los únicos en los que realmente podemos atribuirle al personaje un cierto protagonismo, equiparable al que tienen sus tres hermanas en otros capítulos.

La música es el gran amor de Beth, en el capítulo cuatro, *Burdens*, la autora menciona que Beth llora por no poder recibir lecciones de música o por la falta de un buen piano. Sin embargo, pese a que le gusta tocar el instrumento, hasta el punto en que parece olvidarse un poco de sí misma, este amor por el arte no es en absoluto como el de Jo o Amy, pues no alcanza a infundirle una historia, aunque sí le da un poco de vida a lo largo del capítulo seis. En su caso, Beth no necesita modelos masculinos de arte para compararse, como ocurre con Jo y Amy al principio. Esto se debe a que Beth no aspira a convertirse en artista.

Beth misma lo expresa en la siguiente cita del capítulo 36, cuando habla a Jo finalmente acerca de su enfermedad e inminente muerte:

I don't know how to express myself, and shouldn't try to anyone but you, because I can't speak out, except to my old Jo. I only mean to say, that I have a feeling that it never was intended that I should live long. I'm not like the rest of you; I never made plans about what I'd do when I grew up; I never thought of being married, as you all did. I couldn't seem to imagine myself anything but stupid little Beth, trotting about at home, of no use anywhere but here. I never wanted to go

away, and the hard part now is the leaving of you all. I'm not afraid, but it seems as if I should be homesick for you even in heaven." (1989:374-375)

Dentro de la historia, Beth es un personaje al que se le atribuyen rasgos de santidad. Es compasiva, pacífica, silenciosa y paciente. Incluso en su enfermedad, sobrelleva el dolor, encontrando consuelo en la oración, y no en el resto de su familia, a la que no desea preocupar. No vemos en Beth arrebatos apasionados, momentos de enojo, ni ilusiones o sueños; es un personaje para el cual todo su mundo se interioriza, tal como se menciona en la descripción inicial de Beth:

Elizabeth,-or Beth, as every one called her,- was a rosy, smooth-haired, bright-eyed girl of thirteen, with a shy manner, a timid voice, and a peaceful expression, which was seldom disturbed. Her father called her "Little Tranquility," and the name suited her excellently; for she seemed to live in a happy world of her own, only venturing out to meet the few whom she trusted and loved. (1989:4)

La única manera posible de mantener la perfección de este personaje en un estado inmaculado, es a través de la muerte. Beth puede mantener su halo de perfección y santidad si no es alcanzada por la vida y la imperfección que conlleva. La muerte la convierte en un objeto, si bien inanimado, más cercano a este ideal de un ángel.

Tal como se menciona en *The Madwoman in the Attic*, "Louisa May Alcott's dying Beth March is a household saint, and the deathbed at which she surrenders herself to heaven is the ultimate shrine of the angel-woman's mysteries." (1984:24)

Entre más aumenta el dolor que conlleva su enfermedad, y entre más se acerca la muerte, Beth March es descrita con mayor frecuencia como una santa, más preocupada por los demás que por sí misma. Incluso en los últimos momentos, ella misma declara que siente que no ha desperdiciado su vida si Jo cree que Beth ha podido ayudarla de alguna manera:

Then I don't feel as if I'd wasted my life. I'm not so good as you make me, but I have tried to do right; and now, when it's too late to begin even to do better, it's such a comfort to know that some one loves me so much, and feels as if I'd helped them." (1989:418)

Es probable que fuera precisamente la muerte de Beth, quien tanta influencia tenía sobre Jo, el principal motivo para que ésta decidiera que una vida solitaria de solterona literaria no era una vida completa para ella. Como Beth le indica, el amor es lo único que se llevará consigo cuando parta de este mundo.

Contrariamente a Jo, que refuerza decididamente su individualidad, Beth apenas y posee una. Nuevamente con *The Madwoman in the Attic*, podemos entender que Beth se ha convertido casi en un objeto que carece de historia:

Whether she becomes an *objet d'art* or a saint, however, it is the surrender of her self- of her personal comfort, her personal desires, or both- that she is the beautiful angel-woman's key act [...] For to be selfless is not only to be noble, it is to be death." (1984:25)

Beth, pues, no sólo carece de pecados, sino de humanidad y de una historia propia. El suyo es un papel de santidad con el que muchas mujeres han debido lidiar en la literatura y en la historia. Es posible que la intención de Louisa May Alcott era retratar también a esta mujer – ángel, ya sea para hacer un fiel retrato de los roles de la mujer en su época, o para mostrar que el sacrificio de sí misma por los demás fue un evento quizá demasiado externo para un personaje que, de otra manera, hubiera llegado a ser tan llena de vida como el resto de las hermanas.

#### 2.4. Amy

Amy, though the youngest, was a most important person, in her own opinion at least. A regular snow maiden, with blue eyes, and yellow hair curling on her shoulders; pale and slender, and always carrying herself like a young lady mindful of her manners. (1989:4)

Esta es la descripción inicial de Amy que nos presenta la autora. Aunque Amy no es calificada expresamente como hermosa de la misma manera que Meg, la autora pone especial énfasis en su físico al momento de presentarla. En la historia, Amy es, además, la hermana más preocupada por encajar en la alta sociedad; ella se preocupa por comportarse de manera refinada y utilizar palabras elegantes aunque sea de la manera equivocada.

Retomando un poco la cuestión de su físico, en *The Madwoman in the Attic* encontramos un pequeño párrafo acerca de Amy March que dice lo siguiente:

The aesthetic cult of ladylike fragility and delicate beauty –no doubt associated with the moral cult of the angel-woman– obliged “genteel” women to “kill” themselves [...] into art objects: slim, pale, passive beings whose “charms” eerily recalled the snowy, porcelain immobility of the dead. [...] Beth March's beautiful ladylike sister Amy is thus, in her artful way, as pale and frail as her consumptive sibling, and together these two heroines constitute complementary halves of the emblematic “beautiful woman” whose *death*, thought Edgar Allan Poe, “is unquestionably the most poetical topic in the world”. (1984:25)



Aunque es verdad, como se muestra en la descripción anterior, que Amy encaja perfectamente con este físico que recuerda a la porcelana, a lo largo de la historia podemos ver que es un personaje casi tan complejo como Jo. Amy, aunque grácil y delicada, llega por momentos a ser una niña malcriada, o a expresar su enojo o tristeza de una manera que Beth y Meg no son capaces de hacer. Podemos ver a una Amy completamente consumida por una furia vengativa en el capítulo 8, cuando quema los cuentos de Jo tras ser insultada por ésta. También es patente el dolor que siente por la muerte de su hermana Beth en el capítulo 43 y su orgulloso comportamiento cuando la castigan en el capítulo 7.

Todos estos matices emocionales que la autora permite a Amy la distancian en gran medida de ser una muñeca de porcelana, inanimada y perfecta, como correspondería al físico que se le atribuye. Quizás sea precisamente la unión de este físico con el de un fiero temperamento, similar al de Jo, lo que expresa algo que bien podría haber sido la intención de la autora: Demostrar que su personaje, aunque elegante o físicamente perfecto, no es menos humano.

Es posible ver que Louisa May Alcott puso especial cuidado en la complejidad del carácter de Amy cuando vemos que es, en muchos sentidos, el opuesto de Jo.

Jo, como ya se mencionó anteriormente, es descrita como una figura sin demasiada gracia, morena, cuya mayor belleza es el cabello que siempre lleva recogido. Amy, por otra parte, es grácil, rubia y en general una imagen de armonía. En el capítulo 29, vemos que a Jo no le preocupa en lo más mínimo desenvolverse en sociedad y que, incluso, le resulta molesto. En el mismo capítulo vemos a Amy desenvolverse con total naturalidad, haciendo uso de su elegancia y buenas maneras.

Por otra parte, ambas poseen aspiraciones artísticas bastante similares, aunque el área de interés para Jo sea la literatura y, para Amy, el arte. Sin embargo, Amy nunca logra encontrar un estilo propio en su área; finalmente, lo abandona, declarando que prefiere convertirse en la mecenas de otras jóvenes artistas, usando para esto la fortuna de Laurie. Además, tal y como Elaine Showalter menciona en su introducción, aunque Jo logra abandonar el modelo masculino que trataba de imitar, es decir, a Shakespeare, para así lograr convertirse en una escritora con una voz

propia, Amy nunca logra abandonar el suyo, Miguel Ángel. Esto podría explicar su frustración ante el hecho de no ser un genio en el arte y terminar dejándolo.

En el capítulo ocho, en el que Amy quema los cuentos de Jo tras una rabieta porque su hermana mayor no la quiso llevar consigo al teatro, Amy se esfuerza en anteponerse a su orgullo para conseguir el perdón de Jo. En el mismo capítulo, Jo tiene que vencer su resentimiento con Amy cuando ésta casi muere debido a que Jo, enojada como estaba, no le advierte a su hermana menor que el hielo en el que iban a patinar era demasiado delgado.

Podríamos decir que, para Jo, era necesario que existiera el contrapunto que es Amy para poner a prueba constantemente su carácter y sus habilidades, de la misma manera que Jo es necesaria para el desarrollo de Amy.

Al igual que Jo, Amy posee una soberbia que la hace anteponerse a los demás. Vemos que, si bien es socialmente más correcta que Jo, eso se debe a que tal es su deseo. Amy goza en ser admirada por su elegancia, aunque, al igual que Jo, defiende su yo de una manera titánica para que no sea anulado, como el de Beth. Amy no aspira a ser una santa como su hermana, sino que desea satisfacer sus propios deseos, gozar de la comodidad de la riqueza, de ser admirada y estar por encima de los demás.

Si bien esta soberbia no la convierte en tirana, aunque algo dura en ocasiones, tampoco la impulsa, como en el caso de Jo, a convertirse en una artista y a buscar la perfección en esa área.

La soberbia de Amy la impulsa a ser refinada, elegante, etc. Sacar lo mejor de ella misma, pero en un área diferente a la de su hermana. Podría decirse que los frutos que Amy cosecha de este pecado son menos trascendentales que los de Jo, y más cercanos al goce que a la sublimación.

Finalmente, el rasgo que otorga mayor humanidad y complejidad a este personaje es su capacidad de redención.

Al Inicio de la novela, vemos a Amy como una niña afectada y mimada, que constantemente trata de imitar los modales de una dama sin lograr más que verse un tanto ridícula. Amy es además orgullosa, caprichosa y, al tenerse a sí misma en tan alta estima, constantemente raya en la soberbia y en la avaricia. Aunque a Meg la

vemos luchar a lo largo de la historia con su vanidad o a Jo contra su irascible temperamento, el cambio de Amy es el que se muestra de una manera mucho más evidente.

En el capítulo 19, por ejemplo, Amy se muestra más humilde y sinceramente preocupada ante la enfermedad de su hermana. En el capítulo 20 somos testigos de una auténtica redención de su carácter avaro cuando la vemos mucho más preocupada por su hermana que por el anillo que le regala la tía March.

A medida que avanza la novela, en lo que muchas veces se ha denominado como la segunda parte de *Little Women*, el cambio de Amy se hace cada vez más notorio. Su madurez y su transformación en una auténtica dama, mucho más natural en su elegancia y más sencilla en cuanto a su carácter, es incuestionable.

Es precisamente este cambio de carácter lo que al final de la historia conquista el corazón de Laurie, previamente rechazado por Jo.

Pese a ser la hermana que comete el “crimen” más grande en toda la novela al quemar el manuscrito de Jo, es a la vez la única hermana que logra sobreponerse a lo que en un inicio parece un gran número de faltas, hasta redimirse para emerger como un personaje sincero y mucho más cercano a la naturaleza humana, llena de matices.

## 2.5. Marmee

Aunque las protagonistas de la historia son las cuatro hermanas March, la presencia de su madre, a la que llaman “Marmee”, es una constante en cada capítulo.

En ausencia del padre, quien se encuentra en la guerra, la señora March queda al frente de la familia y como el único modelo a seguir para sus cuatro hijas. En la novela, Marmee se muestra como una fuente constante de sabiduría moral y consejos, ya sea para la vanidosa Meg, la egoísta Amy, la tímida Beth o la iracunda Jo. En todo momento, es ella la que las guía en el camino de lo moral. Nunca la vemos actuar como una madre autoritaria, sino que permite a sus hijas experimentar cosas con las que ella pudiera no estar de acuerdo.

Podría decirse que Marmee es un personaje enteramente maternal y comprensivo, un modelo en todo momento. Como Elaine Showalter menciona en su

introducción a la edición de *Little Women* de *Penguin Books* (1989:ix), Marmee está inspirada en la madre de la propia Louisa, Abba May Alcott. De acuerdo con Elaine Showalter, el lazo que ambas compartían era tan profundo que Louisa May Alcott dedicó muchos de sus libros a su madre y la cuidó durante la enfermedad que acabó con su vida; la relación entre ambas era tan cercana que no es de extrañar que la autora atribuyera a Marmee características quizá demasiado bondadosas y maternales. A decir verdad, casi podríamos decir que la palabra maternal es determinante para el carácter de Marmee.

Desde un inicio, la vemos privada de un nombre propio ya que, cuando no se la denomina Marmee recibe el trato de Mrs. March, lo cual si bien es una cuestión de tradición la de llamar a las esposas con el apellido del marido, nunca nos permite atribuir una identidad propia a Marmee March.

Aunado a esto y a la maternal guía que simboliza para sus hijas, Marmee es descrita como una mujer caritativa que siempre ayuda a otros. Desde el segundo capítulo, *A Merry Christmas*, en el que da carbón y su desayuno de navidad a una familia en desgracia, vemos que siempre es un personaje que cuida de los demás. Es decir, Marmee existe no por ella misma, sino para atender como la madre que es, a todos las criaturas desvalidas que la rodean.

La descripción inicial que la autora aporta de ella deja muy en claro que Marmee es un espíritu servicial, completamente dedicado a procurar el bienestar ajeno:

A stout, motherly lady, with a “can-I-help-you” look about her which was truly delightful. She wasn’t a particularly handsome person, but mothers are always lovely to their children, and the girls thought the gray cloak and unfashionable bonnet covered the most splendid woman in the world.” (1989:7)

Como se puede apreciar, a diferencia de las descripciones de Meg, Jo, Beth o Amy, en las que se enfatizaba algún rasgo de su personalidad o de su físico, en el caso de Marmee, toda ella gira en torno a ser una figura maternal.

¿Existe entonces una verdadera mujer detrás de esa aparentemente inamovible máscara de madre perfecta?

En el capítulo 8, *Jo metes Apollyon*, cuando su furia está a punto de costarle a Jo la vida de su hermana Amy, Jo se arrepiente en el regazo redentor de su madre. En

ese momento, Marmee confiesa que, al igual que Jo, ella encuentra difícil controlar su temperamento.

I've been trying to cure it for forty years, and have only succeeded in controlling it. I am angry nearly every day of my life, Jo; but I have learned not to show it; and I still hope to learn not to feel it, though it may take me another forty years to do so. (1989:79)

Éste es, probablemente, el momento más revelador de los sentimientos de Marmee en toda la novela. Aquí Marmee menciona que ella está molesta prácticamente cada día de su vida, lo cual es quizá resultado de una vida de inconformidad y frustración. Ese enojo, muy probablemente, sugiere que debajo de la máscara de madre perfecta, existe una mujer dispuesta a estallar en cualquier momento en contra de lo que la oprime y mantiene tan encerrada y frustrada.

¿Por qué intentar anularlo entonces? ¿Por qué extinguir quizá el último intento de sublevación que presenta su yo interno? La respuesta nos llega más adelante dentro del mismo capítulo:

He [Mr. March] helped and comforted me, and showed me that I must try to practise all the virtues I would have my little girls possess, for I was their example. It was easier to try for your sakes than for my own." (1989:80)

Marmee, nuevamente, sacrifica este intento de sublevación y, por ende, a sí misma, para garantizar el bienestar de los demás, es decir, para llegar a ser la madre perfecta.

Como se expresa en *The Madwoman in the attic*: "Alcott also revealed in her paradigmatic Marmee how submission and service could never eradicate (and might even breed) silent, savage rage. (1984: 483)

En conclusión, Marmee es la imagen del total sacrificio de la personalidad en pos de los roles impuestos a la mujer, en este caso el rol de madre. Sin embargo, también nos muestra que siempre existen peligro o esperanza constantes, que el espíritu oprimido se subleva y reclama la personalidad que por tanto tiempo ha sacrificado por el bienestar de otros.

### CAPÍTULO 3. Análisis del capítulo uno de *Little Women*

A continuación, se realizará una comparación de la traducción de *Little Women*, titulado *Playing Pilgrims*, que presentan tres editoriales diferentes.

Se eligió el capítulo uno debido a que es el primer acercamiento que tiene el lector con la obra. Es en este capítulo donde el escritor (y el traductor) deben capturar la atención del lector para que siga leyendo.

La primer editorial elegida para este análisis es *Editorial Porrúa*, SA de CV, cuya historia en México data desde el año 1940.

Esta editorial se eligió con base en criterios de popularidad. En México, la editorial Porrúa es conocida por distribuir títulos clásicos a bajo costo. La edición que se utiliza en el presente estudio tiene fecha de 2004 y es la que está en venta actualmente.

La segunda editorial elegida es *Andrés Bello*. La edición que se analiza en el presente estudio es una edición digital que se distribuye en *Amazon* para los dispositivos *Kindle*. La razón de elegirla es que a esta traducción tienen acceso todas las personas que compren en *Amazon USA* la versión en español de la novela; es decir, posiblemente esta edición llegue a poblaciones latinas en los Estados Unidos o a estadounidenses que hablen español.

Cabe mencionar que aunque no es la única traducción al español de *Little Women* disponible en *Amazon USA*, la traducción de la editorial *Andrés Bello* es una de las que cuentan con una casa editorial que las respalda. Se tomó para el presente análisis porque está impresa en México y por el bajo costo de la edición, lo cual podría implicar que llega a más personas que las traducciones con costos más elevados.

La última edición elegida es de la editorial digital *El Aleph*, cuyos libros gratuitos se pueden encontrar en el sitio web [www.elaleph.com](http://www.elaleph.com)

A continuación se comparará párrafo por párrafo, el primer capítulo de la traducción de cada editorial con el texto original tal como aparece en la edición de *Penguin Classics*.

Cabe mencionar que, de acuerdo con Clifford E. Landers en su libro *Literary translation. A practical guide* (2001:Sin número), el propósito de una buena

traducción no es traducir lo que el autor escribió sino lo que quiso expresar; es decir, una traducción palabra por palabra no significa necesariamente una buena traducción. Por esa razón, en ese análisis se tomarán en cuenta factores tales como el personaje y el contexto para determinar si la traducción se apega a lo que la autora quiso expresar.

En el caso de la editorial *Andrés Bello*, hay algunos párrafos que están unidos en uno solo. Con el fin de facilitar la visualización de las tablas, se dividirán los párrafos de la forma en la que se dividen en el original. En la tabla donde inicia el párrafo, el lector encontrará la transcripción completa del mismo; mientras que en las que se compara una de las partes divididas, se usará un color más claro para señalarlo.

<b>Texto Original</b>	<b>Porrúa</b>	<b>Andrés Bello</b>	<b>El Aleph</b>
PLAYING PILGRIMS.	JUGANDO A LOS PEREGRINOS	Jugando a los peregrinos	EL JUEGO DEL PEREGRINO

**Tabla 3.1.**

<b>Texto Original</b>	<b>Porrúa</b>	<b>Andrés Bello</b>	<b>El Aleph</b>
"Christmas won't be Christmas without any presents," grumbled Jo, lying on the rug.	—Lo que es durante esta navidad, sin regalos, no nos va a parecer que estemos en Navidad— murmuró Jo, que estaba sentada sobre la alfombra delante de la chimenea.	—Una Navidad sin regalos no es Navidad — refunfuñó Jo.	NAVIDAD no será Navidad sin regalos-murmuró Jo, tendida sobre la alfombra.

**Tabla 3.2.**

En el primer párrafo de la novela, la autora introduce la época del año en la que se sitúa la primera parte de la misma, lo que da pie para presentar un problema de los personajes: su mala situación económica. Además, nos presenta a un primer personaje, Jo, de quien aún no sabemos si se trata de un hombre o una mujer, pero al decir “lying on the rug”, la autora nos indica una personalidad desenfadada e informal.

En las traducciones al español de *Porrúa* y *El Aleph* y gracias a las características del lenguaje, sabemos de inmediato que Jo es una mujer por la marca

de género del verbo. En la de *Andrés Bello*, al igual que en el original, no es posible saberlo dado que el verbo *refunfuñar* carece de esta marca.

En las tres se conservan las referencias a la navidad, lo que sirve para dar a conocer el estado económico de los personajes en el siguiente párrafo. La traducción de *Andrés Bello* une el primer y segundo párrafos, por lo que la información sobre la economía de los personajes se presenta en el primer párrafo.

*Porrúa* muestra una tendencia a frases aclarativas y a la traducción con muchas más palabras de las necesarias, la cual mantendrá a lo largo de la traducción. En este párrafo, *Porrúa* aclara que se trata de *esta Navidad*, mientras que las otras traducciones lo dan por sentado al igual que el original.

También, en la traducción de *Porrúa* se opta por traducir *lying* como *sentada*. Este verbo implica un cambio en la posición del personaje con respecto al original (cambio de sentido) que tiene repercusiones en la presentación de la personalidad del personaje; es decir, si damos por sentado que Louisa May Alcott escogió las palabras justas para presentar a las protagonistas de su novela, el hecho de que Jo estuviera en una posición de total desparpajo en la alfombra refleja las características de su comportamiento que se abordaron en el capítulo 2 del presente estudio. Al estar *sentada*, se añade una cierta propiedad y cuidado a su comportamiento del que Jo carece en la historia original.

En *Paragraphs on Translation* (1993:128) Newmark define el concepto de error en la traducción como aquellos casos en los que el volver a traducir un fragmento a su lengua de origen (*back translation*) tendría como resultado un segmento diferente al del texto original. En el caso del párrafo anterior, por ejemplo, vemos con claridad que la palabra elegida por el traductor produce una idea que difiere por completo y que no lograría pasar por esta prueba de *back translation*. Los cambios de sentido que se señalan en la presente investigación, cuando se someten a esta prueba, generan a su vez diferencias con respecto al original.

En la traducción que hace *Andrés Bello*, la información sobre la postura de Jo se omite por completo, restando así este matiz del lenguaje corporal del personaje. *El Aleph* opta por el verbo *tendida*, que es más cercano al original.



En *A Textbook of Translation* (1988:23) Newmark nos recuerda que la responsabilidad de un traductor consiste en lograr la mayor correspondencia posible, tanto referencial como gramática, con las palabras y las oraciones del texto original. Y esto, como también menciona Newmark en *Approaches to Translation* se logra mejor realizando traducciones literales siempre que exista un equivalente directo y sea posible realizarlas dentro de las reglas de la lengua de llegada. En muchas de las diferencias que se verán entre el original y las versiones traducidas que se estudian en esta investigación podemos ver que no se cumple con esta responsabilidad del traductor.

El verbo *grumble* del texto original, representa un problema en cuanto a su traducción al español ya que no existe un equivalente exacto. De acuerdo con el *New Oxford American Dictionary* o NOAD (2008: sin número), *grumble* denota una protesta malhumorada, pero queda. Tanto *Porrúa* como *El Aleph* optaron por traducirlo como *murmurar*, que aunque pierde la connotación de mal humor que tiene la palabra por sí misma en inglés, logra compensarse con el diálogo mismo, el cual denota un malestar ante la situación.

Por otro lado, *Andrés Bello* utiliza el verbo *refunfuñar*. El DRAE (2001:@) indica que *refunfuñar* es “emitir voces confusas o palabras mal articuladas o entre dientes en señal de enojo o desagrado”, así que el verbo conserva la carga emocional del original aunque la manera en la que se dice, cambia.

Una propuesta para la traducción de esta palabra es *mascullear* que, de nuevo citando al Diccionario de la Real Academia Española (2001:@), habla de una mala pronunciación o hablar entre dientes hasta el punto de que es difícil entender lo que se dice.

<b>Texto Original</b>	<b>Porrúa</b>	<b>Andrés Bello</b>	<b>El Aleph</b>
"It's so dreadful to be poor!" sighed Meg, looking down at her old dress.	—¡Es tan malo ser pobre! —suspiró Meg, mirando su viejo vestido.	—¡Qué terrible es ser pobre! —suspiró Meg, mirando su viejo vestido.	- ¡Es tan triste ser pobre! -suspiró Meg mirando su vestido viejo.

**Tabla 3.3.**

En este párrafo no hay grandes variaciones entre las traducciones, todas dan la misma cantidad de información y se apegan al original.

La principal diferencia en ellas es la traducción de *dreadful*. De acuerdo con el *New Oxford American Dictionary* (2008: sin número), este adjetivo indica que algo causa gran sufrimiento, miedo o infelicidad. Los adjetivos de *Porrúa* y *El Aleph*, por tanto, se apegan al original, pero el de *Andrés Bello* (*terrible*) transmite de mejor forma la intensidad del sentimiento, es decir, es igual de extremo que *dreadful*.

Mona Becker nos habla en su libro *In other words* (1992:13-14) del significado expresivo y del significado proposicional. Para resumir, el significado proposicional se refiere a aquello que expresan las palabras, sea real o imaginario, y sus características. Alteraciones en el significado proposicional de las palabras al momento de traducir es lo que genera traducciones imprecisas, como veremos más adelante en algunos casos de este análisis.

El significado expresivo se relaciona con la carga emocional o la actitud que el hablante imprime en las palabras. De acuerdo con Mona (1992:13), dos palabras pueden poseer el mismo significado proposicional pero no el mismo expresivo.

Como vemos en este caso, *terrible* conserva mejor el significado expresivo que las propuestas de las otras editoriales, por lo que es una mejor traducción.

<b>Texto Original</b>	<b>Porrúa</b>	<b>Andrés Bello</b>	<b>El Aleph</b>
"I don't think it's fair for some girls to have plenty of pretty things, and other girls nothing at all," added little Amy, with an injured sniff.	—No me parece justo que unas muchachas puedan disponer de toda clase de cosas bonitas, mientras otras no tenemos ninguna – añadió la pequeña Amy con gesto despechado.	—¡No es justo que algunas chicas tengan muchas cosas bonitas y otras no tengan nada! —agregó la pequeña Amy.	-No me parece justo que algunas muchachas tengan tantas cosas bonitas, y otras nada -añadió la pequeña Amy con gesto displicente.

**Tabla 3.4.**

En este párrafo vemos que tanto *Porrúa* como *El Aleph* traducen *girls* como *muchachas*, mientras que *Andrés Bello* lo traduce como *chicas*. De acuerdo con el DRAE (2001:@), la palabra chico (a) posee un registro más informal que *muchacho*, por lo que la traducción más adecuada de acuerdo con el carácter y la forma de hablar de Amy (ver capítulo 2) es la que tenga un registro más alto.

Siguiendo el mismo razonamiento, la traducción de *Porrúa* cumple de mejor forma con el registro de Amy al utilizar palabras como *disponer* en vez de *tener* y *toda clase de* en vez de *muchas* o *tantas*.

En *A Textbook of Translation*, Newmark menciona: “differences of register, social class, education, temperament in particular must be preserved between one character and another.” (1988:172) Si bien en este fragmento el autor hace referencia a textos dramáticos, es importante conservar también estas diferencias en textos narrativos para conservar la intensidad y riqueza de los personajes; particularmente en obras como esta donde lo que dicen los personajes es tan importante como su manera de decirlo.

Algo particular de la versión de *Porrúa* es que, mientras que Amy habla de *some girls* y *other girls* de una forma distante y que no la involucra, en la traducción lo hace propio, es decir, alude a su propia condición cuando dice *tenemos*. Esto es un claro cambio de sentido ya que se transmite de forma equívoca la manera en la que el personaje hace referencia a sus propios problemas.

Con respecto a *injured sniff*, tanto *Porrúa* como *El Aleph* traducen *sniff* como *gesto*, es decir, hacen una modulación para adaptarlo de mejor forma al español ya que, de lo contrario, la palabra más apegada en español sería *aspiración*, pero en la cultura hispana una aspiración no suele ser un gesto que denote ofensa o enfado. Esta traducción corresponde con lo que Mona Baker define como *traducción por un superordinado* (1992:26) la cual es una estrategia en la que, cuando no existe un equivalente directo, se cambia por un elemento menos específico dentro del campo semántico al que pertenece.

Con respecto a *injured*, *Porrúa* opta por traducirlo como *despechado* y *El Aleph* como *displicente*; de acuerdo al DRAE (2001:@), ambas palabras denotan un sentimiento de disgusto o desengaño.

La versión de *Andrés Bello* no incluyó el gesto de Amy.

<b>Texto Original</b>	<b>Porrúa</b>	<b>Andrés Bello</b>	<b>El Aleph</b>
"We've got father and mother and each other, anyhow," said Beth contentedly, from	–Tenemos a nuestro padre y a nuestra madre, y nos tenemos, además, las	—Pero tenemos a papá y mamá... Y nos tenemos a nosotras mismas —	-Tendremos a papá y a mamá y a nosotras mismas dijo Beth

her corner.	unas a las otras –dijo Beth desde el rincón donde estaba.	dijo Beth, alegremente.	alegremente desde su rincón.
-------------	---	-------------------------	------------------------------

Tabla 3.5.

En este párrafo, la traducción de la editorial *Porrúa* incluye *nuestro padre* y *nuestra madre*, pero la repetición de la palabra *nuestra* se vuelve innecesario debido a la conjunción *y*. Lo mismo sucede con la palabra *además* que se encuentra después de otra conjunción *y*; sin embargo, se apega al contenido del original excepto porque omite el adjetivo que describe el estado de Beth al decir su diálogo (*contentedly*). Aunque en otros párrafos es posible adivinar el estado de ánimo del personaje, partiendo del contenido de su diálogo, lo mejor habría sido traducirlo ya que no es posible saber de otra forma que *contentedly* expresa, de acuerdo con el diccionario NOAD (2008: sin número), felicidad o satisfacción al aceptar algo, por lo cual podría interpretarse como resignación. Esta palabra, si bien habla también de paciencia ante la adversidad (DRAE 2001:@) no expresa el mismo grado de satisfacción que la palabra en inglés.

En la traducción de *El Aleph*, se baja el registro de *father* y *mother* por *papá* y *mamá*; no obstante, debido a la personalidad de Beth, es posible que no afecte tanto la variación de registro como sucedería si se tratara de Jo o Amy. También, se traduce *each other* como *a nosotras mismas*, lo que, aunque transmite el sentido del original, puede prestarse a ambigüedades en el español sobre si se refiere a que cuentan consigo mismas (es decir, con su propia persona) o con ellas refiriéndose a sus hermanas.

Esta versión es la única en la que el verbo *have got* se traduce en tiempo futuro como *tendremos*; aunque probablemente sea a causa de que el padre no se encuentra presente al momento del diálogo ni mientras transcurre la mayor parte de la acción de la novela, el verbo conjugado de esta manera añade esperanza al diálogo, lo cual si bien es una diferencia con el original, es algo propio del carácter de Beth. Sin embargo, el cambio en el tiempo verbal afecta también a *mamá* y a *nosotras mismas* de forma incorrecta ya que la madre y las hermanas sí se encuentran presentes y juntas en la mayor parte de la novela.

Por otra parte, en esta versión sí se traduce tanto el adverbio que describe el diálogo de Beth como el lugar en el que se encuentra, a diferencia de las otras dos traducciones.

En la versión de *Andrés Bello*, también se encuentra el cambio de registro en *father* y *mother*, así como la ambigüedad en cuanto a *sí mismas* al igual que en *El Aleph*. En esta traducción, también se añade el adverbio que describe el diálogo de Beth pero no se añade el espacio físico en el que se encuentra.

En esta versión se añadieron además unos puntos suspensivos. Tal como explica Beatriz Escalante en su libro *Curso de redacción para escritores y periodistas* (2005:40) esto añade una vacilación o duda que no va de acuerdo con el tono optimista que imprime Beth a esta frase con el fin de animar a sus hermanas; por ello el uso de los puntos es incorrecto.

Texto Original	Porrúa	Andrés Bello	El Aleph
The four young faces on which the firelight shone brightened at the cheerful words, but darkened again as Jo said sadly,—	Al escuchar estas palabras, los cuatro rostros juveniles, sobre los cuales se reflejaba la luz del fuego de la chimenea, resplandecieron de alegría; pero rápidamente se ensombrecieron cuando Jo dijo con voz triste:	Estas animosas palabras hicieron que se iluminaran los cuatro rostros juveniles. Pero volvieron a ensombrecerse cuando Jo murmuró tristemente:	Las cuatro caras jóvenes, sobre las cuales se reflejaba la luz del fuego de la chimenea, se iluminaron al oír las animosas palabras; pero volvieron a ensombrecerse cuando Jo dijo tristemente:

Tabla 3.6.

En la traducción de este párrafo, las versiones de *Porrúa* y *El Aleph* son muy similares, tan sólo cambian el orden de los elementos y algunas palabras como *juveniles* y *jóvenes*, que no representan mayor diferencia en cuanto al mensaje. En el caso de *Porrúa*, el adjetivo *cheerful*, que le correspondía a las palabras de Beth, se utilizó para describir el efecto que tienen en los otros personajes. Si bien es una variante con respecto al original, transmite el mensaje y se compensa de cierta forma la omisión del adverbio en el párrafo anterior.

Otra variación que utiliza *Porrúa* es añadir el adverbio *rápidamente* en la frase *rápidamente se ensombrecieron cuando Jo dijo con voz triste[...]*. A diferencia del

cambio que hace con el adjetivo *cheerful*, este adverbio añade información innecesaria. Debido a que lo importante es saber que el decaimiento en el ánimo de los personajes es a raíz de las palabras que dice Jo, este adverbio podría omitirse sin alterar el mensaje y el hacerlo añadiría fluidez al párrafo.

En la traducción de *Andrés Bello* también se conserva el mensaje del párrafo aunque, a diferencia de las otras versiones, se omite la información referente a la chimenea al igual que en párrafos anteriores que la mencionan.

Cabe añadir con respecto al adverbio *sadly*, que tanto *Andrés Bello* como *El Aleph* lo conservan como adverbio en su traducción, únicamente *Porrúa* realiza una transposición para convertirlo en un sustantivo. Esto resulta favorable para la traducción de *Porrúa* debido a que introduce el adverbio *rápidamente* y a que el siguiente párrafo comienza con otro adverbio terminado en -mente.

Texto Original	Porrúa	Andrés Bello	El Aleph
"We haven't got father, and shall not have him for a long time." She didn't say "perhaps never," but each silently added it, thinking of father far away, where the fighting was.	–Lamentablemente no tenemos aquí a nuestro padre, ni lo tendremos por mucho tiempo. No dijo “ni quizá lo tengamos nunca más” pero cada una lo pensó interiormente al recordar al padre que combatía lejos, en los campos de batalla.	—Ahora no tenemos a papá... Y no lo tendremos durante mucho tiempo. Para sus adentros todas agregaron “tal vez nunca”, al pensar que el padre luchaba en lejanos campos de batalla.	-No tenemos aquí a papá, ni lo tendremos por mucho tiempo. No dijo “tal vez nunca”, pero cada una lo añadió silenciosamente para sí, pensando en el padre, tan lejos, donde se hacía la guerra civil.

Tabla 3.7.

*Porrúa*, tal como lo hace en el párrafo anterior con *rápidamente*, añade el adverbio *lamentablemente* sin que sea necesario en la traducción ya que, la información sobre la opinión de Jo con respecto a lo que está diciendo, se da previamente cuando se dice que habla *con tristeza*.

Otro problema en esta traducción es el uso del adverbio *interiormente* para describir *pensar*, ya que la naturaleza misma del pensamiento es que es interior y sólo se manifiesta a través de la expresión, sea verbal o de otra índole. Por lo tanto, resulta también innecesario.

Un problema más en la traducción de este párrafo, por parte de *Porrúa*, es traducir *thinking of the father* como *recordar al padre*. Al traducir el verbo *think* como *recordar* y al añadir la preposición *al* sugiere que recuerdan al padre cuyo atributo particular es que combate lejos, es decir, como si hubiera otros padres, pero recuerdan a este en particular.

Una mejor forma de utilizar este verbo hubiera sido *recordar que el padre*, y de esta forma denotaría que recuerdan el hecho de que el padre combate y no al padre que combate.

En el caso de *Andrés Bello*, el mensaje se transmite por completo aunque omite la parte del original que dice que Jo no mencionó lo que todas añadieron con su pensamiento. Sin embargo, como el propósito es subrayar que todas piensan que es posible que el padre muera, esta omisión no altera el mensaje principal.

Nuevamente, se añaden puntos suspensivos que no están en el original pero, de acuerdo con la explicación de Beatriz Escalante sobre el uso de estos y con el mensaje del diálogo, es probable que esta vez sea una ganancia para la traducción ya que puede expresar la duda o el temor de Jo al hablar sobre su padre, lo que se confirma más adelante cuando se menciona que todas temen por la vida del padre.

*El Aleph*, aunque también se apega al contenido del original, añade un adverbio innecesario: *silenciosamente*, ya que al mencionar que lo hacen *para sí* lo más probable es que sea de forma silenciosa.

En esta versión también se explicita que el padre combate en la guerra civil. Como se mencionó en el capítulo dos del presente estudio, en la novela de Louisa May Alcott nunca se especifica a qué guerra se hace referencia y es tan sólo con base en su biografía y en la época que se puede deducir que se trata de la guerra civil.

Por tanto, la explicitación que realiza *El Aleph*, aunque tiene fundamentos, contraviene de cierta forma con la intención de la autora de mantener fuera de la obra la guerra de la que se habla.

Umberto Eco nos dice en su libro *Decir casi lo mismo* (2008:143) que cuando el autor (y el texto) quieren ser ambiguos, para generar interpretaciones, sería una

equivocación por parte del escritor aclararla. En este caso, si la autora deseaba mantener una ambigüedad sobre la guerra en cuestión, lo mejor es respetarla.

Texto Original	Porrúa	Andrés Bello	El Aleph
Nobody spoke for a minute; then Meg said in an altered tone,—	Por un momento se produjo un silencio impresionante, que interrumpió Meg diciendo con voz alterada:	Durante un minuto nadie habló y luego Meg dijo, cambiando de tono:	Nadie habló durante un minuto; después dijo Meg con diferente tono:

Tabla 3.8.

En este párrafo el texto se traduce por completo en las tres editoriales, sin omitir nada.

En el caso de *El Aleph* y *Andrés Bello* se traduce *minute* como *minuto*, mientras que *Porrúa* lo traduce como *momento*, lo que quizá suena más natural en el español.

Sin embargo, en la traducción de *Porrúa*, nuevamente, se añade el adjetivo *impresionante* que no está en el original y que resulta innecesario. En este párrafo, el lector puede comprender el sentido del silencio y la carga emocional detrás del mismo sin necesidad de que el narrador, o en este caso el traductor, lo describa de alguna forma.

También, la versión de *Porrúa* es la única que traduce *altered* como *alterada*. De acuerdo con el *New Oxford American Dictionary* (NOAD 2008: sin número), *to alter* quiere decir cambiar o causar un cambio de una forma sutil pero significativa y, de acuerdo al DRAE (2001:@), en español el verbo *alterar* tiene el mismo significado con respecto a cambiar la forma de algo, pero también posee el significado de *perturbar, trastornar o inquietar*; por ende, al traducir *altered tone* como *voz alterada* se produce una ambigüedad en español sobre si el personaje, Meg, cambió su voz (lo cual es una incorrección por sí misma ya que cambiar su voz implicaría disfrazarla en vez de variar el tono) o si su voz está alterada por la emoción.

En *A Textbook of Translation* (1988:207) Newmark menciona que las ambigüedades, aunque usualmente se aclaran con ayuda del contexto, deben evitarse con el fin de no causar problemas en la comprensión del lector. En el caso de esta traducción, podemos ver que el lector no posee en el contexto una explicación que pueda aclarar la ambigüedad que se menciona en el párrafo anterior.



Texto Original	Porrúa	Andrés Bello	El Aleph
<p>"You know the reason mother proposed not having any presents this Christmas was because it is going to be a hard winter for every one; and she thinks we ought not to spend money for pleasure, when our men are suffering so in the army. We can't do much, but we can make our little sacrifices, and ought to do it gladly. But I am afraid I don't;" and Meg shook her head, as she thought regretfully of all the pretty things she wanted.</p>	<p>–Ya sabéis que la razón por la cual mamá propuso que prescindieramos del regalo esta Navidad, es porque el invierno va a ser muy duro para todos y opina que no debemos gastar dinero en caprichos mientras los soldados sufren tanto en el frente. No es que nuestra ayuda pueda ser mucha, pero sí podemos y debemos hacer, alegremente, algunos pequeños sacrificios. Mas, por mi parte, temo que no los pueda hacer – y Meg sacudió la cabeza pesarosa, pensando en todas las cosas bonitas que deseaba.</p>	<p>—ustedes saben que si mamá propuso que esta Navidad no tengamos regalos es porque el invierno será muy duro para todos. Piensa que no debemos gastar dinero cuando los hombres sufren tanto en el ejército. Solo podemos hacer estos pequeños sacrificios y hay que hacerlos con alegría. Desgraciadamente, parece que yo no puedo sentir alegría.</p>	<p>-Sabén que la razón por la que mamá propuso que no hubiera regalos esta Navidad fue porque el invierno va a ser duro para todo el mundo, y piensa que no debemos gastar dinero en gustos mientras nuestros hombres sufren tanto en el frente. No podemos ayudar mucho, pero sí hacer pequeños sacrificios y debemos hacerlos alegremente. Pero temo que yo no los haga -y Meg sacudió la cabeza al pensar arrepentida en todas las cosas que deseaba.</p>

Tabla 3.9.

Para la traducción de este párrafo, *Porrúa*, a diferencia de las otras dos versiones, traduce *presents* como *el regalo* y no como *regalos*. Aunque la presencia del artículo definido pareciera indicar que se trata de un regalo en concreto del que se prescindirá, lo cual sería un cambio de sentido. No obstante, teniendo en cuenta la fecha de la traducción de *Porrúa*, podemos pensar que se trata de una forma poética de expresarlo y que en vez de referirse a un regalo en particular, pretende hacer alusión a la idea general.

Otra diferencia en las tres versiones es la traducción de *for pleasure*: En *Porrúa*, se traduce como *caprichos* mientras que *El Aleph* lo traduce como *gustos*. De acuerdo con el DRAE (2001:@), *caprichos* expresa una determinación arbitraria inspirada por antojo, humor o por deleite en lo extravagante. *Gusto*, por otra parte,

habla del placer o deleite que se recibe de una cosa, lo cual está más apegado al contexto de la novela.

De acuerdo con estas definiciones, *gusto* se acercaría más al original que *caprichos*.

Recordemos que Mona Baker (1992:13) nos habla del significado proposicional. En este caso, y en los posteriores en donde se requiere definición, al comparar aquello a lo que las palabras hacen referencia en el mundo real (o imaginario, si es el caso) se compara este significado para buscar que sea lo más cercano posible al que tiene la palabra en el texto original.

Otro fragmento sería la traducción de *gladly*. Tanto *Porrúa* como *El Aleph* traducen el sufijo *-ly* como *-mente*, mientras que *Andrés Bello* opta por evitar el sufijo y traducir el adverbio como *con alegría*. En el español, aunque existen los adverbios con terminación *-mente*, si hay una constante repetición el texto puede volverse monótono, a diferencia del inglés, donde los adverbios terminados en *-ly* no representan un problema para el texto.

Daniel Cassany en *La cocina de la escritura* (1993) nos sugiere tener cuidado con el uso de los adverbios terminados en *-mente* ya que si se abusa de ellos se “recarga la prosa y se hace pesada” (1993:154) además, también menciona que el estilo coloquial prefiere adverbios más breves (1993:153). Debido a que este es un diálogo, ambas razones apuntan a evitar saturarlo con este tipo de adverbios.

Aunque no es un error que tanto *Porrúa* como *El Aleph* utilicen esta terminación, quizá lo mejor sería utilizar variantes, como la de *Andrés Bello*, y así evitar la repetición de sonidos ya que, en el siguiente párrafo *Porrúa* utiliza el adverbio *verdaderamente* y *El Aleph* dos párrafos atrás utiliza *silenciosamente*.

En las tres versiones, la última parte del diálogo de Meg, *But I am afraid I don't*, se traduce de forma completamente distinta en las tres editoriales.

Por un lado, *Porrúa* opta por la aseveración *Mas, por mi parte, temo que no los pueda hacer*. De acuerdo con el manual de la Nueva gramática de la lengua española de la Real Academia Española (2010:477), la conjugación del verbo como subjuntivo ( *pueda* ) indica, entre otros modos, voluntad, intención o influencia. Por esta razón, Meg pareciera indicar a sus hermanas que carece de la voluntad o

intención para hacer los sacrificios que se mencionan; no obstante, si careciera de la intención de llevarlos a cabo no sentiría culpa, como se indica más adelante. En el texto original, Meg indica con pesar que no puede hacer estos sacrificios con alegría, y es precisamente esta idea la que se tergiversa en esta traducción.

La aseveración que hace Meg en *Andrés Bello* es mucho más extrema, ya que en ella indica que le resulta imposible sentir alegría, es decir, como si estuviera incapacitada para experimentar dicha emoción. Es necesario, en este caso, que no puede sentir tal alegría en las circunstancias específicas que se mencionan.

Finalmente, en la versión de *Porrúa* se traduce *regretfully* como *pesarosa*, mientras que *El Aleph* lo traduce como *arrepentida*. De acuerdo con el DRAE (2001:@), ambas palabras indican un sentimiento de arrepentimiento por un pecado, que es exactamente lo que la autora pretende decir con respecto a Meg, así que ambas opciones son adecuadas.

Un detalle más en la traducción es que *Porrúa* traduce de forma literal *pretty things*, es decir, *cosas bonitas* mientras que *El Aleph* elimina el adjetivo *pretty*. Aunque *pretty* podría considerarse como innecesario, ya que tenemos la referencia de que son cosas deseables, hay que recordar que Newmark menciona en *Approaches to translation* que la lealtad de un traductor literario está con el escritor. En este caso, el uso de adjetivos en el diálogo nos remite a la expresividad que tiene un personaje para realizar descripciones de las cosas, y su elección de adjetivos nos habla también de su percepción y rango de vocabulario por lo que, si no sobrecarga la traducción, sería aconsejable conservarlo.

En la versión de *Andrés Bello*, se omite por completo este adjetivo y la mención de las cosas que Meg desea comprarse.

<b>Texto Original</b>	<b>Porrúa</b>	<b>Andrés Bello</b>	<b>El Aleph</b>
"But I don't think the little we should spend would do any good. We've each got a dollar, and the army wouldn't be much helped by our giving that. I agree not to expect anything from	—Porque creo que lo poco que nosotras podamos gastar no podrá ayudar mucho. Tenemos cada una un dólar y, verdaderamente, el ejército no recibirá una gran ayuda si se	—No creo que lo poco que podríamos gastar le sirva al ejército. Cada una tiene un dólar, y no ganaría mucho el ejército si se los entregáramos. Estoy de acuerdo	-Pero pienso que el poco dinero que gastaríamos no ayudaría mucho. Tenemos un peso cada una, y el ejército no se beneficiaría mucho si le diéramos tan

<p>mother or you, but I do want to buy Undine and Sintram for myself; I've wanted it so long," said Jo, who was a bookworm.</p>	<p>lo damos. Estoy conforme con que no me regaléis nada ni mamá ni vosotras pero quiero comprarme <i>Undine y Sintram</i>. ¡Hace mucho tiempo que lo deseo! – dijo Jo, que era un ratón de biblioteca.</p>	<p>con que mamá no nos regale nada, pero con mi dólar quiero comprar un libro para mí. ¡Me hace “muchísima” falta!—declaró Jo, que era aficionada a leer.</p>	<p>poco dinero. Estoy conforme con no recibir nada ni de mamá ni de ustedes, pero deseo comprar Undine y Sintran para mí. ¡Lo he deseado por tanto tiempo! -dijo Jo, que era un ratón de biblioteca.</p>
---	--	---	--

Tabla 3.10.

*Porrúa* comienza este párrafo con una conjunción empleada de forma incorrecta ya que *porque* expresa una relación causal, a diferencia de *but* que expresa un contraste. Además, ni dentro del párrafo ni en el párrafo anterior existe algo que entre en esta relación causal; es claro que lo mejor sería utilizar una conjunción como *pero* o *sin embargo*, tal como lo hace *El Aleph* u optar por la omisión como lo hace *Andrés Bello*, apoyándose en que el contenido del discurso de Jo está en clara oposición a lo dicho por Meg y que, por ende, puede comprenderse sin usar la conjunción *but*.

Un problema que existe en las tres versiones es la repetición de palabras, especialmente, porque no tiene un equivalente en el texto original. *Porrúa* habla de que el dólar que poseen *no podrá ayudar mucho*, y más adelante, menciona de nuevo que con él el ejército *no recibirá una gran ayuda*. *Andrés Bello* repite la palabra *ejército* apenas con algunas líneas de separación y *El Aleph* menciona que *no ayudaría mucho* y, más adelante, dice que *no beneficiaría mucho*. Esta repetición empobrece la traducción ya que no denota un uso adecuado de sinónimos o de la gramática como recursos que le den variedad.

Con respecto al dólar, en la versión de *El Aleph*, se traduce como *peso*, quizá con la intención de adaptarlo a públicos de Latinoamérica aunque no se realiza una equivalencia adecuada de la moneda.

Clifford E. Landers en su libro *Literary Translation* (2001:sin número) menciona que traducir referencias a dinero puede ser complicado, especialmente si, en casos como este, la cantidad de dinero que se menciona en la historia no corresponde con lo que esa suma representa hoy en día. El autor sugiere estrategias para solucionar

este problema: Sustituirlo por una cantidad que tenga sentido dentro del contexto, evitar especificar la divisa o dejar las cifras como en el original y apoyarse en el contexto para que el lector establezca un valor aproximado. Personalmente, me inclino por la última estrategia para evitar confusiones con la divisa o tener que realizar conversiones que puedan terminar siendo erróneas.

Por otra parte, en la versión de Andrés Bello se repite en la palabra *dólar* en las frases *Cada una tiene un dólar y con mi dólar quiero comprar un libro para mí*. Esta repetición es innecesaria y puede evitarse omitiendo la palabra en la segunda oración o sustituyéndola por *dinero*.

En el caso particular de *Porrúa*, vemos que utiliza la expresión *lo poco que nosotras podemos gastar no podrá ayudar mucho*, la palabra *poder* se repite de forma innecesaria, ya que la conjugación del verbo *ayudar* como *ayudará* sería suficiente para omitir el verbo *poder*.

Más adelante, vemos de nueva cuenta que *Porrúa* hace uso de adverbios terminados en *-mente*, que no aparecen en el original ni son necesarios en la traducción, como es el caso de *verdaderamente*.

Aparte de lo anterior, la traducción de *bookworm* como *ratón de biblioteca* que hacen *Porrúa* y *El Aleph* resulta más comunicativa que *aficionada a leer* (*Andrés Bello*) al ser una expresión más idiomática al igual que *bookworm*, lo cual añade riqueza a la traducción.

En el caso de *Andrés Bello*, se omite que Jo, además de estar conforme con que su madre no les regale nada, está conforme con no recibir un regalo por parte de sus hermanas. Se omite también el título del libro que desea comprar. Si bien no se omite que Jo es aficionada a leer, sí se le quita a la traducción la información sobre el tipo de lecturas que prefiere.

*Undine*, traducida al español como *Ondina*, es un cuento de hadas del siglo XIX escrito por Friederich de la Motte Fouqué al igual que el cuento *Sintram*.

Esto resulta importante al momento de analizar al personaje como escritora, es decir, nos permite ver las influencias que recibe y las lecturas que realiza. Cuando Jo logra liberarse y alcanzar un estilo propio podemos ver que su narrativa se aleja

de esta influencia, es decir de los cuentos de hadas, tal como se argumenta en el análisis que sobre ella se hace en el capítulo segundo de la presente investigación.

Finalmente, en la traducción de *Andrés Bello*, Jo menciona que desea comprarse un libro porque le hace “*muchísima*” *falta*. En esta versión hay un incorrecto de las comillas de acuerdo con Beatriz Escalante (2004:70) ya que, en este contexto, no se usan para dar un sentido irónico o metafórico a *muchísima*.

Además, la palabra *falta* según el DRAE (2001:@), expresa una carencia o ausencia de algo. En este sentido, sabemos que es correcto decir que el libro le hace falta. No obstante, al no hacer referencia al título del libro, lo que se indica es que a Jo le hace falta comprar un libro cualquiera, es decir, le hace falta el acto mismo de adquirir un libro. Otra posible interpretación es que le hace falta un libro porque ella carece de ellos por completo, lo que no es cierto, tal como se ve en capítulos posteriores de la novela.

Por otra parte, el verbo *desear*, que utilizan *Porrúa* y *El Aleph*, nuevamente de acuerdo con el DRAE (2001:@), quiere decir aspirar con vehemencia al disfrute o posesión de algo. Esto se apega más, tanto al original, como al hecho de que Jo quiere estos libros para su disfrute. Al hablar, por otra parte, de que algo *hace falta* la expresión va más encaminada a la necesidad.

De acuerdo con el DRAE (2001:@), una de las varias definiciones de *necesidad* hace referencia a algo de lo que es imposible sustraerse, faltar o resistir. Otra definición es que es un menester cuya carencia pone la vida en riesgo.

Con base en estas definiciones, podemos concluir que el uso de la expresión *hacer falta* expresa un sentimiento diferente al del verbo *desear*, con el añadido de que genera ambigüedad.

<b>Texto Original</b>	<b>Porrúa</b>	<b>Andrés Bello</b>	<b>El Aleph</b>
"I planned to spend mine in new music," said Beth, with a little sigh, which no one heard but the hearth-brush and kettle-holder.	—Yo había decidido gastar mi dólar en música nueva – dijo Beth, con un suspiro que no pudo oír más que la tetera.	—Yo voy a gastar mi dólar en una pieza de música— dijo Beth.	-He decidido gastar el mío en música nueva -dijo Beth suspirando, aunque nadie la oyó excepto la escobilla del fogón y el asa de la caldera.

**Tabla 3.11.**

En este párrafo, no hay muchas diferencias entre las versiones de *Porrúa* y *El Aleph*.

En la de *Porrúa* y *Andrés Bello* se repite *mi dólar* sin que sea necesario, ya que en el párrafo anterior se había hablado sobre la manera en la que Jo gastaría esa cantidad de dinero. Por esta causa, la propuesta de *El Aleph* resulta menos repetitiva.

Otra diferencia entre ambas es que *Porrúa* traduce *the heart-brush and the kettle-holder* simplemente como *la tetera*. Aunque es una traducción incompleta con respecto al original ya que no menciona el cepillo, el uso de la sinécdoque en la traducción al referirse al todo (la tetera) en vez de la parte (el asa) resulta una buena traducción. Además, pese a que no se mencionan ambos objetos, el mensaje se transmite por completo

En el caso de *El Aleph*, sí se traducen ambos objetos como *la escobilla del fogón* y *el asa de la caldera*. De acuerdo con el *New Oxford American Dictionary* (2008: sin número) *kettle* se refiere a un contenedor de metal con un asa que sirve para hervir líquidos o cocinar; a diferencia de *teakettle*, cuya definición se aproxima más a la de *tetera* en español; por lo tanto, traducir *kettle* como *caldera* es más fiel al original.

Finalmente, en el caso de *Andrés Bello* no se menciona el resto de la información sobre los objetos que rodean a Beth y que hablan también del lugar en el que se encuentra. Tampoco se menciona que suspira a la par que dice su diálogo y que la forma de decirlo es tan queda que nadie la escucha; esto, aunque puede parecer insignificante, reafirma la personalidad del personaje y hace más completa la imagen mental que obtiene el lector.

Así mismo, en esta versión, se traduce *new music* como *una pieza de música*. Si bien se conserva el mensaje de que Beth pretende comprar partituras nuevas, en el original no puede saberse si se trata de una pieza o varias.

<b>Texto Original</b>	<b>Porrúa</b>	<b>Andrés Bello</b>	<b>El Aleph</b>
"I shall get a nice box of Faber's drawing-pencils; I really need	—Pues yo deseaba comprarme una caja de lápices Fáber, para	—Yo compraré una linda caja de lápices de dibujo.	- Me compraré una cajita de lápices de dibujo;

them,” said Amy decidedly.	dibujar; verdaderamente, me hace muchísima falta –dijo Amy con decisión.	“realmente los necesito” —agregó Amy.	verdaderamente los necesito – anunció Amy con decisión.
----------------------------	--	---------------------------------------	---

**Tabla 3.12.**

En este párrafo, la versión de *Porrúa* nuevamente utiliza un adverbio que no es necesario en la traducción y que además ha repetido en párrafos anteriores: *verdaderamente*. Al utilizar la palabra *muchísima* se traduce la palabra *really* de la frase *really need them*; de esta forma se enfatiza la necesidad de los lápices y se conserva la idea del original. El adverbio *verdaderamente* intensifica algo que ya había sido intensificado con *muchísima*, por lo que es mejor omitirlo.

Aunque *El Aleph* también utiliza el mismo adverbio, en este caso no hay otra palabra que agregue énfasis, así que es necesario en la traducción.

En cuanto al verbo, *Porrúa* opta por el pretérito imperfecto de *desear*, lo cual implica que dicho deseo pertenece al pasado y no es algo que Amy quiera en el presente. Esto es, por tanto, un cambio de sentido respecto al original en donde el verbo se encuentra conjugado en tiempo presente.

En la versión de *Porrúa* también se menciona la marca de los lápices, *Faber*, tal como lo hace el original mientras que las otras versiones la omiten. Por una parte, podría ser adecuado omitirla en los países donde la marca no se conoce y su presencia no añade información para el lector. Por otra parte, si pensamos que Louisa May Alcott decidió incluir la marca a propósito, cabe imaginar que esto habla del gusto de Amy por las cosas que pueden adquirir o que son propias de la alta sociedad y de la importancia que da a las marcas o a la calidad de los objetos que usa. Aunque sería posible realizar una traducción comunicativa y sustituir la marca por otra de mayor significado para la el lector, habría que lidiar con cuestiones geográficas (¿qué marca de qué país usar? ¿dicha marca implica que la historia transcurre en un lugar donde es conocida) e históricas (¿tiene esa marca la antigüedad suficiente como para ser parte del momento histórico del libro?).

De nuevo, encontramos un pequeño detalle que agrega información sutil de los personajes y que nos muestra más de sus gustos y personalidad, por lo que lo más



conveniente es incluirla en la traducción. Aún en los países donde se desconociera la marca, se podría asumir que la palabra se refiere a una por el contexto.

Para la traducción de *a nice box*, las tres versiones utilizaron recursos diferentes. En el caso de *Porrúa*, se omite el adjetivo *nice*, que se traduce simplemente como *caja*. Por su parte, *Andrés Bello* traduce esto como *una linda caja*. Si además se toma en cuenta que no incluye la marca de los lápices, puede que añada un poco del matiz sobre los gustos de Amy, es decir, el gusto hacia las cosas agradables. *El Aleph* hace uso del diminutivo *cajita*, con lo que añade una nota de afecto hacia el objeto y es una buena opción para el adjetivo *nice* (Nueva gramática de la lengua española. Manual. 2010:168)

En la versión de *Andrés Bello*, vemos que persiste el uso inadecuado de las comillas y la tendencia a omitir información acerca del modo en el que los personajes dicen sus diálogos.

<b>Texto Original</b>	<b>Porrúa</b>	<b>Andrés Bello</b>	<b>El Aleph</b>
<p>“Mother didn’t say anything about our money, and she won’t wish us to give up everything. Let’s each buy what we want, and have a little fun; I’m sure we grub hard enough to earn it,” cried Jo, examining the heels of her boots in a gentlemanly manner.</p>	<p>–Mamá no ha dicho nada de nuestro dinero particular, ni creo que desee que renunciemos a todo. Compremos lo que cada una necesite y démonos algún gusto, que bastante trabajo nos cuesta, después de todo, ganarlo – exclamó Jo, examinando los tacones de sus botas con gesto varonil.</p>	<p>—Mamá nada dijo de nuestro dinero y seguramente no quiere que renunciemos a todo. Que cada una compre lo que quiera y nos divertiremos un poco: ¡Bastante trabajo nos costó ganar ese dinero!</p>	<p>- Mamá no ha dicho nada de nuestro propio dinero, y no desearía que renunciáramos a todo. Compremos cada una lo que deseamos y tengamos algo de diversión; me parece que trabajamos como unas negras para ganarlo – exclamó Jo examinando los tacones de sus botas con aire resignado.</p>

**Tabla 3.13.**

En este párrafo podemos ver una diferencia en la traducción de *our money* en las tres versiones. *Porrúa* añade a *nuestro dinero* la palabra *particular*; mientras que *El Aleph* añade la palabra *propio*. Ambas opciones enfatizan el *our* del texto original, es decir, que el dinero les pertenece y es para su uso personal.

En el caso de *Andrés Bello* no se añade ninguna palabra y se traduce de forma literal como *nuestro dinero*. Esta traducción me resulta más natural, ya que elimina las redundancias y, al ser literal, es más fiel al original.

En cuanto a la frase *have a little fun* del original, tanto *Andrés Bello* como *El Aleph* la traducen con una palabra relacionada con *diversión*; la primera usa el verbo *divertir*, mientras que la segunda lo convierte en sustantivo. Por su parte, *Porrúa* lo traduce como *darse un gusto*. Si bien esta última no es una traducción incorrecta y mantiene la idea central sobre obtener placer a partir de la compra, es preferible dentro de la traducción literaria ser tan apegado al texto original como sea posible y tratar de mantener el mismo registro.

Otro caso, en la traducción de *Porrúa*, es que traduce el verbo *want* como *necesitar* cuando Jo habla de comprar las cosas de las que habían hablado en los párrafos anteriores. Existe, en esta traducción, un cambio de sentido ya que no son cosas que necesiten, es decir, de las que les sea imposible carecer, tal como lo expresa el DRAE (2001:@). Sabemos que son cosas que desean, que son objetos que les causan placer, por lo que no existe relación alguna con la idea de necesidad. Recordemos en este caso que las diferencias entre el significado proposicional de las palabras puede alterar de forma significativa el sentido de la oración que se está traduciendo.

La palabra en el original es el primer contacto formal con las expresiones de Nueva Inglaterra que utiliza Jo y que se mencionan en el capítulo dos de la presente investigación. Según el *Webster's Third New International Dictionary* (2002:1005), *grub* se refiere a excavar, especialmente de forma laboriosa. Quizá por esa razón se adopte como una palabra relacionada con el trabajo, tal como se puede deducir por el contexto en este extracto de la obra.

Respecto a la traducción de un dialecto, Clifford E. Landers menciona en *Literary Translation*: "No dialect travels well in translation. However reluctantly, the translator must recognize that dialect, at least at the level of one-to-one transference, is untranslatable" (2001:sin número). Teniendo esto en cuenta, no es de extrañar que las tres editoriales optaran por eliminar la carga dialectal de sus traducciones.

Podemos ver que las tres versiones optan por la palabra *trabajar*. Aunque sin duda en las distintas variantes dialectales existirá un sinónimo de *trabajar* que posea un registro informal, si las traducciones buscan llegar a un público hispanohablante en general, sería inadecuado incluir una palabra apropiada en un dialecto, pero oscura en otros.

*El Aleph*, por otra parte, incluye la expresión coloquial *trabajar como negras*, compensando de esta forma la pérdida que existe con la palabra *grub*. Sin embargo, sería necesario en el caso de esta expresión revisar lo que se considera políticamente correcto en el lugar y en la cultura al que llega la traducción para evitar caer en expresiones ofensivas o racistas.

En la traducción que hace *El Aleph* de este párrafo existe también un cambio de significado al traducir la palabra *gentlemanly manner* como *aire resignado*. La editorial *Porrúa* utiliza la expresión *gesto viril*, la cual es una versión más adecuada y que conserva la idea del original, ya que a Jo le gustan los gestos masculinos.

La editorial *Andrés Bello* tampoco traduce en esta ocasión la información sobre la manera en la que se dice este diálogo, ni siquiera quién dice el diálogo. Esto, sin duda, puede ser motivo de ambigüedad y confusión en el lector ya que el diálogo en español no conserva rasgos que denoten que es Jo, no Meg, quien lo dice.

<b>Texto Original</b>	<b>Porrúa</b>	<b>Andrés Bello</b>	<b>El Aleph</b>
"I know I do,— teaching those dreadful children nearly all day, when I'm longing to enjoy myself at home," began Meg, in the complaining tone again.	—Lo que es a mí, me cuesta mucho... y enseñando, todo el día, a esos niños tan fastidiosos, cuando lo que verdaderamente, desearía sería estar tranquila en casa — dijo Meg, de nuevo, en tono quejumbroso.	—Por lo menos yo trabajé mucho... Enseñando a esos terribles niños todo el día, en vez de jugar en casa — comenzó a decir Meg en tono de queja.	- Yo sé que lo hago dando lecciones a esos niños terribles casi todo el día, cuando deseo mucho divertirme en casa —dijo Meg quejosa.

**Tabla 3.14.**

En este párrafo vemos que la expresión *I know I do* de Meg se traduce de formas diferentes. En el caso de *Porrúa*, vemos de nuevo su tendencia a oraciones aclarativas en vez de afirmaciones cortas, las cuales entorpecen el ritmo del párrafo aunque transmiten el mensaje completo.

*Andrés Bello*, por otra parte, repite el verbo *trabajar* sin necesidad, ya que estaba en el párrafo anterior; además lo conjuga en pasado lo que, en vez de expresar que se trata de una acción habitual, pareciera indicar que ella ya no lo hace más, ya sea por despido o renuncia o porque terminó la jornada de ese día. Aunado a esto, la expresión *Por lo menos yo*, pareciera denotar un cierto desdén con respecto a las otras hermanas, a diferencia de expresiones como *En lo que a mí concierne* o *Lo que es a mí*, como lo tradujo *Porrúa*.

*El Aleph* opta por traducir el original de forma más literal y lo estructura como una afirmación corta. Como ya se ha mencionado anteriormente, la traducción semántica es recomendable cuando es posible; sin embargo, se pierde un poco del énfasis que la cursiva da a *I* en el original y que, de cierta forma, *Porrúa* gana con la frase *Lo que es a mí*, en la que se enfatiza al sujeto.

Un problema en las versiones tanto de *Porrúa* como de *Andrés Bello* es el uso de puntos suspensivos antes del gerundio, y en el caso de *Porrúa*, también el uso de la conjunción *y*.

De acuerdo con el libro *New Hart's Rules* (2005:81) este guión se utiliza para introducir una idea de una forma un poco más informal y que implica una idea que tiene lugar tras la que antecede al guión o un comentario aparte. En este caso, por la construcción de la oración en español, aunque es claro que representan una sustitución del guión, los puntos suspensivos generan una separación entre la idea de que Meg trabaja mucho y a lo que se dedica, con lo que se logra romper la fluidez sin que esto contribuya en algo al ritmo o habla del personaje

Además, en la traducción de *Porrúa* es necesario retirar también la conjunción *y*, así como cambiar el gerundio por un infinitivo para vincularla con la primera parte de la oración de la siguiente forma: *Lo que es a mí, me cuesta mucho enseñar [...]*.

En este caso, *El Aleph* al no poner puntos suspensivos no genera esta separación por lo que se comprende de mejor manera la relación que existe entre la idea de que ella trabaja mucho y sus razones para decirlo. Otra particularidad de la versión de *El Aleph* es que traduce de forma literal *nearly all day* como *casi todo el día*, a diferencia de las otras dos editoriales en las que omiten el *nearly* y lo traducen como *todo el día*. En este caso, y a causa de ser un primer acercamiento a los

personajes y la historia de la novela, podría generar confusión sobre si el personaje es una institutriz de planta, lo cual no sería descabellado pensar dada la época. Aunque, más adelante, podemos ver que Meg vive junto con su madre y hermanas, sería mejor evitar la posible ambigüedad desde el principio.

Si bien el adjetivo *dreadful* ya se había discutido en un párrafo anterior, resulta interesante ver cómo cambia la traducción al referirse a personas en vez de a una situación. Anteriormente, vimos que *dreadful* tenía una carga emocional negativa y que únicamente *Porrúa* había optado por una palabra que cumplía con ese significado emotivo. Ahora vemos que, nuevamente, *Porrúa* opta por una traducción distinta a la de las otras dos editoriales, con la palabra *fastidioso*, la cual denota por igual hastío y molestia y se apega a lo que Meg opina de los niños a los que enseña. Si bien *dreadful* puede traducirse de forma adecuada, como *terrible* o *fastidioso*, la segunda opción resulta una buena variante para evitar la repetición.

En *Textbook of Translation* Newmark señala respecto las repeticiones “Whilst the translator must reproduce the new information, he should not be afraid of repetition, in particular of repeating the most specific term or the proper name to avoid ambiguity.” (1988:60). Aunque esto es cierto para muchos textos, especialmente los de corte científico, creo que es posible mencionar algunas excepciones como este u otros que se verán más adelante. En lo que respecta a la repetición de la traducción de *dreadful*, aunque no afectaría volver a traducirlo con la palabra que anteriormente se discutió como su equivalente más próximo en este contexto, el uso de otra palabra que no altere el significado principal proporciona variedad; no con el fin de presumir la variedad léxica de la que dispone el traductor sino porque el español es capaz de proporcionar otro término que funciona como equivalente.

Con respecto a *enjoying myself*, las tres editoriales difieren por completo. Es posible que la traducción menos adecuada sea la de *Andrés Bello*, ya que al traducirlo como *jugar* nos remite a una imagen más infantil, que no cuadra con la de la adolescente y hermana mayor que corresponde a Meg. *Divertirme*, por otra parte, resulta una mejor elección por parte de *El Aleph* ya que denota que se dedica a actividades placenteras para ella.

Tanto *divertirme* como *estar tranquila* son opciones apegadas al original y puede optarse por cualquiera de ellas o buscar otra expresión que englobe ambas ideas. De acuerdo con *The New Oxford American Dictionary* (2008: sin número), *to enjoy oneself* significa realizar actividades placenteras y sabemos por el contexto que estar tranquila y divertirse con sus amigas o hermanas en casa son actividades placenteras para el personaje.

Por último, se habla de que Meg utiliza un *complaining tone*, que *Porrúa* traduce como *tono quejumbroso* y *Andrés Bello* como *tono de queja* y ambas transmiten el sentido del texto original. Sin embargo, el adjetivo *quejosa* que utiliza *El Aleph*, y de acuerdo con el DRAE (2001:@), describe a una persona que tiene queja de otra persona; y dado que Meg se lamenta sobre su situación y no sobre alguien, en cierta forma resulta una desviación del sentido del original.

<b>Texto Original</b>	<b>Porrúa</b>	<b>Andrés Bello</b>	<b>El Aleph</b>
"You don't have half such a hard time as I do," said Jo. "How would you like to be shut up for hours with a nervous, fussy old lady, who keeps you trotting, is never satisfied, and worries you till you're ready to fly out of the window or box her ears?"	–Y eso que te entretienes más que yo –manifestó Jo–. ¿Qué dirías si tuvieras que estar horas y más horas en compañía de una señora vieja, histérica y caprichosa, que te tiene todo el día de aquí para allá, no está nunca satisfecha con lo que haces y te fastidia de tal modo que te entran ganas de tirarte por la ventana, de echarle a llorar o darle una bofetada?	–No lo pasas tan mal como yo — repuso Jo—. ¿Qué te parecería estar horas encerrada con una vieja nerviosa que te hace correr de un lado para otro y nunca está contenta?	–No hace la mitad de lo que yo hago -repuso Jo -. ¿Qué te parecería a ti estar encarcelada por horas enteras en compañía de una señora vieja, nerviosa y caprichosa, que te tiene corriendo de acá para allá, no está jamás contenta y te fastidia de tal modo que te entran ganas de saltar por la ventana o darle una bofetada?

**Tabla 3.15.**

Vemos en este párrafo que la expresión *You don't have half such a hard time as I do* se traduce de forma diferente en las tres versiones en español.

En la versión de *Porrúa*, Jo le dice a Meg que tiene un trabajo más entretenido que el suyo. En la versión de *El Aleph*, Jo le dice a Meg: *No hace la mitad de lo que yo hago*.

Ambas versiones conservan la comparativa del original entre los trabajos de las hermanas y ambas dejan en claro que el trabajo de Meg, desde la perspectiva de Jo, no es tan malo como el suyo. Sin embargo, la versión de *Porrúa* posee un cierto desdén por parte de Jo, que no está en el original. Además, en el original no se le resta importancia al trabajo de Meg diciendo que es más entretenido o menos laborioso, sino que, el de Jo es peor.

La traducción de *Andrés Bello*, por otra parte, no se detiene a comparar la cantidad de trabajo, como ocurre con *El Aleph*. Tampoco señala de qué tanto entretenimiento goza; sino que, al igual que el original, compara lo malo del trabajo. En este sentido, la traducción de *Andrés Bello* resulta más adecuada.

Otro aspecto que varía considerablemente en las tres editoriales es la traducción de *to be shut up for hours*. En las tres se recalca el tiempo, tal como en el original, pero lo expresan de diferente manera:

*Porrúa* opta por *hora tras hora* en vez de simplemente *horas*, como es el caso de *Andrés Bello*. Pese a que la traducción de *Andrés Bello* es literal, y por ende muy cercana al original, la de *Porrúa* gana en cuanto a que enfatiza el tiempo en su traducción y hace más palpable la desesperación de Jo.

La versión de *El Aleph* es casi literal excepto porque añade la palabra *enteras*, y de esta forma añade una nota más de énfasis con respecto al original, aunque no tan marcada como lo hace *Porrúa*. No obstante, podemos ver que *Porrúa* no traduce *shut up*, por lo que todo el peso emocional recae en *hora tras hora* y, aunque se aleja del texto original, cumple con transmitir esta desesperación del personaje.

*Andrés Bello* lo traduce como *encerrada*, la cual es, nuevamente, una traducción literal y suficiente. *El Aleph*, por su parte, opta por *encarcelada* y aquí, nuevamente vemos su cercanía con el original más un énfasis extra, se exagera más el sentimiento de Jo a través de su lenguaje y en este sentido, se enriquece la traducción en español.

En este párrafo también vemos de nuevo la tendencia de *Andrés Bello* por omitir fragmentos del original, como la descripción completa de la señora vieja con la que trabaja Jo (que *Andrés Bello* traduce simplemente como *vieja*, quitando así el grado de respeto que le confiere la palabra *lady*) y también su deseo de abofetearla o irse en el colmo de la desesperación. Al igual que en párrafos anteriores, esta omisión resta información y calidad con respecto al texto original.

También, *Andrés Bello* vuelve a juntar párrafos sin razón aparente.

En el caso de *Porrúa*, vemos que traduce *nervous* como *histérica* que, citando nuevamente al DRAE, expresa “un estado pasajero de excitación nerviosa ocasionado por una situación anómala” (2001:@). La histeria, en este caso, es una exageración del nerviosismo de la señora que se describe en el original, probablemente con el fin de enfatizar su carácter desagradable.

*El Aleph* y *Andrés Bello* optan por traducirlo de forma más literal, como *nerviosa*.

Para concluir, cabe resaltar que en su traducción *Porrúa* nuevamente añade información que no se encuentra en el texto original, como es el caso de *echarte a llorar*, cosa que Jo nunca menciona y que, dado que más adelante sabemos que le desagrada llorar, es poco probable que alguna vez mencione frente a sus hermanas.

Como hemos podido constatar, *Porrúa* tiende a añadir elementos que no se encuentran en la novela original, quizás buscando obtener un efecto más descriptivo o emocional pero obteniendo, muchas veces, una prosa cargada o desviaciones respecto al texto en la lengua de partida. Umberto Eco menciona en su libro *Decir casi lo mismo*:

Hay traducciones que enriquecen espléndidamente la lengua de llegada y que, en casos que muchos consideran afortunados, consiguen decir más [...] que las originales. Pero este acontecimiento suele concernir a la obra que se realiza en la lengua de llegada, en el sentido de que da cuerpo a una obra apreciable por sí misma, no como versión del texto fuente. Una traducción que llega a «decir más» podría ser una obra excelente en sí misma, pero no es una buena traducción. (2008:141)

Así pues, aunque hay ocasiones en las que un traductor verdaderamente puede ganar mayor expresividad a través de la elección de determinada palabra o construcción sintáctica, las adiciones (con mayor razón el exceso de ellas) alejan la



traducción de su propósito inicial, el cual es transmitir la voz del autor en una nueva lengua y cultura de la forma más íntegra posible.

Texto Original	Porrúa	Andrés Bello	El Aleph
<p>"It's naughty to fret, —but I do think washing dishes and keeping things tidy is the worst work in the world. It makes me cross; and my hands get so stiff, I can't practise good a bit." And Beth looked at her rough hands with a sigh that any one could hear that time.</p>	<p>—No está bien quejarse, pero os garantizo que no hay en el mundo nada más desagradable que tener que fregar y arreglar las cosas de la casa. Me pone de mal humor, me irrita y me estropea tanto las manos, que ni siquiera puedo tocar bien el piano —y Beth contempló sus pequeñas manos enrojecidas y ásperas, con un suspiro que, esta vez, pudieron escuchar todas.</p>	<p>—Está mal que nos quejemos, pero lo peor es lavar los platos y poner todo en orden. Se me acalambran los dedos y no puedo practicar bien el piano. —Comentó Beth, mirando sus ásperas manos.</p>	<p>-Es malo quejarse, pero a mí me parece que fregar platos y arreglar la casa es el trabajo más desagradable del mundo. Me irrita y me pone tan ásperas y tiesas las manos que no puedo tocar bien el piano —y Beth las miró con tal suspiro, que cualquiera pudo oír esta vez.</p>

Tabla 3.16.

En el caso de este párrafo, lo primero que llama la atención es la diferencia de traducciones para *I do think*. En inglés, el auxiliar *do* añade un énfasis al verbo y las tres editoriales recurrieron a diferentes opciones para traducirlo:

*Porrúa* añade un énfasis mayor que el *do* del original con la expresión *os garantizo*; sin embargo, además de ganar énfasis con este aumento, no hay una desviación significativa del significado.

*Andrés Bello*, por su parte, omite esta oración.

En el caso de *El Aleph*, la manera de añadir énfasis consiste en agregar *a mí*, aunque en este caso se enfatiza más al sujeto que al verbo.

Con respecto al resto del párrafo, vemos que *Porrúa* cambia el orden en la oración y comienza por calificar la acción (*no hay en el mundo nada más desagradable que...*) antes de mencionar la acción misma. Al realizar este cambio, el énfasis principal va hacia la opinión y no hacia los quehaceres que Beth realiza; con esto, nuevamente, la traducción gana en cuanto a expresividad.

Volviendo sobre el tema de la ganancia expresiva en la traducción, en *Literary Translation*, Clifford E. Landers menciona: “By assigning a high priority to tone, the translator avoids such traps as slavish fealty to literal meaning that distort’s the author’s intent” (2001: sin número). Antes de continuar, debemos entender el *tono*, de acuerdo con Landers como el sentimiento general que un diálogo, un pasaje o todo el texto transmite, ya sea consciente o inconsciente. En este sentido, algunas de las ganancias que hay en la traducción hacen más claro el tono que conllevan determinados diálogos o párrafos.

*Andrés Bello* sintetiza la expresión *the worst work in the world* como *lo peor*. Aunque se mantiene la idea de que se trata de un trabajo desagradable, esta síntesis tiene un grado menor de expresividad que, por ejemplo, la traducción literal que hace *El Aleph* (*el trabajo más desagradable del mundo*).

Más adelante en el párrafo, *Porrúa* traduce *It makes me cross; and my hands get so stiff* como *Me pone de mal humor, me irrita y me estropea tanto las manos*.

De acuerdo con Beatriz Escalante (2004:13) en su libro *Curso de redacción para escritores y periodistas*, la coma se utiliza para hacer una enumeración de palabras de la misma categoría gramatical (excepto si las precede y, e, ni, o). En este caso, tenemos tres verbos y el uso de la coma entre *me pone de mal humor* y *me irrita* parece que hace un listado y por tanto produce una graciosa ambigüedad en la que las manos están irritadas, estropeadas y de mal humor.

Una forma de solucionar esto sería con una y, tal como sugiere Beatriz Escalante; además podría eliminarse la repetición de me:

*Me pone de mal humor y me irrita y estropea las manos.*

Algo muy similar a esta solución propuesta es lo que hace *El Aleph*, la cual es *Me irrita y me pone tan ásperas las manos* [...]. No obstante, en este caso se crea otra ambigüedad ya que, al traducir *makes me cross* como *me irrita*, pese a que es correcto, el verbo puede referirse tanto al estado de ánimo como a que las manos están irritadas, tiesas y ásperas. En este caso, la traducción que hace *Porrúa* (*me pone de mal humor*) evitaría dicha confusión.

*Andrés Bello* lo sintetiza simplemente como *se me acalambran los dedos*.

Tanto en *Porrúa* como en *El Aleph* se añade más información sobre el estado de las manos. *Porrúa* utiliza el verbo *irritar*, que no está en el original y *El Aleph* el adjetivo *ásperas*, que se encuentra más adelante en el mismo párrafo, mas ya no en voz de Beth sino del narrador (*Beth looked at her rough hands*). El objetivo de estas adiciones es poner un mayor énfasis y lograr transmitir mejor el deterioro de las manos; sin embargo, hemos visto que estos sobrantes causan más ambigüedad que claridad.

En cuanto a la traducción de *get so stiff*, tenemos también tres versiones distintas:

*Porrúa* lo traduce como *se estropean*, lo que denota, de acuerdo con DRAE (2001:@), que se maltratan, deterioran o afean. Esto, aunque va de acuerdo con lo que dice Beth, no parecen tener una relación tan directa con tocar el piano como *stiff*, que es un verbo que indica rigidez (NOAD 2008: sin número).

*Andrés Bello* lo traduce como *acalambrar*, acercándose más al sentido del original, pero hace referencia a los dedos y no a toda la mano. Este uso de la sinécdoque, aunque no se apega al original, transmite el mensaje y tiene concordancia con la mención posterior que se hace a tocar el piano.

*El Aleph* opta por el adjetivo *tíasas*, el cual se apega más al original.

Finalmente, cabe mencionar la traducción que hace *Porrúa* de *rough hands*, ya que además de optar por el adjetivo *ásperas*, como lo hacen *El Aleph* y *Andrés Bello*, y que es más literal, añade los adjetivos *pequeñas* y *enrojecidas*. Aunque estas son más añadiduras por parte de *Porrúa*, en este caso reafirman la imagen frágil del personaje por lo que la traducción al español que hace la editorial gana en este aspecto. Por otra parte, la carga de adjetivos puede entorpecer el ritmo de la traducción, así que será necesario valorar si es mejor para el texto conservar la ganancia expresiva del texto y sacrificar la fluidez del mismo o viceversa.

<b>Texto Original</b>	<b>Porrúa</b>	<b>Andrés Bello</b>	<b>El Aleph</b>
"I don't believe any of you suffer as I do," cried Amy; "for you don't have to go to school with impertinent	—Pues yo creo que ninguna de vosotras sufre como yo —gritó Amy—; porque no tenéis que ir a la escuela con niñas	—Creo que ninguna de ustedes sufre tanto como yo —exclamó Amy—. ustedes no van a la escuela, donde hay	-No creo que ninguna de ustedes sufra como yo -gritó Amy-; porque no tienen que ir a la escuela con

girls, who plague you if you don't know your lessons, and laugh at your dresses, and label your father if he isn't rich, and insult you when your nose isn't nice."	impertinentes que se ríen de una si no lleva bien preparada la lección, y que se burlan de sus trajes, y hacen mofas si el padre no es rico y hasta os insultan si no se tiene la nariz bonita....	niñas impertinentes que te molestan si no sabes la lección, que se ríen de tus vestidos, que "masprecian" a tu padre si no es rico, y te insultan si no tienes una bonita nariz.	muchachas impertinentes, que las atormentan si no llevan la lección bien preparada, se ríen de nuestros vestidos, defaman a nuestro padre porque no es rico y nos insultan porque no tienen la nariz bonita.
---	--	--	--

Tabla 3.17.

Una palabra que tiene traducciones muy diferentes en este párrafo es *plague*. De acuerdo con *The New Oxford American Dictionary* (2008: sin número) significa acosar o incordiar a alguien de forma continua. Aunque *molestar* (Andrés Bello) y *reírse de* (Porrúa) entran en el concepto de *plague* y son aspectos del mismo. En este caso, considero que la palabra que describe de mejor forma el sentido el verbo en inglés es *atormentar* (El Aleph) ya que habla de una acción molesta e incluso penosa en mayor grado que *molestar* (DRAE 2001:@).

Otra cuestión de este párrafo es la traducción del error que comete Amy, al decir *label* en vez de *libel*. Pese a que su traducción es tan sencilla como escribir mal una palabra, la palabra escogida debe ser adecuada para la corrección que hace Jo en el siguiente párrafo, por lo que discutiremos la elección que hicieron las tres versiones más adelante.

Para concluir, discutiremos la decisión de *Andrés Bello* de unir más de un párrafo en uno, como puede verse en este apartado en el que se unen seis. Si bien es cierto que traducir prosa presenta un poco más de permisividad en su forma que, por ejemplo, la poesía, pero esto no implica que las reglas sintácticas puedan violarse sin que haya una razón para ello. Burton Raffel en su libro *The Art of Translating Prose* dice:

Indeed, although poetry regularly and with gay impunity violates its language's syntax, prose cannot tolerate either such an intensity of syntactic irregularity or such far ranging violations [...] because prose that that plays fast and loose with syntax is wither bad prose, incomprehensible prose, "poetic" prose, or no prose at all. (1994:x)

Como hemos visto, Andrés Bello tiene una tendencia a acortar párrafos, omitirlos o unirlos en lo que parece ser un intento de ahorrar espacio. Como resultado, su traducción carece de detalles y matices, y en ocasiones como la de este párrafo resulta difícil y cansado de leer por la falta de espacios.

Texto Original	Porrúa	Andrés Bello	El Aleph
"If you mean <i>libel</i> , I'd say so, and not talk about <i>labels</i> , as if pa was a pickle-bottle," advised Jo, laughing.	-Debes decir mofa y no mofas, aunque creo que lo mejor sería que no usaras palabras altisonantes —observó Jo, riendo.	—Si quieres decir “menosprecian”, mejor es que aprendas las palabras antes de usarlas —dijo Jo, riéndose.	-Si quieres decir difamar dilo así, aunque mejor sería no usar palabras altisonantes -dijo Jo, riéndose.

Tabla 3.18.

Como puede apreciarse, este párrafo sufrirá muy probablemente una pérdida ya por el juego de palabras entre *label* y *libel* además del comentario que hace Jo al respecto. Ninguna de las tres editoriales se apegan al original en este caso.

En el caso de *Porrúa* vemos que decide traducir *label* como *hacer mofa* y *libel* como *hacer mofas*, los cuales funcionan como error y corrección así como dentro del contexto. En este caso se pierde la broma que hace Jo y se cambia por un consejo (*no usar palabras altisonantes*).

*Andrés Bello* opta por *menosprecian* y *masprecian* (“*masprecian*” a tu padre si no es rico), el cual es un error mucho más notorio que el que elige *Porrúa*. Nuevamente, se pierde la broma de Jo y se cambia por un consejo (*mejor es que aprendas las palabras antes de usarlas*), en este caso con un tono más agresivo y burlón que el de las traducciones de *El Aleph* y *Porrúa* y el mismo original.

*El Aleph* utiliza las palabras *difamar* y *defamar* (*defam a nuestro padre porque no es rico*), y tampoco alteran el mensaje. También en esta versión se pierde la broma y se cambia por un consejo usando las mismas palabras que el de *Porrúa*.

En cuanto a la pérdida en la traducción, Umberto Eco en *Decir casi lo mismo* (2008:120) nos dice que hay casos que podrían considerarse pérdidas absolutas tales como los juegos de palabras o, como en este caso, los juegos de sonidos. Umberto Eco menciona que en estos casos lo que le queda al traductor es usar notas al pie de página, lo que ratifica su derrota. Si bien en este caso se trata de una

pérdida absoluta, los traductores optan por compensarla de forma comunicativa de tal forma que el efecto logre conservarse.

Texto Original	Porrúa	Andrés Bello	El Aleph
"I know what I mean, and you needn't be 'statirical' about it. It's proper to use good words, and improve your <i>vocabulary</i> ," returned Amy, with dignity.	—Yo bien sé lo que digo y no creo que debas criticarme. Es conveniente acostumbrarse a utilizar palabras escogidas para mejorar el vocabulario—respondió Amy con dignidad.	—Yo sé lo que quiero decir y no tienes que mostrarte tan "sapírica" conmigo. Hay que usar palabras precisas y sería bueno que mejoraras tu "vicabulario" — replicó Amy, ofendida.	-Yo sé lo que quiero decir, y no hay que criticarme tanto. Es bueno usar palabras escogidas para mejorar el vocabulario -respondió solemnemente Amy.

Tabla 3.19.

En este párrafo vemos de nuevo los errores en el habla de Amy cuando usa palabras complicadas: el primer caso es *statirical*, cuya forma correcta sería el adjetivo *satirical*. De las tres editoriales, la única que conserva tanto el significado literal de la palabra como la incorrección es *Andrés Bello* con la palabra *sapírica*. Cabe añadir que, tanto en inglés como en español y de acuerdo con el DRAE (2001:@) y *The New Oxford American Dictionary* (2008: sin número), el adjetivo *satírico* (*satirical*) tiene relación con la sátira y, por tanto, denota una crítica y una burla. En este sentido, la traducción literal de la palabra resulta suficiente.

Las otras dos editoriales, optan por la palabra *criticar* que, a diferencia de *satírico*, carece de la parte de burla y ridiculización. Así mismo, omiten el mal uso que hace Amy de la palabra y que podría haberse resuelto al escribirlo como *creticar* o alguna otra deformación de la palabra.

Lo mismo sucede con *vocabulary*, cuya forma correcta es *vocabulary* y que *Andrés Bello* traduce, nuevamente de forma literal, como *vocabulario* y su respectiva incorrección: *vicabulario*.

Al igual que en el caso anterior, tanto *El Aleph* como *Porrúa* traducen la palabra sin la incorrección y, dado que este uso incorrecto del lenguaje no lo vemos en ninguna otra parte del parte del párrafo, hay una pérdida con respecto al personaje y su gusto por usar palabras más complicadas de lo que puede manejar.

En el caso de la traducción de *good words*, tanto *El Aleph* como *Porrúa* optan por traducirlo como *palabras escogidas*, mientras que *Andrés Bello* opta por *palabras precisas*. Aquí, la traducción literal de la expresión resultaría ineficiente dado que *buenas palabras* podría abarcar todas aquellas que no son *malas palabras* (groserías) y con esto se desapegaría del original.

La solución de *El Aleph* y de *Porrúa* es adecuada en el sentido de que *palabras escogidas* sugiere un grupo de palabras que se separan del resto; en este caso, por ser mejores o de mayor elegancia. Por otra parte, la traducción de *Andrés Bello* habla sobre las palabras precisas, pero no expresa la totalidad de lo que inglés significa *good words* ya que la palabra precisa para expresar algo no necesariamente será la más elegante.

Una diferencia entre las tres editoriales es la traducción de la palabra *dignity*. *Porrúa* opta por la traducción literal, *dignidad*, que en ambos idiomas expresa un comportamiento serio y decoroso. De acuerdo con el DRAE (2001:@), la palabra *solemnidad* que emplea *El Aleph* se acerca a este significado ya que denota firmeza y gravedad; mientras que la palabra *ofendida*, de *Andrés Bello* no hace referencia a ninguna de estas actitudes y por lo tanto diverge del original.

Finalmente, *Andrés Bello* realiza una traducción incorrecta de la frase *It's proper to use good words and improve your vocabulary* como *Hay que usar palabras precisas y sería bueno que mejoraras tu vocabulario*. En este caso, el adjetivo *proper* que antecede a la frase *to use good words* modifica también a *improve your vocabulary* por la conjunción *y*; el significado de esta oración es que es apropiado usar palabras escogidas y mejorar el vocabulario.

Sin embargo, la traducción de *Andrés Bello* es incorrecta ya que lo interpreta como una frase imperativa y lo traduce como una crítica de Amy hacia Jo (*sería bueno que mejoraras tu vocabulario*); esto no sólo resulta en una incorrección en cuanto al sentido de la oración en inglés sino dentro del contexto de la novela ya que Jo, además de corregir a Amy en el párrafo anterior, con lo que demuestra su buen uso del vocabulario, adora leer por lo que no es lógico que deba mejorar su vocabulario. Además, no parece correcto, dentro del contexto, que Amy le dé un orden a su hermana mayor como si tuviera autoridad por encima de ella.

Texto Original	Porrúa	Andrés Bello	El Aleph
"Don't peck at one another, children. Don't you wish we had the money papa lost when we were little, Jo? Dear me! how happy and good we'd be, if we had no worries!" said Meg, who could remember better times.	–Vamos, no disputéis. ¿No os gustaría que volviéramos a tener el dinero que perdió papá cuando éramos pequeñas...? ¡Ay de mí, qué bien lo pasaríamos si pudiéramos disponer de todo lo que necesitamos! – suspiró Meg, que podía recordar tiempos vividos con holgura.	—No peleen. Dime, Jo, ¿no te gustaría que papá tuviera siempre el dinero que perdió cuando éramos chicas? ¡Qué felices y buenas seríamos sin tantas preocupaciones!— expresó Meg, que podía recordar tiempos mejores	-No disputen niñas: ¿no te gustaría que tuviésemos el dinero que perdió papá cuando éramos pequeñas, Jo? ¡Ay de mí! , ¡qué felices y buenas seríamos si no tuviésemos necesidades! -dijo Meg, que podía recordar un tiempo en que la familia había vivido con holgura.

Tabla 3.20.

Al inicio de este párrafo nos encontramos con que *peck at*, que de acuerdo con *The New Oxford American Dictionary* (2008: sin número) significa criticar o molestar a alguien. En este caso, se traduce en las tres versiones con la idea de una discusión. Dada la naturaleza de la conversación anterior entre los dos personajes, podría decirse que el verbo *disputar*, que utilizan tanto *Porrúa* como *El Aleph* no es el más adecuado ya que habla de una discusión acalorada (DRAE 2001:@) lo que no podemos ver en el diálogo. *Pelear* podría acercarse más a la acción que tiene lugar en el diálogo ya que, de acuerdo con el DRAE (2001:@), *pelear* puede significar refirir que a su vez significa corregir con rigor, por lo que es más cercano al original.

Cabe mencionar que *El Aleph* es la única versión que traduce el sustantivo *children* (*niñas*), conservando así los matices de superioridad que Meg imprime en su discurso como la hermana mayor.

En el caso de la traducción de *Porrúa*, vemos que traduce la pregunta *Don't you wish [...]?* como *¿No os gustaría [...]?* lo que es un error dado que *os* es un plural, es decir, indica que el mensaje va dirigido a las otras tres hermanas mientras que en el original hace referencia únicamente a Jo. Por añadidura, dentro del contexto de la novela, únicamente Meg y Jo disfrutaron de los mejores tiempos de la familia ya que son las hermanas mayores y, por ende, las únicas capaces de recordarlo.



Cabe señalar que en el caso de *Andrés Bello* se añade la palabra *siempre* pese a que el contexto y la construcción de la oración se beneficiaría más con el uso del adverbio *aún* o *todavía*. De acuerdo con el DRAE (2001:@) *siempre* es una de las acepciones de *todavía* aunque se marca que es un uso anticuado.

En el caso de la traducción de la frase *Dear me! how happy and good we'd be, if we had no worries!*, las tres versiones son distintas:

*Porrúa* opta por traducirlo como *¡Ay de mí, qué bien lo pasaríamos si pudiéramos disponer de todo lo que necesitamos!* Aquí la idea de estar felices y estar bien se unen en la expresión *qué bien lo pasaríamos*, que transmite la idea correctamente. En cuanto a *if we had no worries*, se entiende por el contexto, tanto del diálogo como de la historia, que si los personajes pueden disponer de todo lo que necesitan, entonces no tienen preocupaciones, lo cual conserva el mensaje aunque no sea una traducción literal.

*Andrés Bello* lo traduce como *¡Qué felices y buenas seríamos sin tantas preocupaciones!* Podemos apreciar que se opta por una traducción literal de *happy and good*, no obstante, *buenas* hace referencia a un buen comportamiento más que a un estado. Más adelante, sabemos que Meg opina que a pesar de que su familia carece de dinero son mejores que otras familias más ricas, pero con comportamientos y hábitos malos. Por ende, es más probable que *good* haga referencia a un estado (estar bien) y no que el personaje se contradiga a sí mismo.

Con respecto a *worries*, *Andrés Bello* opta por traducirlo de forma literal como *preocupaciones*.

Por último, *El Aleph* traduce esta frase como *¡Ay de mí!, ¡qué felices y buenas seríamos si no tuviésemos necesidades!* *El Aleph* incurre en la misma imprecisión que *Andrés Bello* con respecto a *good* al traducirlo como *buenas*. Además, traduce *worries* como *necesidades*, lo que es impreciso ya que *necesidades* puede implicar carencias de distintos tipos y no solamente económicas; si bien el contexto ayuda a discriminar, es mi opinión que sería mejor añadir el adjetivo *económicas* a la traducción o cambiar la palabra por *preocupaciones*, como en el original, para evitar alterar el ritmo.

<b>Texto Original</b>	<b>Porrúa</b>	<b>Andrés Bello</b>	<b>El Aleph</b>
-----------------------	---------------	---------------------	-----------------

<p>"You said the other day you thought we were a deal happier than the King children, for they were fighting and fretting all the time, in spite of their money."</p>	<p>–Dijiste el otro día que podíamos considerarnos, entonces, más felices que los King, porque ellos no hacían, a pesar de su dinero, más que pelear y quejarse.</p>	<p>—El otro día tú misma dijiste que éramos más felices que los hijos de un rey, porque esos aunque tengan mucho dinero a veces pelean entre ellos y andan con mala cara...</p>	<p>-Has dicho el otro día que, en tu opinión, éramos más felices que los niños King, porque ellos no hacían más que reñir y quejarse continuamente a pesar de su dinero.</p>
---	--	---	--

**Tabla 3.21.**

En el caso de este párrafo no hay omisiones o adiciones que alteren el mensaje del original.

Sin embargo, en el caso de la editorial *Andrés Bello*, al principio del párrafo se añade un énfasis extra con respecto al sujeto al incluir la frase *tú misma*. Debido a la conjugación del verbo *dijiste* en español, sabemos que el sujeto tácito en la oración es el singular de la segunda persona (tú). Pese a que este énfasis no está en el original, podría considerarse como una ganancia en cuanto al sentido de la frase, es decir, resaltar que Meg misma hizo ese comentario y que, en el párrafo anterior, se está contradiciendo. Por otro lado, aunque el fin del diálogo es precisamente resaltar la contradicción, quizá el énfasis agregado resulta incorrecto si tenemos en cuenta que quien dice esta frase es la tímida Beth.

Una desviación más grave en cuanto a sentido, y que también tiene lugar en la editorial *Andrés Bello*, ocurre un poco más adelante cuando traduce *the King children* como *los hijos de un rey*. Además de que la falta de un posesivo como 's, debería indicar que no se trata de los hijos del rey, sabemos que King es en realidad un apellido porque en el capítulo *Meg goes to Vanity Fair*, se presenta a la familia King.

Clifford E. Landers previene sobre lo que llama *Unaware translation* de la siguiente manera:

An unaware translation is *ipso facto* a bad translation, and 'unaware' means failing to have a firm grasp on the meaning of the work, both at the surface level (words, phrases, idioms, culture) and at the underlying level of deeper significance." (2001: sin número)

En este caso, el traductor falla en traducir la palabra a causa de un problema en la comprensión del texto y, de esta forma, su traducción resulta, tal como menciona

el autor de *Literary Translation*, en una mala traducción. Esto mismo puede aplicarse a los ejemplos de la presente investigación en los que la elección de palabras del traductor resulta en una incorrección a causa de problemas en la comprensión.

De las tres editoriales, *Andrés Bello* es la única que traduce *fretting* como *tener mala cara*. De acuerdo con *The New Oxford American Dictionary* (2008: sin número), el verbo *to fret* hace alusión a estar constante y visiblemente preocupado o ansioso; es decir, hace referencia a un comportamiento, por ejemplo *quejarse*, tal como traducen las otras dos editoriales.

Para concluir, vemos que las tres editoriales tradujeron *All the time* de diferentes formas: *Porrúa* opta por la frase *No hacen más que quejarse*, que indica una acción que tiene lugar todo el tiempo, de la misma forma que lo hace *continuamente*, que es la traducción de *El Aleph*. Por otra parte, *Andrés Bello* *A veces*, que no indica la misma frecuencia que el original.

<b>Texto Original</b>	<b>Porrúa</b>	<b>Andrés Bello</b>	<b>El Aleph</b>
"So I did, Beth. Well, I guess we are; for, though we do have to work, we make fun for ourselves, and are a pretty jolly set, as Jo would say."	–Es cierto, Beth, y así lo creo, porque nosotras, aunque tenemos que trabajar, nos divertimos y formamos una “pandilla muy alegre”, como diría Jo.	—Así es, Beth. Y no me equivoco, porque aunque tengamos que trabajar sabemos divertirnos y somos “una banda muy alegre”, como diría Jo.	-Es verdad, Beth; bueno, creo que lo somos, porque, si tenemos que trabajar, nos divertimos al hacerlo, y formamos una cuadrilla muy alegre, según Jo.

**Tabla 3.22.**

En este párrafo, con respecto a la traducción de la oración *I guess we are*, la versión más literal es la que da *El Aleph*. En cuanto a *Porrúa* y *Andrés Bello*, hay una variación en el sentido que conlleva un cambio en la intención:

La traducción de *Porrúa* dice: *Y así lo creo*, a diferencia del original, no muestra duda sino afirmación; de la misma forma lo hace la traducción de *Andrés Bello*: *Y no me equivoco*. En ambas hay mayor seguridad de la que tiene el original, donde lo que Meg expresa es una opinión.

Más adelante en este párrafo, encontramos la frase *though we do have to work, we make fun for ourselves*. En este caso, en la traducción de *El Aleph* se aprecia una desviación en el sentido ya que el condicional *si tenemos que trabajar, nos*

*divertimos al hacerlo* implica que el trabajar es una cuestión opcional, es decir, pueden hacerlo o no y por tanto no es necesario; no obstante, sabemos que para las protagonistas no trabajar no es una opción debido a su precaria situación económica. Además, en el original no expresa que hacen que su trabajo sea divertido sino que se divierten a pesar de tener que trabajar.

En este sentido, la traducción de *Porrúa (aunque tenemos que trabajar, nos divertimos)* resulta más literal; y la traducción de *Andrés Bello (aunque tengamos que trabajar sabemos divertirnos)* se apega también al sentido del original.

Para concluir, discutiremos el caso de la traducción de *jolly set*.

De acuerdo con *The New Oxford American Dictionary* (2008: sin número), *set* como sustantivo denota un grupo de cosas que se parecen, o que suelen estar juntos o que son parte de un conjunto. En este sentido, las traducciones de las tres editoriales cumplen con transmitir el mensaje de forma correcta. Sin embargo, debemos recordar que Jo utiliza palabras menos formales que el resto de los personajes femeninos de la historia, tal como se menciona en el siguiente párrafo.

El DRAE (2001:@) indica que *banda* describe a un grupo que favorece y sigue el partido de alguien o como un conjunto musical. *Cuadrilla (El Aleph)* y *pandilla (Porrúa)* son sinónimos y hablan de un grupo de amigos, pero *pandilla* posee una connotación más informal, por lo que sería la palabra más adecuada dada la personalidad de Jo.

Texto Original	Porrúa	Andrés Bello	El Aleph
<p>"Jo does use such slang words," observed Amy, with a reproving look at the long figure stretched on the rug. Jo immediately sat up, put her hands in her apron pockets, and began to whistle.</p>	<p>—¡Lo que es Jo emplea unas expresiones muy poco elegantes! —observó Amy con tono de reproche mirando a su hermana. Ésta se levantó de un salto, metió las manos en los bolsillos del delantal y se puso a silbar.</p>	<p>—Jo usa siempre palabras poco delicadas —observó Amy, dando una mirada crítica a la larga figura de Jo, tendida en la alfombra. Inmediatamente, esta se sentó, se puso las manos en los bolsillos del delantal y empezó a silbar.</p>	<p>—¡Jo habla en una jerga tan chocante! —observó Amy, echando una mirada crítica hacia la larga figura tendida sobre la alfombra. Jo se levantó de un salto, metió las manos en los bolsillos del delantal y se puso a silbar.</p>

### Tabla 3.23.

El primer punto a tratar en este párrafo es que ni *Andrés Bello* ni *El Aleph* incluyen el énfasis que da *does* al verbo *use*; en el caso de *Porrúa*, la expresión *Lo que es Jo*, agrega un cierto énfasis aunque, a diferencia del original, se lo da al sujeto y no a la acción.

En cuanto a la traducción de *slang words*, las tres editoriales conservan la idea central: que las expresiones usadas no son nada femeninas ni de alto registro.

*The New Oxford American Dictionary* (2008: sin número) define *slang* como un lenguaje que consiste en palabras o frases muy informales y que pertenecen a un cierto contexto o grupo. En este sentido, y como ya mencionamos, las tres editoriales hacen una exposición del término; no obstante, el DRAE (2001:@) describe que una *jerga* (*El Aleph*), en el sentido del lenguaje, es un lenguaje especial y familiar que se ocupa en determinados contextos o grupos. Si bien la definición no corresponde con exactitud con la de *slang*, sí hay un parecido notable y, teniendo en cuenta que el adjetivo *chocante* da la connotación de rechazo, ambas palabras podrían acercarse a la definición de *slang*; por lo tanto sería la traducción más cercana al original.

En cuanto a *reproving look*, tanto *Andrés Bello* como *El Aleph* lo traducen como *una mirada crítica*, pero esto no tiene la misma connotación que tiene *reproving*, es decir, una mirada crítica no necesariamente implica un juicio negativo sino simplemente que se valoran características o que se está formando un juicio. Por otro lado, *reproche*, la opción de *Porrúa*, expresa de mejor forma una censura o un desacuerdo, según el DRAE (2001:@); no obstante, *Porrúa* utiliza *reproche* para describir el tono que usa Amy, no para describir la mirada que le dirige a Jo, cayendo así en una desviación del original.

Finalmente, discutiremos la traducción de *sat up*. En este punto hay que recordar que Jo se encontraba tendida sobre la alfombra. Este verbo, nuevamente de acuerdo con *The New Oxford American Dictionary*, indica que cambió de esta postura y se sentó.

*Porrúa* había descrito que Jo se encontraba sentada en el primer párrafo (tabla 3.2.), por lo que en este punto hay un conflicto con *sat up* y para solucionarlo, opta por *se levantó de un salto*. Esto, aunque es una alternativa para describir el cambio

de posición, sigue representando un error en cuanto al sentido del original, por las razones descritas en el análisis del primer párrafo.

En el caso de *Andrés Bello*, este párrafo nos introduce por primera vez al hecho de que Jo se encuentra tendida en la alfombra, cosa que no sucedió en el primer párrafo de la novela. Por otra parte, es la única de las editoriales que describe que Jo pasa de estar tendida a sentarse.

En esta parte de la traducción podemos ver que las decisiones que se tomaron al inicio de la traducción respecto a la postura de Jo influyen en este punto de la historia. En el libro *Translation Studies* (2002:115) Susan Bassnett menciona que un traductor literario debe recordar que una oración es parte de algo mucho más grande, una unidad en una estructura más compleja. En el caso de esta novela, el traductor de cada editorial debería recordar que lo que los personajes dicen, la manera en la que lo hacen y sus acciones conllevan un significado y una carga psicológica o emocional que se verá reflejada a lo largo de la historia; esto, por tanto, requiere de una traducción cuidadosa y completa.

Por último, *El Aleph* traduce *sat up* de la misma manera que *Porrúa* que, como vimos antes, es incorrecta.

<b>Texto Original</b>	<b>Porrúa</b>	<b>Andrés Bello</b>	<b>El Aleph</b>
"Don't, Jo; it's so boyish."	–No hagas eso Jo; es cosa de chicos.	—No hagas eso, Jo. Es cosa de hombres.	-No hagas eso, Jo, es cosa de chicos.

**Tabla 3.24.**

En este párrafo no hay diferencias significativas entre el original y las tres traducciones.

<b>Texto Original</b>	<b>Porrúa</b>	<b>Andrés Bello</b>	<b>El Aleph</b>
"That's why I do it."	–Por eso lo hago.	—Por eso mismo lo hago.	-Por eso lo hago.

**Tabla 3.25.**

En este párrafo no hay diferencias significativas entre el original y las tres traducciones.

<b>Texto Original</b>	<b>Porrúa</b>	<b>Andrés Bello</b>	<b>El Aleph</b>
"I detest rude, unlady-like girls."	–Detesto a las muchachas	—Me cargan las niñas groseras que	-Detesto a las muchachas rudas,

	hombrunas, de modales ordinarios.	no saben ser femeninas.	de modales ordinarios.
--	-----------------------------------	-------------------------	------------------------

Tabla 3.26.

Pese a la brevedad de este párrafo, existen diferencias muy notables entre las traducciones. Para empezar, tanto *Porrúa* como *El Aleph* utilizan el verbo *Detesto* como traducción literal de *detest*, pero *Andrés Bello* opta por la expresión *Me cargan*, que es mucho más informal; esto, como se ha discutido anteriormente, es un problema en la traducción debido a los rasgos del personaje. Amy es, de entre las cuatro hermanas, la que se preocupa por utilizar un lenguaje refinado, aun si, a veces es demasiado rebuscado, por lo que las expresiones informales, como la que usa *Andrés Bello*, son inverosímiles en ella.

En el libro *In other words* (1992:15-17) Mona Baker habla, además de los significados proposicional y expresivo, del significado presupuesto y evocado. En este caso, nos centraremos en el significado evocado; este surge de la variación dialectal y de registro. En el caso de la variación de registro, como es el caso de las palabras que escoge Amy (variación de registro en el tenor del discurso) la autora sugiere para la traducción: "S/he must ensure that the translation matches the register expectations of its prospective receivers, unless, of course, the purpose of the translation is to give a flavor of the source culture" (1992:17) En el caso de los diálogos de Amy y Jo, es necesario que el traductor cumpla con estas expectativas de registro que la misma novela impone al lector cuando presenta el carácter y hábitos lingüísticos de los personajes.

Algo que es interesante notar es que, tanto *Porrúa* como *El Aleph* utilizan en sus traducciones la expresión *modales ordinarios*, para referirse a algo distinto. En el caso de *Porrúa*, es su propuesta de traducción para el adjetivo *rude*, mientras que para *El Aleph* es la traducción de *unlady-like*. Cabe mencionar que el DRAE (2001:@) indica que *ordinario* denota algo que es vulgar o común.

*The New Oxford American Dictionary* (2008: sin número) define *rude* como algo que es ofensivo o grosero, o como algo que carece de sofisticación. En este caso, el contexto parece indicar que Amy se refiere a la falta de elegancia y delicadeza de Jo,

por lo que puede que la traducción *modales ordinarios* sea más cercana al mensaje original.

En el caso de *Andrés Bello*, *rude* es traducido como *grosero*, lo que es una traducción adecuada para este contexto ya que significa que algo es ordinario (DRAE 2001:@), pero crea una ambigüedad respecto a si sus modales son ordinarios u ofensivos.

Para *unlady—like* hemos comprobado que la de *El Aleph* no es una traducción adecuada. En el caso de *Andrés Bello* y *Porrúa*, ambas transmiten la idea de falta de femineidad. Por mi parte pienso que la versión de *Porrúa* tiene la ventaja de que *hombruna* es también un adjetivo que describe, según el DRAE (2001:@), a una mujer que asemeja a un hombre, como es el caso de Jo. Así pues, reúne tanto la economía de palabras como la precisión.

Para concluir, cabe resaltar que, en el caso de *Andrés Bello* se traduce *girls* como *niñas*; esta palabra da un contexto de infantilismo, que no va con el personaje ni las circunstancias ya que se está dirigiendo a su hermana mayor.

<b>Texto Original</b>	<b>Porrúa</b>	<b>Andrés Bello</b>	<b>El Aleph</b>
"I hate affected, niminy-piminy chits."	—Y yo aborrezco a las cursis que se las echan de señoritas elegantes.	—Y yo odio a las chiquillas repulidas y cobardes.	-Y yo aborrezco a las muchachas afectadas y pedantes.

**Tabla 3.27.**

Las principales diferencias entre las versiones se hallan en la traducción de los adjetivos *affected* y *niminy—piminy*.

En el caso del primero, encontramos que *Andrés Bello* lo traduce como *repulidas* y *El Aleph* como *afectadas*. *Repulido* viene del verbo *repulir* que, de acuerdo con el Diccionario de la lengua española de la RAE (2001:@), indica que algo se compone con demasiada afectación. Pese a denotar una amplificación de lo que expresa la palabra *afectado* por sí misma, no altera el mensaje ni va en contra del contexto, por lo que podría ser una buena opción como alternativa de la traducción literal que hace *El Aleph*.

*Porrúa*, por otro lado, utiliza el adjetivo *cursis* que, según el DRAE (2001:@), describe a una persona que finge ser elegante y fina sin serlo. Pese a que el



adjetivo *affected* tanto en español como en inglés quiere decir falta de naturalidad, el significado de *cursi* no se aleja mucho de esta idea así que podría utilizarse también, sin embargo podría ser una mejor traducción para *niminy-piminy*.

De acuerdo con *The New Oxford American Dictionary* (2008: sin número), *niminy-piminy* es un adjetivo que describe a una persona afectadamente correcta o refinada. En este sentido, *cursi* es más cercano en cuanto a significado. *Porrúa* opta, en cambio, por traducirlo como *que se las hechan de elegantes*, lo que es una explicitación y una repetición el significado de *cursi*.

*El Aleph* opta en cambio por el adjetivo *pedante*. En este caso, de acuerdo con el DRAE (2001:@), el adjetivo expresa engreimiento y alarde de una erudición que se puede o no tener. Dado que el adjetivo que se utiliza en inglés se refiere más a una corrección y refinamiento fingidos que a una erudición, la traducción resulta incorrecta.

*Andrés Bello*, por otra parte, lo traduce como *cobarde*. Por la definición mencionada anteriormente de la palabra en inglés, podemos afirmar que *cobarde* es una desviación absoluta del sentido del original.

Para concluir, mencionaremos la traducción de *chits*.

*The New Oxford American Dictionary* (2008: sin número) define este sustantivo como una mujer joven a la que se le ve con desaprobación por ser inmadura o irrespetuosa. En este sentido, *muchachas* (*El Aleph*) no tiene esa connotación de desaprobación; por otro lado, *chiquilla* (*Andrés Bello*) es el diminutivo de chica; aquí, el diminutivo cumple la función de poner a Jo en un lugar de superioridad, por lo que podría acercarse, aunque no llega a transmitir por completo la idea del original. *Porrúa* omite traducir esta palabra (*las cursis*).

Umberto Eco menciona en *Decir casi lo mismo* que, en los casos en que una palabra tiene detalles particulares que no tienen un equivalente en ninguna palabra en la lengua meta, como es el caso de *chits* en español, se debe renunciar a explicitarlas todas. “Si las explicitamos todas [las propiedades], corremos el riesgo de dar una definición de diccionario, perdiendo el ritmo.” (2008:106); por esta razón, la mejor opción es buscar una palabra que sea lo más semejante posible para lograr transmitir el significado..

Texto Original	Porrúa	Andrés Bello	El Aleph
"Birds in their little nests agree," sang Beth, the peace-maker, with such a funny face that both sharp voices softened to a laugh, and the "pecking" ended for that time.	"Los pájaros se entienden en sus nidos" –cantó Beth, la pacificadora, con una expresión tan cómica que la discusión terminó, por el momento, entre alegres risas.	—La culpa es de ustedes dos, la verdad —dijo Meg, sermoneándolas en tono de hermana mayor—. Ya tienes bastante edad para dejar de portarte como si fueras un chiquillo, Josephine. Cuando eras una niñita no importaba, pero eres muy alta y hasta te has levantado el pelo. recuerda que eres una señorita.	"Pájaros en sus niditos se entienden" -cantó Beth la pacificadora, con una expresión tan cómica que las dos voces agudas se templaron en una risa, y la riña terminó de momento.

Tabla 3.28.

En este párrafo, se realizará la comparación entre *Porrúa* y *El Aleph* únicamente, debido a que *Andrés Bello* lo omite en su traducción.

Las traducciones de ambas editoriales son muy similares entre sí. Es posible señalar algunas diferencias menores como que *El Aleph* le agrega el diminutivo a *niditos* para señalar el adjetivo *little* que existe en el original y para agregar una nota de afecto, como vimos en ejemplos previos sobre el uso del diminutivo.

La traducción que hace *El Aleph* del fragmento *both sharp voices softened to a laugh* se acerca más a la del original que la de *Porrúa*; sin embargo, *las dos voces agudas* parece indicar más bien el timbre de voz, no que fueran hirientes o incisivas, por lo que sería conveniente realizar una revisión del adjetivo.

Texto Original	Porrúa	Andrés Bello	El Aleph
"Really, girls, you are both to be blamed," said Meg, beginning to lecture in her elder sisterly fashion. "You are old enough to leave off boyish tricks, and behave better,	–Realmente, hijas mías, las dos merecéis censura – dijo Meg sermoneando a sus hermanas con el aire propio de una hermana mayor. –Tú, Jo, ya no tienes edad para hacer		-Realmente, hijas mías, ambas merecen censura -dijo Meg poniéndose a corregir a sus hermanas con el aire propio de hermana mayor -.Tienes ya edad,

Josephine. It didn't matter so much when you were a little girl; but now you are so tall, and turn up your hair, you should remember that you are a young lady."	gracias de muchacho, que no importaban cuando eras una niña pequeña, pero que ahora, tan alta ya y con el cabello recogido, sí que importan, pues debes acordarte de que eres toda una señorita.		Jo, de dejar trucos de muchachos y conducirte mejor. No importaba tanto cuando eras una niña pequeña, pero ahora que eres tan alta y te has puesto moño, deberías recordar que eres una señorita.
--	--	--	---

**Tabla 3.29.**

En este párrafo, podemos ver un gran número de similitudes en la forma de traducir entre *Porrúa* y *El Aleph*.

Para empezar, ambas traducen *girls* como *hijas mías* pese a que una mejor traducción hubiera sido simplemente *niñas* que denota más la cualidad de hermana mayor que tiene Meg y posee una menor carga maternal. Aunque en la novela se menciona que Meg adopta un papel más maternal en ausencia de la madre, vemos más bien que ella busca actuar como una hermana mayor, severa cuando regaña. *Hijas mías*, en vez de darle mayor autoridad, le da un cierto matiz de dulzura que no concuerda con la intención del diálogo.

En el caso de *Andrés Bello*, se omite traducir *girls* y se conserva simplemente como *ustedes dos*. Otra particularidad de la traducción de esta editorial es que en vez de traducir *really* de forma literal (*realmente*) opta por *la verdad*; esto enfatiza el papel que tiene el adverbio en inglés.

Enseguida, *to be blamed* es traducido como *merecer censura* por *Porrúa* y *El Aleph* y como *la culpa es de las dos* por *Andrés Bello*. De acuerdo con la definición del DRAE (2001:@), *censura* tiene un sentido más encaminado hacia emitir un juicio sobre algo que a culpar a alguien; pese a que en una de sus acepciones *censurar* sí podría equivaler a *reprobar*. Quizá por claridad, sea mejor la opción más literal que ofrece *Andrés Bello*.

Es pertinente mencionar que en las tres traducciones la expresión *you are both to be blamed* se cambia de voz pasiva a voz activa, lo que es un acierto ya que de esta forma se respeta el genio de la lengua española.

Álex Grijelmo define en su libro *El genio del idioma* a este concepto como: “«El genio del idioma» es, pues, un lugar común que sirve para explicarnos su ser interno, su personalidad, cuando algo no se aviene a los criterios generales de la lengua.” (2005: sin número) y, en el mismo libro, el autor menciona que al genio de la lengua española se prefiere la voz activa frente a la pasiva a menos que esta última tenga un significado adicional o pretenda enfatizar algo o no se pueda nombrar el sujeto. En este caso, por tanto, es preferible la traducción de la oración como activa,

En el caso de la traducción de *boyish tricks* la editorial *El Aleph* opta por una traducción literal, es decir, hacer *trucos de muchacho*. Nuevamente citando al DRAE (2001:@), la palabra *truco* en español hace referencia a destrezas o habilidades determinadas; pero en inglés *The New Oxford American Dictionary* (2008: sin número) nos indica que la palabra hace referencia, en este contexto, a un hábito o comportamiento característico o peculiar. En pocas palabras, se hace un cambio de sentido ya que el texto original busca expresar que Jo se comporta de cómo un muchacho y no que realiza destrezas propias de uno.

*Gracias de muchacho*, que es la traducción de *Porrúa*, expresa más bien cualidades o habilidades (DRAE 2001:@) y, aunque no se desvía tanto del sentido (tener cualidades de muchacho), es probable que la traducción de *Andrés Bello* sea la mejor opción (*portarte como si fueras un chiquillo*). Por otra parte, en esta última propuesta sería mejor reemplazar la palabra *chiquillo* por *muchacho*, ya que de lo contrario se sugiere que Jo desea imitar un comportamiento infantil, no uno masculino.

Más adelante en este mismo párrafo, Meg menciona la expresión *little girl*. Nuevamente, *Porrúa* y *El Aleph* optan por la misma forma de traducirlo: *una niña pequeña*.

Esta traducción es un calco del inglés ya que en español no es necesario precisar que una niña es pequeña, es una característica propia del sustantivo y por lo tanto la aclaración resulta un poco inútil.

*Andrés Bello*, por otra parte, lo traduce como *niñita*. Esta opción enfatiza que se trata de una niña muy pequeña, en cuanto a edad, de una forma más natural para el español.

En este punto, y antes de pasar a las siguientes diferencias entre las traducciones, deseo señalar dos casos particulares:

El primero es que únicamente *Andrés Bello* utiliza el nombre *Josephine* tal como está en el original, mientras que las otras dos editoriales utilizan la forma corta (*Jo*). Aunque esto pudiera parecer irrelevante, hay que recordar que la intención que tiene Meg en este diálogo es decirle a Jo que debe ser más femenina. Cuando usa su nombre completo, enfatiza que se trata del nombre de una mujer. A diferencia de *Jo*, que pasa por el nombre de un muchacho, como menciona más adelante Beth.

El segundo es que solamente *El Aleph* traduce el *so* de la expresión *it didn't matter so much*. Al decir que algo no importa tanto, no se le niega importancia por completo, como sugieren las traducciones de las otras dos editoriales, sino que, haciéndose un poco de la vista gorda, podía pasar el comportamiento masculino de Jo.

Finalmente, la traducción de la frase *now you are so tall, and turn up your hair, you should remember that you are a young lady* presenta diferencias en las tres versiones.

En *Porrúa*, se traduce como *no importaban cuando eras una niña pequeña, pero que ahora, tan alta ya y con el cabello recogido, sí que importan, pues debes acordarte de que eres toda una señorita*. En este caso, se omite el verbo *ser* antes de *tan alta* y se repite en su lugar el verbo *importar*. Por ello, resulta necesario hacer una afirmación posterior (*sí que importan*) para concluir la idea, en vez de usar algo más literal, como en el caso de *El Aleph*.

La editorial *Andrés Bello* no traduce *now*, es decir, se pierde la comparación entre cuando era una niña pequeña y que ahora es muy alta. En otras palabras, Meg no enfatiza el cambio en su hermana sino que menciona una característica de ella (*eres muy alta*). Además, *recuerda que eres una señorita* se encuentra después de un punto y seguido por lo que ya no es algo que Jo debería hacer como consecuencia de que es alta y usa el cabello recogido sino que se convierte en un consejo desligado de la información antes mencionada.

Por último y como se mencionó antes, la traducción que hace *El Aleph* de esta parte es más literal; sin embargo, traduce *turn up your hair* como *usar moño*, lo que

podría ser una forma más natural de traducción si no se mencionara después que Jo está usando una redcilla en ese momento y que, además, la usa generalmente, con lo que se cae en una incongruencia.

Texto Original	Porrúa	Andrés Bello	El Aleph
<p>"I ain't! and if turning up my hair makes me one, I'll wear it in two tails till I'm twenty," cried Jo, pulling off her net, and shaking down a chestnut mane. "I hate to think I've got to grow up and be Miss March, and wear long gowns, and look as prim as a China-aster! It's bad enough to be a girl, any-way, when I like boys' games and work and manners! I can't get over my disappointment in not being a boy; and it's worse than ever now, for I'm dying to go and fight with papa, and I can only stay at home and knit like a poky old woman;" and Jo shook the blue army-sock till the needles rattled like castanets, and her ball bounded across the room.</p>	<p>—¡No lo soy! ¡Y si el recogerme el cabello quiere decir eso, me lo arreglaré en dos trenzas hasta que tenga veinte años! — gritó Jo, quitándose la redcilla y sacudiendo su cabellera de color castaño—. Detesto pensar que tengo que crecer y ser "Miss March", y vestirme con falda larga, y ponerme primorosa. Ya es bastante desagradable ser muchacha cuando lo que me gustan son los juegos, los modales y los trabajos de los muchachos. No puedo acostumbrarme a mi desengaño de ser mujer, y ahora más que nunca, porque me muero de ganas de ir a la guerra y pelear al lado de papá..., y sin embargo, ¡tengo que quedarme en casa haciendo calcetas como una vieja cualquiera! Al decir esto, Jo sacudió el calcetín azul que estaba haciendo para el</p>	<p>—¡No soy una señorita! Y si parezco señorita con el pelo levantado, me voy a hacer trenzas hasta que cumpla veinte años —exclamó Jo, soltándose la abundante cabellera de color castaño—. Me indigna pensar que tengo que crecer y convertirme en una señorita March. No es muy agradable ser mujer cuando a una le gustan los juegos de los muchachos. Me gustaría ser hombre para ir a luchar al lado de mi padre y no estar aquí tejiendo como una vieja. Y sacudió con tanta fuerza la media que tejía, que los agujas sonaron como castañuelas y el ovillo rodó por el suelo.</p>	<p>-¡No lo soy! ¡Y si el ponerme moño me hace señorita, me arreglaré el pelo en dos trenzas hasta que tenga veinte años! -gritó Jo, quitándose la red del pelo y sacudiendo una espesa melena de color castaño. -Detesto pensar que he de crecer y ser la señorita March, vestirme con faldas largas y ponerme primorosa. Ya es bastante malo ser chica, gustándome tanto los juegos, las maneras y los trabajos de los muchachos. No puedo acostumbrarme a mi desengaño de no ser muchacho, y menos ahora que me muero de ganas de ir a pelear al lado de papá y tengo que permanecer en casa haciendo calceta como una vieja cualquiera —y Jo sacudió el calcetín azul, el color del ejército, hasta sonar todas las agujas, dejando rodar el</p>

	ejército, hasta hacer que las agujas sonaran y que el ovillo saltara hasta el otro lado de la habitación.		ovillo hasta el otro lado del cuarto.
--	---	--	---------------------------------------

**Tabla 3.30.**

Lo primero que encontramos en este párrafo es una pérdida, ya que se pierde la informalidad del *ain't* y, con ello, una parte importante de la forma de hablar de Jo. Más adelante, Jo dice *till I am twenty*, lo cual *podría* haber sido una forma muy sencilla de restarle formalidad al diálogo si se hubiese traducido de forma literal (*hasta que tenga veinte*), pero las tres editoriales optan por *veinte años*.

Más adelante, *Andrés Bello* traduce *if turning up my hair makes me one* como *Y si parezco señorita con el pelo levantado*. En el texto original, Jo establece que recogerse el cabello la convierte en una señorita, al igual que Meg lo hizo en el párrafo anterior. No obstante, *Andrés Bello* indica que recogerse el cabello le da la apariencia de ser una señorita, pero esto no equivale a que lo sea.

Siguiendo con el texto, nos encontramos con una redacción extraña por parte de las editoriales en lo que respecta a la traducción de la frase *pulling off her net, and shaking down a chestnut mane*:

En primer lugar, las tres editoriales describieron al cabello como *de color castaño*, y la palabra *color* resulta un tanto redundante ya que sabemos que el adjetivo *castaño*, en relación con el cabello, describe su color.

Además de lo anterior, tanto *Andrés Bello* como *El Aleph* optaron por añadir adjetivos relacionados con el grosor de la cabellera, (*abundante* y *espesa*, respectivamente). Si bien es verdad que estos adjetivos ayudan a proyectar una mejor imagen, la definición que da *The New Oxford American Dictionary* (2008: sin número) de *mane* indica que puede tratarse de un cabello largo o espeso, pero no necesariamente ambos. Más adelante, sabemos que Jo tiene el cabello largo y, dado que se le describe como una melena hermosa en párrafos posteriores, podemos suponer que tiene mucho cabello así que, si se desea explicitar, *abundante* resultaría una mejor opción.

En cuanto a la frase *be "Miss March"* las tres versiones presentan diferentes fallas: *Porrúa*, por un lado, deja la palabra *Miss* en inglés, sin razón alguna, ya que existe la palabra *señorita*, que puede usarse en este contexto, tal como lo hace *El Aleph*. Además, de acuerdo con el DRAE (2001:@), el único significado que tiene *Miss* en español es el de la ganadora de un concurso de belleza.

*Andrés Bello* lo traduce como *convertirme en una señorita March*. Aunque el verbo puede ser una buena traducción de *ser (be)*, al usarlo de esta forma, se indica que Jo en ese momento no es una señorita March. Esto, no descarta que sea una señorita, sino que no tiene dicho apellido. En pocas palabras, no se enfatiza que va a adquirir el título *señorita March*, en parte por la falta de comillas y por la traducción literal del artículo indefinido *a* como *un* pese a que en este caso sería mejor utilizar el artículo definido *la*.

Por último, *El Aleph* traduce de mejor forma esta oración; pero, al igual que a *Andrés Bello*, le hacen falta las comillas para resaltar que ser la *señorita March* es un título y la nota de desprecio por él.

En esta misma frase, Jo dice *look as prim as a China-aster!*

La traducción de esta frase indica una pérdida en cuanto a la comparación. *China aster*, que de acuerdo con *The New Oxford American Dictionary* (2008: sin número), es un tipo de flor que, entre otros nombres, se le llama Reina Margarita en español.

En *A Textbook of Translation* (1988:112) Peter Newmark habla sobre las metáforas originales, es decir, creadas por el autor. Aunque en este caso se trata de un símil es posible considerar los consejos del autor para su traducción. Newmark sugiere que las metáforas originales deben traducirse de forma literal ya que pueden contener la visión o ideas del autor respecto a algo y enriquecen la lengua de llegada.

Personalmente, considero que este símil, traducido de forma literal al español, puede comprenderse pero no suena natural. Otra opción para traducirlo es compensar mediante la creación de un nuevo símil que funcionara en español, aunque ninguna de las editoriales opta por eso.

En el caso de *Andrés Bello*, no se traduce.



*Porrúa*, al igual que *El Aleph* lo traducen como *ponerme primorosa*. En español el adjetivo *primoroso* indica que algo es delicado y perfecto (DRAE 2001:@) mientras que en inglés *prim*, nuevamente citando a *The New Oxford American Dictionary*, quiere decir que algo es formal y respetable, pero de una forma rígida. Como podemos ver, el significado de las palabras no es igual, e incluso la palabra en español tiene una connotación más bien positiva. Por otra parte, sabemos que la delicadeza y la perfección son características de una señorita ya que Amy se esfuerza en imitarlo así que es posible que el contexto ayude a que esta palabra funcione en la traducción.

La siguiente oración, *It's bad enough to be a girl, any-way, when I like boys' games and work and manners!*, se traduce de forma muy cercana al original tanto en *Porrúa* como en *El Aleph*. *Andrés Bello*, por otra parte, omite en su traducción *work and manners* y lo deja tan sólo como *los juegos de los muchachos*. Dentro del contexto de la historia, y como hemos visto con anterioridad, es importante para Jo este deseo ferviente de alejarse de la opresión que le implica su sexo; por esta razón, la enumeración de las actividades que le gustan de los hombres indica al lector que no sólo le gusta una parte del hecho de ser un hombre sino todo lo que ellos hacen.

Tras esto, Jo continúa expresando su deseo de ser un hombre con la siguiente frase: *I can't get over my disappointment in not being a boy*.

En este caso, *Andrés Bello* lo traduce simplemente como *Me gustaría ser hombre*, y de esta manera resta toda la fuerza de la frustración que va implícita en la oración original. *Porrúa* y *El Aleph* lo traducen como *No puedo acostumbrarme a mi desengaño* [...], Según el DRAE (2001:@) *desengaño* indica el efecto en el estado de ánimo que tiene conocer una verdad con la que se sale de un engaño o error. Es posible ver que esta palabra no tiene relación alguna con *disappointment*, que expresa, de acuerdo con *The New Oxford American Dictionary*, un sentimiento de tristeza a causa de que no se cumple una esperanza o expectativa. Sobra decir que *acostumbrarse* tampoco tiene relación alguna con *get over*.

Una forma más literal de traducir esta frase funcionaría de mejor forma; una propuesta sería la siguiente: *No puedo superar mi desencanto* [...], ya que

*desencanto* expresa desilusión o, dicho de otra forma, la acción de perder las ilusiones (DRAE 2001:@).

Siguiendo con la lectura del párrafo nos encontramos con la traducción de *pocky* en la expresión *pocky old lady*. *Andrés Bello* también omite la traducción de esta palabra, mientras que las otras dos editoriales vuelven a coincidir en traducirla como *cualquiera*. De acuerdo con el diccionario de Oxford antes mencionado (2008: sin número), *pocky* describe algo que es lento o aburrido, pero de una forma muy molesta; en este sentido, quizá una palabra como *soso*, que describe a una persona que carece de viveza y gracia (DRAE 2001:@), se apega un poco más al significado de la palabra.

Para concluir con este párrafo, revisaremos la traducción de la siguiente oración: *Jo shook the blue army-sock till the needles rattled like castanets*.

*Porrúa* lo traduce como *Jo sacudió el calcetín azul que estaba haciendo para el ejército, hasta hacer que las agujas sonaran*. Aunque en esta traducción no se menciona que las agujas castañetean, al decir que suenan, el lector puede inferir el tipo de sonido que hacen. El verdadero problema con esta versión es que en el original no se menciona que el calcetín que Jo está haciendo sea para el ejército sino que se describe el tipo de calcetín del que se trata.

*El Aleph* presenta más problemas que *Porrúa* ya que en su traducción (*Jo sacudió el calcetín azul, el color del ejército, hasta sonar todas las agujas*.) se interpreta que *blue army* describe un color, mientras que *army* describe el tipo de calcetín. Además, al mencionar que suenan *todas* las agujas, pareciera que hace sonar un número mayor de agujas de las dos que suelen usarse para tejer.

En la versión de *Andrés Bello* (*Y sacudió con tanta fuerza la media que tejía, que las agujas sonaron como castañuelas*) se omite por completo *blue army* y, aunque se transmite el mensaje, al igual que en párrafos anteriores, se pierden elementos que matizan la historia. Por otra parte, es la única versión que describe el tipo de sonido que hacen las agujas.

<b>Texto Original</b>	<b>Porrúa</b>	<b>Andrés Bello</b>	<b>El Aleph</b>
"Poor Jo; it's too bad! But it can't be	—Pobre Jo...Lo siento mucho, pero ésa es una cosa que no tiene	—¡Pobre Jo! ¡Pero la cosa no tiene remedio y tienes	- ¡Pobre Jo! Lo siento mucho, pero no podemos

<p>helped, so you must try to be contented with making your name boyish, and playing brother to us girls," said Beth, stroking the rough head at her knee with a hand that all the dishwashing and dusting in the world could not make ungentle in its touch.</p>	<p>remedio, así que tendrás que contentarte con ponerte nombre de varón y hacer, con relación a nosotras, papel de hermano – dijo Beth, acariciando la desgredada cabeza que su hermana apoyaba sobre sus rodillas, con una mano suave que no lograban estropear ni los trabajos domésticos, ni todos los lavados y fregados del mundo.</p>	<p>que conformarte con haber transformado tu nombre para que pareciera masculino y con jugar a que eres nuestro hermano! [Y en cuanto a ti, Amy — continuó Meg—, eres demasiado afectada. Están bien los buenos modales, pero tus palabras rebuscadas son tan absurdas como la jerga de Jo.]</p>	<p>remediarlo; tendrás que contentarte con dar a tu nombre forma masculina y jugar a que eres hermano nuestro - contestó Beth acariciando la cabeza tosca puesta sobre sus rodillas, con una mano cuyo suave tacto no habían logrado destruir todo el fregar de platos y todo el trabajo doméstico.</p>
---	---	--	---

Tabla 3.31.

A grandes rasgos, la traducción que realizan *Porrúa* y *El Aleph* es cercana al original; de cualquier forma las revisaremos con más detenimiento más adelante. A continuación nos centraremos en la que hace *Andrés Bello*:

Vemos que este diálogo, que en el original es de Beth, se transfiere a Meg. Este cambio no sólo parece no tener otro sentido que la economía de palabras, tendencia que hemos visto en *Andrés Bello* a lo largo de los párrafos analizados. Además, nos impide conocer a uno de los personajes a través del diálogo y la relación que Beth tiene con su hermana Jo, la cual tiene una fuerte presencia a lo largo de la novela.

Además, la expresión *you must try* se traduce como *tienes*, con lo cual adquiere un tono imperativo, y en especial porque lo dice Meg en su papel de hermana mayor; por esta razón se pierde el propósito de consuelo que tiene en el original cuando lo dice Beth.

Regresando a los casos de *Porrúa* y *El Aleph*, vemos que su forma de iniciar es muy similar y transmite bien el contenido del original. La primera diferencia es en la frase *making your name boyish*, que *Porrúa* traduce como *ponerte nombre de varón*, lo cual es incorrecto, ya que el original indica que Jo modifica su nombre (Josephine) para que parezca masculino, lo que hace acortándolo. Sin embargo, en la traducción

de Porrúa se indica que cambia su nombre por el de un hombre, como sería por ejemplo, cambiarlo por “John”.

*Andrés Bello* lo traduce como *haber transformado tu nombre para que pareciera masculino* y, aunque utiliza el pasado y no el presente como en el original, es una buena traducción en español porque esta transformación es algo que ya tuvo lugar. La versión de *El Aleph* es *dar a tu nombre forma masculina*, más apegada al original en cuanto al tiempo verbal. Estas dos opciones transmiten el mensaje con mayor precisión.

Enseguida abordaremos la traducción del adjetivo *rough*. *The New Oxford American Dictionary* (2008: sin número) indica que esta palabra se usa para describir una superficie irregular o que no es suave al tacto, en cuyo caso *tosca* sería la mejor opción tal como lo plantea *El Aleph*. No obstante, y de acuerdo con el diccionario antes mencionado, la palabra tiene un uso especial para describir algo que carece de sofisticación y, si recordamos que Jo se había soltado el cabello antes, es probable que la traducción de *Porrúa* (*despeinada*) sea la más adecuada.

Más adelante, nos encontramos con la frase *a hand that all the dishwashing and dusting in the world could not make ungentle in its touch*. *Porrúa* describe dicha mano como *una mano suave que no lograban estropear ni los trabajos domésticos, ni todos los lavados y fregados del mundo*.

En esta versión hay que considerar dos cosas: La primera, no se menciona en el original si la mano es suave o áspera, sino que las caricias que prodiga tienen una suavidad que no han logrado destruir las faenas domésticas; *Porrúa*, por su parte, sí describe la mano como suave, lo cual sería una desviación del original.

La segunda consideración es que *fregar* en español se emplea también para hacer referencia a limpiar el suelo. Si bien esto es una minucia, quizá valdría la pena aclarar en la traducción de esta editorial que se trata del fregado de platos. Con ello, con lo que además se evitaría una mala interpretación si esta traducción se distribuye en países donde *fregado* tiene una connotación vulgar. Por otra parte, *Porrúa* es la única que añade la expresión *del mundo*, tal como en el original.

En el caso de *El Aleph* la frase se traduce como *una mano cuyo suave tacto no habían logrado destruir todo el fregar de platos y todo el trabajo doméstico*. Vemos

que aquí sí se respeta que es el tacto de la mano y no la mano en sí lo que es suave y que también se aclara que se trata de fregar platos. En el caso de *dusting*, que aparece en el original, *Porrúa* lo traduce como *lavar* lo que podría ser un poco redundante si más adelante habla de *fregar* ya que ambos verbos se parecen en su significado, *El Aleph* en cambio opta por traducirlo como *trabajo doméstico*, recurriendo a la sinécdoque.

Texto Original	Porrúa	Andrés Bello	El Aleph
<p>"As for you, Amy," continued Meg, "you are altogether too particular and prim. Your airs are funny now; but you'll grow up an affected little goose, if you don't take care. I like your nice manners and refined ways of speaking, when you don't try to be elegant; but your absurd words are as bad as Jo's slang."</p>	<p>–En cuando a ti, Amy –prosiguió Meg–, eres muy particular y demasiado afectada y circunspecta. Ahora resultas entretenida, pero si no tienes cuidado llegarás a ser una persona tonta y ridículamente afectada. Me agradan tus modales cuando no tratas de hacerte la elegante; y me gusta verte modosita y bien hablada, pero a veces dices palabras tan rebuscadas que resultan tan absurdas y ordinarias como las cosas que dice Jo.</p>	<p>Y en cuanto a ti, Amy —continuó Meg—, eres demasiado afectada. Están bien los buenos modales, pero tus palabras rebuscadas son tan absurdas como la jerga de Jo.</p>	<p>-En cuanto a ti, Amy -dijo Meg -, eres demasiado afectada y presumida. Ahora tus modales causan gracia, pero llegarás a ser una persona muy tonta si no tienes cuidado. Me gustan mucho tus modales agradables cuando no tratas de ser elegante, pero tus palabras exóticas son tan malas como la jerga de Jo.</p>

Tabla 3.32.

En este párrafo el principal conflicto ocurre con los adjetivos: En primer lugar, tenemos *particular*, que en inglés denota a una persona que insiste en que todo debe ser correcto y perfecto hasta el punto de causar fastidio en otros (NOAD 2008: sin número). Este adjetivo lo traduce *Porrúa* de forma literal (*particular*) mientras que las otras dos editoriales optan por *demasiado afectada*.

En primer lugar, *particular* en español y de acuerdo con el DRAE (2001:@), no presenta en ninguna de sus acepciones algo que se parezca remotamente al significado que tiene este adjetivo en inglés. *Afectada*, por otra parte y como vimos anteriormente, expresa falta de naturalidad y sencillez; si bien esta obsesión por la

perfección no expresa naturalidad, este adjetivo no abarca del todo lo que pretende expresar *particular*.

Una alternativa que se propone en el presente trabajo es el adjetivo *puntilloso*, que denota a una persona minuciosa y concienzuda en lo que hace, al grado de la exageración (DRAE 2001:@).

En cuanto a *prim*, como mencionamos en el párrafo 30, describe algo que es formal y respetable, pero de una forma rígida. *Porrúa* opta por traducirlo como *demasiado afectada y circunspecta*; *Andrés Bello* no traduce este adjetivo y *El Aleph* opta por la palabra *presumida*.

De acuerdo con el DRAE (2001:@), *presumida* describe a una persona que se jacta o que tiene un alto concepto de sí, lo cual es muy alejado de lo que pretende expresar *prim*. Los dos adjetivos que usa *Porrúa*, por otro lado, funcionan mejor para transmitir el significado de este adjetivo: Por un lado, tenemos a *afectado*, cuyo significado hemos descrito. A esto se añade *circunspecto*, que se dice de una persona prudente, seria, comedida, etc. (DRAE). Así que ambos adjetivos hablarían de alguien que es prudente y seria, pero carente de naturalidad, lo que es una idea más cercana a *prim*. No obstante, se corre el riesgo de cargar mucho la frase por lo que quizá sea necesario omitir alguno de los adjetivos que describen el significado de *prim*.

En *Decir casi lo mismo*, Umberto Eco menciona:

Traducir significa siempre «limar» algunas de las consecuencias que el término original implicaba. En este sentido, al traducir, *no se dice nunca lo mismo*. La interpretación que precede a la traducción debe establecer cuántas y cuáles de las posibles consecuencias iliativas que el término sugiere pueden limarse. Sin estar nunca completamente seguros de no haber perdido un destello ultravioleta, una alusión infrarroja. (2008:118-119)

Pese a que es probable que el término *prim*, así como otros que no tengan una equivalencia directa no conserve en la traducción toda la amplitud de su significado, Umberto Eco nos da la clave para poder tomar la decisión sobre cuáles aspectos omitir: La interpretación del texto.

Más adelante encontramos esta frase: *an affected little goose*. *Andrés Bello*, nuevamente, no propone traducción para ella. Citando nuevamente a *The New Oxford American Dictionary* (2008: sin número) encontramos que, en un sentido

informal, *goose* describe a una persona tonta. La idea completa sería algo como *una persona tonta y afectada*. *Porrúa* lo traduce como *tonta y ridículamente afectada*; sin embargo, no solamente el uso del adverbio *ridículamente* para describir el adjetivo hace que la oración esté muy cargada de descriptores, sino que en este mismo párrafo ya se ha usado la palabra *afectada* antes por lo que convendría usar un sinónimo adecuado, ya sea para esta frase o la anterior .

*El Aleph* opta por traducirlo simplemente como *tonta*. Si bien no se traduce *affected*, creo que por la carga de adjetivos que hubo antes y porque el español no acepta con facilidad tantos adjetivos juntos, es una omisión que hace fluido el texto y conserva el mensaje.

Luego tenemos la frase *I like your nice manners and refined ways of speaking, when you don't try to be elegant*.

*Andrés Bello* la traduce como *Están bien los buenos modales*, lo cual es mucho más general y no expresa la opinión de Meg sobre algo concreto, es decir, los modales de Amy cuando no intenta ser elegante.

*El Aleph* hace una traducción más apegada, *Me gustan mucho tus modales agradables cuando no tratas de ser elegante*. Además, la traducción de *nice* como *agradables* es una buena alternativa a *buenos*. No obstante, no hace una traducción de *refined ways of speaking*, pese a que esto último se relaciona directamente con la idea de la frase siguiente en el original.

La versión de *Porrúa* es más complicada. En la frase *Me agradan tus modales cuando no tratas de hacerte la elegante; y me gusta verte modosita y bien hablada*, la idea del original se transmite en la primera parte de la oración, mientras que *me gusta verte modosita* es una repetición que no reafirma el contenido sino que lo carga más. Sin embargo, es la única de las tres versiones que traduce *refined ways of speaking* (*bien hablada*). Una propuesta para la traducción de este fragmento es *Me agradan tus modales y tu forma refinada de hablar [...]*, la cual es un tanto más literal.

Finalmente, Meg compara la forma elegante de hablar de Amy y la jerga de Jo, diciendo: *your absurd words are as bad as Jo's slang*.

*Andrés Bello* lo traduce como *tus palabras rebuscadas son tan absurdas como la jerga de Jo*. Dado que la palabra *slang* se había analizado con anterioridad, y se había llegado a la conclusión de que *jerga* no abarcaba el total de significado que implicaba *slang*, pero era bastante cercana. En cuanto a *absurd words*, *Andrés Bello* va más allá de la traducción literal y añade a *palabras* el adjetivo *rebuscadas*, que si bien no está en el original, da más información sobre las palabras que son absurdas por lo que se enriquece este fragmento.

En el caso anterior, absurda toma el papel de *bad* (*malos*) y aunque el significado varía, ya que absurdo describe algo que carece de sentido (DRAE 2001:@) se mantiene el mensaje de emitir una calificación negativa. Es decir, el significado expresivo se mantiene aunque el proposicional no.

*El Aleph* traduce *absurd* como *exóticas*. Lo cierto es que una palabra *exótica*, hace pensar más bien en palabras extranjeras y no en rebuscadas como las que emplea Amy.

Finalmente, la versión de *Porrúa* es: *pero a veces dices palabras tan rebuscadas que resultan tan absurdas y ordinarias como las cosas que dice Jo*. Llama la atención el uso del adverbio *a veces*, ya que en el original no se describe con qué frecuencia las usa sino simplemente que lo hace. Luego vemos que emplea tres adjetivos, *rebuscadas*, *absurdas*, y *ordinarias*, las primeras dos precedidas por *tan*. Esto no hace más que cargar la oración de adjetivos, además de presentarlos de forma repetitiva, a diferencia de *Andrés Bello*.

Sobre el uso excesivo de adjetivos, *Beatriz Escalante* en su libro *Curso de redacción para escritores y periodistas* (2004:275) nos indica que hay que usar los adjetivos con discreción para evitar que la textura de la prosa se vuelva tiesa, artificial y anticuada. Como podemos ver en el ejemplo anterior y en párrafos, siguientes en los que se describe a los personajes, los adjetivos pueden hacer que el ritmo se vuelva pesado si no se usan con tiento.

Cabe señalar que *Porrúa* no traduce *slang* como *jerga*, al igual que las otras dos editoriales sino como *cosas* lo cual es más general y podría interpretarse como todo lo que dice Jo. Por esta razón, creo que es mejor el uso de *jerga*, ya que señala algo concreto en el habla del personaje.



Texto Original	Porrúa	Andrés Bello	El Aleph
"If Jo is a tom-boy, and Amy a goose, what am I, please?" asked Beth, ready to share the lecture.	–Si Jo es un golfillo y Amy una afectada, ¿quieres decirme qué soy yo? –preguntó Beth, dispuesta a recibir su parte de reprimenda.	—Si Jo es un marimacho y Amy una rebuscada, ¿quieres decirme qué soy yo? — preguntó Beth.	-Si Jo es un muchacho y Amy algo afectada, ¿qué soy yo, si se puede saber? -preguntó Beth dispuesta a recibir su parte de la reprimenda.

Tabla 3.33.

En este párrafo vemos que el contenido se transmite de forma íntegra, excepto por *Andrés Bello*, que omite de nuevo parte de la narración. De igual forma la frase *asked Beth, ready to share the lecture*, la traduce simplemente como *preguntó Beth*.

Otra sutil diferencia es que la traducción de *El Aleph* es la única en traducir *please*. Esto, aunque se trata de una sola palabra, le da un matiz a la frase de esa tranquilidad y dulzura que caracteriza a Beth. Si bien no lo traduce literalmente como *por favor* sino como *si se puede saber*, se cumple con la función de añadir estas pistas de carácter.

Por otra parte, es importante prestar atención a la traducción de *tomboy* y *goose*. Para la primera, tenemos las siguientes traducciones: *golfillo* (Porrúa), *marimacho* (Andrés Bello) y *muchacho* (El Aleph). *Golfo*, tal como lo define el DRAE (2001:@) describe a un pillo o sinvergüenza; *marimacho* por su parte denota a una mujer que en su físico o sus acciones parece un hombre; *muchacho* significa niño que aún no es adolescente.

Si comparamos las definiciones anteriores con la de *The New Oxford American Dictionary* (2008: sin número), en la que se describe que *tomboy* es una mujer que disfruta de actividades asociadas con hombres, vemos que la que más se acerca en cuanto a significado es *marimacho*. No obstante, *marimacho* tiene una carga demasiado coloquial en español que no va acorde con la timidez de Beth.

Como podemos ver, hay numerosos ejemplos en estos párrafos en los que se pone en boca de los personajes palabras que no dirían o que no son acordes a su personalidad, como el caso del registro de Amy, el lenguaje maternal en Meg, la falta de informalidad en Jo y el uso de palabras muy coloquiales en el habla de Beth, como en el caso anteriormente mencionado.

En este caso, existe la pérdida natural que implica la elección entre la precisión de significado o la búsqueda de otra palabra más acorde con el personaje, tal como hizo *El Aleph* con su traducción.

En el libro *Characters, Emotion & Viewpoint* de Nancy Kress se mencionan que el diálogo es una ayuda de gran potencial que usan los escritores para caracterizar a sus personajes (2005:104) por lo que el traductor debe prestar también atención a las palabras que emplea en español ya que, de cierta forma, está reconstruyendo a los mismos personajes en otra lengua. Nancy Kress menciona: “[...] in fiction, what a character says, as well as how he says it, makes a strong impression on the reader” (2005:104), esto podría aplicarse de forma especial si esos diálogos de encuentran en las primeras páginas, como en este caso, ya que la impresión es más profunda.

En este sentido, Clifford E. Landers sugiere: “Determine the authorial voice. This will affect virtually every choice in the thousands of words to be translated” (2001: sin número). En el sentido de la narrativa, y específicamente de esta novela, es necesario que la voz reconozca la voz del autor, del narrador y de los personajes para poder decidir las palabras más adecuadas para evitar caer en contradicciones dentro de la historia.

En cuanto a *goose*, como se mencionó antes, se trata de una palabra que describe a una persona tonta. Sin embargo, en este caso se hace la comparación entre el hecho de que Jo es demasiado masculina e informal mientras que Amy es demasiado femenina y rígida, por lo que las tres editoriales buscan una palabra que facilite dicha comparación.

*Porrúa* y *El Aleph* optan por *afectada* mientras que *Andrés Bello* utiliza el adjetivo *rebuscada*.

Ambos adjetivos, tal como los define el diccionario de la Real Academia Española (2001:@) expresan más bien una falta de naturalidad, que no deja tan claro esta comparación. Quizás, el adjetivo *cursi*, que había usado *Porrúa* en un párrafo anterior, permitiría ver con más claridad esta polaridad entre las dos hermanas.

<b>Texto Original</b>	<b>Porrúa</b>	<b>Andrés Bello</b>	<b>El Aleph</b>
"You're a dear, and nothing else," answered Meg	–Tú eres un angelito, querida, y nada más – contestó Meg	—Eres solo una monada — respondió Meg	-Tú eres una niña querida, y nada más -respondió Meg

warmly; and no one contradicted her, for the "Mouse" was the pet of the family.	calurosamente y nadie la contradijo, porque la "ratita" era la favorita de la familia.	calurosamente y nadie la contradijo, pues "la ratita" era la cariñosa de la familia.	calurosamente y nadie la contradijo, porque el "ratoncito" era la favorita de la familia.
---	--	--	---

**Tabla 3.34.**

Este párrafo también es similar en las tres versiones y cercano al original. No obstante, existen algunas cuestiones discutibles:

La primera es en la traducción de *dear*, la cual dado que es una palabra que expresa afecto o amistad hacia alguien, es mejor que sea una traducción comunicativa y que se traduzca de forma más libre ya que lo importante es transmitir el efecto más que la forma precisa. En este sentido, las tres editoriales ofrecen distintas traducciones, pero todas cumplen con el objetivo de indicar que Meg describe con cariño a su hermana.

En cuanto al adverbio *warmly*, las tres traducciones optan por traducirlo de forma literal (*calurosamente*); pero en español decir algo *calurosamente* significa que se dice de forma entusiasta más que con cariño (DRAE 2001:@). En este caso, sería mejor utilizar un adverbio como *afectuosamente* o *con afecto/cariño*.

Para finalizar, se hace notar que en el caso de *Andrés Bello* la palabra *pet* se traduce como *la cariñosa* y no como *la favorita*, al igual que en las otras dos editoriales. De acuerdo nuevamente con *The New Oxford American Dictionary* (2008: sin número), la palabra *pet*, con relación a una persona, se refiere a alguien que goza de un trato especial, por lo que *favorita* es una mejor traducción.

El siguiente párrafo que se analiza contiene la descripción física de las cuatro hermanas, además de algunas notas sobre su comportamiento o sus intereses. Con esto se pretende concretar más la personalidad que ya se había introducido en los párrafos anteriores.

Con el fin de facilitar el estudio, se ha dividido este párrafo en cuatro partes; en cada una el lector encontrará la revisión de la parte que concierne a la descripción de una hermana.

<b>Texto Original</b>	<b>Porrúa</b>	<b>Andrés Bello</b>	<b>El Aleph</b>
Margaret, the eldest	Margaret o Meg, la mayor de las cuatro	Margaret, la mayor, tenía dieciséis años,	Margaret o Meg, la mayor de las cuatro

of the four, was sixteen, and very pretty, being plump and fair, with large eyes, plenty of soft brown hair, a sweet mouth, and white hands, of which she was rather vain.	hermanas, contaba 16 años y era bastante bonita; regordeta y rubia, tenía ojos grandes, abundante pelo castaño claro, boca perfecta y manos muy blancas, de las que estaba un tanto envanecida.	era bonita y algo gordita, de ojos grandes, pelo castaño, una boca atrayente y blancas manos de las que estaba muy orgullosa.	chicas, tenía dieciséis años; era muy bonita, regordeta y rubia; tenía los ojos grandes, abundante pelo castaño claro, boca delicada y unas manos blancas, de las cuales se vanagloriaba un poco.
--	---	---	---

Tabla 3.35.

En el caso de la descripción de Meg, vemos que aunque existen diferencias entre las tres traducciones (y omisiones en el caso de *Andrés Bello*), en general, se mantiene el contenido del párrafo original.

En primer lugar, tenemos la traducción de *very pretty*, que *Porrúa* y *El Aleph* traducen como *bastante bonita* y *muy bonita* respectivamente. En ambos casos se entiende que Meg posee una gran belleza; sin embargo, en *Andrés Bello* (*bonita*), la falta de una traducción para *very* le resta ese énfasis, el cual es importante porque es de las principales características del personaje.

En el caso de la traducción de *plump and fair*, *Porrúa* lo traduce como *regordeta y rubia*, la cual es una traducción literal, igual a la de *El Aleph*; sin embargo, el acierto que tiene *Porrúa* es colocar un punto y coma entre *bonita* y *regordeta*, ya que de esta manera separa que *bastante* describe únicamente a *bonita*, mientras que, en *El Aleph*, *muy* pareciera aumentar también los adjetivos *regordeta* y *rubia*. *Andrés Bello* no traduce el adjetivo *fair*, mientras que *plump* lo pasa al español como *algo gordita*. Esta traducción tiene el problema de que, en el español actual, esta frase tendría una connotación negativa, debido a que añadir *algo* y el diminutivo indica una especie de disculpa, como minimizar un hecho que no es bien visto o que no es agradable (Nueva gramática de la lengua española. Manual 2010:168).

Cabe mencionar que *Andrés Bello* no traduce, además de *fair*, la descripción completa del cabello de Meg .

Finalmente, encontramos diferencias en la traducción que hacen las tres editoriales respecto a *sweet mouth* y a *rather vain*.

Para la primera frase, *Porrúa* opta por traducir *sweet* como *perfecta*; *Andrés Bello* como *atrayernte* y, *El Aleph*, como *delicada*. De acuerdo con *The New Oxford American Dictionary* (2008: sin número), *sweet* expresa que algo es agradable o placentero. Desde esta óptica, *atrayernte* sería la palabra más cercana al significado ya que, de acuerdo con el DRAE (2001:@), expresa que el sustantivo que describe se gana el gusto o afecto de alguien; sin embargo, este adjetivo posee también una cierta carga sexual, que los personajes no tienen, dada su inocencia. Así pues, si se considera esto, *perfecta* podría ser una opción más adecuada.

En cuanto a *rather vain*, tenemos como posibles traducciones *un tanto envanecida* (*Porrúa*), *muy orgullosa* (*Andrés Bello*) y *vanagloriaba un poco* (*El Aleph*). En cuanto a la traducción de *rather*, la propuesta de *El Aleph* es la que se aleja más del sentido original ya que, mientras que *rather* implica un grado significativo de algo de acuerdo con el diccionario de Oxford antes mencionado (2008: sin número), *un poco* quiere decir exactamente lo opuesto. *Muy* es, de las tres, la que expresa mejor ese grado de superlatividad.

*Vain*, por su parte, y nuevamente citando al diccionario de Oxford (2008: sin número), indica que se tiene una opinión excesivamente alta sobre algo; en este caso, las manos. Las tres palabras indican que existe vanidad con respecto a algo; pero la que, además de acercarse más al significado de la palabra original, tiene una carga negativa que compagina con las ideas de moralidad en la historia, es *envanecer*. Esta palabra, de acuerdo con el DRAE (2001:@), indica que algo infunde soberbia o vanidad a alguien. Por su parte, *orgullo*, aunque sí indica que algo se tiene en una estima excesivamente alta, tiene sugiere que esta estima puede provenir de haber realizado un esfuerzo positivo; es decir, en una primera instancia puede implicar que Meg se siente orgullosa de sus manos quizá porque se esfuerza en mantenerlas hermosas.

<b>Texto Original</b>	<b>Porrúa</b>	<b>Andrés Bello</b>	<b>El Aleph</b>
Fifteen-year old Jo was very tall, thin, and brown, and reminded	Jo, que tenía 15 años, era alta, esbelta y morena. Su boca	Jo, de quince, era muy alta, morena y delgada y hacía	Jo, que tenía quince años, era muy alta, esbelta y morena, y

<p>one of a colt; for she never seemed to know what to do with her long limbs, which were very much in her way. She had a decided mouth, a comical nose, and sharp gray eyes, which appeared to see everything, and were by turns fierce, funny, or thoughtful. Her long, thick hair was her one beauty; but it was usually bundled into a net, to be out of her way. Round shoulders had Jo, big hands and feet, a fly-away look to her clothes, and the uncomfortable appearance of a girl who was rapidly shooting up into a woman, and didn't like it.</p>	<p>tenía una expresión resuelta; la nariz respingada, los ojos grises y penetrantes, parecían verlo todo y a ratos se tornaban alternativamente maliciosos, pensativos o con expresión de enojo. Su abundante, largo y sedoso cabello, que generalmente llevaba recogido en una redecilla para que no le estorbaba, era lo más hermoso de su persona. Tenía los pies y las manos grandes, y toda su desgarbada figura llevaba a pensar en un potrillo que no sabía qué hacer con sus largas extremidades.</p>	<p>pensar en un potrillo, pues nunca sabía qué hacer con sus brazos y piernas; de ojos grises, naricilla graciosa, mirada burlona y una larga cabellera como única hermosura. Llevaba la ropa descuidadamente y su aspecto era de una niña que se está convirtiendo en mujer con muy poco gusto por su parte.</p>	<p>le recordaba a uno un potro; nunca parecía saber qué hacer con sus largas extremidades, que se le atravesaban en el camino. Tenía la boca decidida, la nariz respingada, ojos grises muy penetrantes, que parecían verlo todo, y se ponían alternativamente feroces, burlones o pensativos. Su única belleza era su cabello, hermoso y largo, pero generalmente lo llevaba descuidadamente recogido en una redecilla para que no le estorbaba; los hombros cargados, las manos y los pies grandes y un aire de abandono en su vestido y la tosquedad de una chica que se hacía rápidamente mujer a pesar suyo.</p>
--	---	---	---

**Tabla 3.36.**

Algo muy particular de esta descripción es su extensión, ya que indica el esmero que puso la autora en este personaje, el cual, como ya se analizó en el capítulo dos, está basado en ella misma y lleva en gran medida la mayor carga de la ideología de Louisa May Alcott. Por estos motivos, resulta sorprendente que haya algunas diferencias tan notables entre las traducciones y el original, como se verá a continuación.

Para comenzar, *Porrúa* hace omisiones que van desde una cuestión de matiz: *very*, al describir la estatura de Jo, hasta omitir información de algo tan definitivo como las cuitas del personaje: *The uncomfortable appearance of a girl who was rapidly turning into a woman, and didn't like it*. Como podemos ver, a lo largo de la novela, la idea de tener que convertirse en una mujer, o que sus hermanas crezcan, es algo que le causa una profunda angustia a Jo y, dado que es un rasgo persistente en su carácter y que va relacionado con sus miedos y, de cierta forma, con sus aspiraciones, la exclusión carece de sentido.

Otra omisión es: la falta de traducción de *a fly-away look to her clothes*. En cuanto a la frase *reminded one of a colt; for she never seemed to know what to do with her long limbs, which were very much in her way* así, *Porrúa* mueve esta descripción de las extremidades hasta casi el final de este párrafo con la intención de relacionarlo con la idea de que es desgarbada (*toda su desgarbada figura llevaba a pensar en un potrillo que no sabía qué hacer con sus largas extremidades*); pero con esto se omite la parte en la que se menciona que estas extremidades le estorban; además no se logra algún efecto estético particular o compensar por las omisiones antes mencionadas.

Entre otros cambios que realiza está la traducción de *comical nose* como *nariz respingada* (algo que también hace *El Aleph*). Esto es en realidad una desviación del sentido ya que el adjetivo *respingado* se utiliza, en relación con la nariz, para describir su trazo, de la misma forma que se podría usar el adjetivo *aguileña*. En el caso de *comical* se describe un efecto que dicha nariz produce en quien la ve, pero no una cualidad propia de un trazo concreto. *Andrés Bello* lo traduce de forma literal como *una naricilla graciosa* que, además de apegarse al original, al agregar el diminutivo, añade también la nota de afecto que se había discutido con anterioridad.

En cuanto a la descripción física, aunque tanto *Porrúa* como *El Aleph* describen todos los rasgos de los ojos de Jo, *Porrúa* traduce *were by turns fierce, funny or thoughtful* como *a ratos se tornaban alternativamente maliciosos, pensativos o con expresión de enojo*. Por un lado, *funny* se usa para describir que algo es gracioso o causa risa (NOAD 2008: sin número) mientras que *malicioso* describe más bien maldad. *El Aleph* y *Andrés Bello* lo traducen como *burlones*, lo cual se acerca un

poco más a la idea de *malicia* que describe *Porrúa* y no a lo que indica el texto original, donde los ojos tienen más bien una expresión de humor; quizás esta idea negativa proviene de la cercanía del adjetivo *fierce*.

Con respecto a este adjetivo, pese a que la traducción de *Porrúa* pretende explicitar el significado de *fierce*, el cual indica por definición (NOAD 2008: sin número) una intensa agresividad, no solamente no alcanza a transmitir la intensidad del adjetivo sino que rompe el ritmo que tenían los otros dos. *El Aleph* opta por *feroces*, adjetivo que en español describe a algo intenso o agresivo (DRAE:@) y que, por tanto, transmite mejor el sentido sin cargar demasiado la oración.

Para finalizar con *Porrúa*, veamos que nuevamente añade información que no aparece en el original. Menciona que el cabello, además de ser abundante y largo, es *sedoso*, nuevamente abusando del uso de adjetivos. Cabe mencionar que *Porrúa* es la que traduce con mayor acierto *her one beauty* ya que la autora no está describiendo con esta expresión que el cabello sea la única belleza que posee Jo sino que es la parte más bella de ella. Por otra parte, al mencionar que Jo lleva el cabello en una reddecilla antes de indicar que es su mayor belleza parece, señalar que el cabello recogido es esa gran belleza. Esto ocurre a diferencia del original, en el que se dice que el cabello es lo más hermoso de ella, pero que lo lleva recogido para que no le estorbe.

En cuanto a *Andrés Bello*, nuevamente vemos su tendencia a omitir información, tal como la descripción de la boca de Jo, la información sobre sus manos y pies o su postura.

Para finalizar, vemos que *El Aleph* realiza una traducción con algunas pequeñas omisiones tales como *very much in her way*, para describir la manera en la que las extremidades tan largas de Jo le estorban constantemente, lo que la hace tener un andar desgarrado.

En esta versión vemos también que se describe el cabello como *hermoso y largo* pese a que dos palabras antes se menciona que es la mayor belleza de Jo; además, en el original se indica más bien que es abundante. También añade que el cabello se recoge de forma descuidada en la reddecilla aunque *bundled* tan solo indica que se amontona algo de acuerdo con *The New Oxford American Dictionary* (2008:sin



número) pero no la manera en la que se hace. Aunque el adjetivo descuidada es acorde a la personalidad de Jo, creo que incluirlo implica una suposición por parte del traductor.

Texto Original	Porrúa	Andrés Bello	El Aleph
Elizabeth—or Beth, as every one called her,—was a rosy, smooth-haired, bright-eyed girl of thirteen, with a shy manner, a timid voice, and a peaceful expression, which was seldom disturbed. Her father called her "Little Tranquillity," and the name suited her excellently; for she seemed to live in a happy world of her own, only venturing out to meet the few whom she trusted and loved.	Beth o Elisabeth era una niña de unos trece años, de ojos dulces, cabellera sedosa, sonrosado color, timidez en el ademán, vergonzosa para hablar y una expresión tranquila, que rara vez se turbaba. Su padre la llamaba "Tranquilita", y el nombre resultaba verdaderamente acertado, porque daba la impresión de vivir en un dichoso mundo aparte, del cual no salía sino para encontrarse con las pocas personas a quienes amaba y respetaba.	Elizabeth —o Beth—, tenía trece años y una tez sonrosada, ojos claros, suaves cabellos. Su aire tímido y sereno le valió el sobrenombre que, muy justamente, le puso su padre: Pequeña Tranquilidad.	Elizabeth o Beth tenía unos trece años; su cara era rosada, el pelo liso y los ojos claros; había cierta timidez en el ademán y en la voz; pero una expresión llena de paz, que rara vez se turbaba. Su padre la llamaba "Pequeña Tranquilidad", y el nombre era muy adecuado, porque parecía vivir en un mundo feliz, su propio reino, del cual no salía sino para encontrar a los pocos a quienes amaba y respetaba.

Tabla 3.37.

Un punto notable de esta parte del párrafo es que las tres editoriales omiten traducir *as every one called her*; tal vez deduciendo que los lectores en español adivinarán este hecho al ver que se usa Beth y no Elizabeth a lo largo de toda la novela. Dado que no hay una desviación del sentido, es posible pensar que este cambio representa una economía de palabras en el español.

En la descripción física del personaje, saltan a la vista que tanto *Porrúa* como *El Aleph* añaden la palabra *unos* para indicar que el personaje tiene trece años. Esta imprecisión al hablar de la edad es innecesaria ya que en el original se dice que tiene trece años y no hay palabra alguna que indique una aproximación.

En cuanto al cabello, se lo describe como *smooth haired*, expresión que tanto *Porrúa* como *Andrés Bello* traducen con un adjetivo relacionado con la textura: *sedoso* y *suave* respectivamente, mientras que *El Aleph* lo interpreta como que se trata de cabello liso. *Smooth*, de acuerdo con *The New Oxford American Dictionary* (2008: sin número), indica que algo tiene una superficie regular, por lo que ambas traducciones podrían aceptarse. Por otra parte, el hecho de que únicamente en el caso de Amy se aclara que su cabello no es lacio, mientras que en el caso de las otras dos hermanas este hecho se ha omitido, podría llevarnos a pensar que se describe la textura del cabello de Beth con la palabra *smooth*. Por tanto, sería mejor optar por las opciones de *El Aleph* y de *Andrés Bello*.

En cuanto a *bright-eyed*, tanto *Andrés Bello* como *El Aleph* lo traducen como *ojos claros* mientras que *Porrúa* los describe como *ojos dulces*; pero el diccionario de Oxford (2008: sin número) indica que *bright-eyed* describe ojos brillantes, por lo que las tres traducciones son imprecisas. En este punto cabe recordar que Newmark sostiene en el su libro *A Textbook about Translation*: “Any deviation from literal translation has to be justified” (1988: 261).

Con respecto a la frase *a shy manner, a timid voice, and a peaceful expression*, la traducción de *Andrés Bello*, con el fin de economizar palabras, la sintetiza en un listado de atributos de la personalidad de Beth, como *su aire tímido y sereno*. Aunque comprime la información, de tal forma que el lector pierde los detalles puntuales de las maneras del personaje, el resumen logra transmitir información suficiente para que el lector pueda crearse una imagen de la voz y ademanes de Beth.

Esta misma frase, en *El Aleph* se traduce de la siguiente manera: *Había cierta timidez en el ademán y en la voz; pero una expresión llena de paz, que rara vez se turbaba*. Aunque la traducción se apega al original, la construcción de la oración resulta extraña, en parte porque la conjunción adversativa *pero* no cumple una función adecuada ya que su expresión no se contrapone a la timidez de sus ademanes; además, para este segundo período de la oración, hace falta un verbo como *tenía* ya que para que el verbo *haber* funcione con *expresión* es necesario indicar el punto donde está contenida dicha expresión, por ejemplo *hay una expresión llena de paz en su rostro*.

Finalmente, con respecto a la traducción de *she seemed to live in a happy world of her own*, *Porrúa* evita traducir de forma literal *of her own* y lo presenta como un *mundo aparte*, que indica de igual manera que se trata de un lugar inventado o interno. El Aleph explicita más esta característica al traducirlo como *su propio reino*, lo que establece una relación más íntima con este mundo al indicar que es *propio*. *Andrés Bello* omite la traducción de esta última parte.

Texto Original	Porrúa	Andrés Bello	El Aleph
Amy, though the youngest, was a most important person, in her own opinion at least. A regular snow-maiden, with blue eyes, and yellow hair, curling on her shoulders; pale and slender, and always carrying herself like a young lady mindful of her manners. What the characters of the four sisters were we will leave to be found out.	A pesar de ser la más joven, Amy se consideraba, llevada de un disculpable egocentrismo, la más importante de la familia. Era una verdadera virgencita de color blanco, de ojos azules y pelo rubio, que le caía formando bucles sobre los hombros; pálida y esbelta, se comportaba siempre como una señorita extremadamente cuidadosa con sus modales y en sus palabras. El carácter de cada una de las cuatro hermanas lo irá descubriendo el lector poco a poco.	Amy, la menor, era... Muy importante, al menos en su opinión. Era muy blanca y de azules ojos. El pelo, casi amarillo, le caía en rizados sobre sus hombros. En cuanto al carácter de cada una de ellas, seguramente ustedes ya lo habrán adivinado	Aunque fuese la más joven, Amy era una persona importantísima, al menos en su propia opinión. Una verdadera virgen de la nieve; los ojos azules, el pelo color de oro, formando bucles sobre las espaldas, pálida y grácil, siempre se comportaba como una señorita cuidadosa de sus maneras.

**Tabla 3.38.**

En la traducción de esta última parte del párrafo, constatamos la tendencia de *Porrúa* de insertar información que no aparece en el original. Por ejemplo, *llevada de un disculpable egocentrismo*, frase que además de no estar incluida en la obra original implica un juicio de valor que se ejerce sobre el personaje y que, dado que no es del escritor, debemos imaginar que pertenece al traductor.

*Edmund Keeley* en su ensayo *Collaboration, revisión and other sins* contenido en el libro *The craft of Translation* menciona que existen dos posturas extremas respecto a la voz del traductor: Que debe mostrarse y distinguirse claramente de la voz del autor o que debe enmudecerse para que la del autor pueda escucharse mejor (1989:57). El propósito de esta investigación no es debatir sobre cuál postura es la más adecuada, pero resulta pertinente señalar que, independientemente de cuál de ellas se elija, la voz del traductor no debería interferir con la del autor a tal grado que sus opiniones o juicios de valor aparezcan en la historia como si fueran las del autor, como sucede en el caso del párrafo anterior.

Otra añadidura es cuando se menciona que, además de ser cuidadosa con respecto a sus modales, el personaje es también cuidadoso con sus palabras.

Una adición más, que se convierte en una franca incorrección, ocurre cuando se menciona que Amy se considera una persona más importante de la familia. El original dice simplemente que se considera una persona muy importante. Cabe añadir que el cambio en la estructura de la oración, con respecto al original, hace que se pierda el énfasis en que la percepción de Amy como alguien importante es únicamente suya.

En la versión de *El Aleph* hay algunas diferencias sutiles como cabello color *oro* mientras que el original menciona *yellow*, que aludiría a una tonalidad mucho más clara que la del oro. Otra diferencia es decir que el cabello cae sobre *las espaldas* mientras que el original menciona que se riza *on the shoulders* lo que implica una diferencia en el largo.

En la traducción de *Andrés Bello* nos encontramos con errores previamente comentados como el uso incorrecto de los puntos suspensivos y la omisión, en este caso de la frase *though the youngest* y de las características de la personalidad de Amy, es decir, de la información sobre el cuidado que la caracteriza. Si bien es verdad que la información que esta editorial ha omitido en las descripciones de los personajes puede adivinarse a lo largo de la novela, debemos recordar que esta es la manera en la que Louisa May Alcott establece el carácter de los personajes antes de desarrollar la historia; es decir, los personajes son y se han comportado de la manera que se describe en este párrafo hasta que algo sucede en sus vidas, que

modifica su comportamiento; dicho cambio es precisamente de lo que trata la historia.

Para finalizar, discutiremos la traducción de la expresión *a regular snow maiden*. De acuerdo con *The New Oxford American Dictionary* (2008: sin número), *regular*, en este sentido, indica que algo recibe un nombre (o adjetivo) que lo describe de forma absoluta o por completo. Por lo tanto, se indica que Amy es justamente llamada *snow maiden* o *doncella de las nieves*.

*Porrúa* lo traduce como *una verdadera virgencita de color blanco*, sin duda por la palabra *maiden*, que hace alusión a una mujer que no ha tenido relaciones sexuales; por lo tanto, esta traducción hace mayor énfasis en esta característica que a la apariencia física del personaje. La traducción de *El Aleph* es más literal (*virgen de las nieves*) y se acerca al propósito de describir un físico. Por otra parte, en este caso podría entenderse que alude más bien a la connotación religiosa de la palabra, al añadir *de las nieves*; ya que semeja la construcción de los nombres de vírgenes, por ejemplo, virgen de la paz. Andrés Bello omite la traducción de *snow maiden*.

Con el propósito de que el lector pudiera tener una mejor referencia sobre el físico del personaje, tal vez podría optarse por cambiar la comparación por otra más cercana a la cultura meta o, en su defecto, apelar a una imagen más conocida, como *reina de las nieves*, con la que el lector puede formarse una idea más clara del personaje.

El siguiente, y último, párrafo que se analiza de este primer capítulo de la novela tiene lugar a la mitad del mismo. En él se describe por primera vez a la madre de las cuatro hermanas, el último personaje del núcleo familiar que debe conocer el lector ya que, como se mencionó antes, el padre se encuentra ausente la mayor parte de la historia.

<b>Texto Original</b>	<b>Porrúa</b>	<b>Andrés Bello</b>	<b>El Aleph</b>
"Glad to find you so merry, my girls," said a cheery voice at the door, and actors and audience turned to welcome a stout,	—Me alegro de encontraros tan alegres, hijas más – dijo una voz agradable desde la puerta y, al oírla,	—Me alegro de encontrarlas tan contentas —dijo una voz cordial desde la puerta, y todas corrieron a dar la	-Me alegro de encontrarlas tan divertidas, hijas -dijo una voz resuelta en la puerta, y actores y espectadores se

<p>motherly lady, with a "can-I-help-you" look about her which was truly delightful. She wasn't a particularly handsome person, but mothers are always lovely to their children, and the girls thought the gray cloak and unfashionable bonnet covered the most splendid woman in the world.</p>	<p>actrices y espectadores corrieron a darle la bienvenida a una señora de aspecto distinguido, regordeta y de expresión amable y seductora. Aunque no vestía elegantemente, ni era una persona de especial hermosura, a las cuatro hermanas, en su cariño filial, les pareció la mujer más bella del mundo con su abrigo gris deslucido y su sombrero pasado de moda.</p>	<p>bienvenida a una señora corpulenta y de aspecto maternal. No era una mujer muy hermosa, pero las madres siempre lo son para los hijos, aun con la capa gris y el sombrero pasado de moda que a ellas les parecía elegante.</p>	<p>volvieron para recibir a una señora algo regordeta, maternal, cuyos ojos parecían decir "¿puedo ayudarlo?", con aire verdaderamente encantador. No era una persona de especial hermosura; pero para los hijos las madres son siempre hermosas, y las chicas pensaban que aquella capa gris y aquel sombrero pasado de moda cubrían la mujer más espléndida del mundo.</p>
--	--	---	--

Tabla 3.39.

En este párrafo, sorprende la cantidad de diferencias con respecto al original que tiene la editorial *Porrúa* en su traducción. Apenas comenzando la lectura del mismo, nos encontramos con la traducción de *glad* y *merry*, como alegre, con lo que se forma una repetición que muestra una carencia en cuanto a la riqueza de vocabulario del traductor.

De acuerdo con *The New Oxford American Dictionary* (2008: sin número) *glad* indica, como adjetivo, que alguien se encuentra complacido con respecto a algo; traducirlo como *alegre*, tal como lo hicieron las tres editoriales, puede ser una alternativa natural en el español y menos formal que *me complace*. En cuanto a *merry*, el diccionario antes mencionado lo define como un adjetivo que describe un estado de vivacidad y felicidad (2008: sin número). En este sentido *contento* (*Andrés Bello*) es un sinónimo de *alegre* y es apropiado en este diálogo. La palabra *divertidas* (*El Aleph*) no es una traducción literal de *merry*, pero va ligada con las acciones anteriores en la historia, es decir, que las hermanas estaban riendo durante un

ensayo de una obra de navidad; por esta razón, puede convertirse también en una alternativa.

Más adelante, se utiliza el adjetivo *cheery*, para señalar el tono de voz que emplea la madre. *Cheery* es otro adjetivo para señalar felicidad u optimismo, según el diccionario de Oxford (2008: sin número). Por su parte, *Andrés Bello* utiliza *cordial*. Según el DRAE (2001:@), esta palabra describe algo que es afectuoso; dado el carácter de *Marmee*, podría ser la opción viable.

*Porrúa* aventura la opción *agradable*, que no describe por completo el sentido del adjetivo en inglés, ya que en español la palabra significa que algo complace o gusta (DRAE 2001:@). De cualquier forma, al igual que la traducción de *Andrés Bello*, resulta rescatable dado el contexto.

*El Aleph*, por su parte, utiliza *resuelto*, que es la alternativa más alejada de la palabra original debido a que se utiliza para describir algo que es demasiado determinado o audaz (DRAE 2001:@). Aunque las dos opciones anteriores resultan adecuadas, también podrían explorarse otras opciones tales como *jubiloso*, para dar un sentido más literal.

La siguiente diferencia que encontramos es *turned* como *corrieron*, que es la opción que utilizan tanto *Porrúa* como *Andrés Bello*; sin embargo, *turn* no implica un desplazamiento de lugar en el que se encuentra situado el cuerpo sino un cambio de postura, por lo que lo mejor es la traducción literal, tal como la que realiza *El Aleph*.

No obstante, el cambio más alarmante que realiza *Porrúa* ocurre en la frase *a stout, motherly lady, with a "can-I-help-you" look about her which was truly delightful* y que traduce como *una señora de aspecto distinguido, regordeta y de expresión amable y seductora*. En esta descripción se omite por completo la apariencia maternal, que es una característica de suma importancia en el personaje. Como se analizó en el capítulo dos, *Marmee* es una madre icónica por excelencia y omitir el imprescindible adjetivo *motherly*, así como de la descripción de su expresión resta información importante sobre su carácter y su papel en la historia.

Otros cambios que podemos ver en este párrafo son los siguientes: Se incluye el adjetivo *distinguido* sin fundamento, y *de expresión amable* es un pálido acercamiento a la frase original en donde se menciona que es una mujer entregada a

ayudar a los demás. Añadir *seductora* termina de dar una idea completamente equívoca ya que la seducción, tanto en su sentido de persuasión con artimañas como de atraer a alguien físicamente (DRAE 2001: @) van en contra de la naturaleza del personaje.

Si bien Andrés Bello, omite la expresión de Marmee, conserva el adjetivo *maternal*. *El Aleph* realiza la traducción más apegada al original y, por lo tanto, transmite la idea completa del físico y de la personalidad de la madre.

Más adelante, *Porrúa* recae en añadir estructuras innecesarias como *no vestía elegantemente*, que resulta estar de más ya que más adelante se describe su ropa, lo cual resta impacto a dicha descripción.

En la descripción, *Porrúa* escribe *les pareció la mujer más bella del mundo con su abrigo gris deslucido y su sombrero pasado de moda*. Dejando de lado que el adjetivo *deslucido* es otra adición, hay una diferencia de sentido en el uso de *con* ya que decir que es la mujer más bella del mundo *con* el abrigo indica que el abrigo forma parte de dicha beldad mientras que en el original se dice que el abrigo cubre a la mujer más espléndida del mundo. Cabe mencionar en este punto que aunque *bella* no es una traducción literal de *espléndida* y no tiene la misma fuerza que este adjetivo, el contexto puede aceptarla dado que se habla sobre la hermosura de la mujer.

Regresando a la traducción de esta parte del párrafo, *Andrés Bello* traduce esta última parte como *aun con la capa gris y el sombrero pasado de moda que a ellas les parecía elegante*. En este caso, el uso de la conjunción adversativa *aun* resuelve el problema que *Porrúa* tenía con la conjunción *con* ya que se indica que la mujer es hermosa a pesar de lo que lleva puesto. Además de la omisión de *covered the most splendid woman in the world*, hay también una variación de sentido en la frase *que a ellas les parecía elegante* ya que en el original no se menciona que las hermanas pensaran que el sombrero era elegante sino que la madre era espléndida.

Nuevamente, es *El Aleph* la editorial que realiza una traducción más fiel al original y que transmite de mejor manera el contenido de esta parte del párrafo.

Con el análisis de este último párrafo, se concluye el presente capítulo. A lo largo de estos párrafos, que representan la introducción de los personajes principales, se



han encontrado diversas diferencias entre las traducciones y el original, que generan una idea equivocada sobre los personajes. Con este resultado, no puede decirse que la tarea del traductor se haya cumplido de la mejor forma, ya que no se logra una transmisión total del mensaje, con toda su belleza y matices.

## CONCLUSIONES

Como puede apreciarse, a lo largo del trabajo de investigación, especialmente en el capítulo tres, existen muchas diferencias entre el original y las tres versiones elegidas de esta novela.

Se encontró que la editorial *Andrés Bello* presenta una mayor tendencia a la omisión pese a no indicar que se trata de una versión resumida. Sus omisiones van desde algunas palabras o indicaciones, como señalar quién dice determinado diálogo, hasta la desaparición de párrafos enteros. Aunque este trabajo se centró únicamente en el capítulo uno, hay también omisiones en otros capítulos de esta edición. Como es de suponerse, estas omisiones restan información a la historia al grado de que tiene que recurrirse constantemente al contexto para no perder el hilo sobre quién dice determinado diálogo. También, se pierden rasgos del personaje debido a que determinadas acciones que se omiten indican un comportamiento particular.

Aunque es verdad que un recurso del traductor es el procedimiento de omisión de información, esto debe aplicarse únicamente con el fin de hacer que el texto fluya mejor en la lengua de llegada o que sea más comprensible. El abuso de este recurso, además de los efectos antes descritos, supone una traición tanto para el escritor, que elige las situaciones precisas en su obra con el fin de transmitir de mejor forma un mensaje, como para el lector, que deposita su confianza en que la obra que tiene en sus manos es una traducción fiel.

La otra cara de la moneda es la de añadir información que no existía en el original. Lo anterior fue una particularidad de la editorial *Porrúa*. Aunque no con la misma asiduidad con que la editorial antes mencionada recurría a la omisión. Si bien añadir detalles es menos alarmante que quitarlos, cuando no es necesario hacer una explicitación, el efecto del texto se pierde al añadir un elemento que no estaba contemplado. También puede ocurrir que el párrafo se sobrecargue de información; aunque es verdad que esto no afecta de especial manera la presentación de los personajes, sí lo hace en cuanto al ritmo de la historia.

La editorial *El Aleph* es la que presenta una mayor cercanía con el original y, en términos generales, es la más apegada al texto de partida. Esto, como vimos en el capítulo primero, es lo más recomendable, de acuerdo con Newmark, para la traducción literaria, siempre y cuando no resulte en un calco o en una trasgresión a la naturalidad de la lengua meta.

No obstante, las diferencias que representaron más imprecisiones entre el original y las traducciones fueron el uso incorrecto de las palabras, ya fuera porque su significado no pertenecía al contexto en que se estaban usando o porque en español tenían un uso diferente. A este respecto, vemos problemas en la comprensión de personajes tan graves como describir a Marmee, epítome de lo maternal, como seductora (*Porrúa*).

Todas estas diferencias alteran a los personajes. Así pues, cuando se lee cualquiera de estas versiones, los personajes que se analizaron en el segundo capítulo de repente se antojan menos complejos o más confusos por momentos pues no actúan como se espera de ellos, y presentan matices que contribuyen a la impresión de que son personas reales que podrían saltar de la página y que es lo que se pretende en una obra literaria como esta, tan enfocada y apoyada en las características personales de cada una de las hermanas.

Es bien sabido que se aprende haciendo, pero también es posible aprender de los errores ajenos. Cualquier traductor, tanto experimentado como en entrenamiento, puede edificar criterios para evitar caer en problemas como los señalados.

Al realizar este trabajo, concluyo que la naturaleza de las palabras es tal que el traductor debe estar siempre seguro de lo que representa cada palabra que utiliza, al grado de poder sostener las decisiones que toma.

Creo que el trabajo de traducción es un arte complejo para el que no hay fórmulas, sino que como en toda actividad afín entran en juego múltiples factores como el genio de las lenguas en contacto, el mensaje del texto, las intenciones del autor y la propia capacidad del traductor para comprender y transmitir los mensajes; sin embargo, aunque no existan recetas específicas, es posible estar en constante alerta para evitar problemas como los que hemos visto en la

traducción de *Little Women*; todo ello con el fin de que futuras revisiones ayuden a que la obra llegue más íntegra a su público de habla hispana.

## REFERENCIAS

- ALCOTT, L. (1989). *Little Women*. Londres: Penguin Books.
- ALCOTT, L. (2004). *Mujercitas*. 15ª. México: Porrúa.
- ALCOTT, L. (2009). *Mujercitas. Kindle Edition*. México: Andrés Bello.
- ALCOTT, L. (1999). *Mujercitas*. [en línea]. El Aleph. Disponible en internet:  
<http://www.elaleph.com/libro/Mujercitas-de-Louisa-May-Alcott/109/>  
[Accesado el 23 de agosto de 2013]
- BAKER, M. (1992). *In other words: A coursebook on translation*. Oxon: Routledge.
- BASSNET, S. (2002). *Translation Studies*. 3ª. Nueva York: Routledge.
- BRADSHAW, J. (2000). *John Bradshaw: La familia*. México: Selector.
- CASSANY, D. (2008). *La cocina de la escritura*. 15ª. Barcelona: Anagrama.
- ECO, U. (2008). *Decir casi lo mismo. Experiencias de traducción*. México: Lumen.
- ESCALANTE, B. (2005). *Curso de redacción para escritores y periodistas*. 8ª.  
México: Porrúa.
- GILBERT, S. y GUBAR, S.(2000). *The Madwoman in the Attic*. 2ª. Estados Unidos de América: Yale University Press.
- GRAY, R. (2004). *A History of American Literature*. Estados Unidos de América:  
Blackwell Publishing.
- GRIJELMO, A. (2005). *El genio del idioma. Edición digital*. México: Taurus.
- GUIRAUD, P. (1976,1995). *La semántica*. 2ª. México: FCE.
- KEELEY, E. *Collaboration, revision and other less forgivable sins in translation* en  
BIGUENET, J. y RAINER, S. (1989) *The craft of translation*. Estados Unidos de América: The University of Chicago Press.

- KRESS, N. (2005). *Write great fiction: Characters, Emotion & Viewpoint*. Estados Unidos de América: Writer's Digest Books.
- LANDERS, C. (2001) *Literary Translation*. Inglaterra: Multilingual Matters Ltd
- MARINA, J. (2011) *Pequeño tratado de los grandes vicios*. Barcelona: Anagrama.
- MERRIAM-WEBESTER INC (2002) *Webster's Third New International Dictionary of the English Language . Unabridged*. 3ª. Massachusetts: Merriam-Webster Inc.
- NEWMARK, P. (1982) *Approaches to translation*. Gran Bretaña: Pergamon Press Ltd.
- NEWMARK, P. (1988) *A Textbook of Translation*. Gran Bretaña: Prentice Hall International.
- NEWMARK, P. (1993) *Paragraphs on Translation*. Bristol: Longdunn Press.
- OXFORD UNIVERSITY PRESS (2005) *New Hart's Rules*. Nueva York: Oxford University Press Inc.
- OXFORD UNIVERSITY PRESS (2008) *The New Oxford American Dictionary E-Book*. Hamburgo: Kreuzfeldt Electronic Publishing GmbH
- RAFFEL, B. (1994) *The Art of Translating Prose*. Estados Unidos de América: The Pennsylvania State University Press.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001) *Diccionario de la lengua española*. 22ª. [en línea] Real Academia Española. Disponible en internet: <http://lema.rae.es/drae/>. [Accesado el 23 de agosto de 2013]
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2010) *Nueva gramática de la lengua española. Manual*. México: Editorial Planeta.

SHOWALTER, E. (1989) *Introduction* en ALCOTT, L. (1989). *Little Women*.

Londres: Penguin Books.