



LITERATURA, CRÍTICA, LIBERTAD
Estudios en homenaje a
Juan Bravo Castillo

Coordinadores:
Hans Christian Hagedorn
Silvia Molina Plaza
Margarita Rigal Aragón

SERIE
HOMENAJES

LITERATURA, CRÍTICA, LIBERTAD

Estudios en homenaje a Juan Bravo Castillo

LITERATURA, CRÍTICA, LIBERTAD

**Estudios en homenaje a
Juan Bravo Castillo**

**Hans Christian Hagedorn
Silvia Molina Plaza
Margarita Rigal Aragón**
(coords.)



Ediciones de la Universidad
de Castilla-La Mancha
Cuenca, 2020

LITERATURA, CRÍTICA, LIBERTAD
ESTUDIOS EN HOMENAJE A JUAN BRAVO CASTILLO

Margarita Alfaro Amieiro
Antonio Ballesteros González
Antonio Barnés Vázquez
Jesús María Barraión
Esther Bautista Naranjo
Juan Antonio Belmonte Marín
Claude Benoit Morinière
Lourdes Carriedo López
Asunción Castro Díez
José Manuel Correoso Rodenas
Claude Duée
José María Fernández Cardo
Ángel Galdón Rodríguez
Tagirem Gallego García
Antonio García Martínez
Pedro Jesús Garrido Picazo
Marta Giné Janer
Beatriz González Moreno y Fernando González Moreno
Fátima Gutiérrez
Hans Christian Hagedorn
Juan Herrero Cecilia
Clara Janés
Alejandro Jaquero Esparcia

María Isabel Jiménez González
Isabel López Cirugeda
Celia López González y Silvia Molina Plaza
José Manuel Losada
Juan Agustín Mancebo Roca
Elena E. Marcello
Ricardo Marín Ruiz
Rocío Martínez Prieto
Ángel Mateos-Aparicio Martín-Albo
José Antonio Millán Alba
Montserrat Morales Peco
Jean Muñoz
María Dolores Picazo
María Teresa Pisa Cañete
Francisco Javier del Prado Biezma
Ignacio Ramos Gay
Àngels Santa
Santos Sanz Villanueva
Alfredo Segura Tornero
Lydia Vázquez

**Hans Christian Hagedorn, Silvia Molina Plaza, Margarita Rigal Aragón
(coords.)**



Juan Bravo Castillo

LITERATURA, crítica, libertad. Estudios en homenaje a Juan Bravo Castillo / Margarita Alfaro Amieiro... [et al.] ; coordinadores, Hans Christian Hagedorn, Silvia Molina Plaza, Margarita Rigal Aragón. – Cuenca : Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2020

640 p. ; 24 cm.– (Homenajes ; 12)

ISBN 978-84-9044-403-0

1. Literatura - Historia y crítica I. Alfaro Amieiro, Margarita. II. Hagedorn, Hans Christian, coord. III. Molina Plaza, Silvia, coord. IV. Rigal Aragón, Margarita., coord. V. Universidad de Castilla-La Mancha, ed. VI. Título VII. Serie

89 (09)

DS

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación solo puede ser realizada con la autorización de EDICIONES DE LA UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA salvo excepción prevista por la ley.

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos – www.cedro.org), si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

- © de los textos e imágenes: sus autores.
- © de la edición: Universidad de Castilla-La Mancha.

Edita: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Colección HOMENAJES n.º 12.

Diseño de la colección:

C.I.D.I. (Universidad de Castilla-La Mancha).



Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional.

I.S.B.N.: 978-84-9044-403-0 (Edición impresa)

I.S.B.N.: 978-84-9044-404-7 (Edición electrónica)

D.O.I.: http://doi.org/10.18239/homenajes_2020.12.00

D.L.: D.L. CU 82-2020

Composición: Compobell

Impresión: Byprint

Hecho en España (U.E.) – *Made in Spain (E.U.)*



Esta obra se encuentra bajo una licencia internacional Creative Commons CC BY 4.0. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra no incluida en la licencia Creative Commons CC BY 4.0 solo puede ser realizada con la autorización expresa de los titulares, salvo excepción prevista por la ley. Puede Vd. acceder al texto completo de la licencia en este enlace: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>

ÍNDICE

Palabras para Juan Bravo	15
<i>Clara JANÉS</i>	
Prólogo	17
<i>Hans Christian HAGEDORN, Silvia MOLINA PLAZA y Margarita RIGAL ARAGÓN</i>	
Tabula gratulatoria	35
I. Filología Francesa	39
Fatima Mernissi : l'art de raconter et la conquête du bonheur au féminin	41
<i>Margarita ALFARO AMIEIRO</i>	
Marguerite Yourcenar et l'Argentine. Ponts et passerelles littéraires	53
<i>Claude BENOIT MORINIÈRE</i>	
Alain-Fournier y los restos del naufragio	65
<i>Lourdes CARRIEDO LÓPEZ</i>	
Racine, María Teresa de Austria y <i>La Ninfa del Sena (opera prima)</i>	77
<i>José María FERNÁNDEZ CARDO</i>	
La femme indienne au regard de Pierre Loti : des personnages « décor » à la bayadère Balamoni	89
<i>Tagirem GALLEGO GARCÍA</i>	
Màrius Torres, traducteur de poésie française	99
<i>Marta GINÉ JANER</i>	

Le décor mythique d'un « vent Paraclet » : de la Prusse-Orientale à l'île du Pacifique dans l'imaginaire tourniérien	113
<i>Fátima GUTIÉRREZ</i>	
Albert Camus, un escritor humanista de proyección universal: su relación con España y con la cultura española	125
<i>Juan HERRERO CECILIA</i>	
Algunas reflexiones sobre el porqué de la originalidad	141
<i>José Antonio MILLÁN ALBA</i>	
Napoleón, leyenda negra y dorada en la literatura francesa del Romanticismo	151
<i>Montserrat MORALES PECO</i>	
Mme de Staël, un primer hito europeísta en la historia moderna del diálogo intercultural	173
<i>María Dolores PICAZO</i>	
Le théâtre de Dulcinée Langfelder : intime, universel et féminin	187
<i>María Teresa PISA CAÑETE</i>	
Vuelta a Tipasa (volver al naturalismo es, siempre, volver al mundo grecolatino)	201
<i>Javier del PRADO BIEZMA</i>	
À la recherche de l'idéal chez George Sand	223
<i>Àngels SANTA</i>	
Maupassant en <i>Une femme coquette</i> como esencia del cine de Godard	231
<i>Alfredo SEGURA TORNERO</i>	
La comédie mélancolique chez Marivaux : <i>La double inconstance, La fausse suivante, La Dispute</i>	239
<i>Lydia VÁZQUEZ</i>	
II. Filología Hispánica	253
La imagen del río y su raíz simbolista. Algunos casos de su empleo en la poesía española desde la generación del 50 hasta los inicios del siglo XXI	255
<i>Jesús María BARRAJÓN</i>	
Viaje con Cervantes (I): la ruta de Don Quijote en el siglo XXI	271
<i>Esther BAUTISTA NARANJO</i>	
Lecturas posmodernas de la materia legendaria y mítica en la narrativa de Luis Mateo Díez y José María Merino	293
<i>Asunción CASTRO DíEZ</i>	
Antonio Muñoz Molina: semblanza de un melómano	309
<i>Antonio GARCÍA MARTÍNEZ</i>	

Traduciendo y adaptando al itálico modo el humorismo español: Carlo Celano frente a Tirso	325
<i>Elena E. MARCELLO</i>	
<i>Stultorum infinitus est numerus</i> : el humanismo filológico en la Edad Moderna española a través de <i>El Quijote</i>	339
<i>Rocío MARTÍNEZ PRIETO</i>	
Manuel Longares: primera impresión	347
<i>Santos SANZ VILLANUEVA</i>	
III. Filología Inglesa	363
La influencia de Edgar Allan Poe en Japón: Edogawa Rampo	365
<i>Antonio BALLESTEROS GONZÁLEZ</i>	
William Gilmore Simms y Flannery O'Connor: rescatando los fantasmas del Sur	375
<i>José Manuel CORREOSO RODENAS</i>	
La construcción de la verdad en <i>Nineteen Eighty-Four</i>	389
<i>Ángel GALDÓN RODRÍGUEZ</i>	
The Use of Space in Edgar Allan Poe's Science Fiction	399
<i>María Isabel JIMÉNEZ GONZÁLEZ</i>	
Análisis formal de los relatos de Dorothy Parker	415
<i>Isabel LÓPEZ CIRUGEDA</i>	
La recepción de <i>Strangers on a Train</i> de Patricia Highsmith en España	429
<i>Celia LÓPEZ GONZÁLEZ</i> y <i>Silvia MOLINA PLAZA</i>	
Ciudad y literatura: Nueva York como paradigma en la literatura norteamericana	453
<i>Ricardo MARÍN RUIZ</i>	
Posthumanidad y ciencia-ficción: El mito de la inmortalidad en la era digital	469
<i>Ángel MATEOS-APARICIO MARTÍN-ALBO</i>	
La marioneta ecuestre en el teatro actual: Autenticidad y etología dramática en <i>War Horse</i> (2007)	479
<i>Ignacio RAMOS GAY</i>	
IV. Otras perspectivas	493
Metáforas contemporáneas de Dios	495
<i>Antonio BARNÉS VÁZQUEZ</i>	
<i>Salambó</i> y los inicios de los Estudios Fenicios y Púnicos	509
<i>Juan Antonio BELMONTE MARÍN</i>	

Un essaim d'abeilles irritées : Une approche psychanalytique de la « Rima LXIII (68) » de Gustavo Adolfo Bécquer et une proposition de traduction française	525
<i>Claude DUÉE</i>	
<i>Barcarola. Revista de creación literaria: 40 años de entrega a la difusión de la cultura</i>	539
<i>Pedro Jesús GARRIDO PICAZO</i>	
El viaje pintoresco: España a través de Charles Davillier y Gustave Doré . . .	553
<i>Beatriz GONZÁLEZ MORENO y Fernando GONZÁLEZ MORENO</i>	
Los molinos de viento del <i>Quijote</i> en el jazz	565
<i>Hans Christian HAGEDORN</i>	
El camino hacia la dignificación de la pintura en el <i>Trecento</i> italiano: de Dante a Cennini	591
<i>Alejandro JAQUERO ESPARCIA</i>	
Révolution de l'image à l'avènement de la Modernité	603
<i>José Manuel LOSADA</i>	
Graham Greene crítico cinematográfico	613
<i>Juan Agustín MANCEBO ROCA</i>	
Le « caciquisme », héritage d'Amérique Latine, comme forme de gouvernance traditionnelle	625
<i>Jean MUÑOZ</i>	

LA RECEPCIÓN DE *STRANGERS ON A TRAIN* DE PATRICIA HIGHSMITH EN ESPAÑA

CELIA LÓPEZ GONZÁLEZ

Universidad de Castilla-La Mancha

SILVIA MOLINA PLAZA

Universidad Politécnica de Madrid

http://doi.org/10.18239/homenajes_2020.13.29

Perversa, mala, seductora y fascinante
Francisco Camarasa

1. INTRODUCCIÓN: PATRICIA HIGHSMITH EN ESPAÑA Y SU APOR- TACIÓN A LA NOVELA CRIMINAL

Paco Camarasa, uno de los impulsores de la novela negra en España durante la segunda mitad del siglo XX¹, define la escritura de Patricia Highsmith (1921-1995) con estos cuatro adjetivos: perversa, mala, seductora y fascinante (Camarasa 2016: 203). Incluye a la autora tejana junto a otros literatos de la novela criminal occidental de la talla de Alejandro Dumas (1802-1870), Wilkie Collins (1824-1889), Agatha Christie (1890-1976) o James Ellroy (1948-) en su última monografía sobre el género negro. Estos calificativos simplifican la personalidad de sus antihéroes más icónicos, Charles Bruno (*Strangers on a Train*, 1950) y Tom Ripley (*The Talented Mr. Ripley*, 1955). «Perversa», porque la trama de sus novelas siempre gira en torno a la sordidez del deseo que empuja al ser humano a cometer el mayor de los pecados; «mala», porque sus personajes no muestran atisbo de culpabilidad

1 Fundador de la librería barcelonesa Negra y Criminal y comisario del festival BCNegra.

tras matar a sus víctimas; «seductora», porque sus asesinos utilizan un alto grado de afabilidad en el trato para moverse en el mundo que les rodea, «fascinante», porque perfila la psique del asesino moderno mejor que muchos criminólogos de su época.

Al querer representar la domesticidad ligada a la perversión, Highsmith renovaría la novela criminal creando un nuevo género, el thriller psicológico². Fusionó la corriente existencialista literaria con el relato de detectives. Desde un primer momento sabemos quién es el asesino, el suspense apela al lector que tiene que descifrar los motivos del asesinato, en apariencia irracional, mediante una lectura de sus pensamientos más íntimos. Highsmith poseía un gran uso de las voces narradoras y la elocuencia de los personajes en las escenas más truculentas para dejar paso a la interpretación del lector. El misterio se queda sin crimen que descifrar ni asesino que rastrear como ocurriría en las novelas de tipos duros, denominada en los Estados Unidos *hard-boiled fiction*. Los asesinos de Highsmith están integrados en la sociedad, a diferencia, por ejemplo, de Mersault en *L'Étranger* (1942) de Albert Camus (1913-1960). El criminal en Highsmith se mueve por una causalidad trágica que le convierte, en algunos momentos, en víctima y en verdugo. Corresponde al lector reflexionar hasta dónde puede simpatizar con él. Una fórmula de admiración-repulsión que ha sabido conquistar a los lectores de todo el mundo y, sobre todo, a cineastas, que han adaptado sus novelas a la gran pantalla. Desde la perspectiva temática, sus novelas versan sobre el doble, la víctima propiciatoria, la culpabilidad y la sexualidad trasgresora, entendida ésta por la autora como homosexualidad o asexualidad.

Alfred Hitchcock se inspiró en el tema del doble y el crimen perfecto de la novela *Strangers on a Train* en su película homónima de 1951. Sería el primero en adaptar las novelas de Highsmith, pero no el último. A él le han sucedido otras adaptaciones en Europa y Estados Unidos, por ejemplo: *This Sick Sweetness (Dites-lui que je l'aime)* por Claude Miller en 1977; *The Cry of the Owl* en 1987 y 2009 —por Claude Chabrol (*Le cri du hibou*) y James Thraves, respectivamente—; o la más reciente, en 2016, *A Kind of Murder* por Andy Goddard³. Las novelas protagonizadas por Ripley, sin duda, han enamorado a numerosos cineastas consagrados como René Clément en *Plein Soleil* (1960), Wim Wenders en *The American Friend* (1977), Anthony Minghella en *The Talented Mr. Ripley* (1999), y Liliana Cavani en *Ripley's Game* (2002).

En el territorio español, la primera novela que se publicó fue *The Blunderer* en 1963, traducida al catalán por Ramón Folch i Camarasa. La editorial catalana Edicions 62 se encargó de la difusión en España, en los años sesenta, de los textos

2 Ver Priestman 2003, Night 2004.

3 *A Kind of Murder* está basada en la novela *The Blunderer*, publicada en 1954.

más subversivos publicados en los Estados Unidos de América durante las décadas anteriores, textos entre los que se encontraban las novelas de Highsmith. En 1962 se inicia un proceso de apertura en el Ministerio de Información y Turismo que culminaría con la Ley Fraga de 1966. A partir de esa fecha, el régimen franquista permitió el uso de las lenguas coexistentes del territorio nacional, lo que abrió un nuevo mercado minoritario que no suponía una amenaza para el conjunto de la nación (León Aguinaga 2009). Manuel de Pedrolo, director de Edicions 62, incluiría a Highsmith en una colección denominada *La Cua de Palla*, junto con otros autores represaliados por la «caza de brujas» del Comité de Actividades Antiestadounidenses (HUAC, House of Un-American Activities Committee; Alsina Rísquez 2015). Highsmith no fue incluida en la famosa lista negra de artistas subversivos, lo que le permitió publicar su obra en su país (Wilson 2003). Sin embargo, su simpatía por las causas socialistas le llevaría a formar parte, aunque por un tiempo corto, del Partido Comunista de EE.UU.; en cualquier caso, su postura ideológica y sus convicciones políticas se reflejarían en las críticas sociales al sistema capitalista inseparables de su producción literaria. Este sería uno de los motivos por los que Pedrolo publicara *The Blunderer* en la ya comentada colección junto a autores afectados por la «caza de brujas» del Senador McCarthy, como Dashiell Hammett (1894-1961) (Alsina Rísquez 2015: 187)⁴. Es importante destacar el hecho de que la primera traducción de *Strangers* la realizó Jordi Beltrán en 1983 para Anagrama. No es una coincidencia que la primera novela de nuestra autora tuviera que esperar treinta y tres años para ser traducida al castellano, como apunta Cristina Alsina Rísquez en su artículo, ya que la censura no admitía la difusión, en España, de narrativa con crítica social, aunque sí que permitió el doblaje de la película de Hitchcock en 1962 por el empuje económico de Hollywood en taquilla (León Aguinaga 2009).

Highsmith pasó a formar parte de la novela criminal, «negra», en términos de Alsina Rísquez, desde el primer momento que fue publicada hasta 2002, fecha de la publicación de la colección de relatos cortos de la obra póstuma *Nothing that meets the Eye: The Uncollected Stories*, por la editorial Bloomsbury. La importancia de la colección de Pedrolo radica en su empeño por difundir la novela negra en lengua catalana. Sin embargo, hasta los años ochenta no se produjo una acogida más calurosa en el resto del territorio nacional.

Para este análisis resulta conveniente explicar la diferencia que existe entre métodos de traducción (o estrategias) y técnicas de traducción. El presente artículo recoge estos dos términos propuestos por Peter Newmark en 1988. Las estrategias de traducción se refieren a los mecanismos que operan dentro del texto en su con-

4 En la citada colección de Pedrolo se publicarían, además, obras de autores como Raymond Chandler (1888-1959), George Simenon (1903-1989) o John Le Carré (1931-), entre otros.

junto (estructura, coherencia, cohesión, formato), mientras que la técnica se encarga de segmentos o unidades de significación más pequeños: «While translation methods relate to whole texts, translation procedures are used for sentences and the smaller units of language» (Newmark 1988: 81)⁵. Resulta obvio que el ejercicio traductológico ha de tener en cuenta una serie de factores culturales, históricos, referenciales e ideológicos concretos a los que se le añade, por supuesto, el factor de la recepción. En otras palabras, la estrategia empleada se verá afectada por el público al que esté dirigido y por el medio por el que se realice. De esta manera, Lawrence Venuti considera que existen dos estrategias esenciales contrapuestas, la domesticación y la extranjerización (Venuti 1995). La domesticación consiste en adaptar un texto original (TO) empleando los procedimientos traductológicos necesarios para para aproximarlos —y adecuarlos— al contexto cultural, lingüístico y literario de la lengua meta. La extranjerización, por el contrario, pretende que el texto meta (TM) sea lo más fiel posible al texto original, respetando y conservando, en la medida de lo posible, las particularidades de la lengua, la cultura, la tradición y la obra originales, es decir, extranjeras.

Strangers on a Train se publicó durante el denominado *McCarthyismo*, nombre que se le da a esta época debido al senador norteamericano del Partido Republicano en el poder, Joseph McCarthy. Durante 1950 hasta 1953 se llevó a juicio, en la ya famosa «caza de brujas», a los acusados de colaborar con la URSS. Numerosos intelectuales del momento, así como funcionarios del Estado, perdieron sus trabajos o fueron condenados pública y penalmente por traición. Aunque el delito que se les imputaba era el de simpatía o colaboración con el Partido Comunista, la mayoría fueron acusados por el mero hecho de ser homosexuales, condición que el senador creía sintomática de la influencia comunista⁶. Se debe comprender la importancia de la publicación de una novela en la que se intuía una práctica homosexual, de manera más evidente en el personaje de Charles Bruno, y más sutil en Guy Haines. Según Bran Nicol, el mecanismo que imponía el *McCarthyismo*

5 En la traducción española del *Textbook of Translation* de Peter Newmark —traducción realizada por Virgilio Moya para la editorial Cátedra (*Manual de traducción*)—, esta célebre definición se lee de la siguiente forma: «Si los métodos de traducción estaban en relación con textos completos, los procedimientos de traducción se utilizan con oraciones y unidades lingüísticas más pequeñas» (Newmark 1992: 117).

6 Para más información sobre el origen de esta teoría del paralelismo entre homosexualidad y comunismo y la purga que sufrieron algunos miembros del gobierno federal, véase el ensayo de David K. Johnson, *The Lavender Scare: The Cold War Prosecution of Gays And Lesbians in the Federal Government* (2014).

estaba basado en el horror, en el miedo a la otredad, lo que utiliza Highsmith en su primera novela para conjuntar lo homicida con lo pasional⁷.

El presente artículo tiene como objeto el estudio de la traducción de la primera novela publicada de nuestra autora, *Strangers on a Train*, al castellano⁸, junto con la primera adaptación que se realiza en España, el guión del doblaje al español del film de Hitchcock. Se tendrán en cuenta, por lo tanto, los aspectos clave de la traducción literaria como son las estrategias utilizadas y los procedimientos traductológicos. A tal fin, se analizarán en primer lugar los segmentos de traducción más significativos de la novela, y, en un segundo paso, los resultantes del análisis de la adaptación al castellano del guión de la película de Hitchcock. Por último, en las consideraciones finales, recapitularemos las ideas principales sobre la adecuación de la versión narrativa y el guión doblado a los requerimientos de calidad literaria y cinematográfica.

2. ANÁLISIS DE LA TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL DE LA NOVELA *STRANGERS ON A TRAIN*

La traducción al español fue encargada a Jordi Beltrán por la editorial Anagrama en 1983. La versión de Beltrán sería reutilizada posteriormente por la mayoría de las demás editoriales que, después del éxito comercial de Highsmith en Europa, se sumarían a la edición de la primera novela de la autora⁹. Por lo tanto, la primera versión en español de esta obra se reutilizaría casi hasta nuestros días en España y por este motivo es nuestro objeto de estudio. El año de publicación, según Eterio Pajares Infante, se corresponde a una época en la que la censura seguía vigente en territorio español; las autoridades no se opusieron a la publicación de la novela, aunque ésta incluyera ciertos aspectos considerados moralmente reprobables —y punitivos— durante el tardofranquismo, la transición y el inicio de la democracia¹⁰: el divorcio, el aborto, el asesinato, y la homosexualidad. Según Eterio Pajares Infante, los mecanismos censores no acabarían por completo hasta 1985 (Pajares Infante 2007: 50).

7 Véase su artículo «Those Who Follow: Homosocial Choreography in Highsmith's Queer Gothic» (2015).

8 En el presente estudio se utilizan indistintamente los términos *castellano* y *español*.

9 Nos referimos a Club de Lectores en 1985, RBA Ediciones en 1994, Planeta – De Agostini en 2001, y las reediciones posteriores de Anagrama de la traducción de Beltrán. Información obtenida en la base de datos del ISBN del MECD: <<http://www.mcu.es/webISBN/tituloSimpleDispatch.do;jsessionid=515203A5AE6CF15788586BCAD8D149D2>> [consulta: 12/05/2018].

10 Acerca de la situación político-social en España en el periodo desde 1962 hasta 1987, consúltese el ensayo historiográfico de Carlos Barrera, *Historia del proceso democrático en España: tardofranquismo, transición y democracia* (2002).

Una de las posibles causas por las que la traducción de Highsmith no pasaría por la censura y fuera publicada en su totalidad podría ser el hecho de que la sociedad española ya estaba preparada para este tipo de representaciones en literatura, suceso que no ocurriría con el doblaje de la película de Hitchcock en 1962. Otra de las razones, más plausibles, radica en el final trágico que reciben los dos protagonistas. Bruno, el desequilibrado homosexual que inicia al arquitecto Guy en el asesinato, acaba suicidándose al no recibir el apoyo de su *alter ego* Guy. Por otro lado, el arquitecto confiesa a su esposa en una carta todos los motivos por los que se vio empujado a disparar al padre de Bruno y escapa a Tejas, donde vuelve a confesar su crimen, concomido por la culpa, a Owen, el ex amante de Miriam. El final de la obra concluye con el arresto de Guy tras haber sido espiado por el detective privado del difunto Mr. Bruno. Al prevalecer la justicia social, e institucional, por encima del pecado capital, el resto de los elementos que podían hacer saltar las alarmas de los editores quedarían relegados a meros mecanismos discursivos. Por lo tanto, las trasgresiones de Highsmith tienen su castigo, y no debieron de suponer problema alguno a la hora de publicar el texto en su totalidad ya que el código moral de los años 1950 en Estados Unidos se asemejaba, en cierta medida, al imperante en la España de los comienzos de los 1980.

Para el análisis traductológico de la obra se tendrán en cuenta las modulaciones, reducciones y expansiones, las connotaciones positivas y negativas de los términos y segmentos de traducción, así como la trasposición de las expresiones idiomáticas (*idioms*) y traducciones de elementos culturales, eufemismos e ironías y, en último lugar, la traducción del lenguaje figurado, en concreto, de metáforas y metonimias. Con el objetivo de ofrecer una visión global de los procedimientos de traducción, los segmentos de la novela original seleccionados están organizados en tablas; la numeración entre paréntesis corresponde a las páginas en cada lengua de la versión impresa.

2.1. Modulaciones

Las modulaciones son cambios en el punto de vista o perspectiva (Newmark 1988: 88). Se trata de un cambio en la «base conceptual» en el interior de una proposición, sin que se altere el sentido de ésta en el texto meta. No es un cambio sobre las categorías gramaticales sino sobre categorías del pensamiento. En esta operación se precisan óptimos conocimientos de estilística y ambas lenguas. En líneas generales, estos conocimientos se reflejan en la traducción de la novela, como se puede comprobar en las siguientes operaciones de modulación que se reflejan en la tabla 1 a continuación¹¹.

11 Citamos de las siguientes ediciones: para la versión original, Patricia Highsmith: *Strangers on a Train*, W. W. Norton & Company, Nueva York (e-book), 2001; para la traducción: Patricia Highsmith: *Extraños en un tren* (trad.: Jordi Beltrán), Anagrama, Barcelona, 1983.

Nº	TEXTO ORIGINAL	TEXTO META
1	The train tore along with an angry, irregular rhythm. (9)	El tren avanzaba impetuosamente. (9)
2	Hate had begun to paralyze his thinking, he realized [...] (9)	Se dio cuenta de que el odio empezaba a paralizar sus pensamientos [...] (9)
3	He felt a pleasant explosion of happiness inside him [...] (10)	Sintió en sus entrañas como una agradable explosión de felicidad [...] (10)
4	[...] that still gyrated conversationally in a bony hand. (10)	[...] sostenido por una mano huesuda que se agitaba siguiendo la conversación. (10)
5	The conductor's voice shouted a warning. (13)	Se oyó la voz del revisor llamando a los pasajeros. (13)

Tabla 1. Modulaciones en la traducción al castellano.

En el segmento 1 hay dos adjetivos en inglés que se traducen por un adverbio en castellano, «impetuosamente». Además del cambio en la categoría gramatical elimina la connotación de «irregular» y realiza una traducción interpretativa, posiblemente por razones de estilo. El segmento 2 es un ejemplo de los numerosos encontrados a lo largo de todo el texto en español. El sujeto principal en el TO, «hate», se convierte en el sujeto de la oración subordinada del TM, eliminando, a nuestro parecer, la poetización con la que la autora construyó la frase y reduciendo el énfasis del TO. Por otro lado, es frecuente el procedimiento empleado por el traductor en el segmento 3, la yuxtaposición del complemento «inside him» contemplada en «sintió en sus entrañas», a lo que se le suma un aumento de la connotación del complemento. En el segmento 4, se expone un cambio de complemento de modo, «conversationally», y del verbo «gyrated» en una traducción interpretativa que se ajusta más a la construcción de la lengua meta. Por último, en el segmento 5 se contempla un recurso estilístico muy utilizado por Highsmith, la subjetivación de elementos inanimados: «the conductor's voice». Ofrece así al lector una descripción que proviene de los cinco sentidos de los protagonistas. Su escritura se caracteriza por estas descripciones sensitivas que permiten acceder al procesamiento cognitivo de lo que está ocurriendo a su alrededor. En el TM, al transformar el sujeto «the conductor's voice» a una oración pasiva refleja —«se oyó»—, se pierde cierta carga semántica, aunque describe lo que experimenta el narrador.

2.2. Reducción y expansión

Nº	TEXTO ORIGINAL	TEXTO META
1	Let's not have anything too slapdash. (126)	Me basta con que no sea una boda precipitada, hecha de cualquier modo. (126)
2	His inner voice that shocked him and cowed him. (190)	Aquella voz interior que gritaba triunfante, horrorizándole, acobardándole. (190)
3	Fascinating ground out the window. (9)	Terreno, difícil y fascinador, que se deslizaba al lado del tren. (9)
4	But he knew. (217)	Pero la contestación ya le era conocida. (217)
5	He's got no interest in me. (38)	Nada. (38)
6	Straightened his curling collar (11)	Se arregló el rebelde cuello de la camisa (11)

Tabla 2. Reducción y expansión en la traducción al castellano.

Las reducciones (estructurales o estilísticas) y las expansiones están presentes en las traducciones del inglés al español. Suelen ser más frecuentes las expansiones, por la naturaleza expansiva de la lengua castellana. La condensación semántica en los vocablos ingleses se ha de explicar por medio de subordinadas o complementos de modo, por lo que son comunes este tipo de procedimientos en la traducción de Jordi Beltrán. Encontramos reducciones de este tipo en los segmentos 1, 2, 3 y 4, como se puede observar en la tabla 2. En los segmentos 5 y 6 se lleva a cabo una reducción de la connotación. El segmento 5 queda reducido a un simple «nada» cuando en el diálogo se le pregunta a Guy por qué Bruno le persigue, lo que reduce el sentido del TO. Por otro lado, en el segmento 6 se trasforma el adjetivo «curling» a «rebelde» debido, suponemos, a que esta definición es más común en español. Todos estos segmentos trasforman el estilo directo y condensado del original a la tradición sintáctica y a las colocaciones de la lengua meta.

2.3. Connotaciones positivas y/o negativas

Nº	TEXTO ORIGINAL	TEXTO META
1	The little floozy (67)	¡Esa putilla! (67)
2	This girl played him for a sucker! (119)	¡[...] cuando esta chica empezase a tomarle el pelo! (119)
3	Miriam would delay the divorce. (9)	Miriam daría largas al divorcio. (9)
4	She started sleeping around right away? (25)	¿Empezó a acostarse con otros? (25)

Nº	TEXTO ORIGINAL	TEXTO META
5	I know, the eternal high school type. (26)	Lo sé, el eterno arquetipo de universitaria. (26)
6	Beggar (29)	Pordiosero (29)

Tabla 3. Axiología en la traducción al castellano.

Se ha observado un fenómeno interesante desde el punto de vista de la adecuación a la sociedad española de los ochenta. En algunos términos, sobre todo en los referentes a las opiniones que tienen los personajes sobre la conducta de Miriam, se eleva el tono y Beltrán opta por un aumento de la connotación (segmentos 1, 3 y 6). En el segmento 2 se produce el efecto contrario, la traducción «tomarle el pelo», en lugar del original «played him for a sucker», reduce la agresividad del comentario que realiza Bruno, esencial en la caracterización psicopática del personaje. En el segmento 4 se mantiene el coloquialismo de «sleeping around» en la expresión «acostarse con otros», adecuado al contexto y a la manera de hablar de Bruno. Por último, Beltrán traduce el segmento 5 por «arquetipo de universitaria», ya que suponemos que decidió que se ajustaba más a la práctica social del momento. No entraremos a valorar si en el año de publicación de la traducción las jóvenes ya eran activas sexualmente durante el instituto —como corresponde al TO— o no, pero entendemos que se produce en este segmento una autocensura del traductor, que pudo considerar inapropiado representar a Miriam como una adolescente fogosa y ambiciosa. Una de las razones por las que encontramos interesante este proceder podría observarse en el lector tipo al que iba dirigida la traducción de la novela, la clase media alta española. Durante la década de los ochenta, dicha clase tendía a postergar el matrimonio y la iniciación al sexo —o era más reacia a hablar de ello—, en comparación con la clase social baja, menos pudorosa en expresiones lingüísticas de este tipo.

2.4. Expresiones idiomáticas y colocaciones

Nº	TEXTO ORIGINAL	TEXTO META
1	You'd crack up, I bet. (218)	No durarías mucho, te apuesto lo que quieras. (218)
2	Take a nap (10)	Descabezar un sueñecito (10)
3	If your wife didn't make a stink. (32)	Si su esposa organizase una marimorena sobre el asunto del divorcio. (32)
4	I really don't care a row of beans. (43)	De veras que no me importa un comino. (43)

Tabla 4. Expresiones idiomáticas y colocaciones en la traducción al castellano

Los segmentos reseñados son un ejemplo de las traducciones, del TO al TM, sobre las expresiones idiomáticas y colocaciones. El traductor las adapta de dos maneras. Por un lado, utiliza una explicación de la expresión que ve reducida su carga semántica, como ocurre en los segmentos 1 y 2. Por otro, acude a una expresión equivalente en español que respeta el registro informal con el que se desarrolla ese diálogo entre personajes (segmentos 3 y 4). El efecto no es unificador a lo largo de la traducción puesto que alterna estos dos procedimientos con la finalidad de agilizar la lectura al español.

2.5. Traducciones culturales

Nº	TEXTO ORIGINAL	TEXTO META
1	Apple pie (8)	Tarta de manzana (8)
2	Alligator suitcase (14)	Una maleta de piel de cocodrilo (14)
3	Take off your coat (15)	Quítese la americana (15)
4	Country club (31)	Club de deportes en el campo (31)
5	News-reel	Noticiarios de los cines (31)

Tabla 5. Traducción de elementos culturales al castellano

Se produce una manipulación del sentido del texto original para adaptarlo a la cultura española y así acercar el texto al lector meta, es decir, se pretende que el texto sea más aceptable en castellano. La tabla 5 muestra las traducciones que contienen elementos culturales propios de la cultura meta. En la mayoría de los casos el traductor opta por recurrir a un equivalente a la cultura meta de la España de los ochenta, es decir, un equivalente más común para el lector tipo, como se observa en el segmento 1 en la trasposición del inglés «pie» por la forma española «tarta», y en el segmento 2 el uso de «piel de cocodrilo», más común que la traducción literal «piel de caimán». La traducción de «coat» por «americana» del segmento 3 intenta ubicar al lector en un escenario extranjerizante con una prenda popularizada por los británicos en EE.UU. durante el siglo XIX, un procedimiento que se repite. Por último, se emplea con bastante frecuencia en el TM la traducción literal de otros elementos culturales, ilustrados en los segmentos 4 y 5.

2.6. Eufemismos e ironías

Nº	TEXTO ORIGINAL	TEXTO META
1	Just he doesn't know what to do with himself. (219)	Es solo que no sabe qué hacer para matar el rato. (219)
2	The dicks (34)	Los sabuesos (34)

Nº	TEXTO ORIGINAL	TEXTO META
3	Murder (29)	Eliminar a alguien (29)
4	Jesus Christ! (29)	¡Cristo! (29)
5	Gadabout (43)	Pícaro (43)

Tabla 6. Traducción de elementos eufemísticos e irónicos al castellano

Más llamativo resulta la traducción de los eufemismos e ironías en el TM. Se trata de elementos diferenciales para el análisis del estilo de cualquier autor, en este caso de Highsmith, e imprescindibles para la caracterización de los personajes durante los diálogos y monólogos interiores. En los segmentos donde la autora aplica la ironía (segmentos 1, 2 y 5), el traductor utiliza un efecto análogo en español mientras intenta reproducir el registro coloquial que el personaje está utilizando. Por otra parte, el segmento 3 revela el procedimiento contrario, reduce la connotación al usar un eufemismo de la palabra «murder» por el término «eliminar», más suave que «asesinar». El último procedimiento que se ha encontrado de manera puntual en la traducción se ejemplifica con el segmento 4, en el que claramente se observa una traducción literal en la exclamación blasfema «Jesus Christ!». En los Estados Unidos de los años cincuenta el uso en vano del nombre de Cristo estaba mal considerado. Su equivalente en castellano en registro coloquial sería «ostia» o, incluso, «la virgen», que retienen cierto sentido blasfemo.

2.7. Metáforas y metonimias

Nº	TEXTO ORIGINAL	TEXTO META
1	The highballs arrived. (12)	Llegaron los whiskies con soda y hielo. (12)
2	Between the narrow bulging forehead and the lantern jaw, it scooped degenerately, deep where the mouth lay in a fine line, deepest in the blue hollows that held the small scallops of the lids. (11)	Entre la estrecha y abultada frente y la prominente mandíbula inferior, el rostro se ahuecaba anormalmente, hundido allí donde se dibujaba el fino trazo de la boca y aún más hundido en las azuladas concavidades que daban cobijo a los pequeños festones que eran las pestañas. (11)
3	The skin was smooth as a girl's, even waxenly clear, as if all its purities had been drained to feed the pimple's outburst. (11)	La piel era tersa como la de una muchacha, pálida como la cera incluso, como si todas sus impurezas hubiesen sido desviadas para alimentar la erupción del grano de la frente. (11)

Tabla 7. Traducción del lenguaje figurado al castellano

La traducción de las metáforas en los textos narrativos implica hacer su translación en el nuevo sistema cultural y cotidiano. Es preciso descubrir la función comunicativa de la metáfora concreta del texto original y hallar su equivalencia correspondiente en la lengua meta. Son abundantes en la narración el uso de descripciones de la apariencia de los personajes y los lugares que funcionan como tropos en la macro-estructura del texto. Los «highballs» que piden durante el trayecto del tren (y que corresponden al segmento 1) dan cuenta de la clase social a la que pertenecen Bruno y Guy. Beltrán vuelve a utilizar una traducción literal con el fin de trasportar al lector a la cultura meta. El mismo procedimiento se observa en los segmentos 2 y 3. Highsmith durante la primera escena realiza una descripción pormenorizada de las facciones de Bruno narradas por los pensamientos de Guy que dan información al lector de la personalidad de Bruno. Highsmith muestra al joven rico como un muchacho con facciones degeneradas («jaw that scooped degenerately»), afeminadas («skin was smooth as a girl's») y con signos de inmadurez representados por el grano en la frente («the pimple's outburst»). En todos estos segmentos, el traductor utiliza la aproximación semántica al TO, lo que resulta en una traducción respetuosa que persigue caracterizar al personaje creado por Highsmith.

2.8. Inexactitudes

Para concluir con nuestro análisis, se ha de aludir brevemente a una serie de inexactitudes en la interpretación de algunos segmentos del original. Aunque hayamos encontrado en el análisis algunas pérdidas semánticas, éstas son escasas y no plantean problemas de interpretación del texto original ni pueden provocar al lector confusión en el desarrollo de la trama. Algunas muestras de estas inexactitudes se enumeran en la tabla 8.

Nº	TEXTO ORIGINAL	TEXTO META	TRADUCCIÓN PROPUESTA
1	Gold flusk (12)	frasco dorado (12)	petaca
2	Thumbing through tickets (13)	manoseando un fajo de billetes (13)	sacando unos billetes
3	Indian architecture (13)	arquitectura india (13)	arquitectura colonial
4	Comic books (14)	publicaciones humorísticas (14)	cómics
5	Mister Bruno (múltiples páginas)	Míster Bruno [para distinguir al padre frente al hijo, pues ambos tienen el mismo nombre]	Don Bruno, o Bruno padre

Tabla 8. Errores en la traducción al castellano

No se ha podido localizar la razón por la que el traductor opta por la utilización de estos términos. Lo que sí se produce es un efecto de extrañeza en el lector tipo al introducir estas inexactitudes ya que en los ochenta el público español estaba familiarizado con las aportaciones culturales de Estados Unidos. El segmento 5, por otro lado, muestra una de las tendencias presentes en la práctica traductológica en la segunda mitad del siglo XX en torno a la traducción de nombres propios y tratamientos (Moya 1993: 235, 240). Se pretendía, con ello, acercar al lector a la cultura anglosajona.

2.9. Observaciones

Todos los segmentos cotejados en las tablas han sido deliberadamente seleccionados para ilustrar la domesticación empleada por el traductor. En este caso, Jordi Beltrán es fiel al original, aunque realiza una serie de modificaciones que son inherentes a la práctica traductológica para mantener la fluidez. El procedimiento de traducción que más ha sido empleado a lo largo de la novela ha sido la modulación de la categoría gramatical. Si hubiese respetado la sintaxis inglesa, un lector tipo habría encontrado cierta dificultad a la hora de leer con agilidad, uno de los elementos clave en la escritura de Highsmith. La propia autora defiende que el estilo al que se ajustan sus novelas de suspense corresponde al realismo, «the tone of verosimilitude» (citado en Wilson 2003). Citando textualmente a su biógrafo Wilson, «an effective method of writing such a book, Highsmith decided, would be to cloak the fantastical matter with a realist style» (pos. 1942). En algunas oraciones (metáforas y metonimias), como en las descripciones detalladas al comienzo del relato del ambiente asfixiante en Texas para Guy, se mantiene la sintaxis inglesa con el fin de ser fiel al original. A nuestro parecer, la decisión del traductor en estos segmentos aporta a la lectura un «extrañamiento» propio de la práctica literaria que produce el efecto poético presente en Highsmith.

3. LA TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL DEL GUIÓN DE *STRANGERS ON A TRAIN* DE ALFRED HITCHCOCK

La traducción del guión cinematográfico de la película de Alfred Hitchcock, estrenada en los cines españoles en 1962, supone un paradigma en la práctica traductológica durante el franquismo. Se activan todos los mecanismos de censura de la película en aquellos segmentos que eran incómodos para el código moral del régimen. En el presente análisis se han encontrado numerosas traducciones interpretativas en el guión de Hitchcock y Czenzi Ormonde¹² que, paradójicamente, ya

12 En los títulos aparece el nombre de Raymond Chandler, pero Donald Spoto en su biografía de Hitchcock asegura que la participación del escritor solo se realizó en un primer momento; por incom-

había pasado por los mecanismos de censura de Hollywood. No se han encontrado documentos que verifiquen la censura explícita en *Strangers*, lo que sí ocurriría con la película posterior *Psycho* (1960) y la famosa escena de la ducha (Spoto 1999), pero se entiende aquí que el director censuró varios elementos trasgresores de la novela de Highsmith. Hitchcock se interesó por el tema del doble en la escisión de los protagonistas, dejando de lado la crítica a la represión del deseo por parte de Guy. No modifica la homosexualidad de Charles Bruno, de hecho, la fagocita en la utilización del vestuario del personaje y de su relación enfermiza con la madre¹³, pero elimina cualquier atracción de Guy respecto a Bruno. Utilizó la homosexualidad como un elemento más de perversión del joven adinerado convirtiéndolo en el malo de la trama. La propia autora, en una entrevista tras el estreno de la película, protestó sobre estas transformaciones en el guión, aunque reconoció posteriormente que gracias a ello pudo vivir de la escritura (Wilson 2003). La profundidad psicológica de los personajes, sumidos en un conflicto de atracción y repulsión, desaparece en la adaptación fílmica. Este hecho se podría explicar por el interés del cineasta de explorar el tema del *Doppelgänger* mediante un montaje innovador, y por la fórmula de la «victoria del bien sobre el mal» que utilizaría Hitchcock en la mayor parte de su producción¹⁴ (*ibidem*). La escena de dos pares de pies andando por el andén de una estación forma parte del imaginario fílmico occidental. El juego del doble lo utilizaría durante toda la película simbolizando esta lucha de los polos opuestos: la partida de tenis entre dos competidores, imágenes en los espejos, o el hecho de que todos los personajes tienen su *alter ego*. Asimismo, utilizó la empatía para crear el suspense. Un recurso discursivo recurrente del cineasta y definido por Juan Miguel Company Ramón de la siguiente manera: «la capacidad del film para llevar espectadores a la taquilla se fundamentaba en su particular manera de provocar las emociones del público» (Company Ramón 2014: 119). Hitchcock suprime las tendencias homosexuales y homicidas latentes de Guy en la novela para que los espectadores contemporáneos pudieran sentirse identificados con él. Cambia la profesión de arquitecto a la de tenista profesional, por el juego del doble ya men-

patibilidad de opiniones se rescindió su contrato como guionista, aunque su nombre quedaría en los títulos para fomentar el interés del público en el film (Spoto 1999).

13 La homosexualidad en el personaje de Bruno sigue los preceptos, o prejuicios, psicológicos imperantes de los años cincuenta en EE.UU.: hedonismo, perversidad, fijación con la madre, castración simbólica y extravagancia. Esta representación de los varones homosexuales la utiliza Highsmith como recurso narrativo y Hitchcock la recupera en su película. Se trata de una estereotipia basada en las explicaciones freudianas de la homosexualidad masculina y la supuesta identificación con la femineidad, idea ampliamente aceptada en la época.

14 Se trata de la técnica comúnmente conocida por *happy-ending*, por la que la trama se resolvería con un final feliz. Dicha estructura narrativa se popularizó durante el periodo clásico de Hollywood (1940-1950) y continúa vigente hasta nuestros días.

cionado en el que se ha de enfrentar a un contrincante, e incorpora un personaje ajeno a la novela, Bárbara, la hermana de Anne que aporta un toque de humor en sus intervenciones¹⁵.

El siguiente apartado se centrará en la comparación de las primeras escenas de la película que resultan claves para el desarrollo de la trama. A partir de la escena en la que la policía de Metcalf interroga a Guy por el asesinato de su mujer Miriam, la traducción del guión se realiza de forma casi literal sin transformaciones ni traducciones interpretativas. En este análisis la metodología que se usará consiste en la comparación de los segmentos que la censura optó por eliminar o modificar reduciendo la connotación. Por ello, los segmentos que se recogen en la siguiente tabla pertenecen al comienzo del film donde tiene lugar la presentación de los personajes, y al desencadenamiento de la trama, es decir, la estrangulación de Miriam por parte de Bruno. La letra «B» indica las intervenciones del personaje de Bruno, «G» representa a Guy, «M» a Miriam, «A» a Anne, y la abreviatura «Bar» corresponde a Bárbara. Se ha realizado un cotejo entre cada escena del guión original inglés —numeradas consecutivamente— con cada escena correspondiente de la película española.

3.1. El divorcio

Nº	GUIÓN ORIGINAL	VERSIÓN ESPAÑOLA DOBLADA
1	B: Even news about people I don't know. Like who'd like to marry whom when his wife gets her divorce. (5)	B: Incluso las noticias sobre gente que no conozco. Como quien quiere casarse con quien tras pedir el divorcio.
2	B: Oh, I get it! A little talk with your wife about the divorce! (6)	B: ¡Ya veo! Una conversación con su mujer sobre el divorcio.
3	B: Are you getting your divorce? (25)	B: ¿Se ha burlado usted?
4	B: Maybe she'll make more trouble for you. G: I don't think so. B: You mean you got enough on her to get your divorce no matter what? G: Let's change subject, Bruno, can't we?	[omisión] [omisión] [omisión] G: Para un hombre es doloroso descubrir que le han engañado.

Tabla 9. Análisis de técnicas de traducción en escena del divorcio

15 El tema del doble se utiliza en la obra de Hitchcock de manera casi obsesiva. Introduce en la película un personaje que no aparece en el libro de Highsmith, Barbara, a la que da vida la propia hija del director. Donald Spoto considera que el personaje de Barbara podía representar de manera simbólica el doble del propio cineasta, testigo de los hechos que van sucediendo en la trama (Spoto 1999).

En los diálogos en los que se nombra al divorcio, ilegal en España en 1962 (y hasta 1981), sucede un fenómeno desigual. En las dos primeras escenas se alude a él cuando se refiere a un proceso civil, en sentido amplio, presente en la sociedad de aquel momento (segmentos 1 y 2), sin nombrar a nadie en concreto. Por el contrario, cuando el propio Guy explica que el motivo de su visita a Metcalf es su decisión de iniciar los trámites del divorcio con Miriam, se suprimen las frases correspondientes en la versión española (segmentos 3 y 4). Un motivo por el que pudieron utilizarse estos dos procedimientos antagónicos puede subyacer en el hecho de que, para los censores, la alusión directa del personaje al divorcio podría alentar a los espectadores a normalizar esta práctica, que en España todavía no se contemplaba en el Código Civil, si bien el público español de la época era consciente de que existía ese derecho en otros países. Estamos ante una censura de tipo ideológico, aunque no se aplique en todas las tomas a las que se alude.

3.2. La caracterización de Miriam

Nº	GUIÓN ORIGINAL	VERSIÓN ESPAÑOLA DOBLADA
1	B: I suppose she was the girl next door. Held her hand in high school and before you knew it—hooked! (6)	[omisión]
2	B: She played around a lot. (10)	B: Supongo que se ha divertido lo suyo.
3	G: My hurry? That's funny, coming from you! (16)	G: ¿Prisa? Tiene gracia tu pregunta.
4	G: Why, you little double-crosser (dirigiéndose a Miriam, 16)	G: ¿A qué viene eso ahora?
5	M: when we go to all those dinners and swanky parties. (16)	M: Cuando vayamos a las cenas y fiestas de sociedad.
6	G: You black conniving little liar! [...] You're a liar and a cheat, Miriam. (17)	G: ¡Maldita enbustera! Vamos Miriam, hace tiempo que quieres librarte de mí.
7	Bar: She was a tramp! (51)	Bar: Era una mujerzuela.
8	A: Another man's child! But she can't do that to you, Guy—it's unbelievable—it's evil! But you sound so savage. (20)	A: Es increíble, sí, comprendo cómo estarás... Pareces furioso, Guy.

Tabla 10. Análisis traductológico de escenas sobre Miriam al castellano

Resulta interesante observar la caracterización del personaje de Miriam en la película de Hitchcock. Highsmith en la novela solo critica la actitud de Miriam utilizando la opinión de Bruno. En Hitchcock, por necesidad del guión, crea al

personaje de Miriam como una «tramp», «double-crosser», «liar» que se opone a la figura elegante de la novia de Guy, Anne. Todos los personajes en la versión fílmica parecen tener muy clara la opinión que guardan sobre la mujer del tenista, describiéndola en términos coloquiales y negativos. Se trata de un recurso habitual tanto en el director como en el cine negro. La víctima solía poseer un pasado turbio, o comportarse de conducta reprobable, con el fin de evitar el rechazo absoluto del asesinato en el espectador. Si fuera alguien completamente inocente, el asesino sería un ser despreciable y desaparecería el misterio que surge en el espectador al no saber quién se esconde tras esa apariencia de normalidad.

Dicha técnica de empatía con el espectador desaparece en la versión española de 1962. Los segmentos 2, 6 y 7 dan muestra de ello. El segmento 1 es un claro ejemplo de segmento censurado en su totalidad, corte que no aparece en la versión española. Un motivo de ello sería la supresión de las insinuaciones de Miriam. Esta declaración hace referencia explícita a la capacidad de «atrapar» a un hombre —con el uso metafórico de un verbo de pesca, «hooked»— por parte de una mujer tras una aparente normalidad, la chica de al lado —«the girl next door»—. De manera más explícita se alude a la conducta «malvada» —«evil»— de Miriam al querer que Guy se haga responsable del hijo de otro hombre (segmento 8). Se podría afirmar que con esta versión la censura pretendía eliminar aquellos rasgos del personaje que se consideraban inapropiados para una mujer, con el fin de evitar que se copiara dicho comportamiento. Se consideraba una clara amenaza el que las mujeres llevaran la iniciativa en aquellos aspectos reservados al varón, referidos en este caso a la actividad sexual y económica. Miriam intenta flirtear con Guy con el objetivo de engatusarle para que se haga cargo de ella y de su bebé. Por el mismo motivo de adecuación al decoro —y sometimiento al patriarcado franquista—, el segmento 4 sufre una censura mediante la traducción interpretativa que no se corresponde con el sentido del original.

En el segmento 5, por otro lado, subyace una crítica sutil en el guión original sobre las clases adineradas de Nueva York con las que Guy se codea. La opinión negativa de Miriam respecto a la nueva vida de Guy se remarca con las expresiones «those dinners» y «swanky parties», aunque se insinúa que ella también quiere participar de su nueva posición socioeconómica. Sin embargo, Miriam no parece rechazar los actos de la alta sociedad, más bien reclama que ella desea sacar partido de la nueva situación de Guy. En este sentido, el guión original incluye una crítica indirecta hacia la codicia de Miriam, que no se conforma con la clase social que posee. La versión doblada elimina la connotación negativa de ambos términos en el uso de «a las cenas y fiestas de sociedad». El resultado final nos lleva a una caracterización parcial y suavizada en el TM por motivos ideológicos.

3.3. La rebeldía contra el patriarcado capitalista

Nº	GUIÓN ORIGINAL	VERSIÓN ESPAÑOLA DOBLADA
1	B: Sure, I went to college. Three of them. Every time they kicked me out, my father threw me back in. (8)	B: Me echaron por jugar y beber.
2	B: With all his money! G: Well, what do you want to do? B: You mean before and after I kill him? (8)	B: ¿Qué piensa usted de semejante asunto? G: Yo creo que sí. B: Yo también le odio.
3	B: Want to tell you one of my ideas for murdering my father? (10)	B: ¿Quiere que le cuente una de mis ideas para un crimen perfecto?

Tabla 11. Análisis traductológico de la escena sobre rebeldía contra el padre

La figura del padre de Bruno, Mr. Bruno, simboliza dos conceptos a los que se opone el personaje protagonista en la película y en la novela. Hitchcock respeta en parte la animadversión del joven por la jerarquía y el sistema económico capitalista. Por un lado, posee un odio castrante hacia el padre que tiene su explicación en el complejo de Edipo freudiano¹⁶, y que desarrollan los dos autores de las versiones narrativa y fílmica. Por otro lado, el personaje de Bruno desprecia la posición de poder que ocupa su padre dentro del sistema capitalista. En la conversación Bruno ridiculiza el trabajo de su padre y equipara a la empresa que posee a una carnicería. De esta forma, la empresa privada y, por extensión, el capitalismo de los años cincuenta en general, son caracterizados como mecanismos de explotación sin igual. En la película los diálogos no expresan abiertamente esa crítica al sistema socio-económico, pero el personaje muestra un rechazo a las estructuras de poder y el dinero —«with all his money»—. Se convierte, entonces, el deseo de matar al padre en una metáfora de subversión al orden establecido, ya que Mr. Bruno es el cabeza de familia y propietario de una boyante empresa. En la versión española desaparecen tales implicaciones a través de traducciones interpretativas semejantes a las de los segmentos 1 y 2. Igualmente, en el segmento 1 Bruno hace gala de una conducta subversiva contra las tres universidades en las que su padre le ha matriculado, y no muestra arrepentimiento por haber sido expulsado tres veces: «my father threw me back in». En los segmentos 2 y 3, el desafío al padre se revela de manera más evidente cuando Bruno expresa sus impulsos asesinos: «before and after I kill

16 Patricia Highsmith construye al personaje de Bruno de acuerdo a los preceptos de Sigmund Freud sobre la homosexualidad, que estaría relacionada con el complejo de Edipo y el narcisismo, según el padre del psicoanálisis. Véase sus primeros ensayos sobre la homosexualidad, *Tres ensayos de teoría sexual*, de 1905, o *Sobre algunos mecanismos neuróticos en los celos, la paranoia y la homosexualidad*, escrito en 1922.

him», «murdering my father». Estas conductas sediciosas desaparecen en la versión española al eliminar parte de la simbología que subyace en el asesinato del padre y en el rechazo a la institución patriarcal.

3.4. El asesinato

Nº	GUIÓN ORIGINAL	VERSIÓN ESPAÑOLA DOBLADA
1	B: But not against the law of nature. My theory is that everybody is a potential murderer. Didn't you ever want to kill someone? Say one of those useless fellows Miriam was running around with? G: You can't go around killing people just because you think they're useless. (11)	[omisión]
2	B: Let's say you want to get rid of your wife. G: Why? B: Let's say she refuses to give you a divorce. Let's say. You'd better be afraid to kill her because you'd get caught. And what would you trip you up? Now here's the plan... (11)	B: Digamos que quisiera deshacerse de su mujer. G: ¡Eso es un disparate! B: Supongámoslo. Digamos que tiene usted buenas razones [omisión] ¿Qué le delataría? Ésta es mi idea...
3	B: Each fellow does the other fellow's murder. Then there is nothing to connect them. The one who had the motive isn't there. Each fellow murders a total stranger. Like you do my murder and I do yours. (12)	B: Cada uno mata al que le estorba al otro. [omisión]. Cada uno mata a un desconocido. [omisión]

Tabla 12. Análisis de la traducción de la escena del asesinato

Un procedimiento análogo se produce en los diálogos en los que se hace referencia a la comisión de un asesinato. El personaje de Bruno, en la novela y en la película, se caracteriza por sus ideas poco convencionales sobre la capacidad infinita de destrucción del ser humano. Teoriza sobre la posibilidad del sujeto de cometer un asesinato si las circunstancias así lo exigieran. Todo el mundo es un asesino en potencia —«potential murderer»— con, al menos, apetito por el crimen. Dicha teoría manifiesta en el segmento 1 se omite en el TM para, según la censura, alejar a los espectadores de dichas prácticas. En el segmento 2, en lugar de omitir las referencias a la banalidad del mal, realiza una traducción interpretativa —«¡Eso es un disparate!»—, lo que añade un juicio negativo ausente en el TO. El segmento 3 está parcialmente omitido en los pasajes en los que se hace referencia al *modus operandi*

del crimen: «there is nothing to connect them. The one who had the motive isn't there»; «Like you do my murder and I do yours». El diálogo pierde información en la escena en la que Bruno explica su plan sin resquicios, aunque la versión doblada inserta dos oraciones que condensan la detallada explicación de Bruno. Inferimos que la censura hubiera eliminado estos diálogos, de la misma forma en la que se procede en el segmento 1, pero se mantiene para asegurar cierta coherencia textual que no lleve a la confusión total del espectador.

3.5. Otras supresiones en la versión española

Nº	GUIÓN ORIGINAL	VERSIÓN ESPAÑOLA DOBLADA
1	B: See? You'll have to lunch with me. Say waiter, bring me some lamb chops and French fries and chocolate ice cream, Compartment D, Car 121. What'll you have, Guy? (7)	[omisión]
2	B: You my friend, Guy? G: Sure. I am your friend, Bruno. B: No, you're not, nobody thinks I'm anything special. Only my mother. My father hates me. G: You must be imagining things. B: And I hate him. (8)	B: ¿Quién ha dicho que lo sea? [refiriéndose a la oración anterior de Bruno] [omisión] B: Mi padre me odia. [omisión] [omisión]
3	M: Tell that to the senate! (18)	[omisión]

Tabla 13. Omisiones en la traducción al castellano en la versión cinematográfica

Se ha localizado a otras supresiones derivadas a otros factores que no se han podido identificar tan claramente como en los segmentos ya analizados. Una posible causa es que están relacionados con la homosexualidad-rebeldía de Bruno y otros elementos culturales sin equivalente. Un ejemplo de ello se observa en el segmento 1 cuya omisión, a nuestro parecer, carece de fundamento. Quizás esta omisión se dé porque mostrar una comida típica norteamericana podría alentar la curiosidad de los ciudadanos hacia lo extranjero, aunque no se sustenta ya que el espectador veía con sus propios ojos elementos culturales externos como el tren, la comida, los transportes, la vestimenta, etc. En el segmento 2 se omiten oraciones completas, se traduce libremente para mostrar al espectador español una actitud apropiada ante las trasgresiones de Bruno. Por ejemplo, Guy manifiesta cierta simpatía por el anti-héroe en las primeras escenas, sentimiento que desaparece en el TM (segmento 2). En último lugar, el segmento 3 muestra una referencia directa a una institución

democrática que no existía en el régimen franquista y que por razones ideológicas evidentes no se respeta en la versión española.

3.6. Las expresiones idiomáticas y culturales

De otra índole son los segmentos que están recogidos a continuación, en la tabla 14. Se trata de elementos culturales, presentes en la cultura de origen, que no representaban ninguna amenaza al código moral del régimen franquista. Se realiza dos procedimientos divergentes con la misma finalidad, procurar la fluidez del diálogo y adecuación a la cultura de llegada. El segmento 1 se caracteriza por emplear una traducción interpretativa que sincronizara el movimiento de los labios del personaje con el doblaje. En el segmento 2 se distingue una trasposición de una expresión idiomática a su equivalente en español. Por último, el segmento 3 es un ejemplo de un falso anglicismo popular en el lenguaje coloquial, «dollars» traducido por «pavos», a lo que se le suma una explicación de la expresión idiomática «I've got [...] on your nose» por «He apostado [...] por ti».

Nº	GUIÓN ORIGINAL	VERSIÓN ESPAÑOLA DOBLADA
1	B: Yes, I am. Ask me anything, from today's stock reports to Li'l Abner (4)	B: En efecto, pregúnteme lo que quiera.
2	B: Open my yap. (5)	B: Me voy de la lengua.
3	[Personaje secundario]: I've got two dollars on your nose. (13)	[Personaje secundario]: He apostado dos pavos por ti.

Tabla 14. Traducción de expresiones idiomáticas y culturales en la versión cinematográfica

Cabe destacar el hecho curioso de que existen otras modificaciones del guión que intentan ajustar el texto al espectador al que va dirigido. Por ejemplo, el personaje de Anne Burton pasa a ser llamada Anne Morton. Una de las explicaciones que puede haber tras este cambio sería que resulta más sencillo pronunciar el apellido Morton mediante la repetición de la vocal «o» en una palabra de dos sílabas. Y, por último, el sirviente afroamericano de la familia Morton (Burton) emplea, en su única intervención (62), el acento cubano. Ésta resulta una praxis habitual en el doblaje de películas extranjeras en las que aparecen diversos acentos en la lengua original, en cuyo caso se intenta buscar un acento equivalente al estatus económico del personaje o a su origen étnico en la lengua meta. Siguiendo esta práctica, el color de piel del sirviente habría influido en la decisión de adoptar el acento cubano para este personaje, aunque el efecto sea irrisorio en la actualidad.

4. CONSIDERACIONES FINALES

Se ha intentado ofrecer una visión global de la recepción de la obra de Patricia Highsmith tanto en la versión narrativa como en la versión doblada de la película de Hitchcock. En ambas versiones se ha buscado que el lector-espectador sea partícipe de la trama de la manera más natural posible, en sus respectivos formatos. Los traductores, en ambos casos, optaron por la estrategia de domesticación del original, ya que sus trabajos estaban destinados, en última instancia, a la comercialización de la obra. A pesar de que utilizan la misma estrategia traductológica, ésta se lleva a cabo en diferentes grados. En la versión española del guión fílmico se producen numerosas modificaciones debidas a los mecanismos de la censura respecto a las prácticas sociales trasgresoras que se observan en las versiones originales, tanto de la novela como de la película. El resultado es que el contenido y parte de las caracterizaciones de los personajes queden eclipsados en la versión española. No ocurre lo mismo en la versión narrativa, publicada durante la democracia, que respeta el contenido de la novela, y en la que la domesticación se realiza con fines estilísticos.

La traducción de Beltrán respeta las descripciones meticulosas de la autora y el efecto estético original. Bruno se presenta siendo un joven sin remilgos que expresa lo que siente y lo que piensa aun cuando no resulta aceptable socialmente. La mayoría de los segmentos que se han encontrado con expresiones coloquiales, insultos e ironías salen de la boca de este personaje, y por ello abundan en los ejemplos que se han analizado aquí. Si se revisara la traducción de la obra para ser publicada en el momento actual, se debería cambiar estos términos y connotaciones negativas para que produzcan un efecto más vehemente. Se entiende, pues, que las opciones del traductor buscaban la domesticación del texto a la cultura española de los años ochenta. Tiene en cuenta al público al que va dirigido y, por otro lado, pretende conservar en la mayor medida posible la técnica discursiva de Highsmith. Los aspectos sociales que fueron censurados en la película se mantienen en la versión de Beltrán, ya que no suponían una amenaza en el nuevo contexto democrático.

La versión doblada al castellano, por lo que se ha visto en los segmentos analizados en el apartado anterior, no es fiel al guión original en las primeras escenas de la película. Se suprimen, modifican o se reducen los segmentos que contenían prácticas sociales consideradas subversivas para el régimen franquista y para la Iglesia católica, encargada de velar por los aspectos morales de las obras artísticas de toda índole. Dichas modificaciones pueden llevar a la confusión del espectador porque faltan datos esenciales en el desarrollo de la trama de la película, aunque las imágenes en la pantalla daban cuenta de lo que realmente pasaba. Se produce un interesante fenómeno desde el punto de vista de la recepción: la doble lectura de las películas censuradas. Se observa el texto propiamente dicho, que se correspondería

a la imagen del montaje con una serie de códigos semióticos que el espectador tiene que identificar, y el subtexto, el diálogo modificado con un sentido diferente o reducido. Aquí se observa una clara actitud paternalista ante hechos sociales que se daban en la sociedad española, pero de la que no se debía hablar públicamente, ya fuera el divorcio, la perversidad o el asesinato. De naturaleza política son las supresiones de las alusiones directas a la rebeldía contra la jerarquía y al sistema democrático, supresiones vistas en los ejemplos ofrecidos, y que servían para perpetuar el régimen sociopolítico franquista. Se abre una posible línea de investigación en la relación entre texto y subtexto en las películas censuradas que analice en qué medida los espectadores eran conscientes de las incongruencias entre imagen y diálogo.

A modo de conclusión, se ha de aludir a que la mayoría de traducciones de obras literarias y fílmicas que están destinadas a la comercialización utilizan una estrategia domesticadora. La diferencia radica en el grado de censura que aplica el traductor en aquellos segmentos que no se adecuen al sistema ideológico del texto meta. La supresión o reducción de la connotación de determinados segmentos pueden estar motivadas por el traductor, por el público al que está destinada la obra, o por la institución encargada de difundirla.

BIBLIOGRAFÍA

- ALSINA RÍSQUEZ, Cristina (2015): «Desbordamientos del género: Highsmith en España», en Elena Losada Soler y Katarzyna Paszkiewicz (eds.), *Tras la pista: Narrativa criminal escrita por mujeres*, Icaria, Barcelona, págs. 183-200.
- BARRERA, Carlos (2002): *Historia del proceso democrático en España: tardofranquismo, transición y democracia*, Fragua, Madrid.
- CAMARASA, Francisco (2016): *Sangre en los estantes*, Editorial Planeta, Barcelona, 2016.
- COMPANY RAMÓN, Juan Miguel (2014): *Hollywood. El espejo pintado*, Publicacions de la Universitat de València, Valencia.
- HIGHSMITH, Patricia (1983): *Extraños en un tren* (trad.: Jordi Beltrán), Anagrama, Barcelona.
- HIGHSMITH, Patricia (2001): *Strangers on a Train*, W. W. Norton & Company, Nueva York (e-book).
- HITCHCOCK, Alfred (productor, director y guionista) y Czenzi ORMONDE (guionista) (1951): *Strangers on a Train*, Transatlantic Pictures, Estados Unidos de América.
- JOHNSON, David K. (2014): *The Lavender Scare: The Cold War Persecution of Gays And Lesbians in the Federal Government*, The University of Chicago Press, Chicago.

- LEÓN AGUINAGA, Pablo (2009): *El cine norteamericano y la España franquista, 1939-1960: relaciones internacionales, comercio y propaganda*, Servicios de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid (tesis doctoral).
- MARCELO WIRNITZER, Gisela (2007): *Traducción de las referencias culturales en la literatura infantil y juvenil*, Peter Lang, Frankfurt.
- MARTÍN FERNÁNDEZ, Carmen (2009): «Traducción de los referentes culturales en el doblaje de la serie “Érase una vez... el hombre” al español», *Entreculturas. Revista de traducción y comunicación intercultural*, nº 1, págs. 261-273.
- MOYA, Virgilio (1993): «Nombres propios: su traducción», *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, nº 12, págs. 233-247).
- NEWMARK, Peter (1988): *A Textbook of Translation*, Prentice Hall, Hertfordshire.
- NEWMARK, Peter (1992): *Manual de traducción* (trad.: Virgilio Moya), Cátedra, Madrid.
- NICOL, Bran (2015): «Those Who Follow: Homosocial Choreography in Highsmith’s Queer Gothic», *Clues: A journal of Detection*, vol. 33, nº 2, págs. 97-108.
- NIGHT, Stephen (2004): *Crime Fiction 1800-2000: Detective, Death, Diversity*, Palgrave Macmillan, Cardiff.
- PAJARES INFANTE, Eterio (2007): «Traducción y censura en España: *Cumbres borrascosas* en la dictadura franquista (1939-1985)», en Raquel Merino Álvarez (ed.), *Traducción y censura en España (1939-1985). Estudios sobre corpus TRACE: cine, narrativa, teatro*, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, Bilbao, págs. 49-103.
- PRIESTMAN, Martin (2003): *Cambridge Companion to Crime Fiction*, Cambridge University Press, New York.
- SPOTO, Donald (1999): *The dark side of genius: the life of Alfred Hitchcock*, Da Capo Press, New York.
- VENUTI, Lawrence (1995): *The Translator’s Invisibility. A History of Translation*, Routledge, London.
- WILSON, Andrew (2003): *Beautiful Shadow: A Life of Patricia Highsmith*, Bloomsbury (e-book).