

# Problemáticas en la traducción al noruego de la literatura latinoamericana de horror: el caso de la narrativa de Mariana Enríquez

Laura Azalia Sánchez Trejo



**SPA4490 Masteroppgave i oversettelse - spansk**

Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk

Det humanistiske fakultetet

Universitetet i Oslo

**Veileder: Eva Refsdal**

Vår 2019

# **Problemáticas en la traducción al noruego de la literatura latinoamericana de horror: el caso de la narrativa de Mariana Enríquez**

© Laura Azalia Sánchez Trejo

2019

Problemáticas en la traducción al noruego de la literatura latinoamericana de horror: el caso de la narrativa de Mariana Enríquez

Laura Azalia Sánchez Trejo

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo



# Resumen

En esta tesina se documentan y sistematizan algunas problemáticas detectadas en la traducción al noruego de dos cuentos argentinos de horror escritos por Mariana Enríquez: “El chico sucio” (“Den møkkete gutten”) y “Tela de araña” (“Spindelvev”). Los cuentos aparecen originalmente en el compilado *Las cosas que perdimos en el fuego*, que fue publicado en español en 2016 por Anagrama. Dicho compilado fue traducido al noruego por Kristina Solum y publicado por Gyldendal en 2017.

La investigación en torno a la traducción de literatura de terror y horror es escasa. Los pocos trabajos que existen giran en torno a la obra de autores como Poe, Lovecraft y King, mientras que la literatura latinoamericana no ha sido abordada en este campo de investigación. Por lo tanto, esta tesina pretende contribuir a llenar esa brecha.

Al hacer un mapeo de los textos meta “Den møkkete gutten” y “Spindelvev”, se encontraron 32 desplazamientos no obligatorios que modifican la estructura de los cuentos mencionados en tanto relatos de horror. Tales desplazamientos fueron clasificados mediante una partición de seis categorías que se elaboró con base en las características generales del relato de horror y las características particulares de la narrativa de Mariana Enríquez.

A partir de esta clasificación, se encontraron dos patrones en los desplazamientos no obligatorios: la atenuación del horror mediante la descripción de atmósferas o situaciones menos brutales que las de los textos de partida y la racionalización del horror a través del desmontaje de las estrategias narrativas propias del género de horror que sirven para crear confusión y ofuscación en el lector.



# Agradecimientos

A Denise, por el amor infinito

A Diana, por ayudarme a mantener la luz encendida durante la noche oscura del alma y por introducirme a las maravillas del horror

A Erika, por regalarme los días soñados

A Alejandra, ¡sólo tú sabes por cuánto!

A María Elena, por no soltarme nunca

A Eva Refsdal, con admiración y gratitud por los invaluable consejos académicos, la paciencia y el aliento para completar este proyecto

A los nuevos amigos

A los nuevos comienzos





# Contenido

1. Introducción .....	1
2. La literatura de horror.....	3
2.1 Delimitaciones de la literatura de horror.....	3
2.2 La literatura de horror según Lovecraft.....	4
2.3 El miedo en la literatura argentina .....	7
2.4 La nueva ola de la literatura argentina .....	8
2.5 La narrativa de Mariana Enríquez .....	9
2.6 Tradición oral y autoctonía en la obra de Mariana Enríquez.....	11
2.7 Resumen del capítulo 2.....	13
3. Marco teórico y metodológico .....	14
3.1 Los Estudios Descriptivos de la Traducción .....	14
3.2 La traducción de la literatura de terror y horror .....	16
3.2.1 La traducción del miedo desde la perspectiva descriptiva: Llácer Llorca y Robert Szymyslik ...	18
3.2.1.1 Aspectos pragmáticos (Robert Szymyslik) .....	18
3.2.1.2 El estrato textual o el diseño del relato (Llácer Llorca).....	19
3.2.1.3 El estrato interpretativo o las lecturas secundarias (Llácer Llorca) .....	19
3.2.2 La traducción del miedo desde la perspectiva prescriptiva: Clotilde Landais .....	20
3.2.2.1 El efecto realista.....	20
3.2.2.2 El suspenso.....	21
3.3 Propuesta para sistematizar los desplazamientos no obligatorios en “El chico sucio” - “Den mØkkete gutten” y “Tela de araña” - “Spindellev” .....	23
3.3.1 Ambigüedad del lenguaje .....	23
3.3.2 Caracterización de los personajes y atmósfera .....	24
3.3.3 Referencias a la tradición oral argentina y a objetos vernáculos sudamericanos.....	24
3.3.4 Estrategias narrativas.....	24
3.4. Resumen del capítulo 3.....	25
4. Desplazamientos no obligatorios en “El chico sucio”- “Den mØkkete gutten” y “Tela de araña” – “Spindellev” .....	26

4.1 “El chico sucio” o el horror de la indiferencia social.....	26
4.2 La atenuación del horror: “El chico sucio” versus “Den mørkkete gutten” .....	32
4.2.1 Ambigüedad de lenguaje .....	32
4.2.2 Caracterización de los personajes.....	33
4.2.3 Atmósfera.....	35
4.2.4 Referencias a la tradición oral.....	40
4.3 “Tela de araña” o el horror del infierno personal.....	41
4.4 La racionalización del horror: “Tela de araña” versus “Spindelven” .....	43
4.4.1 Ambigüedad del lenguaje .....	43
4.4.2 Caracterización de los personajes.....	44
4.4.3 Atmósfera.....	47
4.4.4 Estrategias narrativas.....	49
4.4.5 Referencias a elementos vernáculos sudamericanos .....	51
4.4.6 Referencias a la tradición oral argentina .....	52
4.5 Resumen del capítulo 4.....	53
5. Conclusiones.....	55
Referencias.....	57

# 1. Introducción

El objetivo de esta tesina es documentar y sistematizar las problemáticas en la traducción al noruego de dos cuentos argentinos de horror<sup>1</sup> escritos por Mariana Enríquez (ME): “El chico sucio” y “Tela de Araña”.

Los cuentos aparecen en el compilado *Las cosas que perdimos en el fuego*, que es definido por su autora como una “traducción” del relato anglosajón de horror al contexto latinoamericano (FLACSO Argentina, 2017). La traducción de la literatura de horror es un tema escasamente estudiado (Szymyslik, 2016: 124). Si bien el género atrae a un buen número de lectores e investigadores, el proceso de su traducción rara vez se convierte en objeto de estudio. Más aun, las investigaciones que existen en torno al tema se enfocan en la traducción de obras de autores clásicos angloparlantes como E. A. Poe, H. P. Lovecraft y Stephen King (Llácer, 1999; Szymyslik, 2016; Landais, 2016). Es decir, que el conocimiento sobre la traducción de literatura argentina o latinoamericana de horror es aún muy limitado y por tal motivo me interesa incursionar en este tema. De esta forma, aspiro a realizar una contribución a los Estudios Descriptivos de la Traducción (EDT)<sup>2</sup> que ayude a optimizar futuras traducciones de la literatura argentina contemporánea de horror o terror.

El material de análisis de esta investigación consta de dos textos de partida (TP): “El chico sucio” y “Tela de araña”, y dos textos meta (TM): “Den møkkete gutten” y “Spindelveg”, los cuales fueron traducidos al noruego por Kristina Solum en 2017 en el compilado *Ting vi mistet i brannen* (*Las cosas que perdimos en el fuego*).<sup>3</sup> Mi objeto de estudio en sí son los desplazamientos (*translation shifts*) no obligatorios que modifican la estructura de los relatos en tanto literatura de horror, es decir, las diferencias entre los textos que no están motivadas por las disimilitudes que hay entre el español y el noruego, sino, quizás, por algún criterio del traductor,

---

<sup>1</sup> En el apartado 2.1 explicaré más ampliamente la diferencia entre los géneros de terror y horror. Por ahora, basta decir que ambos géneros persiguen el objetivo de producir miedo en los personajes o en el lector y por lo tanto comparten algunas características estilísticas. No obstante, el terror introduce el miedo a través de amenazas que son sorteables, mientras que el horror proviene de una fuente que no se puede evadir.

<sup>2</sup> Los EDT pretenden explicar cómo *son* las traducciones en la realidad y no cómo *deben ser*. A grandes rasgos, su metodología consiste en comparar el TP y el TM para localizar las diferencias estructurales entre ambos y determinar si existe un patrón en tales diferencias, lo cual podría ayudar a descubrir leyes probabilísticas en torno a la traducción. En el apartado 3.1, abundaré más sobre este tema.

<sup>3</sup> *Las cosas que perdimos en el fuego* fue publicado originalmente por la editorial Anagrama en 2016. Los TP utilizados en esta tesina provienen de la segunda edición de dicha obra publicada por Anagrama en 2017.

por ejemplo: las omisiones, las adiciones o las alteraciones semánticas (Refsdal, 2016: 6; Munday, 2016: 93, 94, 99).

A partir de una lectura del artículo “The Call of Cthulhu: H. P. Lovecraft and the Translation of Horror Literature” escrito por Robert Szymyslik (2016) se hizo evidente que la estructura o el efecto del relato de horror pueden ser fácilmente alteradas por los desplazamientos no obligatorios. Por eso, me propuse reproducir la metodología de dicho artículo en mi material de análisis hipotetizando que un número significativo de los desplazamientos no obligatorios presentes en “Den møkkete gutten” y “Spindelvev” podrían estar relacionados con los elementos de la cultura argentina o latinoamericana presentes en los TP.

Con la finalidad de comprender qué es exactamente lo que podría desestabilizarse en el relato de horror durante el proceso de traducción, en el capítulo dos presentaré una definición operativa de dicho género y describiré sus principales características. Asimismo, explicaré cuáles son los antecedentes de la obra de Mariana Enríquez para entender sus características particulares y cómo interactúan estas con las características generales del relato de horror.

En el capítulo tres, presentaré el marco teórico y metodológico de mi estudio, así como las investigaciones que se han hecho en torno a la traducción de la literatura de horror y terror. El propósito es observar si existe una tendencia en las problemáticas traductológicas documentadas por otros autores y cómo estos han organizado los datos obtenidos en sus investigaciones. Con base en tales observaciones, elaboraré una clasificación de desplazamientos no obligatorios que se ajuste específicamente a los dos relatos que constituyen mi material de estudio.

En el capítulo cuatro, presentaré un breve análisis literario de “El chico sucio” y “Tela de araña” para identificar las temáticas que abordan y cómo funcionan en tanto relatos de horror. También discutiré los desplazamientos no obligatorios hallados en “Den møkkete gutten” y “Spindelvev” y los clasificaré de acuerdo con la partición que será presentada en el capítulo tres. Por último, después de elaborar esta clasificación, trataré de determinar si existe un patrón en el efecto producido por los desplazamientos registrados.

## **2. La literatura de horror**

Antes de empezar a discutir sobre la traducción de la literatura de horror, considero necesario definir en qué consiste este género y cuáles son sus características. Creo que esta información será útil para comenzar a dilucidar cuáles son las problemáticas que este tipo de literatura presenta en relación con su traducción. La delimitación de la literatura de horror —especialmente en contraposición con la literatura de terror— ha sido discutida por diferentes autores en diferentes épocas. Por razones de extensión, en esta tesina no es posible discutir de manera amplia los distintos argumentos y posiciones que existen al respecto. Por lo tanto, a fin de crear una definición operativa sobre la literatura de horror que funcione para esta tesina, en este capítulo analizaré principalmente los trabajos de dos autores: el ensayo *Supernatural Horror in Literature* de Howard Philips Lovecraft (1973) y el artículo “El horror en la literatura” de Fernando Darío González Grueso (2017).

Las motivaciones para elegir estas dos obras como referencia teórica son, en el caso de H. P. Lovecraft, su posición paradigmática en el estudio y la producción de la literatura de horror y el hecho de que es una de las influencias literarias de Mariana Enríquez (FLACSO Argentina, 2017). En el caso de González, he elegido su trabajo debido a que es una de las aportaciones más recientes al área, por lo que abarca el análisis y discusión de otros autores que han tratado de definir y sistematizar la literatura de horror y sus componentes, como Anne Radcliffe (1826), el propio Lovecraft (1973), Noël Carroll (1990) y Kelly Hurley (2002).

### **2.1 Delimitaciones de la literatura de horror**

De acuerdo con Noël Carroll (1990: 8), el horror como género se puede definir de manera básica partiendo del efecto emocional que pretende causar en el espectador. Con base en esta lógica, la literatura de horror es aquella que busca causar miedo en el lector. González, siguiendo a Delumeau, concibe el miedo como una “emoción-choque, frecuentemente precedida de sorpresa provocada por la toma de conciencia de un peligro presente y agobiante que, según creemos, amenaza nuestra conservación” (Delumeau, 1989 en González, 2017: 31).

Este peligro del que habla González puede provenir de diversas fuentes y es justamente este origen, así como la reacción de los personajes o del lector, lo que establece los límites entre el terror y el horror como géneros. González (2017: 37, 39) dice que “el terror se relaciona con el

miedo a amenazas próximas e incluso sorteables [tangibles], mientras que el horror nos desorienta (...) provoca en los personajes y en los lectores ofuscación, caos y desorientación”. En otras palabras, “el horror es imposible de sortear” (González, 2017: 39) porque emana de algo intangible. Más adelante, González (2017: 39) establece una clasificación de los puntos de partida de la percepción del miedo: el YO (es decir, uno mismo), el OTRO (otra persona, cosa o idea) y el OTRO YO (lo que es similar a nosotros pero no idéntico).

Dentro de la categoría del YO, se ubica el miedo a la destrucción, la sustitución, la ausencia o la separación del cuerpo o de la mente (González, 2017: 40-41). El miedo al OTRO se puede reflejar en seres, cosas o lugares ya sean reales o imaginarios (González, 2017: 42-43). Finalmente, el miedo al OTRO YO puede involucrar el miedo al *doppelganger* (las posesiones, la trascendencia, las suplantaciones y trastornos mentales); el miedo a la destrucción, sustitución o ausencia de otros seres con los que nos identificamos y el miedo a lo deshumanizado (lo que ha perdido ciertas características de lo humano) (González, 2017: 43-44). Vale aclarar que González (2017: 30) admite la posibilidad de hibridación entre las categorías ya revisadas (lo tangible / lo intangible, el YO, el OTRO y el OTRO YO).

Con base en la aportación de González, una definición parcial de la literatura de horror sería la siguiente: es un género cuya intención es despertar miedo en el lector. Este miedo puede estar relacionado con el YO, el OTRO o el OTRO YO; es de naturaleza intangible y no se puede eludir, por lo que los personajes y el lector experimentan ofuscación, caos y desorientación.

A fin de añadir detalles a esta definición, en el siguiente apartado haré un análisis descriptivo del ensayo de Lovecraft (1973) *Supernatural Horror in Literature* poniendo especial atención en los temas y las características de la literatura de horror.

## **2.2 La literatura de horror según Lovecraft**

En la obra *Supernatural Horror in Literature* Lovecraft (1973: 13) señala que el miedo (a lo desconocido) es la emoción más antigua y fuerte experimentada por la humanidad. También especula que este miedo pudo haberse originado en una era en la que el ser humano sabía muy poco acerca de su entorno. El contacto con fenómenos que no podía entender ni controlar dio lugar a un imaginario en que lo desconocido es sinónimo de calamidades y cuya dinámica parece estar controlada por algo ajeno a nuestro mundo.

El miedo a lo desconocido (que Lovecraft (1973: 17) llama “horror cósmico”) se puede observar en la estructura del folclor universal y en otras expresiones antiguas como baladas, crónicas, textos sagrados, ceremonias mágicas y rituales. Pero no fue sino hasta la Edad Media cuando comenzó a traspasar la frontera entre la oralidad y la escritura (Lovecraft 1973: 18).

En esa época, el límite entre lo familiar y lo desconocido aparece claramente ligado a la religión. Es importante advertir esto porque revela cómo aquello que produce temor (en este caso en el relato de horror) está determinado por los mecanismos políticos y culturales de cada época. Así, durante la Edad Media, todo lo que caía fuera de la doctrina cristiana se convirtió en fuente de temores y leyendas, que se intensificaron por la presencia de calamidades más reales, pero igualmente incomprensibles en ese momento, como la peste. (Lovecraft, 1973: 19).

En el siglo XVIII se distinguen dos tendencias en las expresiones literarias ligadas al temor hacia lo sobrenatural: o surgían bajo los parámetros de la literatura “aceptada” y con una intención didáctica, o surgían al margen de estas convenciones como literatura para ignorantes (Lovecraft, 1973: 20-21). Esto se explica porque las clases altas entraron en contacto con el racionalismo clásico y comenzaron a creer menos en lo sobrenatural. No obstante, el Romanticismo revivió el interés por la naturaleza, el pasado y las narraciones sobre hechos extraordinarios. La vuelta a las antiguas tendencias dio pie al surgimiento de un estilo literario al que actualmente se le conoce como *gótico*. Esta coyuntura es significativa para mi tema de estudio porque para algunos autores, como González (2017: 35) y Hurley (2002: 194), el horror en tanto género tiene sus raíces en el gótico y, por lo tanto, comparte algunas de sus características.

*The Castle of Otranto*, escrita por el inglés Horace Walpole, es reconocida como la primera novela gótica de la historia; fue extraordinariamente bien recibida por el público de la época y muchos escritores imitaron su estilo, lo que comenzó a abrir el camino a otras creaciones y otros autores como Edgar Allan Poe (Lovecraft, 1973: 24).

Con base en las características de *The Castle of Otranto* y otros textos góticos de los siglos XIX y XX, Hurley (2002) define al gótico como sigue:

[El gótico es] un género cuyos textos han sido considerados populares, que despliega historias sensacionalistas y de suspense, que practica la narración innovadora pese al uso repetitivo de elementos en su trama, que emplea fenómenos que son sobrenaturales o aparentemente sobrenaturales, que demuestra su antagonismo con el realismo, que busca una respuesta afectiva en los lectores [(nerviosismo, miedo, repugnancia, shock)], que versa sobre locura, histeria, ilusiones y en general, estados mentales alterados, y que ofrece a menudo unas representaciones extremas con una alta carga gráfica de elementos sexuales, fisiológicos y psicológicos (Hurley, 2002 en González, 2017: 34)

Otros motivos que caracterizan a esta escuela, según Lovecraft (1973: 25), son: el castillo gótico antiguo y las leyendas aterradoras como núcleo del suspenso. Las características nombradas tanto por Hurley como por Lovecraft forman parte de la literatura de horror de nuestros días. Incluso, como explicaré más detalladamente en el capítulo 4 de esta tesina, algunos de ellos se encuentran en los relatos de Mariana Enríquez que componen mi material de análisis.

Para Lovecraft, en el paso del género gótico al género de horror hay una figura central: Edgar Allan Poe. El potencial del gótico había estado limitado por convenciones literarias como el didactismo, además de la insistencia de los autores en incorporar sus propias emociones a la historia. Poe se desmarcó de estas tendencias; percibió la importancia del distanciamiento del autor y comprendió que el papel de la ficción creativa es simplemente expresar eventos y sentimientos sin calificarlos. Todo esto ayudó a formar un nuevo estándar de realismo en el relato de horror (Lovecraft, 1973: 53).

El distanciamiento y la objetividad no son las únicas cualidades que se le reconocen a Poe. La forma en que desarrolla sus tramas también es objeto de elogio por parte de Lovecraft, quien lo compara con un “miniaturista” (Lovecraft, 1973: 57), en el sentido de que selecciona y coloca cuidadosamente cada mínimo detalle de sus narraciones. Considerando que, como dice Lovecraft (1973), Poe es el eslabón entre el gótico y el horror, es de esperarse que estos modos de miniaturista estén presentes en el relato moderno de horror. En el contexto de mi investigación, esto significa que el género que me ocupa demanda un proceso de traducción minucioso; que el traductor debería ser consciente de que una decisión tomada a la ligera podría modificar sensiblemente el sutil engranaje del TP y comprometer la respuesta emocional que se pretende generar en el lector.

En el capítulo tres, hablaré más detalladamente sobre los aspectos formales que deberían ser tomados en cuenta en la traducción del relato de horror. Por ahora, me limito a construir una definición operativa del género que me interesa con las aportaciones teóricas de González (2017)



y las observaciones empíricas de Lovecraft (1973). Así pues, entiendo el horror como un género que se deriva del gótico y por lo tanto comparte algunas de sus características. Busca intencionalmente crear miedo, ofuscación y confusión en los personajes y en el lector. Este miedo puede estar relacionado con el YO, el OTRO o el OTRO YO; en cualquier caso, es condición *sine qua non* que no exista la posibilidad de eludir aquello que provoca miedo. Suele reflejar los miedos del sistema sociocultural en el que surge. Presenta fenómenos sobrenaturales o aparentemente sobrenaturales; habla de estados mentales alterados y ofrece representaciones extremas y gráficas de elementos sexuales, fisiológicos y psicológicos. Finalmente, exhibe una trama minuciosamente configurada en la que cada componente desempeña un papel significativo.

Como ya he dicho, el horror es un género cuya complejidad requiere un proceso de traducción cuidadoso. Dicho proceso debería tomar en cuenta las características universales del TP en tanto relato de horror, pero también sus rasgos particulares y los del sistema sociocultural en el que se inserta. Con esta idea en mente, en el apartado que sigue presentaré un panorama de la literatura argentina que aborda la temática del miedo con la finalidad de ir comprendiendo las características individuales de los relatos de Mariana Enríquez.

### **2.3 El miedo en la literatura argentina**

En el artículo “Reescrituras del terror” Pablo Ansolabehere (2014:1) sostiene que la relación entre literatura y miedo en Argentina se puede rastrear hasta *Facundo o civilización y barbarie*, escrita en 1845 por Domingo Faustino Sarmiento. Esta obra fundacional de la literatura argentina introdujo una fórmula que se ha estado reescribiendo durante dos siglos (Ansolabehere, 2014:1).

En *Facundo* se retratan las circunstancias de Argentina durante el proceso de independencia de España. Una de las principales figuras en esta obra es Juan Manuel Rosas, gobernador de la provincia de Buenos Aires de 1829 a 1831 y de 1835 a 1852. Rosas es considerado como un dictador tirano por diversos historiadores incluyendo a Sarmiento. Según Ansolabehere (2014: 1), “para Sarmiento, Rosas es un ‘monstruo’ porque sale de todo molde: convierte (...) el terror en su sistema de gobierno”. Esta caracterización de Rosas se justifica, por ejemplo, en la existencia de un grupo conocido como La Mazorca, que se dedicaba a perseguir y asesinar a los opositores del dictador. Para narrar estas atrocidades, Sarmiento utiliza modos de representación que pertenecen a la novela gótica. Un ejemplo de esto es la invocación del

espíritu de Facundo (que ya está muerto) para que hable sobre lo sucedido durante el régimen de Rosas (Ansolabehere, 2014: 2).

Este “cruce entre terror político y literario” es un patrón que Ansolabehere (2014) observa a lo largo de la historia de la literatura argentina. Otros escritores que reprodujeron la fórmula de Sarmiento fueron Esteban Echeverría y José Mármol, autores de *Elvira o la novia del Plata* (1932), y *La cautiva y Avellaneda* (1850), respectivamente. En estas obras aparecen la temática mortuoria, las criaturas fantasmales y demoníacas, la pampa como lugar habitado por criaturas siniestras, “salvajes indios de gustos vampíricos”, escenas pesadillescas en las que Argentina se configura como un gigantesco matadero e incluso alusiones directas a E. T. A. Hoffman, un escritor que es bien conocido por sus aportaciones al género del horror (Ansolabehere, 2014: 2; González, 2017: 32-33, 43).

Más de un siglo después, el tema de la dictadura vivida en Argentina entre 1976 y 1983 se introdujo en la literatura como detonante del miedo (Ansolabehere, 2014: 2-3). Un ejemplo de esto es la novela *Los pichiciegos* (1983) de Rodolfo Fogwill. Los protagonistas de esta obra son soldados que, durante la guerra de las Malvinas (1982), se ocultan en un refugio subterráneo para sobrevivir. Además del miedo a la guerra, que es un miedo de naturaleza política, los protagonistas experimentan miedo debido a la aparición fantasmal de dos monjas que hablan “con acento francés”. Estas monjas tienen un referente real en dos religiosas que en los inicios de la dictadura solían reunirse con familiares de detenidos-desaparecidos, motivo por el cual fueron secuestradas, torturadas y asesinadas por el aparato del régimen (Ansolabehere, 2014: 3-4).

No es posible analizar en esta tesina todas las obras de la literatura argentina comentadas por Ansolabehere (2014). No obstante, me interesa hacer énfasis en el patrón descrito por este autor y explicado en los párrafos anteriores: el de la violencia política utilizada como generador de miedo y enmarcada en la estilística de la escuela gótica. En los siguientes apartados, exploraré si este patrón se observa en la literatura argentina más reciente y, por extensión, en la obra de Mariana Enríquez.

## **2.4 La nueva ola de la literatura argentina**

En “Literatura argentina del siglo XXI: primera aproximación” Pablo Brescia (2008) hace una revisión de dos antologías: *La joven guardia: nueva narrativa argentina* (2005) y *Una terraza propia: nuevas narradoras argentinas* (2006). En ambas, se agrupan trabajos de autores que

pertenecen a la “Generación 00”, es decir, que nacieron después de 1970 y que, en su mayoría, comenzaron a escribir después del año 2000 (Brescia, 2008: 283).

Mariana Enríquez pertenece a esa generación de escritores, en la que Brescia (2008: 286) distingue cuatro coordenadas definitorias. En este apartado sólo me referiré a las tres primeras porque considero que son las más relevantes para entender la narrativa de Mariana Enríquez. La primera es la autodefinición, o sea, el “alejamiento de padrinazgos y la desestimación de la idea de parricidio literario” (Brescia, 2008: 286), lo cual implica que estos autores ya no se sienten identificados con clásicos argentinos como Borges, Cortázar o Sábato.

La segunda coordenada apunta a sus estilos, temáticas e influencias. En palabras de Brescia (2008, 286-287): lo “social y lo político se narra desde lo individual; de allí el protagonismo de niños y jóvenes, de artistas de medio pelo y de las relaciones intrafamiliares (...) no hay declaraciones estéticas, experimentaciones formales o anónimos de denuncia”. Por último, la tercera coordenada insiste en la relación entre política y literatura que a Brescia (2008: 288) le parece inevitable y relevante, pero que al mismo tiempo es tratada con escepticismo por esta generación. En resumen, como dice José Agustín Conde de Boeck (2018: 62) esta nueva tendencia de la literatura argentina es un “*revival* del género” (en este caso de terror), aunque con distintas formas determinadas por la época y las particularidades de cada autor.

En el siguiente apartado haré una descripción de la obra de Mariana Enríquez. El objetivo es mostrar cómo se entretajan en su obra los elementos que históricamente han sido parte de la literatura argentina (Ansolabehere, 2014), las características de la generación a la que pertenece la autora (Brescia, 2008) y las experiencias particulares de esta. En otras palabras, pretendo delinear en términos generales cuál es la “esencia” de la obra de Enríquez porque considero que esto podría dar más pistas de las problemáticas implícitas en su traducción.

## **2.5 La narrativa de Mariana Enríquez**

Mariana Enríquez nació en Buenos Aires, Argentina en 1973. Es autora de tres novelas: *Bajar es lo peor* (1994), *Cómo desaparecer completamente* (2004), *Chicos que vuelven* (2011) y *Este es el mar* (2017). También ha escrito tres ensayos: *Mitología celta* (2007), *Alguien camina sobre tu tumba: mis viajes a cementerios* (2013) y *La hermana menor, un retrato de Silvina Ocampo* (2014). En el género del cuento ha incursionado con los compilados *Los peligros de fumar en la cama* (2009) y *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016).

El género de los cuentos incluidos en *Las cosas que perdimos en el fuego* (dos de los cuales sirven como material de análisis a esta tesina) es descrito por Mariana Enríquez como “horror” u “horror-realismo” (TV Pública Argentina, 2016; Stopar, 2017: 140). Enríquez busca hablar sobre la situación social en Argentina y en toda Latinoamérica guiada por la idea de que la realidad en la que viven los latinoamericanos está marcada por el horror (Stopar, 2017: 140, 142).

La combinación de política y miedo en la narrativa argentina no es, como ya se ha visto, nada novedoso. No obstante, el estilo de Mariana Enríquez sí lo es, y esto hace que sus tramas tengan ciertas peculiaridades. El carácter novedoso del estilo y las tramas de Enríquez tiene un origen tripartito: sus lecturas personales, el recuerdo (o miedo) compartido de la dictadura y su ocupación como periodista cultural (FLACSO Argentina, 2017). Estos tres factores serán ampliados a continuación.

En primer lugar, a diferencia de Ansolabehere (2014) o Conde de Boeck (2018), Enríquez no encuentra suficientes obras que exploren el miedo en el corpus de la literatura argentina; las que encuentra —escritas por Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, etc.— le parecen cronológicamente distantes, por lo que no se identifica con ellas. Así, esta autora se vio en la necesidad de hacer una “búsqueda personal” de su narrativa, la cual consistió en “traducir” sus lecturas, principalmente anglosajonas, al contexto latinoamericano (FLACSO Argentina, 2017).

Dos de las mayores influencias literarias que admite Mariana Enríquez son Stephen King y H. P. Lovecraft. Del primero, imita la fórmula de introducir el miedo a través de la “presión fóbica social” es decir, un miedo colectivo que no necesariamente tiene que ver con lo sobrenatural o lo que tradicionalmente se asocia al miedo, como la muerte o los monstruos (FLACSO Argentina, 2017). En “El chico sucio”, por ejemplo, el miedo surge de una mezcla de elementos y circunstancias que incluye la pobreza, la drogadicción, la delincuencia, la apatía, la hipocresía social y la religiosidad posmoderna, es decir, de cosas que podrían despertar el temor de sociedades enteras. De Lovecraft, Enríquez recupera la noción del mal como algo no humano o algo que viene de fuera de nuestro mundo. Esta idea la relaciona con la violencia institucional que se vive en América Latina, cuyos alcances son frecuentemente inexplicables desde una perspectiva racional (FLACSO Argentina, 2017). “Bajo el agua negra” es el cuento que mejor refleja esta visión, pero no será analizado a fondo en esta tesina.

El segundo factor que caracteriza a la obra de Mariana Enríquez es el tema de la dictadura, que ella admite como una fatalidad. Para la autora, es “algo epidérmico, un miedo arcaico, heredado, familiar, claustrofóbico, de la casa. No racional.” (FLACSO Argentina, 2017). Finalmente, el tercer componente que distingue a la narrativa de Mariana Enríquez es su experiencia como periodista cultural. Ella asegura que la cercanía con los medios de comunicación y el tratamiento de las noticias le ha dado “cierta forma de mirar” que la lleva a incorporar en sus narraciones sucesos que tuvieron su origen en situaciones reales (FLACSO Argentina, 2017).

En los siguientes párrafos hablaré sobre otras características más específicas de la narrativa de Mariana Enríquez. La obra de esta autora es compleja y novedosa y por lo tanto contiene varios rasgos que son susceptibles de discusión. Sin embargo, me enfocaré solamente en algunos que se presentan en “El chico sucio” y “Tela de araña” y que dieron lugar a desplazamientos no obligatorios que influyen en la configuración de estos textos en tanto relatos de horror.

## **2.6 Tradición oral y autoctonía en la obra de Mariana Enríquez**

En “El chico sucio” y “Tela de araña” se encuentran dos rasgos definitorios que dieron lugar a desplazamientos no obligatorios en el TM y que tienen un impacto en la estructura del relato de horror: las alusiones a la tradición oral argentina y las referencias a elementos autóctonos de Sudamérica.

La presencia de estos dos elementos podría explicarse por el hecho de que los relatos de Mariana Enríquez son una “traducción” de sus lecturas anglosajonas de horror al contexto latinoamericano (FLACSO Argentina, 2017). En este sentido, podrían ser interpretados como un reflejo de las inquietudes, influencias y experiencias de Enríquez en tanto individuo perteneciente a una generación y una cultura determinadas. El caso de las referencias a la tradición oral también podría interpretarse como un vestigio de la escuela gótica, que utiliza leyendas aterradoras como núcleo del suspenso (Lovecraft, 1973: 25).

La tradición oral aparece en forma de metadiégesis en ambos cuentos. Es decir, que mientras los narradores cuentan las acciones principales del relato, insertan otras historias populares o de dominio común —ya sea contadas por ellos mismos o por otros personajes— que, temáticamente, guardan un paralelo con la historia central.

En ambos cuentos, las historias populares insertadas en la trama principal tocan temas de carácter sobrenatural. Así, en “El chico sucio” aparece la historia del Gauchito Gil, que tiene tintes mítico-religiosos y trata del origen del culto a un santo popular que “trae suerte, cura, [y] ayuda” a sus devotos (Enríquez, 2017a: 17); por su parte, “Tela de araña” presenta una historia basada en la experiencia individual y casual de uno de los personajes: el encuentro con una aparición fantasmal en un puente.

Ambas historias tienen una razón de ser en los relatos. En “El chico sucio” la historia del Gauchito Gil es, primeramente, una muestra de las nuevas formas de religiosidad latinoamericana, entre las que también se encuentran la brujería y el satanismo. Además, los altares en honor al Gauchito Gil que se describen en el relato sirven como escenografía para crear un ambiente tenebroso. Por último, la muerte injusta del gaucho, que fue decapitado y luego colgado, se conecta temáticamente con la muerte en torno a la cual gira el “El chico sucio”, que igualmente implica una decapitación y un acto de injusticia.

En “Tela de araña” la historia de la aparecida en el puente remite a las desapariciones forzadas llevadas a cabo por el aparato de la dictadura argentina que funcionó entre 1976 y 1983, ya que aparentemente se trata del fantasma de una persona asesinada por los soldados del régimen. Esta explicación (proporcionada en el relato por unos habitantes de la provincia de Misiones) ratifica la complejidad de los lazos que unen a la narrativa de Mariana Enríquez con la tradición oral, ya que combina el miedo ligado a lo político con el miedo característico del folclor.

Como se observa, es de vital importancia que el traductor sea consciente de la dinámica y los componentes de la tradición oral presente en los relatos de Enríquez, así como de la función que esta desempeña en la trama. Lo anterior requiere no solo un buen dominio del español como lengua, sino también una comprensión amplia de la cultura de partida.

La aparición de elementos autóctonos sudamericanos representa una problemática similar. En la mayoría de los casos tales elementos están en el relato simplemente porque forman parte del escenario de la narración (por ejemplo: el asado, el chamamé, las guayaberas, etc.). Sin embargo, hay un caso especial: el del ñandutí, un encaje tradicional paraguayo parece funcionar como una alegoría de la trama del relato y como un motivo asociado, o sea, que desencadena una acción significativa en la narración (en este caso, el viaje a Asunción donde el esposo de la protagonista desaparece). Por estos motivos, su representación precisa en el TMEs de capital

importancia y merece recibir atención especial en el análisis contrastivo descriptivo que me propongo llevar a cabo.

## **2.7 Resumen del capítulo 2**

En la primera parte de este capítulo presenté una definición operativa del género literario de horror con base en las aportaciones de González (2017) y Lovecraft (1973). Según esta definición, el horror se deriva del gótico y comparte algunas de sus características. Busca intencionalmente crear miedo, ofuscación y confusión en los personajes y en el lector. Este miedo es causado por algo imposible de eludir. Suele reflejar los miedos del sistema sociocultural en el que surge. Presenta fenómenos sobrenaturales o aparentemente sobrenaturales; habla de estados mentales alterados y ofrece representaciones extremas y gráficas de elementos sexuales, fisiológicos y psicológicos. Finalmente, exhibe una trama minuciosamente configurada en la que cada componente desempeña un papel significativo.

En la segunda parte de este capítulo quedó visto que el terror político, enmarcado en la estilística de la escuela gótica, ha sido una constante en la literatura argentina. Dicha constante se extiende a la Generación 00, a la cual pertenece Mariana Enríquez. Esta autora define los cuentos reunidos en *Las cosas que perdimos en el fuego* como una “traducción” del relato de horror anglosajón al contexto latinoamericano. Esto explica que las referencias a la tradición oral argentina (las historias sobre aparecidos) y las referencias a elementos autóctonos sudamericanos (como el encaje de ñandutí) sean características definitorias de “El chico sucio” y “Tela de araña”. Ambos rasgos serán estudiados posteriormente en relación con el proceso de traducción de la obra de ME.

En el siguiente apartado presentaré el marco teórico metodológico de mi estudio y analizaré algunos trabajos académicos que se han realizado en torno a la traducción de la literatura de terror y horror. Esto último con el propósito de determinar qué otras características de los relatos de Mariana Enríquez podrían ser tomadas en cuenta en el análisis contrastivo descriptivo que presentaré en el capítulo 4.

### 3. Marco teórico y metodológico

#### 3.1 Los Estudios Descriptivos de la Traducción

Esta tesina se inserta en el marco de los Estudios Descriptivos de la Traducción (EDT). Los EDT se pueden definir como un paradigma que se propone describir *cómo son* las traducciones en la realidad, en vez de determinar *cómo deben ser*. En este sentido, se contraponen al paradigma prescriptivo de los estudios de la traducción (Pym, 2016: 85).

Los EDT fueron propuestos como una rama de los estudios de la traducción por Gideon Toury (Munday, 2016: 175) y están orientados al producto, o sea, a la descripción de traducciones individuales (Assis Rosa, 2010: 95). A grandes rasgos, el objetivo de los EDT es realizar estudios que puedan ser probados, comparados y replicados con el fin de acumular conocimiento en torno a la traducción en general (Toury, 1995: 3).

Los EDT contemplan una metodología de tres pasos:

1. Presentar o asumir el TM como traducción y observar su aceptabilidad en la cultura de llegada.
2. Comparar el TP y el TM para observar qué segmentos de ambos textos ('coupled pairs') corresponden o difieren entre sí. Esto lleva a la identificación de desplazamientos ('translation shifts') obligatorios y no obligatorios.
3. Hacer generalizaciones con base en los patrones identificados en los dos textos (Toury, 1995: 36-39; Munday, 2016: 175-176).

Un paso adicional consiste en repetir los tres pasos en otros pares de textos similares. Esta replicación sirve para extender el corpus y construir un perfil descriptivo de las traducciones de un género, periodo, traductor, escuela de traductores, cultura, etc. De esta forma, se pueden identificar las normas relativas a cada tipo de traducción, lo cual conduciría posteriormente a formular reglas de conducta para la traducción en general (Toury, 1995: 39; Munday, 2016: 175).

Los *coupled pairs* de los que se habla en el segundo paso de la metodología propuesta por Toury corresponderían en español al término "translema", que Pym (2016: 98) entiende como "unidades textuales comparadas". Es decir, son partes del TP y del TM que se pueden contrastar entre sí. Por su parte, los *translation shifts* o 'desplazamientos' son cambios lingüísticos que



ocurren en el proceso de traducir el TP en el TM (Munday, 2016: 95). Este término no es exclusivo de los EDT. De acuerdo con Munday (2016: 95), el término pudo haber sido acuñado por Catford en *A Linguistic Theory of Translation*. En dicha obra, los desplazamientos se conciben como desviaciones de la correspondencia formal en el proceso de ida del TP al TM (Catford, 1965 en Munday, 2016: 96). En palabras de Pym (2016: 96), los desplazamientos son “[l]as diferencias estructurales entre traducciones y textos de partida”.

En esta lógica, se puede distinguir entre los desplazamientos que se derivan de las diferencias que existen entre la lengua de partida (LP) y la lengua de llegada (LL) y los desplazamientos que son resultado de las preferencias lingüísticas del traductor, de su estilo o de los aspectos que desea enfatizar en el TM (Munday, 2016: 93, 94, 99). Los primeros se conocen como *desplazamientos obligatorios* y los segundos como *desplazamientos no obligatorios*.

Un ejemplo de desplazamiento obligatorio sería la traducción de “agua fría” como “cold water” (Munday, 2016: 93). Como se observa, la construcción en español presenta la estructura sustantivo-adjetivo que *debe* adaptarse a la estructura del inglés adjetivo-sustantivo y esto produciría una diferencia entre el TP y el TM. A su vez, un ejemplo de desplazamiento no obligatorio sería la traducción de “my mother will phone at six o’clock” como “a las seis llamará mi madre” (Munday, 2016: 94). En este ejemplo hipotético, se observa que el traductor también podría haber escrito “mi madre llamará a las seis” sin alterar el sentido de la oración ni las normas sintácticas de la LL. Es decir, que esta elección no se justifica en las diferencias entre la LP y la LL, sino en alguna preferencia del traductor. Conviene enfatizar que, como argumentan Hermans y Refsdal, el impacto de los desplazamientos no obligatorios en el TM depende de su calidad y no de la frecuencia con que se presentan (Hermans, 1999 en Refsdal, 2016: 26). Esta observación es particularmente significativa para mi investigación, ya que mi material de estudio es reducido y por lo tanto es posible que presente pocos desplazamientos no obligatorios. Aun así, como se verá en el capítulo 4, su influencia en los TM en tanto relatos de horror es considerable.

En el análisis contrastivo descriptivo que presentaré en el capítulo cuatro me enfocaré en la comparación del TP y el TM para localizar y sistematizar los desplazamientos no obligatorios que modifican a los TM en tanto relatos de horror. Considero que el tercer paso (hacer generalizaciones) no es completamente viable en esta investigación debido a que mi material de análisis es limitado. No obstante, mi investigación es pionera en cuanto a la selección de los TP y

los TM, así como en la combinación de lengua de partida (español argentino) y lengua de llegada (noruego bokmål). Por esta razón, creo que podría constituir un primer paso hacia la formulación de generalizaciones en el contexto de la traducción de literatura latinoamericana de terror u horror al noruego.

### **3.2 La traducción de la literatura de terror y horror<sup>4</sup>**

En el capítulo dos elaboré una definición operativa del horror como género literario con base en las aportaciones de González (2017) y Lovecraft (1973). En esta definición, quedó claro que el relato de horror presenta unas características y un funcionamiento muy específicos, entre los que destacan: la intención de crear miedo, ofuscación y confusión en los personajes y en el lector, las representaciones extremas y gráficas de elementos sexuales, fisiológicos y psicológicos y una trama minuciosamente configurada y equilibrada en la que cada componente desempeña un papel significativo.

En el mismo capítulo, enmarqué la obra de Mariana Enríquez como una “traducción” del relato de horror anglosajón al contexto latinoamericano y como heredera de una larga tradición literaria que concibe lo político como algo que puede provocar miedo. A causa de dicho contexto, la tradición oral argentina y ciertos elementos propios de la cultura sudamericana (como el encaje de ñandutí) desempeñan un rol muy activo dentro de los relatos en los que se enfoca esta tesina.

Con base en lo anterior, infiero que la traducción de los textos de Mariana Enríquez presenta dos tipos de desafíos: los relacionados con las características del relato de horror en general y los relacionados con los elementos de la cultura de partida. Esta bipartición puede ser un fundamento para analizar los desplazamientos no obligatorios que se encuentran en “Den møkkete gutten” y “Spindelven”, pero considero que es posible crear una clasificación más detallada que dé cuenta de la complejidad de los TP en tanto relatos de horror argentinos.

Siguiendo este orden de ideas, en los próximos apartados analizaré tres artículos que versan sobre la traducción de literatura de terror y horror. Mi objetivo es únicamente observar

---

<sup>4</sup> Como expliqué en el capítulo dos de esta tesina, el terror y el horror tienen un punto en común, a saber: la intención de provocar miedo en los personajes o en el lector. Por esta razón, considero que las problemáticas relacionadas con la traducción del género de terror también podrían ser válidas para estudiar el caso del género de horror.

qué problemáticas o dificultades traductológicas han sido detectadas por otros investigadores y de qué forma las han sistematizado para estudiarlas. Por esta razón, no profundizaré demasiado en las soluciones adoptadas por los traductores estudiados en dichos artículos. Cabe aclarar que no abundan los estudios recientes sobre este tema, y esa es la razón por la que el material de análisis de este capítulo es tan reducido.

Los autores que analizo en esta sección son, en orden de antigüedad: Eusebio Llácer Llorca (1999), Robert Szymyslik (2016) y Clotilde Landais (2016). El trabajo de Llácer Llorca lleva como título “Problemas traductológicos en el relato breve de terror *The Cask of Amontillado* de E. A. Poe: Análisis comparativo descriptivo”. Aquí el autor trata de dilucidar si “la sustancia del terror puede comunicarse o no en dos o más situaciones comunicativas distintas” (Llácer, Llorca, 1999: 74). Para su estudio, utiliza cuatro diferentes traducciones del relato corto en cuestión (Llorca, 1999: 55).

El trabajo de Robert Szymyslik (2016) se intitula “*The Call of Cthulhu*: H. P. Lovecraft and the Translation of Horror Literature”. Se trata de un estudio contrastivo del relato *The Call of Cthulhu*, escrito originalmente en inglés por H. P. Lovecraft, y una traducción al español realizada por Aurelio Martínez Benito. Su objetivo general es descubrir las soluciones propuestas por Martínez para transferir los elementos que son característicos de la narrativa de horror.

El tercer trabajo que analizo en este apartado fue realizado por Clotilde Landais (2016) y se intitula “Challenges and Strategies for analyzing the Translation of fear in Horror Fiction”. A diferencia de Llácer Llorca (1999) y Szymyslik (2016), Landais no presenta un análisis contrastivo, sino una discusión sobre lo que ella cree que es el género de horror y qué directrices podrían seguirse para su traducción. En ese sentido, el trabajo de esta autora presenta un enfoque prescriptivista.

En el siguiente esquema, presento los conceptos utilizados por cada autor para sistematizar sus observaciones sobre las traducciones que analizan. Considero que todos los conceptos, dirigidos a la narrativa de Mariana Enríquez, podrían llevar a una discusión enriquecedora sobre los TP en sí y sobre su traducción. No obstante, por razones de extensión, me detendré exclusivamente en aquellos que me parecen relevantes para el análisis de los dos cuentos que me interesan. Tomando en cuenta que algunos conceptos son abordados por más de un autor, elegiré el enfoque que más se ajuste a mi material de estudio.

<b>Llácer Llorca (1999)</b>	<b>Robert Szymyslik (2016)</b>	<b>Clotilde Landais (2016)</b>
Estrato lingüístico	Elementos lexicosemánticos	Referencias culturales
Estrato textual: diseño del relato	Elementos culturales	Efecto realista { Lenguaje vernáculo
Estrato interpretativo: lecturas secundarias	Elementos estilísticos	Ritmo
Aspectos pragmáticos, culturales, psicológicos y estilísticos	Elementos pragmáticos	Suspenseo { Sobretraducción

### **3.2.1 La traducción del miedo desde la perspectiva descriptiva: Llácer Llorca y Robert Szymyslik**

#### **3.2.1.1 Aspectos pragmáticos (Robert Szymyslik)**

Para Szymyslik, los elementos pragmáticos son componentes elementales de las historias de horror porque ayudan a crear en la mente de los lectores la atmósfera adecuada para disfrutar del relato (Szymyslik, 2016: 122). Entre los elementos pragmáticos de la obra de Lovecraft, Szymyslik nombra la selección de información que se presenta o se oculta de los lectores y el uso de estructuras sintácticas o vocabulario que facilitan el desarrollo de determinadas sensaciones (Szymyslik, 2016: 123). Al respecto, Szymyslik comenta el siguiente ejemplo: “Void of clothing, this hybrid spawn were braying, bellowing and writhing about a monstrous ring-shaped bonfire” (Lovecraft, 2005 en Szymyslik, 2016: 123). Szymyslik cree que la construcción “hybrid spawn” consolida imágenes poderosas en la mente de los lectores y requiere un equivalente igual de poderoso en el lenguaje de llegada. No obstante, en el TM dicha construcción fue traducida como “mestizas criaturas”, una opción que, en opinión de Szymyslik, cambia casi completamente la percepción de realidad descrita por Lovecraft y disminuye el impacto de la expresión original (Szymyslik, 2016: 123).

Considero que la noción de *atmósfera* que se desprende de esta explicación de Szymyslik es clave para mi análisis descriptivo. Como se vio en el primer apartado, los cuentos de Mariana Enríquez son una “traducción” del relato de horror anglosajón al contexto latinoamericano, o sea, que las acciones del relato transcurren en espacios que probablemente no son familiares para el lector meta. Por ejemplo: el barrio de Constitución, en Buenos Aires, que presenta una profunda degradación social, o el paisaje selvático de la provincia de Formosa en Argentina. Por lo tanto, es necesario que el lector reciba una descripción precisa de estos espacios a fin de que pueda

percibir la atmósfera que los rodea y experimentar la respuesta emocional propia del relato de horror.

### **3.2.1.2 El estrato textual o el diseño del relato (Llácer Llorca)**

El estrato textual se refiere al diseño del relato, es decir, a sus características formales. Llácer Llorca describe la estructura de “The Cask of Amontillado” de la siguiente forma:

consiste en una tensión creciente que concluye con el clímax de la historia y se sustenta en una ambientación gótica espacio-temporal, de protagonistas grotescos, víctimas aisladas del mundo aunque de identificación más que posible con el lector, y de narradores omnipresentes (...) que emplean procedimientos metalingüísticos de verosimilitud para hacer al lector partícipe de la acción, todo ello combinado en ocasiones con un humor irónico y casi siempre con elementos sensoriales de todo tipo y con ideas características de un pensamiento romántico de tintes ilustrados (Llácer, 1999: 63)

Este breve análisis de la estructura textual de “The Cask of Amontillado” brinda pistas sobre los aspectos del relato de horror que merecen ser tomados en cuenta por el traductor: la tensión, la ambientación espacio temporal, las características de los personajes y del narrador, los procedimientos metalingüísticos usados para hacer al lector partícipe de la acción, los elementos sensoriales y la ideología implícita en la obra.

Las características de los personajes y del narrador mencionadas por Llácer Llorca en su breve análisis estructural de “The cask of amontillado” me parecen especialmente significativos para los relatos que me interesan, ya que, en ambos casos, existe un narrador protagonista. Por lo tanto, es importante que en el TM se transmitan todos los rasgos de su carácter, sus pensamientos y su percepción acerca de los otros personajes a fin de que el lector comprenda su punto de vista y la forma en que narra las acciones del relato. Además, considerando que en estos relatos lo que provoca miedo, no emana de una entidad concreta (o que se puede evadir, en palabras de González, (2017)), la tensión y la ofuscación están ligadas a las acciones, las percepciones o las descripciones de los personajes, lo cual reafirma la importancia de este aspecto para mi estudio.

### **3.2.1.3 El estrato interpretativo o las lecturas secundarias (Llácer Llorca)**

Al hablar sobre el estrato interpretativo, Llácer Llorca se refiere a las lecturas diferentes e incluso contradictorias que pueden caber dentro de un relato. En el contexto de la traducción, señala que “el texto (...) debe ser traducido de forma abierta y comunicando todo el sentido del texto de partida en la medida de lo posible” (Llácer Llorca, 1999: 71). De nuevo, esta afirmación implica

que el traductor debe hacer una lectura cuidadosa del TP y una selección minuciosa del léxico que utiliza para configurar el TM, en este caso, para que las palabras y las estructuras sintácticas utilizadas detonen todos los significados implícitos en el TM.

Concuero con Llácer Llorca en la importancia de resaltar este aspecto en el proceso de traducción del relato de horror. Como mencioné en el apartado 2.1, la confusión y la ofuscación son esenciales para el relato de horror y la multiplicidad de lecturas o de interpretaciones definitivamente pueden contribuir a su surgimiento. Por lo tanto, creo que este criterio es útil para sistematizar mi propio estudio.

### **3.2.2 La traducción del miedo desde la perspectiva prescriptiva: Clotilde Landais**

Landais (2016: 1) parte del hecho de que el relato de horror tiene como fin generar miedo en el lector utilizando principalmente dos mecanismos: el “efecto realista” y el “suspense”. El “efecto realista” se logra a través de una abundancia de connotaciones de lo real, lo cual crea verosimilitud. Dichas connotaciones pueden ser: descripciones y detalles para hacer un lugar familiar o identificable para el lector, la indicación del tiempo y el momento preciso de la narración o la descripción de la identidad y la psicología de los personajes (Landais, 2016: 1-2).

A su vez, el suspense es entendido por Landais (2016: 2) como una organización determinada del discurso que genera una respuesta psicológica en el lector. La autora explica que, en general, cuando el lector sabe más que los personajes acerca de un evento o una situación dados, puede anticipar las posibles consecuencias y esto crea una respuesta afectiva en su mente. En el caso del relato de horror, esta respuesta afectiva corresponde al miedo.

A continuación, voy a hablar sobre las problemáticas que Landais encuentra en la traducción del relato de horror en relación con los dos mecanismos recién definidos: el efecto realista y el suspense.

#### **3.2.2.1 El efecto realista**

Para Landais (2016: 4), una descripción o un diálogo —que son la sustancia del efecto realista— pueden resultar difíciles de traducir si se encuentran profundamente anclados a la cultura del autor. Para esclarecer esta idea, la autora presenta un ejemplo extraído del relato corto “The raft” de Stephen King en el contexto de la traducción al francés: “At ten-thirty, a shrill, lonely cry

rose, echoing across the water, and La Verne shrieked. ‘Shut up,’ he said. ‘It’s just a loon.’ (King, 1985 en Landais, 2006: 5-6). El *loon* es un ave nativa de Norteamérica (conocida en español como ‘somorgujo’) que probablemente no le resulta familiar a los lectores franceses. Una característica de esta ave es que emite un chillido que puede resultar escalofriante. Por lo tanto, su presencia en el TP ayuda a construir tanto el efecto realista como el de suspenso (Landais, 2016: 6-7).

En casos como estos, la autora ve tres posibles soluciones: mantener la referencia cultural y utilizar una nota a pie de página para aclararla, eliminar la referencia cultural en el TM, o encontrar un equivalente en la lengua de llegada. En cualquier caso, no sería sencillo conservar el detalle del chillido escalofriante producido por esta ave y el consiguiente efecto en la mente del lector. Como mencioné antes, no es mi intención discutir las posibles soluciones a esta problemática y por lo tanto no voy a detenerme en este aspecto. No obstante, sí me interesa enfatizar la idea de Landais de que las referencias culturales pueden desempeñar un rol muy significativo en el relato de horror y podrían ser un reto en el proceso de traducción.

La distancia entre la cultura norteamericana y la cultura francesa representa una dificultad en el ejemplo citado por Landais. De igual forma, la distancia entre la cultura argentina y la cultura noruega podría influir en la traducción de la obra de Mariana Enríquez. Como se vio en el apartado 2.6, los relatos de esta autora sí presentan características determinantes fuertemente ancladas a la cultura. Por esta razón, considero que el aspecto cultural merece un espacio en el análisis contrastivo descriptivo que presentaré más adelante.

### **3.2.2.2 El suspenso**

Para Landais (2016: 8-9), un componente esencial del suspenso es el ritmo, al cual define como una secuencia de eventos y la forma en que estos son organizados por la trama. El ritmo contribuye a mantener al lector en estado de tensión y se puede expresar en cualquier forma de organización dentro del texto: el corte de los párrafos, las oraciones, las partes de las oraciones, etc. Por tanto, se esperaría que estos modos de organización fueran reproducidos en el TM.

Un extracto de la novela *Off season* de Jack Ketchum (1999) y una traducción inédita de esta obra al francés sirven a Landais para explicar, en parte, la problemática asociada al ritmo. En el TP se lee: “They watched her cross the meadow and step over the low stone wall, into the woods beyond. She looked awkward. She would be easy to catch.” (Ketchum, 1999 en Landais,

2016: 9-10; énfasis en el original). En el TM, este fragmento fue traducido como sigue: “Ils la virent traverser le pré et enjamber le muret de pierre, se dirigeant vers la forêt. Elle paraissait désorientée. Une proie facile.” (Landais, 2016: 9-10; énfasis en el original).

En el TP, las tres oraciones están escritas desde la perspectiva de una tercera persona del plural. *Ellos* observan a la mujer y creen que parece desorientada y que es una presa fácil. En el TM, se han eliminado el pronombre personal *ella* (“elle”) y el verbo de la última oración. Quizás esto se debe a que en francés las repeticiones son asociadas a la mala escritura. Sea como fuere, hay una alteración de la organización original del relato. El resultado es que el lector del TM podría no estar seguro de la perspectiva desde la cual se narra esta escena. Podría incluso pensar que la mujer es consciente de que es una presa fácil, lo cual no es algo que comunique el TP. En pocas palabras, esta duda interrumpe el estado de tensión (Landais: 2016: 10). Al final, este ejemplo refleja que cualquier cambio en la organización del TP puede desequilibrar el ritmo y, por extensión, el funcionamiento del relato de horror de una forma muy ostensible.

Landais concluye que la traducción de la literatura de horror es una tarea desafiante. Propone que el traductor tome en cuenta los detalles de la trama al momento de tomar sus decisiones y que se guíe por una noción de balance. Es decir, que evalúe qué mecanismo del relato de horror (el efecto realista o el suspenso) debe preservarse con cada solución.

A través del análisis de las propuestas de Llácer Llorca (1999), Szymyslik (2016) y Landais (2016), queda bien establecido que la traducción de la literatura de horror es una tarea compleja y laboriosa: requiere atención minuciosa y una comprensión profunda de los mecanismos narrativos de cada historia por parte del traductor. Landais (2016) demuestra que existen directrices generales que pueden ayudar al traductor a reproducir el efecto de miedo en el TM (i. e. la preservación del efecto realista y el suspenso). No obstante, también se observa en los trabajos de Llácer Llorca (1999) y Szymyslik (2016) que cada texto presenta características específicas y, por lo tanto, demanda un acercamiento particular por parte del traductor.

Tomando en cuenta estos dos aspectos generales, en los siguientes párrafos me propongo desarrollar una partición que me permita sistematizar los desplazamientos no obligatorios que afectan los relatos traducidos que me ocupan. En otras palabras, pretendo delinear las problemáticas que rodean a la traducción de la narrativa de Mariana Enríquez del español argentino al noruego bokmål. Para hacer esto, me basaré en las aportaciones de los autores que



acabo de estudiar, así como en las características de la obra de Mariana Enríquez que documenté en los apartados 2.4-2.6 de esta tesina.

### **3.3 Propuesta para sistematizar los desplazamientos no obligatorios en “El chico sucio” - “Den møkkete gutten” y “Tela de araña” - “Spindelvev”**

La sistematización que propongo consta de seis aspectos que iré explicando progresivamente (en algunos casos abordando más de un aspecto a la vez). Aunque mi sistematización está basada en las aportaciones de los autores que analicé en el apartado anterior, no deseo utilizar la misma terminología que ellos. El motivo es que considero necesario diseñar categorías que se ajusten específicamente a la narrativa de Mariana Enríquez.

Las seis categorías que propongo, con base en el componente del relato en el que intervienen, son las siguientes:

1. Ambigüedad del lenguaje
2. Caracterización de los personajes
3. Atmósfera
4. Referencias a la tradición oral argentina
5. Referencias a objetos vernáculos sudamericanos
6. Estrategias narrativas

Cabe aclarar que no todas las categorías se presentan en ambos relatos. La número cinco y la número seis se presentan únicamente en el “Tela de araña”, como se verá en el capítulo cuatro.

#### **3.3.1 Ambigüedad del lenguaje**

Esta categoría atiende al “Estrato interpretativo” nombrado por Llácer Llorca (1999). Se basa en la idea de que el relato de horror tiene varios niveles de significado, algunos de los cuales podrían ser invisibilizados en el proceso de traducción. Un ejemplo de esto es el término *mininarcos* que aparece en “El chico sucio” (Enríquez, 2017a: 10) y que puede referirse a un narcotraficante de baja categoría o a un niño narcotraficante. La solución que se adopte en el TM puede afectar otros ámbitos del relato como la atmósfera, lo cual se verá con más detalle en el apartado 4.1.1.

### **3.3.2 Caracterización de los personajes y atmósfera**

Estas categorías se justifican, por un lado, en las observaciones de Landais (2016: 1-2) sobre el “efecto realista”. Según esta autora, la caracterización de los personajes y la descripción de escenarios contribuye a crear un contexto verosímil para el lector, lo cual facilita que experimente las sensaciones ideadas por el autor del TP. Por su parte, Szymyslik (2016) hace énfasis en que se requiere de una atmósfera adecuada para apreciar completamente el relato de horror. Finalmente, la caracterización de los personajes es señalada por Llácer Llorca (1999: 63) como parte de la estructura textual del relato de terror, la cual debería ser comprendida por el traductor para transferir con éxito todos los componentes del TP en el TM. Un ejemplo de esto podrían ser el personaje enigmático de Natalia y los paisajes selváticos de “Tela de araña” que le aportan misterio a la narración y por lo tanto deberían ser cuidadosamente retratados en el TM.

### **3.3.3 Referencias a la tradición oral argentina y a objetos vernáculos sudamericanos**

Como se vio en el apartado 2.6, las referencias a la tradición oral argentina y a objetos vernáculos sudamericanos son una característica distintiva de la narrativa de Mariana Enríquez: en “El chico sucio”, aparece la leyenda del Gauchito Gil, mientras que en “Tela de araña” se habla de una aparición fantasmal y se presenta el encaje paraguayo de ñandutí como motivo asociado. Tanto Szymyslik (2016) como Landais (2016) coinciden en que las referencias culturales pueden ser problemáticas al momento de traducir. Por esta razón, me interesa incluirlos en mi clasificación, observar cómo fueron tratados en el proceso de traducción y qué impacto tiene esto en el funcionamiento del relato de horror.

### **3.3.4 Estrategias narrativas**

En el apartado 2.2 quedó establecido que el género de horror busca intencionalmente crear miedo, ofuscación y confusión en los personajes y en el lector. Considero relevante observar qué estrategias narrativas utilizó ME para lograr dicho cometido, cómo fueron traducidas estas estrategias en el TM y si dicha traducción tiene algún efecto en el relato de horror.

### 3.4. Resumen del capítulo 3

En esta sección analicé los trabajos de tres investigadores: Llácer Llorca (1999) “Problemas traductológicos en el relato breve de terror *The Cask of Amontillado* de E. A. Poe: Análisis comparativo descriptivo”, Szymyslik (2016) “*The Call of Cthulhu*: H. P. Lovecraft and the Translation of Horror Literature” y Landais (2016) “Challenges and Strategies for Analyzing the Translation of Fear in Horror Fiction”.

Los tres autores coinciden en que la traducción de la literatura de horror es una tarea compleja que debería llevarse a cabo con minuciosidad. Aunque utilizan diferentes metodologías, los tres nombran aspectos similares que ellos consideran clave en la traducción del relato de horror, por ejemplo: los aspectos pragmáticos, el diseño del relato, el estrato interpretativo, el efecto realista y el suspenso. Con base en estas aportaciones y en las propias características de la narrativa de ME, elaboré una sistematización de las problemáticas traductológicas de la narrativa de esta autora. Dicha sistematización contempla seis aspectos: 1) ambigüedad del lenguaje, 2) caracterización de los personajes, 3) descripción de atmósferas, 4) referencias a la tradición oral argentina, 5) referencias a objetos vernáculos sudamericanos y 6) estrategias narrativas.

En el siguiente capítulo presentaré el análisis contrastivo descriptivo que constituye el núcleo de mi investigación. Los resultados serán presentados de acuerdo con la sistematización que acabo de elaborar.

## **4. Desplazamientos no obligatorios en “El chico sucio”- “Den møkkete gutten” y “Tela de araña” – “Spindellev”**

En este capítulo presentaré un análisis contrastivo descriptivo los pares de relatos “El chico sucio” – “Den møkkete gutten” y “Tela de araña” – “Spindellev”. El objetivo es detectar los desplazamientos no obligatorios que modifican los TM en relación con las características del relato de horror en general y de las características de la narrativa de horror de Mariana Enríquez en particular.

Dado que el análisis abarca solamente dos textos de partida y dos de llegada, es de esperarse que se encuentren pocos desplazamientos no obligatorios. Sin embargo, como también he advertido en el apartado 3.1, la búsqueda de estos desplazamientos en mi análisis no está motivada por la frecuencia de su aparición, sino por las consecuencias que generan en los textos meta en tanto relatos de horror.

Antes de comenzar de lleno con la explicación de cada uno de los ejemplos en la sección correspondiente, presento un breve análisis de cada relato con el fin de identificar los personajes, la temática y la trama de cada uno, lo cual servirá para observar mejor el efecto de cada desplazamiento en relación con el universo narrativo en el que se inserta.

### **4.1 “El chico sucio” o el horror de la indiferencia social**

En “El chico sucio” se narra la desaparición misteriosa de un niño de la calle. La historia es contada por una narradora homodiegética deficiente que se expresa en primera persona. Se desconoce su nombre. Desde la primera oración, se advierte que es una entidad poco confiable porque le hace saber al lector que hay quienes sospechan que está loca o cuando menos deprimida: “Mi familia cree que estoy loca porque elegí vivir en la casa familiar de Constitución” (Enríquez, 2017a: 9), “Visitó varias veces a mi madre y cuando me pidió que me mudara con ella, un tiempo al menos, le dije que no. Me acusó de loca” (Enríquez, 2017a: 30), “A lo mejor mi madre tenía razón. (...) A lo mejor, como me había dicho, tenía una fijación con la casa porque me permitía vivir aislada, porque ahí no me visitaba nadie, porque estaba deprimida” (Enríquez, 2017a: 32). Estos detalles forman parte de las estrategias narrativas del relato de horror, ya que, al observar desde la perspectiva de alguien que quizás tiene una visión distorsionada de la realidad, el lector puede confundirse.

La narradora es una mujer de clase media que vive en Constitución, un barrio marginado de la ciudad de Buenos Aires. En el siglo XIX, era una zona habitada por familias de aristócratas que huyeron de ahí a causa de la fiebre amarilla. Cuando pasó el peligro de la enfermedad, Constitución no fue rehabilitado por las mismas personas, sino por familias de comerciantes ricos. Este cambio marcó el inicio de una degradación cada vez más dramática: casi nadie quiere establecerse ahí debido a los robos, el narcotráfico y la drogadicción que se ven en sus calles.

La narradora no vive en Constitución por necesidad, como el resto de los personajes del cuento, sino porque siente apego por la casa donde habita —que es antigua y de estilo art déco— y porque el barrio, con todos sus peligros, le hace sentir audaz y despierta. Ella se precia de conocer bien el funcionamiento del vecindario: sabe por dónde caminar y a qué horas para evitar un asalto u otra situación desagradable; también sabe con quién hablar y qué amistades son necesarias para sobrevivir en ese ambiente hostil. A pesar de esto, ha sido robada dos veces en la calle porque la policía ha establecido una zona de tolerancia para que los jóvenes delinca a cambio de algunos favores (Enríquez, 2017a: 11).

Uno de los mayores problemas de Constitución, además de la delincuencia, es la gente que vive en sus calles. Son muchos y prácticamente no reciben ayuda de nadie: ni del gobierno ni de otras instituciones. Justo frente a la casa de la protagonista viven, en esa situación, un niño de unos cinco años (el “chico sucio”) y su madre adolescente adicta al *paco*, una droga sintética derivada de la cocaína.

En este universo narrativo, abundan las contradicciones o paradojas. Un ejemplo de esto son los personajes. Mientras que la narradora pertenece a la clase media, es diseñadora gráfica y trabaja para una revista de moda, su amiga Lala es una mujer que ha experimentado una vida difícil: ejerció la prostitución en la calle durante varios años y, aunque su condición actual es más favorecedora (trabaja como estilista en su propia casa), parece que su situación económica no es tan holgada. Esto se sabe porque en el relato se menciona que tiene un calefón que no funciona y que le causa problemas, así como una factura que no ha pagado desde hace meses (Enríquez, 2017a: 13, 21).

El personaje de Lala es significativo porque, además de marcar un contraste con la narradora, representa dos fenómenos actuales de Argentina y de toda Latinoamérica. En el relato se dice que Lala “Hacia años (...) decidió ser mujer y brasileña, pero había nacido varón y uruguayo” (Enríquez, 2017a: 13). Entonces, este personaje representa tanto la apertura que

comienza a darse en Latinoamérica con respecto a la diversidad sexual, como los movimientos migratorios entre países latinoamericanos. Este último fenómeno es importante de mencionar porque implica el intercambio de costumbres y creencias religiosas (que ocupan un lugar central en el relato), como se observa en el hecho de que Lala sea practicante de una religión afrobrasileña (Enríquez, 2017a: 13).

Además de representar la naciente apertura a la diversidad sexual, los movimientos migratorios y el sincretismo cultural de Latinoamérica, el personaje de Lala es importante para la trama de “El chico sucio” porque conecta a la protagonista con la realidad. Como mencioné arriba, la protagonista es diferente del resto de los habitantes de Constitución. En otras palabras, no pertenece a este lugar ni a la comunidad, aunque ella se esfuerce por aparentar lo contrario, como se lo señala Lala: “—Qué sabrás vos de lo que pasa *en serio* por acá, mamita. Vos vivís acá pero sos de otro mundo” (Enríquez, 2017a: 14; énfasis en el original). La protagonista, en el fondo, es consciente de esto, pero no le agrada admitirlo, como lo demuestran sus pensamientos: “Tiene un poco de razón, aunque me molesta escucharlo así, me molesta que ella, tan sinceramente, me ubique en mi lugar, la mujer de clase media que se cree desafiante porque decidió vivir en el barrio más peligroso de Buenos Aires” (Enríquez, 2017a: 14).

Esta conversación con Lala es sólo el preludeo de un encuentro más intenso que tendrá la protagonista con su realidad. Algunos días después, el chico sucio acude a la casa de la protagonista: está asustado porque su madre no ha vuelto al lugar de la acera donde suelen dormir. En ese momento, la protagonista tiene la oportunidad de interactuar de verdad con la gente que conforma Constitución —su barrio entrañable— y lo primero que hace, además de alimentar al chico, es acosarlo a preguntas, aunque se da cuenta de su error: “Necesitaba que lo ayudase, no tenía por qué saciar mi curiosidad morbosa. Y sin embargo, algo en su silencio me enojaba. Quería que fuera un chico amable y encantador, no este chico hosco y sucio” (Enríquez, 2017a: 16). En este pasaje, se pone de manifiesto una contradicción más: la idea romántica que la protagonista tiene del barrio y de sus habitantes y la realidad. La protagonista espera que el chico sucio, por ser un niño, se comporte de manera afable y simpática cuando es claro que este niño vive en condiciones tan duras que sólo piensa en sobrevivir.

Más adelante, la protagonista choca de frente, una vez más, con el escenario real en el que se desarrolla su vida. Después de que el chico ha terminado de cenar, ella lo lleva a comprar

un helado. Entre más tiempo pasa con él, más inquieta e impotente se siente, hasta que admite francamente su posición:

no sabía qué debía hacer con el chico si su madre no aparecía: ¿Llevarlo a la comisaría? ¿A un hospital? ¿Hacer que se quedara en casa hasta que ella volviera? ¿Existía algo así como servicios sociales en esta ciudad? Existía, sí, un número para llamar durante el invierno, para avisar si alguna persona que vivía en la calle estaba pasando demasiado frío. Pero yo no sabía de mucho más. Me daba cuenta, mientras el chico sucio se lamía los dedos chorreados, de lo poco que me importaba la gente, de lo naturales que me resultaban esas vidas desdichadas. (Enríquez, 2017a: 19)

Este momento es el más crítico del relato en lo que toca a la percepción de la realidad social por parte de la protagonista. Ella cae en la cuenta de que, por más satisfacción que le cause vivir en el barrio y por más que trate de relacionarse con sus habitantes, nunca va a salvar la línea que se interpone entre ella como integrante de una clase social privilegiada y el resto de la gente que vive ahí. No sabe cómo comunicarse realmente con ellos y, lo peor, se ha vuelto insensible al sufrimiento que la rodea. La situación empeora si se toma en cuenta que, anteriormente, había criticado a otras personas que ven al chico con pena y asco, pero no son lo suficientemente compasivos “como para sacarlo del subte, llevárselo a su casa, darle un baño, llamar a asistentes sociales” (Enríquez, 2017a: 12). Dicho de otro modo, la protagonista ha hecho exactamente lo mismo que antes había criticado en otros, lo cual la convierte en una hipócrita.

En lo que se refiere a las estrategias narrativas del relato de horror, la interacción de la protagonista con el chico sucio aporta información que más tarde permitirá al lector especular sobre la desaparición del niño. Cuando van camino a la heladería, la protagonista nota que las calles están llenas de altares al Gauchito Gil, un santo popular argentino que es venerado especialmente en los barrios pobres. Al chico sucio le parecen perturbadores estos altares porque los relaciona con los altares dedicados a San la Muerte, entidad que, según él, es malévola (Enríquez, 2017a: 18). Además de brindar esta información, la referencia al Gauchito Gil implica la presencia de la tradición oral argentina en el relato. Esto, como mencioné en el apartado 2.6, es uno de los rasgos distintivos de la narrativa de Mariana Enríquez y del relato de horror en tanto derivado del género gótico (Lovecraft, 1973: 25).

Hasta este momento, la narradora parece desconcertada a causa de la distancia que advierte entre ella y sus vecinos. Este desconcierto se transforma en culpa cuando, al día siguiente de haber interactuado con el chico sucio, se da cuenta de que este y su madre ya no

duermen frente a su casa y que, además, la policía ha encontrado el cadáver de un niño asesinado que coincide con las características del chico sucio. Este descubrimiento conmociona al barrio y altera su rutina durante semanas por el grado de brutalidad con el que fue perpetrado el crimen. Aunque las investigaciones posteriores aclaran que el asesinado no es el chico sucio, la angustia y la desesperación no abandonan a la protagonista porque sigue sin saber el paradero de este.

El trabajo de los medios para darle seguimiento a la desaparición del chico y las investigaciones realizadas por la policía destapan otros dos aspectos inquietantes de la realidad descrita por Enríquez. Por un lado, se dice en el relato que los noticieros de diferentes canales de televisión transmiten durante horas información sobre el suceso. A este respecto, la protagonista dice:

Era extraño ver nuestro barrio en la pantalla, escuchar por la ventana a los periodistas que corrían, asomarnos y encontrar las camionetas de los diferentes canales. Era extraña la decisión de esperar los detalles del crimen por televisión, pero las dos [Lala y la protagonista] conocíamos bien la dinámica del barrio: nadie iba a hablar, no con la verdad, al menos durante los primeros días. Primero, el silencio, por si alguno de los involucrados en el crimen merecía lealtad. Aunque fuera el horrible crimen de un chico. Primero, la boca callada. En unas semanas empezarían las historias. Todavía no. Ahora era el momento de la tele (Enríquez, 2017a: 23)

Si los vecinos del barrio, como dice la cita, no hablan con la verdad, entonces los datos que transmite la televisión no son confiables. Aun así, aparecen en todos los canales, es decir, que muchas personas están recibiendo información falsa y quizá formándose una idea u opinión a partir de esta. Tales circunstancias ilustrarían la relación de los medios de comunicación con la sociedad actual: los primeros presentan a los espectadores un panorama del mundo que no necesariamente coincide con la realidad, mientras que la audiencia no puede o no quiere acceder a otras fuentes de información que le muestren una imagen más precisa de lo que sucede en su entorno.

Esta dinámica de la mentira con apariencia de verdad también es advertida por la policía: “A pesar de las buenas intenciones, los investigadores no se creían del todo la conmoción del barrio. Al contrario: pensaban que estaban encubriendo a alguien. Por eso la fiscal había ordenado interrogar a muchos vecinos” (Enríquez, 2017a: 28). La cita anterior a esta confirma que, efectivamente, los vecinos se reservan lo que saben en caso de que el o los asesinos merezcan lealtad. O sea, que para estos personajes, proteger sus intereses o sus relaciones personales es más importante que colaborar para que se haga justicia por la muerte de un niño



inocente, por muy terrible y cruel que haya sido el asesinato. En otras palabras, la protagonista no es la única insensible al sufrimiento de los más desfavorecidos, sino que es una tendencia que se encuentra en todos los integrantes de la sociedad.

Recapitulando, en “El chico sucio” el miedo es introducido, al menos, por tres vías: en primer lugar, a través de la presentación de un lugar (el barrio de Constitución) en donde la degradación social ha alcanzado límites escalofriantes; en segundo lugar: a través de la descripción de individuos ensimismados y egoístas incapaces de ver o actuar más allá de su propia conveniencia. Así, aparece la protagonista, que encuentra en su interacción con el barrio una especie de placer morboso, los vecinos, que interfieren con la justicia con tal de no verse personalmente afectados, los medios de comunicación, que acaparan la atención del público presentándole información falsa y la policía, que a través de sus prácticas corruptas contribuye a la perpetuación de la delincuencia. En tercer lugar, el miedo se induce mediante la referencia a prácticas mágico-religiosas que se salen de la norma religiosa tradicional argentina (el catolicismo) y que se llevan a cabo en la clandestinidad, por ejemplo: los rituales afrobrasileños, el culto a San la Muerte, el culto al Gauchito Gil y la brujería.

A pesar de abordar temas sociales serios, “El chico sucio” no constituye una crítica formal al gobierno argentino ni a ninguna otra institución. En vez de esto, el relato en cuestión captura la cadena de sucesos que llevan a la protagonista a darse cuenta, con horror, de que ella es parte del problema, que ella también ocupa un lugar en ese círculo interminable de pobreza, violencia y drogas. Como sostiene la propia Mariana Enríquez: “Si hay un horror latinoamericano, es el horror de la desigualdad. El horror de la desigualdad exige la indiferencia porque si no, si empatizamos todo el tiempo, no podemos vivir” (FLACSO Argentina, 2017).

La mayor parte de los aspectos que estructuran este relato de horror fueron exitosamente plasmados en el TM. Sin embargo, hay ciertos rasgos que dieron lugar a desplazamientos no obligatorios y que, sin alterar la trama, presentan al lector noruego un escenario y una atmósfera sensiblemente distintos de los que aparecen en el TP.

En los siguientes apartados, presento una discusión sobre algunos de estos desplazamientos, los cuales aparecen clasificados según el componente del relato en el que inciden: la ambigüedad del lenguaje, la caracterización de los personajes, la atmósfera y las referencias a la tradición oral argentina. Cabe advertir que algunos de estos desplazamientos impactan simultáneamente en dos o más aspectos de los ya nombrados. Sin embargo, he decidido

clasificarlos en la categoría que, a mi parecer, se ve más alterada. Por último, en todas las citas textuales el énfasis marcado con negritas es mío.

## 4.2 La atenuación del horror: “El chico sucio” versus “Den møkkete gutten”

### 4.2.1 Ambigüedad de lenguaje

El ejemplo que presento a continuación tiene que ver con la descripción que la protagonista hace del barrio de Constitución y de cómo funciona éste. En el TP, ella dice:

TP	TM
<p>Yo sé que los viernes por la noche, si me acerco a la plaza Garay, puedo quedar atrapada en alguna pelea entre varios contrincantes posibles: los <b>mininarcos</b> de la calle Ceballos que defienden su territorio de otros ocupantes y persiguen a sus perpetuos deudores; los adictos que, descerebrados, se ofenden por cualquier cosa y reaccionan atacando con botellas; las travestis borrachas y cansadas que también defienden su baldosa. (Enríquez, 2017a: 11)</p>	<p>Jeg vet at hvis jeg krysser Plaza Garay en fredagskveld, kan jeg bli fanget i en krangel mellom forskjellige potensielle fiender: <b>lokale doplangere</b> fra calle Ceballos som forsvarer reviret sitt mot andre inntrengere og jager sine evige gjeldsslaver; sanseløse narkomane som tar seg nær av alt mulig, og forsvarer seg med å kaste flasker; de fulle og utmattede transvestittene, som også forsvarer fortauet sitt mot inntrengere (Enríquez, 2017b: 10)</p>

El significado del término *mininarcos* en este contexto es ambivalente: puede referirse a un narcotraficante de baja jerarquía o a un niño que trafica con drogas. Ambas opciones tienen cabida en el relato: por un lado, el ejemplo dice claramente que estos traficantes venden su mercancía en la calle, lo cual no podría esperarse de un narco con una alta jerarquía; por otro lado, en otro punto del relato se habla específicamente de niños que venden drogas: “un chico de la calle que había desaparecido, como solían desaparecer los chicos de la calle (...) Se unen a una bandita de ladrones niños o de limpiavidrios en la avenida o de mulas de droga; cuando los usan para vender droga, tienen que cambiarlos de barrio seguido” (Enríquez, 2017a: 26). El hecho de que haya niños narcotraficantes en Constitución pone énfasis en la degradación del barrio y añade fuerza al horror social que la autora trata de comunicar. Además, la figura del niño narcotraficante sí tiene un referente real en Latinoamérica. Es decir, que además de tener un carácter ambiguo, este término influye en la atmósfera que acoge al relato de horror. La traductora ha optado por utilizar el término “lokale doplangere”, que conserva solamente una de las acepciones del término *mininarcos*, a pesar de que existen opciones como “små doplangere”, que sí conservarían la ambigüedad del TP. El resultado es que, en esta parte del texto, el lector

meta puede hacerse una imagen del vecindario donde vive la narradora y de lo que sucede ahí, pero no tiene acceso a un detalle que le brindaría información sobre cuán grave es la situación de esta zona de Buenos Aires.

#### 4.2.2 Caracterización de los personajes

La manera en la que la protagonista del relato —en tanto personaje— es construida en el TP también sufre cambios en el TM. Como ya se vio en la sección 4.2, la narradora es una mujer que no pertenece realmente al barrio de Constitución, aunque ella se esfuerza por encajar. En el TP, esto se sabe por las acciones que describe la propia narradora, mientras que en el texto meta, se sabe por las acciones y por el lenguaje que utiliza, como lo demuestran los fragmentos reproducidos a continuación:

	TP	TM
2	No quedan muchos lugares como Constitución en la ciudad, que, salvo por las villas de la periferia, está más rica, más amable, intensa y enorme, pero fácil para vivir. <b>Constitución</b> no es fácil y es hermoso (Enríquez, 2017a: 11)	Det finnes ikke så mange steder som Constitución lenger. Med unntak av forstedene, er resten av byen rikere og hyggeligere, storslått og intens, men enkel å leve i. <b>Strøket mitt</b> er ikke lett å leve i, men det er vakkert (Enríquez, 2017b: 11)
3	Él tiene el ceño siempre fruncido y, cuando habla, la voz cascada; suele estar resfriado y a veces fuma con otros chicos del subte o <b>del barrio de Constitución</b> . (Enríquez, 2017a: 12)	Han har alltid rynket panne, og slegpende stemme når han snakker. Han er ofte forkjølet og av og til røyker han sammen med de andre guttene fra T-banen eller <b>bydelen vår</b> . (Enríquez, 2017b: 12)
4	Era extraña la decisión de esperar los detalles del crimen por televisión, pero las dos conocíamos bien la dinámica <b>del barrio</b> : nadie iba a hablar, no con la verdad, al menos durante los primeros días. (Enríquez, 2017a: 21)	Det var en merkelig beslutning, å vente med å få detaljene til de kom på TV, men både Lala og jeg visste hvordan <b>bydelen vår</b> fungerte: Ingen ville åpne munnen de første dagene, i alle fall ikke for å fortelle sannheten. (Enríquez, 2017b: 24)

Como se observa en las citas anteriores, en el TP la protagonista se refiere al barrio donde vive de una forma neutra o distanciada, utilizando apelativos como: “Constitución”, “el barrio de Constitución” y “el barrio”. Por su parte, la narradora del TM se muestra más apegada al barrio; lo hace suyo a través de su lenguaje, que incluye pronombres posesivos de primera persona: “Strøket mitt” (*‘mi barrio’*) y “bydelen vår” (*‘nuestro barrio’*). En otras palabras, la traductora hace explícito en el TM lo que estaba implícito en el TP. En este caso, se observa que el efecto de horror se ve favorecido, ya que la fantasía de la narradora de pertenecer al barrio (que puede interpretarse como un estado mental alterado) es mucho más evidente en el TM y, por lo tanto, la posterior confrontación con la realidad es más rotunda. Aun así, habría que discutir qué tan

conveniente es que el traductor realice, por decirlo así, el trabajo de interpretación que la autora del TP concibió para que fuera realizado por el lector.

La protagonista no es el único personaje que se ve modificado en el TM. El chico sucio también sufre algunas transformaciones, como se desprende de los siguientes ejemplos:

	TP	TM
	Él tiene el ceño siempre fruncido y, cuando habla, la <b>voz cascada</b> (...) (Enríquez, 2017a: 12)	Han har alltid rynket panne, og <b>slepende stemme</b> når han snakker. (Enríquez, 2017b: 12)
	Tenía la <b>voz</b> menos <b>áspera</b> pero no sonaba como un chico de cinco años. (Enríquez, 2017a: 15)	<b>Stemmen</b> hans var ikke like <b>grov</b> , men han hørtes ikke ut som en fem år gammel gutt. (Enríquez, 2017b: 16)
5	Él entró corriendo y pidió, con <b>su voz vieja</b> , uno grande de dulce de leche granizado y chocolate. (Enríquez, 2017a: 18)	Han løp inn i kiosken og bestilte en stor is med sjokolade og dulce de leche med <b>den slitne stemmen sin</b> . (Enríquez, 2017b: 20)

Según se observa en los fragmentos citados arriba, hay algo extraño en la voz del chico sucio. En el TP, esta voz se describe como “cascada”, “áspera” y “vieja”. Quizá la parte que más información aporta para que el lector se dé una idea de cómo habla este personaje es la segunda cita, la cual señala que “no sonaba como un chico de cinco años”. Con estos datos, se infiere que el niño tiene la voz de una persona mayor, lo cual lo retrata como un personaje siniestro. En el TM, se utilizan los adjetivos “slepende”, “grov” y “slitne” (‘arrastrada’, ‘tosca’ y ‘cansada’) para referirse a la voz del chico. Ninguno de estos adjetivos hace referencia directa a la voz de una persona vieja, con lo cual, el carácter siniestro de este personaje se vuelve difuso y el efecto global de horror en el relato se ve disminuido.

El último ejemplo relacionado con la caracterización de los personajes tiene que ver con la descripción de la madre del chico sucio. Acerca de su encuentro final con esta mujer, la protagonista narra:

	TP	TM
6	me dio náuseas su aliento a hambre, dulce y podrido como una fruta al sol, mezclado con el olor médico de la droga y esa peste a quemado; los adictos huelen a goma ardiente, a fábrica tóxica, a <b>agua contaminada</b> , a muerte química. (Enríquez, 2017a: 31)	jeg fikk brekninger av lukten av sult og emmen forråtnelsen i ånden hennes, som en frukt, som en frukt i solen, blandet med den legemiddelaktige stanken av brent dop; de narkomane lukter brent gummi, giftig fabrikk, <b>forurenset menneske</b> , kjemisk død. (Enríquez, 2017b: 35)

En este ejemplo se puede ver que la traductora ha escrito “forurenset menneske” (‘humano contaminado’) en vez de “forurenset vann” (‘agua contaminada’), que sería la traducción directa de esta parte del TP. Como resultado, la descripción del TM tiene un efecto aun más

impresionante que la del TP, puesto que sería esperable que una persona contaminada despidiera un olor más desagradable que el del agua contaminada.

### 4.2.3 Atmósfera

En lo que sigue, discutiré algunos cambios que afectan la atmósfera en la que se desarrolla la trama de la historia. Además del ejemplo que ya he comentado, en el que la atmósfera del barrio se ve modificada debido a la pérdida de la ambigüedad del lenguaje que conduce a la invisibilización de los niños narcotraficantes, hay otros que también pueden alterar la forma en que el lector meta se imagina el barrio de Constitución y lo que en él sucede, como se verá a continuación.

El primer caso de esta categoría hace referencia al contraste entre las condiciones de vida del chico sucio y las condiciones de vida de la protagonista, quienes viven el uno frente a la otra. Cuando el chico sucio acude a la casa de la mujer, ésta reflexiona:

	TP	TM
7	Tenía miedo también, pero ya estaba lo suficientemente endurecido como para no reconocerlo frente a un extraño, que, además, tenía casa, una casa linda y enorme, justo enfrente de <b>su intemperie</b> . (Enríquez, 2017a: 15)	Han var redd også, men han var så herdet allerede at han ikke innrømmet det for en fremmed, dessuten en som hadde et hus, et stort og fint hus, rett foran <b>plassen han bodde på</b> . (Enríquez, 2017b: 16)

Lo que Enríquez ha hecho en el TP es sustantivar la locación adverbial *a la intemperie* —que la RAE define como “A cielo descubierto, sin techo ni otro reparo alguno”— para ilustrar cómo viven el chico sucio y su madre: completamente desprotegidos. Cabe agregar que en este contexto, *intemperie* también podría tener un sentido ambiguo: la desprotección tanto en el sentido material como en el sentido institucional o social. Por su parte, en el TM, la traductora ha vertido el término *intemperie* como “plassen han bodde på” (‘el lugar en el que él vivía’), expresión que de ninguna manera implica la gravedad de la imagen que se presenta en el TP. Como resultado, el horror social, que es el tema central del relato, no se ve representado en este pasaje.

Otro aspecto de la atmósfera que se ve alterado en el proceso de traducción tiene que ver con las ceremonias religiosas que se dan al margen de la norma católica. Cuando la protagonista lleva al chico sucio a comprar un helado, nota que las calles están llenas de altares dedicados al

Gauchito Gil. Aunque la narradora dice que “nada era macabro o siniestro” (Enríquez, 2017a: 17), la descripción de uno de esos altares parece contradecirla, como se aprecia a continuación:

	TP	TM
8	<p>Me encontré contándole la historia del gaucho milagroso al chico sucio y paramos frente a uno de los altares. Ahí estaba el santo de yeso, con la camisa celeste y el pañuelo rojo —una vincha roja también— y una cruz en la espalda, también roja. Había varias telas rojas y alguna bandera chica roja: el color de la sangre, el recuerdo de la injusticia y el degüello. Pero nada era macabro o siniestro. (...) <b>Las velas alrededor lo hacían parpadear en la semioscuridad.</b> Le encendí una de las que se habían apagado y con la llama prendí un cigarrillo. El chico sucio parecía inquieto. (Enríquez, 2017a: 18)</p>	<p>Jeg endte med å fortelle historien om mirakel gauchoen til den møkkete gutten, og vi stanset foran et av altrene. Der sto gipshelgenen, med den blå skjorta og et rødt tørkle om halsen —et hårbånd også— og et kors på ryggen som også var rødt. Det var flere røde stoffbrikker og et og annet lite, blodrødt flagg, til minne om uretten og hengningen. Men ikke noe av det var makabert eller nifst. (...) <b>Stearinlysene rundt fikk det til å se ut som om han blunket i halvmørket.</b> Jeg tente et av dem som hadde sluknet, og med flammen fra det tente jeg en røyk. Den møkkete gutten så urolig ut. (Enríquez, 2017b: 19)</p>

A pesar de que la protagonista ha dicho que nada en los altares es macabro o siniestro, el TP dice que las velas alrededor del santo “lo hacían parpadear”, lo cual es definitivamente una imagen siniestra. Cabe observar que la narradora no agrega ninguna otra información o marca discursiva que permita interpretar esa imagen de una manera diferente. Es decir, que esta escena está explícitamente configurada para producir miedo o estremecimiento en el lector. En cambio, en el TM se dice que las velas hacían que se viera ‘como si’ (“som om”) el santo parpadeara en la oscuridad. Esta explicación no se encuentra en el TP; es accesoria y su presencia en el TM brinda al lector una explicación racional a la extraña escena que se le describe, con lo que el efecto de horror de este fragmento del TP se ve modificado.

La escena del crimen cometido en Constitución contiene otros casos que afectan directamente a la atmósfera del relato. Por ejemplo, cuando se describe el cadáver encontrado, se lee:

## TP

en el estacionamiento en desuso de la calle Solís había aparecido un chico muerto. Degollado. Habían colocado la cabeza a un costado del cuerpo.

- 9 A las diez, se sabía que **la cabeza estaba pelada hasta el hueso** y que no se había encontrado pelo en la zona. También, que los párpados estaban cosidos y la lengua mordida, no se sabía si por el propio chico muerto o (...) por los dientes de otra persona. (...) También se sabía que **había sido torturado**: el torso estaba cubierto con de quemaduras de cigarrillos. Sospechaban un ataque sexual, que se confirmó alrededor de las dos de la mañana (Enríquez, 2017a: 22)

## TM

På den tomme parkeringsplassen i Calle Solís hadde det dukket opp en død gutt. Med hodet skåret av. Hodet var etterlatt ved siden av liket.

Innen klokken ti var det klart at **guttens hode var glattbarbert** og at det ikke var funnet hår i området. Og også, at øyelokkene var sydd igjen og at tungen hadde bitemerker, det var uvisst om den dødde gutten hadde bitt seg selv eller (...) om merkene var fra et annet menneskes tenner. (...) Det var også klart at **han var blitt mishandlet**: Brystet var dekket av brennmerker fra sigaretter. Man hadde mistanke om et seksuelt overgrep, noe som ble bekreftet rundt to om morgenen (Enríquez, 2017b: 24-25)

La descripción del cadáver en conjunto da cuenta de que la víctima fue tratada con una brutalidad extraordinaria. Sin embargo, hay un par de detalles sobre el suceso y sobre la imagen del cadáver que sufrieron modificaciones en el TM. El primero se trata de la cabeza del chico, que se dice que fue arrancada del cuerpo y “pelada hasta el hueso”. Aunque esta expresión podría significar que se le había rapado totalmente el cabello, el resto de la escena lleva más bien a pensar que los victimarios le arrancaron al chico el cuero cabelludo, razón por la cual es posible ver los huesos de su cráneo. En todo caso, se trata de una ambigüedad que debe ser descifrada por el lector. En el TM, no se presenta el grado de crueldad antes advertido, puesto que se dice que la cabeza estaba ‘completamente afeitada’ (“glattbarbert”). Como resultado, en el TM se altera tanto la brutalidad de la escena como la ambigüedad de la descripción. Lo mismo sucede con la segunda expresión resaltada: mientras que en el TP el chico es “torturado”, en el TM este es ‘maltratado’ (“mishandlet”). En consecuencia, en el texto TM la brutalidad de la escena se diluye aun más y, por lo tanto, el efecto de horror también se ve atenuado.

Una posible justificación —en términos rituales— para las condiciones en las que se encuentra el cadáver se ofrece al lector en forma de un comentario hecho por Sarita, una amiga de Lala que conoce un caso parecido, pero cuya víctima fue una niña. Sarita les cuenta a Lala y a la protagonista:

	TP	TM
11	—Está lleno de narcos brujos —dijo Sarita—. Allá en el Chaco no sabés lo que es. Hacen rituales para pedir protección. Por eso le cortaron la cabeza y la pusieron del lado izquierdo. Creen que si hacen estas ofrendas, <b>no los agarra la policía porque las cabezas tienen poder.</b> (Enríquez, 2017a: 30)	—Det kryr av narko-trollmenn, sa Sarita. — Du aner ikke hvordan det er i El Chaco. De har egne ritualer for å be om beskyttelse. Det var derfor de hogde hodet av henne og la det til venstre for kroppen. De tror at hvis de gjør sånne ofre, så <b>blir de ikke tatt av politiet fordi da har de dem i sin makt.</b> (Enríquez, 2017b: 33)

En el TP, la explicación de Sarita indica que los criminales les cortan la cabeza a sus víctimas porque creen que esta parte del cuerpo tiene poder, es decir, tiene propiedades mágicas que los ponen a salvo de la policía. En el TM, la explicación de Sarita no tiene la misma claridad ni lógica: el término *makt* no se utiliza con la acepción de facultad o potencia (*evne*), sino con la acepción de dominio o tenencia. Es probable que la traductora haya interpretado una de las apariciones del término *cabeza* como sinónimo de *líder* o de persona que preside o gobierna, lo cual podría corresponder a un jefe de la policía que los narcobrujos quieren controlar para no ser aprehendidos. Sea como fuere, esto no es lo que se comunica en el TP, así que en el TM hay una versión distorsionada del comentario de Sarita y la referencia a lo sobrenatural se vuelve menos clara.

El hallazgo del cadáver en Constitución conmociona a toda la gente que vive ahí. Al respecto, la narradora cuenta: “Me costaba caminar por el barrio con la seguridad de antes del crimen. El asesinato de Nachito había ejercido un efecto narcótico en esa zona de Constitución.” (Enríquez, 2017a: 29). Pero en algún momento todo regresa a su estado anterior y la protagonista recupera el aplomo. En este sentido, se pueden notar dos atmósferas en esta parte del relato: una marcada por la inquietud y la incertidumbre provocadas por el crimen y la otra marcada por el regreso del vecindario a la “normalidad”. El cambio entre una atmósfera y la otra se introduce cuando la protagonista dice:

	TP	TM
12	Ya sabía <b>moverme de vuelta</b> (Enríquez, 2017a: 31)	Jeg visste å <b>ta meg hjem</b> (Enríquez, 2017b: 34)

Antes que nada, es necesario aclarar que la narradora utiliza el verbo *mover* como sinónimo de desplazar, caminar o circular. Esto se sabe porque en otra parte del relato ella dice: “Hay algunas claves para poder **moverse** con tranquilidad en este barrio y yo las manejo perfectamente (...) Es cuestión de no tener miedo, de hacerse con algunos amigos imprescindibles, de saludar a los



vecinos aunque sean delincuentes (...) de caminar con la cabeza alta” (Enríquez, 2017a: 11). En la solución adoptada por la traductora llama la atención, en primer lugar, la ausencia del adverbio *ya*, que hace referencia al pasado en relación con el momento de lo narrado, es decir, que marca una diferencia entre dos temporalidades distintas. En segundo lugar, se observa que, semánticamente, la oración “Jeg visste å ta meg hjem” (‘Sabía irme a casa’) no guarda ninguna relación con el enunciado “sabía moverme de vuelta”, que quiere decir que la protagonista había recuperado la confianza para desplazarse por Constitución. En resumen, la estrategia de Solum modifica la atmósfera en el sentido de que no establece una diferencia entre los ambientes que se perciben en diferentes puntos de la narración, los cuales están ligados a la respuesta emocional del lector que busca despertar el relato de horror. En otras palabras: si la atmósfera permanece inalterada, la respuesta emocional del lector también permanece inalterada.

El último ejemplo concerniente a la atmósfera está relacionado con el encuentro final de la narradora con la madre del chico sucio. Hay que recordar que la narradora presume que el chico ha sido o podría ser víctima de un sacrificio humano, pero no tiene pruebas de ello. Cuando de manera agresiva interroga a la madre, esta le da una respuesta confusa que despierta la sospecha de que ella misma (la madre) le ha cedido sus hijos a alguna persona o entidad sobrenatural. Todo esto ocurre de noche, lo cual da lugar a una escena particularmente impresionante:

	TP	TM
13	<p>La chica adicta se soltó de mis manos y empezó a correr, despacio: estaba medio ahogada. Pero cuando llegó a mitad de cuadra, <b>justo donde la iluminaba el farol principal</b>, se dio vuelta. Se reía y la luz dejaba ver que le sangraban las encías. —¡Yo se los di! —me gritó. (Enríquez, 2017a: 32)</p>	<p>Den narkomane jenta rev seg løs fra grepet mitt, og begynte å løpe, langsomt: hun kunne knapt puste. Men da hun kom til midten av gata, <b>akkurat der den største lyktestolpen sto</b>, snudde hun seg. Hun lo og lyset avslørte at hun blødde fra gommene. —De fikk dem av meg! (Enríquez, 2017b: 36-37)</p>

En esta escena, la iluminación juega un papel determinante: le confiere dramatismo a la situación y hace visibles algunas características desagradables de la mujer adicta, como sus encías sangrantes. En el TP la posición de la luz con respecto al personaje es muy clara: la mujer se da vuelta “justo donde la **iluminaba** el farol principal”. En cambio, en el TM la descripción de este escenario no es tan precisa, pues se dice que la mujer se da vuelta ‘justo donde **está** el farol

principal' (“akkurat der den størstelyktestolpen **sto**”). La iluminación en el TM es distinta y por lo tanto la atmósfera de tensión y el dramatismo de la escena se ven disminuidos.

#### 4.2.4 Referencias a la tradición oral

El parentesco de la narrativa de Mariana Enríquez con la oralidad se establece en “El chico sucio” mediante la introducción de la historia del Gauchito Gil. En el TM, esta metadiégesis es diferente de la del TP, como se ve enseguida:

	TP	TM
14	Antonio Gil, se cuenta, <b>fue asesinado por desertor</b> a fines del siglo XIX: lo mató un policía; lo colgó de un árbol y lo degolló. (Enríquez, 2017a: 17)	Gil, som egentlig hadde fornavnet Antonio, <b>skal ha blitt dømt til døden for å ha desertert</b> på slutten av 1800-tallet: Det sies at han ble drept av en politibetjent som hengte ham i et tre og skar over strupen på ham. (Enríquez, 2017b: 19)

En el TP, la expresión “fue asesinado por desertor” conlleva la idea de que la muerte de Antonio Gil se dio en condiciones arbitrarias. Por el contrario, en el TM dichas condiciones no se perciben porque la expresión “skal ha bli dømt til døden for å ha desertert” (‘habría sido condenado a muerte por haber desertado’) refiere a la idea de que su muerte se decidió en un juicio formal. Además, en el TP la información es presentada en modo indicativo, o sea, como si los hechos fueran reales, mientras que la construcción verbal utilizada en el TM los presenta como si se tratara de información no verificada, o como si no se supiera realmente lo que sucedió. Quizás una opción más apegada al TP habría sido: “ble drept for å ha desertert”. Sea como fuere, hay que notar que entre el chico asesinado de Constitución y el Gauchito Gil hay dos paralelos: en primer lugar, ambos murieron degollados y, en segundo lugar, ambos murieron en condiciones injustas. Por lo tanto, la solución de la traductora modifica el TM en tanto que anula uno de los paralelos que existen entre los personajes ya mencionados y presenta al lector una versión distinta del relato oral que forma parte de la estilística de Mariana Enríquez.

Recapitulando, el análisis contrastivo de “El chico sucio” y “Den møkkete gutten” revela que en el TM existen al menos 14 desplazamientos no obligatorios que afectan la configuración de este relato de horror, especialmente en lo que se refiere a la ambigüedad del lenguaje, la caracterización de los personajes, la atmósfera y el entrecruzamiento con la tradición oral argentina. La mayor parte de los desplazamientos (seis) se ubican en el rubro de Atmósfera, mientras que la parte menos alterada es la que tiene que ver con las Referencias a la tradición

oral (presenta un desplazamiento). También se observa que dos de las soluciones utilizadas por Solum modifican la caracterización de los personajes (de la protagonista y de la madre del chico sucio) añadiéndole dramatismo a la narración. Estas dos soluciones pueden ser consideradas como contraejemplos, ya que el resto de los desplazamientos tienen como consecuencia una atenuación del efecto global de horror en el TM, principalmente porque describen atmósferas o situaciones menos brutales que las del TP.

### **4.3 “Tela de araña” o el horror del infierno personal**

En “Tela de araña” se narra la historia de una mujer (cuyo nombre se ignora) que se encuentra atrapada en un matrimonio infeliz. La historia es presentada en primera persona desde la perspectiva de la mujer, o sea, que se trata de una narradora homodiegética deficiente. La mujer cree que tal vez se encuentra en esta situación porque su madre murió cuando ella tenía 17 años y a causa de esto se sentía abandonada; dice: “por culpa de la soledad, me enamoré demasiado rápido, me case con desesperación y ahora estaba viviendo con Juan Martín, que me irritaba y me aburría” (Enríquez, 2017a: 94). En un intento por ver su relación con otros ojos, la protagonista lleva a su marido a conocer a sus familiares, quienes viven en Corrientes. Estando en esa provincia, la protagonista y su marido son invitados por Natalia (la prima favorita de la narradora) a hacer un viaje a Asunción, Paraguay, ya que Natalia es dueña de una tienda de artesanías y desea comprar ñandutí, un encaje tradicional paraguayo que es muy popular en su negocio. Durante el viaje, Juan Martín parece aun más insoportable. Justo cuando la narradora parece más abrumada, tiene una charla con su prima Natalia:

“—Errores cometemos todos —me dijo—. Lo importante es arreglarlos.

—¿Y cómo se arregla esto?

—Chamiga, lo único que no tiene solución es la muerte.” (Enríquez, 2017a: 102)

No se sabe el significado exacto de esta conversación. Ni Natalia ni la protagonista aclaran nada al respecto, pero esa noche, en la carretera de regreso a Corrientes el auto en el que viajan se avería. Con la ayuda de un chofer de tráiler que pasa por la carretera, Natalia consigue que el auto sea llevado a un taller mecánico, pero ella, la narradora y Juan Martín se ven obligados a pernoctar en Clorinda, una localidad de la provincia de Formosa. El chofer del tráiler y Natalia se vuelven amantes por esa noche, así que los cuatro se hospedan en el mismo hotel. Durante la cena, participan en una charla en la que el tema principal son las historias de

fantasmas, específicamente de aparecidos y desaparecidos. Como a Juan Martín le disgustan esos temas, se retira a dormir temprano, mientras que su esposa se queda charlando hasta tarde y decide dormir sola en otra habitación para no despertarlo. A la mañana siguiente, Juan Martín ha desaparecido inexplicablemente y sin dejar rastro (aunque en el relato hay suficientes señales como para que el lector conjeture —sin llegar a nada claro— sobre el destino de este personaje).

La narradora de “Tela de araña” es una mujer sumisa y pasiva. Natalia, su prima favorita, es todo lo contrario a ella: una mujer decidida, independiente, emprendedora y liberada en el ámbito sexual. Quizá lo más llamativo de Natalia es que tiene ciertas características de “bruja”: lee el tarot y las cartas españolas, sabe de remedios caseros, se comunica con espíritus y aparentemente tiene visiones (Enríquez, 2017a: 95, 105). Juan Martín, por su parte, es antipático: siendo originario de la capital (Buenos Aires) se siente superior a los parientes de su esposa, que son originarios de Corrientes, trata irrespetuosamente a su mujer, es mentiroso, quejumbroso y aburrido.

La narración está ambientada en los años ochenta y se desarrolla entre Corrientes, Formosa y Asunción, la capital de Paraguay, que hace frontera con Argentina. Durante los años ochenta, Paraguay se encontraba bajo la dictadura de Alfredo Stroessner. Como es común en este tipo de regímenes, la violencia y el abuso de autoridad de la milicia fueron un problema mayor para la población de Paraguay, y esto se ve retratado en “Tela de araña”. La protagonista y Natalia se resignan a ser testigos mudos de los abusos militares y las condiciones deplorables que afectan a los habitantes paraguayos del relato. Curiosamente, Juan Martín reacciona diferente: se sorprende, se indigna y pretende levantar la voz ante las injusticias, lo cual es prevenido por su esposa y por Natalia. Ellas parecen darse cuenta de que el poder y la impunidad de los militares no tiene límites y que, por lo tanto, levantar la voz es tan inútil como temerario. La alusión a la dictadura no tiene una intención crítica por parte de la narradora, pero su presencia en el relato es definitoria, como se verá más adelante. Al igual que en “El chico sucio”, en “Spindelvey” aparecen los motivos de la inmigración y la diversidad tanto cultural como étnica de Latinoamérica. Estos son representados por el chofer que auxilia a los personajes en la carretera, a quien Natalia describe como un hombre sueco, rubio y muy atractivo asentado en Oberá.

El miedo en este relato, al igual que “En el chico sucio”, emana de diferentes elementos: del aspecto político —concretamente el tema de la dictadura y los abusos que esta conlleva—, de la tradición oral, que abunda en historias sobre aparecidos y desaparecidos y, finalmente, del

plano personal. Esto último se explica porque, como expresa Mariana Enríquez (TV Pública Argentina, 2016), la protagonista vive en un “infierno personal”. Para la autora, “la intimidad infeliz con una pareja es uno de los infiernos más terroríficos” (TV Pública Argentina, 2016). En este sentido, y siguiendo las ideas de González Grueso (2017: 37) lo que provoca horror a nivel global en esta narración no es la persona aborrecible de Juan Martín en sí, o sea, algo próximo y sorteable, sino algo más intangible; algo que desorienta y paraliza, a saber, una relación o un vínculo deshumanizado en el que privan la violencia y el control y que ha despojado a la protagonista de la capacidad de reaccionar, como expresa ella misma: “él a mí no quería matarme, nada más quería tratarme mal y quebrarme para que odiara mi vida y no me quedaran ni ganas de cambiarla” (Enríquez, 2017a: 108)<sup>5</sup>.

A continuación, discutiré algunos de los desplazamientos no obligatorios que se presentan en “Spindelnev” en relación con “Tela de araña”. Tales desplazamientos serán clasificados de acuerdo con los siguientes criterios: ambigüedad del lenguaje, caracterización de los personajes, atmósfera, estrategias narrativas, referencias a elementos vernáculos sudamericanos y referencias a la tradición oral argentina. Como en el análisis anterior, en todos los casos el resaltado en negritas es mío.

## 4.4 La racionalización del horror: “Tela de araña” versus “Spindelnev”

### 4.4.1 Ambigüedad del lenguaje

El tema político no ocupa un lugar central en “Tela de araña” en comparación con “El chico sucio”. Aun así lo político tienen un peso importante en la dinámica de la narración porque la milicia podría estar ligada a la desaparición de Juan Martín. En una parte del texto, la narradora describe la presencia del ejército en Asunción de la siguiente forma:

	TP	TM
15	<p>caminamos acosados por vendedores de relojes y de manteles, chicos mendigos, una madre y su hija en silla de ruedas, <b>todo bajo la mirada de los militares</b> (Enríquez, 2017a: 100)</p>	<p>vi gikk gjennom med et haleheng av klokke- og dukselgere, foruten noen tiggebarn og en mor med en datter i rullestol, <b>alt dette mens vi ble overvåket av de militære</b> (Enríquez, 2017b: 108)</p>

<sup>5</sup> Esta forma de describir la relación entre la protagonista y su esposo podría extrapolarse a la relación entre la dictadura militar y la sociedad paraguaya. No obstante, dado que el tema político no es central en “Tela de araña” no será abordado con mayor detalle.

El sintagma “todo bajo la mirada de los militares” que se encuentra en el TP puede detonar varios significados, especialmente si se toma en cuenta que está construida con la preposición *bajo* y sin ningún adjetivo para el sustantivo *mirada*. Es posible que se refiera a una mirada testigo, a una mirada vigilante o a una mirada indolente. Aunque las dos primeras encajan bien en el contexto en el que se presentan, la última opción estaría reflejando la inquietud de Mariana Enríquez por el funcionamiento de la política en Latinoamérica, ya que representa a una autoridad que vigila minuciosamente, pero al mismo tiempo ignora lo que ve: pobreza, desigualdad y desamparo.

En el TM, el sintagma “todo bajo la mirada de los militares” aparece traducida como “alt dette mens vi ble overvåket av de militære” (‘todo esto mientras éramos vigilados por los militares’). La estrategia elegida por la traductora, que conlleva el uso del participio ‘vigilado’ (“overvåket”) excluye dos de las posibles lecturas disponibles en el TP y conserva solo la referencia a la vigilancia, que además va dirigida únicamente a la protagonista y sus dos acompañantes. El efecto de esta decisión es que el motivo del control (uno de los generadores del horror en esta historia) es más evidente en el TM. Sin embargo, como en otros casos anteriores, también hay un empobrecimiento en cuanto a la cantidad de niveles de sentido a los que remite el texto.

#### 4.4.2 Caracterización de los personajes

El primer cambio llamativo en cuanto a la caracterización de los personajes tiene que ver con Natalia, la prima favorita de la narradora. Natalia le cuenta a esta que, durante un paseo en avioneta con su novio, ha visto un incendio en el campo, pero que, extrañamente, su novio no vio nada, por lo que Natalia sospecha que se trata de una visión, aunque no sabe si del futuro o del pasado. Después de escuchar esta anécdota, la narradora cuenta:

	TP	TM
16	Nos miramos a los ojos. Yo le creía <b>casi siempre</b> . Una vez me había dicho que no entrara en la habitación de mi abuela porque ella estaba ahí, fumando. Mi abuela, nuestra abuela, llevaba diez años muerta. Le hice caso, no entré, pero sentí el olor penetrante de los habanitos que fumaba la abuela en el aire, aunque no había humo. (Enríquez, 2017a: 97)	Vi så hverandre inn i øynene. Jeg trodde henne <b>alltid</b> . En gang hadde hun sagt til meg at jeg ikke måtte gå inn på rommet til bestemoren min fordi hun satt der og røykte. Bestemoren min, bestemoren vår, hadde vært død i ti år. Jeg gjorde som hun sa og gikk ikke inn, men jeg kjente den sterke lukten av habanitosene som bestemor røykte, selv om det ikke var noe røyk. (Enríquez, 2017b: 105)

En esta parte del relato se representa a Natalia como una persona enigmática. La protagonista ha tenido la oportunidad de comprobar que Natalia dice la verdad incluso acerca de situaciones que parecen imposibles, por ejemplo: sentir la presencia de la abuela muerta hace diez años. Aun así, la protagonista dice que le cree a su prima “**casi** siempre”. Este detalle es trascendental porque, en adelante, la veracidad acerca de lo que Natalia hace o dice estará en duda, y esto la haría sospechosa de la desaparición de Juan Martín. No obstante, en el TM, la protagonista dice que le cree a su prima ‘siempre’ (“alltid”), así que, en este caso, el carácter enigmático de Natalia pasa desapercibido.

Más adelante, sin embargo, se da lo que podría interpretarse como un contraejemplo porque intensifica el enigma alrededor del personaje de Natalia. Mientras están en el mercado de Asunción, la protagonista relata:

TP

17 Juan Martín estaba callado y Natalia caminaba muy decidida delante, con su vestido blanco y las sandalias chatas de cuerpo; se había atado el pelo por el calor **y la cola de caballo se movía de un lado a otro como si tuviera su viento personal.** (Enríquez, 2017a: 100)

TM

Juan Martin sa ingenting, og Natalia brøytet seg bestemt fram, med den hvite kjolen sin og de flate skinnsandalene; hun hadde satt opp håret på grunn av varmen, **og hestehalen hennes beveget seg fra side til side som om hun var velsignet med en egen vind.** (Enríquez, 2017b: 108)

En el TP, lo que se mueve “como si tuviera su viento personal” es el cabello de Natalia y no Natalia. En todo caso, el lector se encuentra de nuevo frente a una ambigüedad. Esto está determinado por el adjetivo posesivo *su*, que en español puede referirse tanto a un objeto como a una persona. En el TM, no queda duda de que es Natalia la que parece tener su propio viento. Esta certeza es dada por el pronombre personal femenino *hun*, que en noruego bokmål se utiliza para referirse a personas o a entidades a las que se les atribuyen rasgos de personas, lo cual no es compatible con la cola de caballo de Natalia. El resultado de este desplazamiento es que Natalia aparece más misteriosa, más extraña, más bruja en el TM.

El personaje de Natalia continúa siendo modificado en otras partes del TM, esta vez en lo que toca a su carácter o modo de ser, como lo demuestra el siguiente ejemplo:

TP

18 Juan Martín estaba incómodo, pero intentaba sonreír; yo conocía esa expresión, era su estado de perdonavidas, de «yo hice lo posible» para, después, cuando todo se fuera al demonio de vuelta, echármelo en cara, refregármelo en la boca, yo quise pero vos no ayudás, nunca ayudás. (...) Como la salida no estaba señalizada, estaba obligado a seguirmos, a seguir a Natalia en realidad, y **le vi en los ojos el disgusto y el resentimiento**. (Enríquez, 2017a: 102)

TM

Juan Martín virket utilpass, men han forsøkte å smile; jeg kjente det smilet, det overbærende smilet, som betydde at etterpå, når vi kom hjem igjen og alt gikk til helvete, ville han komme med hele skyllebøtten, gni den inn, jeg prøvde, men du ville ikke samarbeide, du samarbeider aldri. (...) Siden det ikke var ingen skilt som viste utgangen, var han nødt til å følge oss, følge etter Natalia, egentlig, **jeg så gremmelsen og forargelsen i blikket hennes**. (Enríquez, 2017b: 110)

En esta parte de la narración el tópicos es Juan Martín: se habla de cómo adopta una actitud pasivo-agresiva en contra de su esposa cuando se enfrenta a situaciones que le molestan. Debido a esto, sería lógico pensar que el disgusto y el resentimiento estén en los ojos de él, no en los de Natalia. Por otra parte Juan Martín es el sujeto de la oración en la que se hace referencia al odio y al resentimiento, lo cual corrobora la idea de que la narradora habla de los ojos de él y no de los de Natalia. Vale agregar que, hasta este momento de la narración, Natalia no ha dado señas de ser una persona difícil o resentida, a diferencia de Juan Martín. En “Spindelvev”, la traductora ha optado por escribir “jeg så gremmelsen og forargelsen i blikket hennes” (‘vi la ira y la indignación en los ojos de ella’). De esta manera, la personalidad relajada y sencilla de Natalia se ve alterada en el TM; parece más agresiva y por lo tanto sería más fácil para el lector concluir que ella está relacionada con la desaparición de Juan Martín. En consecuencia, el misterio y la desorientación, que son parte importante del relato de horror, se resienten.

El siguiente ejemplo gira en torno a la descripción de una escena. Sin embargo, he optado por ubicarla en este rubro (Caracterización de los personajes) porque creo que da cuenta del estado mental de la protagonista, o sea, que forma parte de sus características. Ya se sabe que la narradora se encuentra en una situación indeseable, pero hay un momento en el que toda su frustración se revela a través de sus pensamientos. Mientras van de camino a Asunción, ella dice:

TP

19 Era aburrido y yo estúpida. Tuve ganas de pedirle a alguno de los camioneros que me atropellara y me dejara destripada en la ruta, partida como las perras que veía muertas sobre el asfalto de vez en cuando, algunas de ellas embarazadas, con todos **los cachorros agonizando a su alrededor** (Enríquez, 2017a: 98)

TM

Han var kjedelig og jeg var en idiot. Jeg hadde lyst til å be en av trailersjåførene om å overkjøre meg og la meg ligge igjen på motorveien med åpen mage, delt i to som hundene jeg av og til så ligge døde på asfalten, noen av dem drektige og med **valpene liggende rundt seg** (Enríquez, 2017b: 107)



A través de la expresión de este deseo por parte de la protagonista es posible entender cuánto aborrece su situación: prefiere ser atropellada como un animal en la carretera que seguir junto a su marido. En el TP la escena es brutal, entre otras cosas, por el detalle de los cachorros agonizando alrededor del cadáver deshecho de su madre. En el TM ese detalle no aparece: se dice que los cachorros yacen alrededor de su madre (“valpene liggende rundt seg”), pero se omite el hecho de que están agonizando, así que esta escena es menos brutal en el TM que en el TP. Como resultado, se pierde algo del estado mental alterado en el que se encuentra la protagonista lo cual es un rasgo significativo en la configuración del relato de horror.

#### 4.4.3 Atmósfera

El siguiente ejemplo tiene que ver simultáneamente con la ambigüedad del lenguaje y con la atmósfera. He decidido clasificarlo en este último rubro porque creo que es donde más impacta la decisión de la traductora. Además, este ejemplo es especialmente significativo porque fue comentado personalmente por Mariana Enríquez en una conferencia. El ejemplo es el siguiente:

	TP	TM
20	En el patio del restaurante había <b>una enorme Santa Rita</b> y las mesas ahí estaban vacías, salvo la del medio, ocupada por tres militares. (Enríquez, 2017a: 103)	I patioen i restauranten var det <b>en enorm statue av Sankta Rita</b> , og bordene der ute var tomme, bortsett fra de i midten, hvor de satt tre militære. (Enríquez, 2017b: 111)

De acuerdo con Mariana Enríquez, (FLACSO Argentina, 2017), en el contexto de “Tela de araña”, una Santa Rita puede ser, o bien una planta (también conocida como *buganvilia*), o bien la estatua de la religiosa Santa Rita. En otras palabras, existe una ambigüedad confirmada por la autora. Sin embargo, la solución de la traductora conserva solamente el segundo significado. El lenguaje se modifica en el sentido de que pierde ambigüedad, pero al mismo tiempo, la atmósfera se vuelve más perturbadora con la presencia de la “enorme” estatua de una monja en medio del patio del restaurante.

El paisaje de la zona fronteriza entre Argentina y Paraguay es el escenario perfecto para historias de fantasmas como las que más tarde son narradas por los comensales de la parrilla de Clorinda en donde cenan la protagonista y sus acompañantes. En el siguiente ejemplo, la narradora describe las características de esa zona, en la que se han quedado varados a causa de una descompostura en el auto:

	TP	TM
21	La oscuridad era total; en ese tramo la ruta no tenía iluminación. Pero <b>lo peor era el silencio, cortado apenas por algún ave nocturna, por deslizamientos entre las plantas</b> —ahí era casi selva, monte espeso—, por algún camión que sonaba muy lejano, que no iba a pasar a nuestro lado para salvarnos. (Enríquez, 2017a: 104)	Det var fullkomment mørkt; dette stykket av veien hadde ingen belysning. Men <b>det verste var stilheten, knapt brutt av noen strykende lyder mellom plantene</b> — der ute var det tett skog, nesten jungel — og en og annen lastebil som lød fjernt, og neppe ville komme vår vei og redde oss. (Enríquez, 2017b: 113)

Esta descripción habla de un paisaje sobrecogedor. Los elementos que contribuyen a este efecto son: la oscuridad total, el silencio, los sonidos de las aves nocturnas, los deslizamientos entre las plantas, la vegetación espesa y el aislamiento. En el TM, aparecen todos estos elementos con excepción de las aves nocturnas. Esta omisión modifica sensiblemente el escenario que enmarca las acciones de la historia. Como resultado, la atmósfera en este pasaje es un poco menos tenebrosa y amenazante, lo cual incide directamente en el efecto global del horror.

Algo parecido sucede con la relación del momento en que el chofer sueco llega para brindarles ayuda. La narradora lo describe de la forma que sigue:

	TP	TM
22	Las luces del camión iluminaron la ruta y las ruedas levantaron polvo en el aire, <b>me pareció extraño</b> porque ahí, en el norte, a pesar del calor, casi nunca había tierra seca en el ambiente, porque llovía seguido, cuando no todos los días. Siempre estaba húmedo, la tierra bien pegada al suelo. <b>Pero llegó así: como si lo trajera una</b>	Lysene fra lastebilen lyste opp veien, og hjulene virvlet støv opp i luften, <b>det overrasket meg</b> , for der, i nord, var det nesten aldri tørr jord i luften, selv om det var varmt, for det regnet ofte, nesten hver dag. Det var alltid fuktig, og jorden var godt klistret til bakken. <b>Men sånn kom den: som om den brakte med seg en sandstorm.</b> (Enríquez, 2017b: 116)
23	<b>tormenta de arena.</b> (Enríquez, 2017a: 106)	

Este punto de la narración es crítico porque introduce la sospecha de que hay algo sobrenatural detrás de la desaparición de Juan Martín. La narradora dice que le pareció “extraño” que el camión hubiera llegado junto con una gran nube de polvo, ya que el clima en Formosa es húmedo y por lo tanto el polvo siempre está pegado al piso. Mientras, en el TM, la narradora dice que ‘eso [la llegada del camión junto con una nube de polvo] la sorprendió’ (“det overrasket meg”).

Según la RAE, el acto de extrañarse implica “[s]entir la novedad de algo que usamos echando de menos lo que nos es habitual”. A su vez, el acto de sorprenderse tiene que ver con “[p]illar desprevenido” o “[c]onmover, suspender o maravillarse con algo imprevisto, raro o incomprensible”. Entonces, el acto de sorprenderse puede ser desencadenado por diferentes

razones: lo imprevisto, lo raro o lo incomprensible; de esto se infiere que puede incluso estar ligado a un suceso agradable o positivo. Por su parte, el acto de extrañarse está unívocamente relacionado con lo no habitual, o sea, lo no familiar o lo desconocido. Considerando que, como sostienen Lovecraft (1973) y González Grueso (2017), el relato de horror tiene sus raíces en la confrontación del ser humano con lo desconocido, en el TM habría sido más acertado utilizar una expresión como “jeg syntes at det var rart”. En síntesis, el hecho de traducir “me pareció extraño” por “det overrasket meg” (‘me sorprendió’) excluye del texto meta el momento en el que se le señala al lector que hay algo en la narración que se sale de la norma de lo familiar y que los eventos presentados quizás no tienen una explicación racional. En otras palabras, a través de la modificación de la atmósfera, se desestabiliza la estructura del relato de horror.

Esta advertencia de que algo extraño sucede en el relato prepara el terreno para introducir la imagen que se presenta en la segunda parte de este ejemplo. En el TP se dice que el camión llegó “como si **lo** trajera una tormenta de arena”; mientras, en el TM se dice que el camión llegó ‘como si trajera **consigo** una tormenta de arena’ (“som om den brakte med seg en sandstorm”). En el TP claramente se está haciendo referencia a un hecho sobrenatural, ya que es imposible que una tormenta de arena traiga consigo un camión. Al contrario, en el TM se presenta un hecho perfectamente normal: un camión levanta una tormenta de arena. El TM pasa por alto la referencia a lo sobrenatural; racionaliza su presencia en la narración y esto despoja al relato de horror de una parte de su esencia.

#### 4.4.4 Estrategias narrativas

El relato de “Tela de araña” incluye varias estrategias narrativas para prevenir una explicación racional por parte del lector; algunas de ellas han sido modificadas en el TM. Por ejemplo, antes de que el camionero sueco comience a contar la historia sobre la aparecida del puente, la narradora se da cuenta de que los demás choferes que se encuentran en la parrilla están bebiendo y se pregunta si esa es la razón por la que los accidentes de tráfico son tan comunes en esa zona (Enríquez, 2017a: 111). Acto seguido, el camionero comienza su historia:

	TP	TM
24	Una tarde, pleno día era, eh, no se crean que me sugestioné porque era de noche. <b>No iba tomado tampoco.</b> (Enríquez, 2017a: 111)	En ettermiddag, og det var høylys dag, altså, <b>ikke tro at jeg ble påvirket av stemningen eller noe.</b> (Enríquez, 2017b: 121)

En esta introducción se aprecian dos acotaciones: “Pleno día era” y “No iba tomado tampoco”. Ambas funcionan como barreras ante una posible explicación racional para lo que el chofer está a punto de contar: la visión de una mujer en un puente que desaparece después sin dejar rastro. En el TM, la segunda acotación (“No iba tomado tampoco”) no está presente de manera explícita. Una manera de decir “estar tomado” en noruego es “være påvirket av alkohol”, así, en la expresión “ikke tro at jeg ble påvirket av stemningen eller **noe**” la partícula *noe* podría contener la acotación mencionada. Aun así, el TM carece de la explicitud que presenta el TM. Esto, combinado con los antecedentes referidos por la narradora (los choferes tienen la mala costumbre de conducir bajo los efectos del alcohol y los accidentes de tráfico son comunes en la zona) podría dar lugar a una interpretación lógica de esta historia por parte del lector. En consecuencia, una de las estrategias narrativas del relato de horror se ve afectada.

Otra de estas estrategias se presenta cuando la protagonista, Natalia y el chofer sueco se van a dormir después de haber estado contando historias de fantasmas junto con los otros camioneros:

	TP	TM
25	Natalia hasta contó la historia de la casa en llamas que había visto desde la avioneta de su novio, aunque no dijo que era de su novio, dijo que era de su primo. Después bostezó y anunció que se iba a dormir. <b>El camionero rubio la siguió.</b> Yo fui detrás de ellos y pedí otra habitación. (Enríquez, 2017a: 113)	Natalia fortalte til og med historien om det brennende huset som hun hadde sett fra småflyet til kjæresten sin, selv om hun kalte ham fetteren min, ikke kjæresten. Så gjespet hun og kunngjorde at hun tok kvelden. Jeg gikk etter <b>dem</b> og ba om et eget rom. (Enríquez, 2017b: 124)

En el TP la narradora deja claro que Natalia y el camionero se fueron a dormir juntos. Al saber este detalle, el lector no puede concluir tan fácilmente que el chofer está relacionado con la desaparición de Juan Martín, es decir, no puede recurrir a una explicación lógica de la desaparición. No obstante, en el TM no aparece el detalle mencionado, lo cual facilita que el lector piense en el chofer como probable responsable. Llama la atención que, aun cuando el detalle en cuestión no aparece en el TM, sí aparece el pronombre personal *dem* (‘ellos’) para indicar que la narradora siguió a Natalia y al chofer. Aun así, la falta de la referencia explícita a las dos personas mencionadas hace que la presencia del pronombre sea confusa. Por lo tanto, otra de las estrategias narrativas características del relato de horror se modifica en el TM.

#### 4.4.5 Referencias a elementos vernáculos sudamericanos

Dentro de esta categoría, la alusión al ñandutí es la más representativa. De acuerdo con la RAE, la palabra *ñandutí* es de origen guaraní y significa literalmente “araña blanca”; en español, se refiere a un “[e]ncaje blanco, muy fino, originario del Paraguay, que imita el tejido de una telaraña”.

El ñandutí es importante en el relato por varias razones. En primer lugar, “Tela de araña” es el título del cuento. En segundo lugar, el ñandutí es la causa por la cual los protagonistas viajan a Asunción; en ese viaje, Juan Martín desaparece. En este sentido, una posible lectura del relato es que Natalia, siendo una mujer con rasgos de bruja, *teje* cuidadosamente toda la situación, como si fuera un ñandutí o una telaraña, para envolver a Juan Martín, o sea, para que este acepte hacer el viaje a Asunción, para que se vean obligados a pernoctar en Clorinda y, finalmente, para que él desaparezca sin dejar rastro. Siendo el ñandutí tan importante en el relato, sería deseable que, en la medida de lo posible, el lector meta tuviera una imagen precisa de él. Sin embargo, en el TM la traductora lo describe como un bordado (“broderi”) y no como un tejido (vev), como se muestra a continuación:

	TP	TM
26	era famosa por su exquisito gusto para elegir los ñandutíes más finos, esos encajes tradicionales de Paraguay que las mujeres <b>tejen</b> en bastidores, telarañas de hilo delicadas y coloridas. (Enríquez, 2017a: 95-96)	hun var viden kjent for sin gode smak når det gjaldt å velge de tynneste ñandutí-stoffene, de tradisjonelle blondene fra Paraguay som kvinnene <b>broderer</b> på rammer, spindelvev av tynne tråder i mange farger. (Enríquez, 2017b: 103)
27	Me apuré a seguir a Natalia, que ya estaba en el puesto de la señora que vendía <b>ñandutí</b> . Una	Jeg skyndte meg bort til Natalia, som nå sto borte ved salsboden til konen som solgte <b>ñandutí broderier</b> .
28	mujer más joven <b>tejía</b> en el telar con colores vivos (...) Me preguntaba por qué llamarían al	En yngre kvinne satt og <b>broderte</b> med levende farger i en ramme (...) Jeg funderte på hva det kunne
29	<b>ñandutí</b> «tela de araña»; probablemente fuese por	skyldes at <b>ñandutí-broderiene</b> ble kalt
30	la <b>técnica de tejido</b> (...) Se llevó cinco juegos con sus servilletas, unos treinta centros de mesa y	«spindelvev»; sannsynligvis var det på grunn av
31	muchos <b>detalles</b> para pegar en vestidos y camisas (Enríquez, 2017a: 101)	<b>hekleteknikken</b> (...) Hun kjøpte de fem settene som alle omfattet servietter, en tretti løpere og flere <b>broderier</b> til å feste på kjoler og skjorter (Enríquez, 2017b: 109-110)

El resultado de estas soluciones es que, como mencioné anteriormente, se anula una de las posibles lecturas del cuento que sugiere que Natalia tramó la desaparición de Juan Martín, lo cual, además, estaría relacionada con lo sobrenatural. Otra consecuencia es que el título del cuento se ve afectado en el sentido de que no guarda una relación directa con la trama. En este

punto, conviene recordar que los títulos escogidos por Mariana Enríquez para sus relatos suelen estar vinculados a la trama, por ejemplo: “El chico sucio” trata de un niño que vive en el abandono, “La hostería” trata de un pequeño hotel que en los tiempos de la dictadura sirvió como escuela de policía y “Los años intoxicados” habla de tres adolescentes que pasan el tiempo consumiendo todo tipo de drogas, por mencionar solo algunos casos.

#### 4.4.6 Referencias a la tradición oral argentina

En “Tela de araña” la presencia de la tradición oral argentina o, en este caso, latinoamericana, se manifiesta en la historia narrada por el camionero sueco. Él refiere que cuando contó la historia de la mujer aparecida en el puente a la gente de Campo Viera recibió la siguiente explicación:

	TP	TM
32	Me dijeron que la milicada había construido el puente y que <b>en los cimientos usaron muertos</b> , gente que ellos mataron, que <b>los escondieron ahí</b> . (Enríquez, 2017a: 111-112)	Folk sa at det var hæren som hadde bygd den broen og at <b>de hadde skjult lik i fundamentet</b> , mennesker de hadde drept, <b>som de gjemte der</b> . (Enríquez, 2017b: 122)

Esta narración es un punto de cruce entre el terror político generado por la dictadura militar que se vive en Paraguay durante el tiempo de la narración y el horror sobrenatural característico de la tradición oral. En algunos países de Latinoamérica (como Argentina, Bolivia y México), se cuenta que en las construcciones de grandes magnitudes, como los puentes, se entierran seres humanos como ofrenda al diablo o a alguna otra entidad sobrenatural para que la construcción tenga suficiente estabilidad y no colapse (Puga, 2008; Cardozo, 2015). La historia narrada por el chofer es una clara alusión a esa leyenda popular. En esta lógica, el hecho de poner cadáveres en el puente cumple una doble función: sirve como ofrenda a la entidad sobrenatural y les da a los militares la oportunidad de esconder los cadáveres de las personas a las que han asesinado. En el TP, la primera función (hacer una ofrenda) estaría vinculada al verbo *usar*, mientras que la segunda función (desaparecer los cadáveres de los asesinados) estaría vinculada al verbo *esconder*. Estos verbos no son sinónimos. Por el contrario, en el TM se utilizan los verbos: *skjule* y *gjemme* (‘ocultar’ y ‘esconder’), que sí tienen significados similares. De esta manera, en el TM solo es visible el terror político, y no el horror sobrenatural de la leyenda popular. El resultado es que en el TM se pierde la referencia directa a la tradición oral, que es tan significativa en la narrativa de Mariana Enríquez.

En resumen, el relato de “Spindelveg” presenta al menos 18 desplazamientos no obligatorios. Tales desplazamientos impactan en la configuración de la narrativa de horror de Mariana Enríquez en lo que se refiere a la ambigüedad del lenguaje, la caracterización de los personajes, la atmósfera, las estrategias narrativas, la alusión a elementos autóctonos de Sudamérica y el entrecruzamiento con la tradición oral argentina. Los rubros que más modificaciones presentan son: la caracterización de los personajes (especialmente el de Natalia), que presenta cuatro desplazamientos, la atmósfera, que presenta cuatro desplazamientos y la referencia a elementos autóctonos, que presenta seis desplazamientos. Otros dos de los desplazamientos encontrados afectan directamente la estructura formal del relato de horror, es decir, que modifican la configuración que la autora concibió para que la historia esté rodeada por un halo de misterio y confusión. Por último, al igual que en “Den møkkete gutten”, en “Spindelveg” se presentan dos contraejemplos que modifican el texto en el sentido de que intensifican su carácter global horroroso y su relación con lo sobrenatural. En general, los desplazamientos que se encuentran en “Spindelveg” le dan al relato un aspecto más racional al presentar un personaje (Natalia) más agresivo y menos enigmático y al desmontar las estrategias narrativas designadas para desorientar al lector.

#### **4.5 Resumen del capítulo 4**

En el análisis contrastivo descriptivo que se llevó a cabo en este capítulo se encontraron 32 desplazamientos no obligatorios que modifican la estructura de los textos abordados en tanto relatos de horror. 14 de esos desplazamientos corresponden al par de relatos “El chico sucio” – “Den møkkete gutten”. En este caso, la categoría con más desplazamientos (seis) es la de Atmósfera y la que presenta menos es la de Referencias a la tradición oral (presenta un desplazamiento). En general, los desplazamientos atenúan el efecto global de horror en el TM principalmente porque describen atmósferas o situaciones menos brutales que las del TP. También se hallaron dos contraejemplos que modifican a dos de los personajes (la protagonista y de la madre del chico sucio) añadiéndole dramatismo a la narración.

En el par de relatos “Tela de araña” – “Spindelveg” se encontraron 18 desplazamientos no obligatorios. Los rubros que más modificaciones presentan son: la Caracterización de los personajes (especialmente el de Natalia), que presenta cuatro desplazamientos, la atmósfera, que presenta cuatro desplazamientos y la referencia a elementos autóctonos, que presenta seis

desplazamientos. Hay dos contraejemplos que intensifican el carácter horroroso del texto y su relación con lo sobrenatural. En general, los desplazamientos obligatorios de estos relatos dan como resultado una racionalización de la historia al presentar un personaje (Natalia) más agresivo y menos enigmático y al desmontar las estrategias narrativas designadas para desorientar al lector.



## 5 Conclusiones

Este proyecto de investigación surgió de la inquietud de analizar la traducción al noruego de la literatura latinoamericana de horror, específicamente, del compilado de cuentos *Las cosas que perdimos en el fuego* de la escritora argentina Mariana Enríquez, que es definido por la misma autora como una “traducción” del horror anglosajón al contexto latinoamericano.

Para este estudio opté por realizar un análisis contrastivo descriptivo de los desplazamientos no obligatorios que modifican la estructura de los textos meta “Den møkkete gutten” y “Spindellev” en tanto relatos de horror. Con el fin de contextualizar este análisis e ir estableciendo un criterio de selección de los desplazamientos a observar en mi material de estudio, en el capítulo dos elaboré una definición operativa de la literatura de horror; establecí cuáles son sus características generales y rastree los antecedentes tanto nacionales como internacionales de la narrativa de Mariana Enríquez. A través de este capítulo quedó asentado que el relato de horror es una creación compleja cuya configuración se asemeja al trabajo de un miniaturista en el sentido de que todas las partes que lo componen han sido cuidadosamente pensadas y posicionadas por el autor. Por tal motivo, la traducción de este tipo de relatos debería de ser igual de cuidadosa y detallada. También quedó a la vista que los cuentos que constituyen mi material de análisis presentan dos características particulares: las referencias a la tradición oral argentina y las referencias a elementos autóctonos sudamericanos que funcionan como motivos asociados, o sea, que provocan acciones relevantes dentro del relato.

En el capítulo tres, presenté el marco teórico y metodológico de mi investigación y exploré los trabajos de tres estudiosos en torno a la traducción de los géneros de terror y horror: Llácer Llorca (1999), Szymyslik (2016) y Landais (2016). Los tres autores concuerdan en que la traducción de los géneros de terror y horror es un asunto delicado y que los principales retos en este contexto están asociados a las referencias culturales y las descripciones tanto de escenarios como de personajes.

Con base en las ideas de estos autores diseñé una sistematización para estudiar los desplazamientos no obligatorios en mi material de análisis. Esta sistematización abarca seis categorías: 1) ambigüedad del lenguaje, 2) caracterización de los personajes, 3) descripción de la atmósfera, 4) referencias a la tradición oral argentina, 5) referencias a objetos vernáculos sudamericanos y 6) estrategias narrativas.

Al inicio de mi investigación hipoteticé que los principales retos de la traducción de la narrativa de Mariana Enríquez podrían estar ligados a los aspectos culturales y las características inherentes al relato de horror. Esto quedó demostrado en el capítulo cuatro, en donde se documentaron los desplazamientos no obligatorios de “Den møkkete gutten” y “Spindelvev”. Se observó que estos desplazamientos tienen distintos efectos: la cantidad de niveles de significado a los que pueden acceder los textos se ve disminuido por la modificación del lenguaje ambiguo, los personajes presentan características distintas de los del TP, la atmósfera es menos perturbadora o tenebrosa, las historias orales son alteradas o invisibilizadas, el lector recibe una descripción imprecisa de los objetos vernáculos que son nombrados en el TP y que funcionan como detonadores de significados y, finalmente, se obstaculiza el objetivo principal del relato de horror, a saber: provocar miedo o confusión en los personajes y en el lector. Al analizar el efecto de los desplazamientos en cada relato se encontraron dos patrones generales: en “Den møkkete gutten” el horror se ve atenuado, mientras que en “Spindelvev”, el horror es racionalizado.

En el análisis contrastivo también se localizaron contraejemplos que acentúan las características del relato de horror haciendo que la atmósfera sea más tenebrosa, que los personajes presenten características sobrenaturales más obvias o que el estado mental de los personajes parezca más alterado que en el TP. Los contraejemplos fueron incluidos para mostrar un panorama equilibrado del proceso de traducción en el que se centró mi estudio.

Considero que la metodología del análisis realizado en esta tesina puede replicarse en el resto de los cuentos que conforman *Las cosas que perdimos en el fuego* o en obras de otros autores latinoamericanos o argentinos que, al igual que Mariana Enríquez, utilizan el horror como recurso narrativo y han sido traducidos al noruego, como es el caso de Samanta Schweblin. Así, podría construirse un perfil descriptivo de la traducción de la literatura de terror y horror latinoamericana. En otras palabras, creo que los hallazgos de esta investigación, y de investigaciones posteriores, podrían contribuir al fin último de los Estudios Descriptivos de la Traducción: la formulación de leyes de comportamiento del quehacer de la traducción.

## Referencias

- Ansolabehere, P. 2014, “Reescrituras del terror”, *Cuadernos LIRICO*, [en línea], disponible en <https://journals.openedition.org/lirico/1705#quotation> [10.04.2019].
- 2018, “Apuntes sobre el terror argentino”, *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, [en línea], disponible en <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/2578/2639> [10.04.2019].
- Assis Rosa, A. 2010, “Descriptive Translation Studies (DTS)” en Doorslaer, L. van y Gambier, Y. 2010, *Handbook of Translation Studies*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam.
- Brescia, P. 2008, “Literatura argentina del siglo XXI: Primera aproximación”, *Romance Notes* [en línea], 48 (3), pp. 281-290. Disponible en [https://www.jstor.org/stable/43803076?seq=3#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/43803076?seq=3#metadata_info_tab_contents) [10.04.2019].
- Cardozo, S. 2015, “Albañil asegura que propietarios de edificio hicieron pacto con el Diablo”, *El País EN* [en línea]. Disponible en <https://www.elpaionline.com/index.php/noticiastarija/item/167905-albanil-asegura-que-propietarios-de-edificio-hicieron-pacto-con-el-diablo> [04.05.2019].
- Carrol, N. 1990, *The philosophy of horror or the paradoxes of the heart*, Routledge, New York and London.
- Conde de Boeck, J. A. 2018, “La simbólica del mal: lo siniestro en la obra de Diego Muzzio”, *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades* [en línea], 7 (13), pp. 61-72. Disponible en: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/2447/2632> [13.04.2019].
- Enríquez, M. 2017a, *Las cosas que perdimos en el fuego* (segunda edición), Anagrama, Barcelona.
- 2017b *Ting vi mistet i brannen* (trad. Kristina Solum), Gyldendal, Oslo.

- “Extrañar”, 2019, *Diccionario de la lengua española* [en línea]. Disponible en <https://dle.rae.es/?id=HOuhHvr> [29.04.2019].
- FLACSO Argentina. 2017, Narrativa de terror por Mariana Enríquez. Posgrado Escrituras: Creatividad Humana y Comunicación. [en línea]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=bHdM7Wq6fe4&t=860s> [25.10.2018].
- González, F. 2017, “El horror en la literatura” *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* [en línea], (no.1), pp. 27-50. Disponible en <https://repositorio.uam.es/handle/10486/680971> [06.05.2019].
- “Intemperie”, 2019, *Diccionario de la lengua española* [en línea]. Disponible en <https://dle.rae.es/?id=LrWYiko> [29.04.2019].
- Hermans, T. 1999, *Translation in Systems: Descriptive and Systemic Approaches Explained*, Manchester: St. Jerome.
- Hurley, K. 2002, “British Gothic fiction, 1885-1930”, en J. Hogle (Ed.), *The Cambridge Companion to Gothic Fiction* [en línea], pp. 189-208, Cambridge University Press, Cambridge. Disponible en [https://www-cambridge-org.ezproxy.uio.no/core/services/aop-cambridge-core/content/view/7C35B9D781DC1645A4D3C3A231A5EA78/9780511999185c10\\_p189-208\\_CBO.pdf/british\\_gothic\\_fiction\\_18851930.pdf](https://www-cambridge-org.ezproxy.uio.no/core/services/aop-cambridge-core/content/view/7C35B9D781DC1645A4D3C3A231A5EA78/9780511999185c10_p189-208_CBO.pdf/british_gothic_fiction_18851930.pdf) [06.05.2019].
- Ketchum, J. 1999, *Off season*, Overlook Connection Press, Hiram, GA.
- King, S. 1985, “The raft” en *Skeleton Crew*, Putnam, New York.
- Landais, C. 2016, “Challenges and Strategies for analyzing the Translation of fear in Horror Fiction” en *Literary Imagination* [en línea] volume 18, Issue 3, pp. 242-254. Disponible en <https://doi.org/10.1093/litimag/imw018> [19.04.2019].
- Llácer, E. 1999, “Problemas traductológicos en el relato breve de terror *The Cask of Amontillado* de E. A. Poe: Análisis comparativo-descriptivo” en *Trans* [en línea] 3, pp. 53-57. Disponible en <http://www.revistas.uma.es/index.php/trans/article/view/2389/2202> [19.04.2019].

- Lovecraft, H. P. 1973, *Supernatural Horror in Literature*, Dover Publications, USA.
- , 2005, *Tales*, The library of America, New York.
- Munday, J. 2016, *Introducing Translation Studies. Theories and Applications*, Routledge, London and New York.
- “Ñandutí”, 2019, *Diccionario de la lengua española* [en línea]. Disponible en <https://dle.rae.es/?id=QkCQ11u> [29.04.2019].
- Poe, E. A. 1982, “The cask of Amontillado” en *The complete Tales and Poems*, Penguin, Londres.
- Puga, J. 2008, “Los ‘emparedados’, una leyenda urbana de los muertos que soportan construcciones” en *La Jornada de Oriente*, [30.10.2008]. Disponible en <http://www.lajornadadeoriente.com.mx/2008/10/30/puebla/cul620.php> [14.05.2019].
- Pym, A. 2016, *Teorías contemporáneas de la traducción. Materiales para un curso universitario*, segunda edición, España, Intercultural Studies Group.
- Refsdal, E. 2016, “When ‘a girl’ becomes ‘an attractive little number’: Stereotyped representations of Latin America in literary translation and reception in 1960s Norway”, Tesis doctoral, Universidad de Oslo.
- “Sorprender”, 2019, *Diccionario de la lengua española* [en línea]. Disponible en <https://dle.rae.es/?id=YQWDIzI> [29.04.2019].
- Stopar, M. 2017, “Horror Og Virkelighet” en *Samtiden* [en línea] 127 3, pp. 138-43. Disponible en [https://www-idunn-no.ezproxy.uio.no/file/ci/67019175/Horror\\_og\\_virkelighet\\_Intervju\\_med\\_den\\_argentinske\\_forfatt.pdf](https://www-idunn-no.ezproxy.uio.no/file/ci/67019175/Horror_og_virkelighet_Intervju_med_den_argentinske_forfatt.pdf) [14.04.2019].
- Szymyslik, R. 2016, “The Call of Cthulhu: H. P. Lovecraft and the Translation of Horror Literature” en Balbuena, M. y García, A. (eds.) *Aspects of specialized translation*, Narr Francke Attempto, Alemania.

Toury, G. 1995, *Descriptive Translation Studies- and beyond*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam / Philadelphia.

TV Pública Argentina. 2016, *Mariana Enríquez en Los 7 locos*, [en línea]. Disponible en [https://www.youtube.com/watch?v=WTioG\\_4r9Sw&t=314s](https://www.youtube.com/watch?v=WTioG_4r9Sw&t=314s) [30.04.2019].