UNIVERSIDAD DE MURCIA

Escuela de Doctorado

TESIS DOCTORAL

Autotraducción intralingüística y traducción interlingüística en las novelas Intento de escapada, El dolor de los demás y Anoxia, de Miguel Ángel Hernández.

AUTOR Gonzalo Benjumeda Wynhoven

DIRECTOR Juan Ramón Goberna Falque

2025

UNIVERSIDAD DE MURCIA Escuela de Doctorado

TESIS DOCTORAL

Autotraducción intralingüística y traducción interlingüística en las novelas Intento de escapada, El dolor de los demás y Anoxia de Miguel Ángel Hernández.

AUTOR Gonzalo Benjumeda Wynhoven

DIRECTOR Juan Ramón Goberna Falque

2025

DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TITULO DE DOCTOR/A

Aprobado por la Comisión General de Doctorado el 19 de octubre de 2022.

Yo, D. Gonzalo Beenjumeda Wynhoven, habiendo cursado el Programa de Doctorado en Artes y Humanidades de la Escuela Internacional de Doctorado de la Universidad de Murcia (EIDUM), como autor/a de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor/a titulada:

Autotraducción intralingüística y traducción interlingüística en las novelas Intento de escapada, El dolor de los demás y Anoxia, de Miguel Ángel Hernández

y dirigida por:

D.: Juan Ramón Goberna Falque

DECLARO QUE:

La tesis es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, de acuerdo con el ordenamiento jurídico vigente, en particular, la Ley de Propiedad Intelectual (R.D. legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), en particular, las disposiciones referidas al derecho de cita, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

Del mismo modo, asumo ante la Universidad cualquier responsabilidad que pudiera derivarse de la autoría o falta de originalidad del contenido de la tesis presentada, en caso de plagio, de conformidad con el ordenamiento jurídico vigente.

Murcia, a 1 de abril de 2025

Gonzalo Benjumeda Wynhoven

Información básica sobre protección de sus datos personales aportados:	
Responsable	Universidad de Murcia. Avenida teniente Flomesta, 5. Edificio de la Convalecencia. 30003; Murcia. Delegado de Protección de Datos: dpd@um.es
Legitimación	La Universidad de Murcia se encuentra legitimada para el tratamiento de sus datos por ser necesario para el cumplimiento de una obligación legal aplicable al responsable del tratamiento. art. 6.1.c) del Reglamento General de Protección de Datos
Finalidad	Gestionar su declaración de autoría y originalidad
Destinatarios	No se prevén comunicaciones de datos
Derechos	Los interesados pueden ejercer sus derechos de acceso, rectificación, cancelación, oposición, limitación del tratamiento, olvido y portabilidad a través del procedimiento establecido a tal efecto en el Registro Electrónico o mediante la presentación de la correspondiente solicitud en las Oficinas de Asistencia en Materia de Registro de la Universidad de Murcia

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS 11

RESUMEN / ABSTRACT 13

Resumen 13
Palabras clave 14
Abstract 15
Keywords 15

INTRODUCCIÓN 17

Finalidad del estudio 17
Dificultades 17
Valoración personal 18
Relevancia 19

1. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN 25

1.1. Introducción 25
1.2. Metodología 25
1.3. Objetivos principales y objetivos secundarios 27
1.4. Preguntas de investigación e hipótesis 28
1.5. Instrumentos de investigación 30
1.6. Utilidad y contribuciones esperables 33
1.7. Recapitulación final 34

2. CONTEXTUALIZACIÓN 35

2.1. Introducción 35
2.2. La Transición política en España (1976–1982) 35
2.3. Una selección de autores y obras 40
2.4. Traducción e internacionalización 50
2.5. Recapitulación final 56

3. AUTOR Y OBRA 59

3.1. Introducción 59
3.2. Semblanza biográfica de Miguel Ángel Hernández 59

3.3. Revisión de la literatura académica 62
3.4. Obra narrativa 64
3.4.1. *Infraleve: lo que queda en el espejo cuando dejas de mirarte* 64
3.4.2. *Demasiado tarde para volver* 65
3.4.3. *Intento de escapada* 66
3.4.4. *El instante de peligro* 68
3.4.5. *Presente continuo* 70
3.4.6. *Diario de Ithaca* 71
3.4.7. *El dolor de los demás* 72
3.4.8. *Aquí y ahora* 74
3.4.9. *Anoxia* 75
3.4.10. *Tiempo por venir* 78
3.5. Impacto nacional e internacional 82
3.6. Recapitulación final 88

4. AUTOTRADUCCIÓN INTRALINGÜÍSTICA 91

5.1. Introducción 91
5.2. Fundamentación teórica 91
5.3. Estudios de caso 93
5.3.1. *Intento de escapada* 94
5.3.2. *El dolor de los demás* 110
5.3.3. *Anoxia* 123
5.4. Recapitulación final 130

5. TRADUCCIÓN INTERLINGÜÍSTICA 133

5.1. Introducción 133
5.2. Fundamentación teórica 133
5.2.1. Dificultades generales de la traducción literaria 134
5.2.2. El problema específico de la traducción de los dialectos 138
5.2.3. Clasificaciones teóricas sobre técnicas de traducción 140
5.3. Estudios de caso 146
5.3.1. *Intento de escapada* 147
5.3.2. *El dolor de los demás* 218
5.3.3. *Anoxia* 250
5.3.4. Análisis comparativo de los resultados en función de la lengua meta 290

5.3.5. Análisis global de los resultados de investigación 298
5.4. Recapitulación final 302

CONCLUSIONES 305

ANEXOS 313

Corpus de fragmentos textuales 315
Intento de escapada (ES – FR – EN) 317
El dolor de los demás (ES – FR- EN) 347
Anoxia (ES – EN) 360
Cuestionarios y entrevistas 377
Cuestionario a Miguel Ángel Hernández sobre *Intento de escapada* 379
Cuestionario a Miguel Ángel Hernández sobre *El dolor de los demás* 383
Entrevista a Miguel Ángel Hernández sobre el conjunto de su obra 385
Cuestionario a B. Jensen, traductora al francés de *Intento de escapada* 399
Cuestionario a L. Belperron, traductora al francés de *El dolor de los demás* 403
Cuestionario a A. N. West, traductor al inglés de *Anoxia* 407
Entrevista a A. N. West sobre la traducción inglesa de *Anoxia* 411

BIBLIOGRAFÍA 415

AGRADECIMIENTOS

El proceso y el resultado final de mi proyecto de tesis doctoral han constituido para mí un auténtico reto en el que he tenido que afrontar una gran cantidad de desafíos que he podido superar gracias a un empeño por el aprendizaje constante y la inestimable ayuda de muchas personas e instituciones, a las que quiero dedicar unas breves palabras.

En primer lugar, quiero mostrar mi agradecimiento público a la Escuela Internacional de Doctorado (EIDUM) y al Programa de Doctorado en Artes y Humanidades por haber permitido que se dieran las condiciones institucionales necesarias para que mi proyecto de tesis se hiciera realidad. Sin duda, he tenido la inmensa fortuna de disfrutar de un entorno burocrático y científico donde se promociona todo lo ligado al crecimiento intelectual y personal.

En segundo lugar, expreso aquí mi agradecimiento al escritor Miguel Ángel Hernández, cuya generosidad ha sido digna de elogio al haberme facilitado materiales, contactos y, sobre todo, el tiempo necesario para atender mis cuestionarios y entrevistas. Su atenta colaboración ha supuesto un inestimable impulso en mi investigación, que, a la postre, mejoró sustancialmente gracias al conocimiento directo de sus opiniones sobre su metodología de trabajo y sus novelas. Y, junto al autor protagonista de mi tesis doctoral, también deseo mostrar mi reconocimiento a Brigitte Jensen, Lise Belperron, Adrian N. West, los traductores al francés y al inglés de las novelas de Hernández que han sido objeto de atención prioritaria en nuestra tesis, por haber respondido desinteresadamente a los cuestionarios remitidos.

En tercer lugar, he de referirme a la persona que mayor influencia ha ejercido en mi toma de decisiones durante estos cuatro años de arduo trabajo: Juan Goberna, mi director de tesis. Su gran tesón, su continua orientación, su infinita paciencia y su visión global han sido fundamentales para que el proyecto llegara a su término en las mejores condiciones posibles. Sirvan estas breves palabras como sentido reconocimiento por su labor. Y, del mismo modo, también creo oportuno citar la contribución de Ana Rojo, cuyas orientaciones metodológicas han sido cruciales a la hora de estructurar el trabajo.

Last but not least, quiero mencionar también el apoyo constante de mis amigos y familiares, sin cuyo apoyo no hubiera aguantado esta larga travesía. Deseo agradecer en particular a mis padres el valor de la perseverancia, necesaria para cumplir este proyecto. El esfuerzo ha sido individual, pero son el colectivo de personas e instituciones a las que he citado no habría sido posible culminar con éxito el proyecto.

Gracias, de todo corazón, a todos y a todas.

RESUMEN / ABSTRACT

Resumen

Esta tesis doctoral examina la autotraducción intralingüística y la traducción interlingüística en *Intento de escapada*, *El dolor de los demás* y *Anoxia*, tres novelas del escritor español Miguel Ángel Hernández (Murcia, 1977). Para ello, combina enfoques cualitativos y cuantitativos a partir del análisis de un corpus de fragmentos textuales, cuestionarios y entrevistas con el autor y sus traductores, así como la aplicación de clasificaciones teóricas sobre técnicas de traducción.

Exploramos cómo Hernández muestra aspectos sociales y estilísticos con la autotraducción, evaluando además las estrategias de traducción interlingüística en inglés y francés, tendiendo el segundo a la adaptación cultural y el primero a la reestructuración sintáctica. Existen además diferencias en ambas lenguas entre los matices locales y la legibilidad.

Para otorgarle un contexto a los estudios de caso y a nuestro autor hemos fijado como contexto histórico la generación de escritores españoles de la Transición, un periodo que va de 1976 a 1982. En este tiempo surgen problemas como el «pacto del olvido» y el terrorismo, que se analizan ligados a obras literarias y al papel que presenta la traducción en su proyección internacional. En el caso particular de Hernández, destaca por presentar una obra rica en temas como la memoria, la identidad y la huerta murciana representadas como un espacio simbólico, un objetivo que se consigue a través del rigor académico y de la sensibilidad narrativa.

Con respecto al análisis de la autotraducción lingüística, permite mostrar cómo el autor adapta el registro empleado a cada una de las novelas: encontramos la jerga del arte contemporáneo en *Intento de escapada*, el dialecto murciano en su novela *El dolor de los demás* y una prosa sobria en *Anoxia*, con una gran influencia en este último caso del estilo del novelista John M. Coetzee. Todo ello permite mostrar cómo el lenguaje interviene en la construcción de identidad y la representación social.

El estudio intralingüístico muestra que la adaptación, la explicitación y la compensación le permiten al traductor encontrar un equilibrio entre la fidelidad y la naturalidad. El francés será más fluido lo que contrasta con el inglés, que será más claro. El problema es que perdemos matices culturales y emocionales en las dos lenguas. Además, las intervenciones editoriales y las decisiones intuitivas de los traductores no benefician en este sentido.

En cuanto a las conclusiones, están inspiradas en Steiner y Eco, mostrando la traducción como un puente cultural, al mismo tiempo que se contempla como un acto de resistencia frente al aislamiento. De este modo, se propone que los autores presenten un mayor diálogo con los traductores, incorporando a esta propuesta el uso de notas explicativas para conservar los elementos más específicos.

Basándonos en lo metodológico, se presenta una integración de los análisis cualitativos y cuantitativos, lo que enfatiza el papel activo del traductor en su vertiente mediadora. Sin embargo, la limitación se presenta a través del número de novelas e idiomas considerados, tres y dos respectivamente, por lo que en el futuro los investigadores deberán ampliar este rango.

Concluimos afirmando que la tesis muestra que la traducción literaria es un proceso de transferencia lingüística donde realizamos una reinterpretación cultural. Para las obras de Hernández esto es importante por el lenguaje usado, donde las palabras van más allá, contribuyendo al desarrollo de la lengua de destino, lo que permite dar una comprensión más amplia de la narrativa contemporánea.

Palabras clave

- Literatura española; Literatura contemporánea; Novela; Hernández, Miguel Ángel; Traducción literaria; Autotraducción lingüística; Traducción interlingüistica; Técnicas de traducción.

Abstract

The present dissertation examines intra and interlinguistic translation in *Intento de escapada, El dolor de los demás* and *Anoxia*, three novels written by the Spanish writer Miguel Ángel Hernández. To do so, it combines qualitative and quantitative approaches based on an analysis of a corpus constituted by textual excerpts, questionnaires and interviews with the author and its translators. Additionally, it applies theoretical classifications on translation techniques.

The main goal is to explore how Hernández uses auto linguistic translation to incorporate sociolinguistic and stylistic aspects. The second aim is to assess the interlinguistic translation techniques in their French and English versions. In this context, we highlight the fact that French translations prioritize cultural adaptation, while the English ones aim to search for syntactic restructuring, thus existing a clash between both approaches as the former promotes local nuances, and the latter text legibility.

The study cases and the author depicted have as main background the generation of the Spanish writers born during the Transition, ranging from 1976 to 1982. During these years many issues may arise, such as the «pacto del olvido» and terrorism, which are analyzed linked to the literary works and the role of the translation in its international projection. The particular case of Hernández shows works with a wealth of topics such as memory, identity and the Murcian huerta, which are represented as a symbolic space. The goal is therefore achieved through academic rigor and narrative sensibility.

With respect to auto linguistic translation, it allows us to show how the author adapts the register to the particular novels: contemporary art jargon can be found at *Intento de escapada*, the Murcian panocho in his novel *El dolor de los demás*, and a sober prose is encountered in *Anoxia*, having the last novel a great influence from the style of the novelist John M. Coetzee. All the former allows us to show how language intervenes in the construction of society and social representation.

The intralinguistic study shows that adaptation, explicitation, and compensation allows the translator to find a balance between fidelity and domestication. French will be more fluid while English will be clearer. The problem is that both languages lose cultural and emotional nuances. To add more, publishing houses' decisions and translator's intuitive decisions have harmful consequences in this context.

As for the conclusions, they are inspired in Steiner and Eco, showing how translation acts as a cultural bridge and as an act of resistance to face isolation. It is thus proposed that authors bridge borders with the translators, by incorporating the use of notes to preserve the more specific elements.

Concerning the method, the qualitative and quantitative analysis have been blended, emphasizing the active role of the translator with regards to mediation. However, limitations are also considered regarding the number of novels and languages, three and two respectively. Therefore, future research will have to open wide this range of novels and languages.

All in all, the dissertation shows that literary translation is far more than a process of linguistic transfer, for it represents a cultural reinterpretation. Hernández' particular case depicts a language where words go beyond borders, thus enriching the target language so as to provide a global comprehension of contemporary narrative.

Keywords

- Spanish literature; Contemporary literature; Novel; Hernández, Miguel Ángel; Literary translation; Linguistic self-translation; Interlinguistic translation; Translation techniques.

INTRODUCCIÓN

Finalidad del estudio

La finalidad principal de esta tesis doctoral es doble. Por una parte, trataremos de analizar los procesos de reescritura y transformación textual llevados a cabo por el escritor e historiador del arte Miguel Ángel Hernández (Murcia, 1977) mediante el recurso a la autotraducción intralingüística a fin de dotar a sus novelas de determinadas características sociolectales, geolectales o puramente estilísticas; por otra, pretendemos abordar el empleo por parte de los traductores de estas obras de determinadas técnicas de traducción a fin de responder con garantías a los múltiples desafíos que plantea siempre la traducción interlingüística.

Dificultades

Existen una serie de dificultades propias de la elaboración de una tesis doctoral, concordantes con el tema o la disciplina de que se trate. Además, las circunstancias personales del investigador entran en juego, puesto que la elaboración de este trabajo requiere de una gran dedicación y de un tiempo muy extenso, como en mi caso, puesto que son cuatro años de dedicación constante. Este lapso de tiempo se ve salpicado, en ocasiones, por los imprevistos que puedan surgir o los compromisos del investigador, tales como la labor de enseñanza que realizo en la Universidad Politécnica de Cartagena y mi trabajo como colaborador en el Centro Universitario de la Defensa. Así, es posible perder el ritmo de investigación con unos plazos a futuro, pero con una labor ardua y casi interminable.

La segunda dificultad reside en la definición y el enfoque del tema. En este sentido, es preciso que el doctorando establezca un tema de investigación que sea específico y, al mismo tiempo, manejable. Un escollo podría surgir aquí, como es la falta de claridad del tema o tener que establecer preguntas de investigación precisas. El segundo problema es el acceso a la literatura necesaria o a los recursos, provocando dificultades para crear el marco teórico o para acceder a los datos empíricos necesarios para el estudio de caso incluido en la tesis.

Como tercer escollo surge la soledad que se experimenta durante los cuatro años de dedicación a la tesis. Si bien es cierto que uno se encuentra bajo la supervisión de un director de tesis, la autonomía requerida, así como la incertidumbre y la duda en torno a la calidad de investigación constituyen factores, entre otros, que generan ansiedad en el doctorando. Por lo tanto, esta soledad también se manifiesta en la falta de contacto con los compañeros o el escaso *feedback* recibido de los doctorandos de la misma especialidad. La superación de todo lo anterior requiere, pues, de una fuerte resistencia, de una buena organización y del apoyo adecuado a nivel académico y emocional.

Valoración personal

Los problemas mencionados no han sido un obstáculo para que disfrutara redactando mi tesis, que ha exigido de mucho esfuerzo que esperamos que se vea recompensando en el futuro. Además de este esfuerzo, existen otros factores a tener en cuenta como la gestión del tiempo, la incertidumbre y la definición del proyecto de investigación. Todos ellos hacen que el doctorando esté listo para lo que viene después y que pueda contribuir a la traducción literaria.

En consecuencia, la profundidad y carácter novedoso de la tesis permite olvidar todos los escollos encontrados, léase las horas de trabajo en solitario o las dudas existenciales. El proceso para convertirse en doctor se ve, además, complementado con la interacción con otros colegas, los consejos recibidos del propio escritor que nos ocupa y los traductores de sus obras. He realizado esta tesis con la ilusión de que sirva como punto de partida de oportunidades profesionales, además de adquirir una mayor confianza y una mayor apertura para encarar nuevos proyectos. Por lo tanto, el resultado final, que está dotado como suele ser habitual en la naturaleza humana de carencias y defectos, ha sido posible gracias a la dedicación, pasión y resiliencia mostrada por el doctorando.

En resumen, es posible afirmar que estas consideraciones preliminares constituyen una forma de establecer el propósito de la presente tesis doctoral, permitiendo verbalizar las dificultades con las que hemos tenido que lidiar, para expresar desde un punto de vista personal la alegría y la satisfacción por haber llevado a término un proceso tan largo y complejo y, de paso, para justificar breve y humildemente su importancia.

Relevancia

El doctorando percibe esta tesis doctoral como una aportación muy valiosa para el estudio de la literatura española contemporáneo y su traducción. Hacemos un análisis detallado de las obras de Hernández que acompañamos de los desafíos que hay en la traducción interlingüística e intralingüística. La tarea mencionada hace que consideremos la constante evolución de la literatura y el papel que tiene el traductor como mediador cultural, con una labor que difunde las obras españolas por el mundo. Estudiamos así la literatura y los aspectos traductológicos de Hernández, sin olvidar lo importante que es la literatura y la traducción para unir culturas, un aspecto relevante en el campo de las humanidades.

Si nos proponemos justificar ante los lectores la pertinencia del tema tratado, es preciso resumir en formato breve el contenido que incluirán los seis capítulos que desarrollaremos, los cuales componen el cuerpo del texto principal:

Comenzamos con el primer capítulo, donde se presenta el diseño metodológico de la presente tesis, que estudia la autotraducción intralingüística y la traducción interlingüística en las novelas de Miguel Ángel Hernández *Intento de escapada*, *El dolor de los demás* y *Anoxia*. Este examen se realiza adoptando un enfoque mixto, si bien se da preeminencia a lo cualitativo, a través de una combinación de análisis introspectivo y la elaboración y el estudio de un corpus de fragmentos textuales y de una serie de cuestionarios y entrevistas relevantes para el contexto que nos ocupa. Este carácter cualitativo se manifiesta en las traducciones al francés y al inglés, a través de la interpretación de datos verbales que incluyen, entre otros, diálogos con el autor. En lo referente a lo cuantitativo, se busca aplicar una serie de análisis estadísticos basados en las técnicas de interpretación usadas en el corpus, para lo que hemos tomado como referencia una serie de clasificaciones textuales, entre las que destaca la propuesta por Amparo Hurtado Albir. Como primer objetivo del capítulo que nos ocupa destaca el examen del modo en que Hernández emplea la autotraducción intralingüística con vistas a introducir rasgos sociolectales y estilísticos. El segundo objetivo que encontramos es el de evaluar las estrategias de traducción interlingüística en las versiones al francés e inglés. Existen además una serie de objetivos secundarios, siendo el primero de ellos la contextualización histórica de la generación de escritores de la Transición española. Como objetivos secundarios restantes destaca el análisis estilístico de las obras, el papel

del traductor como mediador cultural y la integración metodológica de enfoques cualitativos y cuantitativos. Además, este primer capítulo busca estudiar las preguntas de investigación, que examinan la relación entre autotraducción, identidad cultural y estrategias traductológicas, que se acompañan de una serie de hipótesis que sugieren (*infra*, p. 30), entre otras cosas, que se prioriza la adaptación cultural en las traducciones al francés y que favorecemos, en general, la literalidad en las versiones en inglés. Planteamos, además, una posible correlación entre la complejidad léxica del original y el uso de técnicas compensatorias. Este capítulo recoge, además, una serie de instrumentos de investigación, constituidos por recursos lexicográficos especializados, tales como diccionarios monolingües y colaborativos, que estudian reglas lingüísticas, registros informales y contextos culturales, lo que permite realizar un análisis estratificado de los textos (*infra*, pp. 30–33). Siguiendo un punto de vista teórico, este primer capítulo busca enriquecer el estudio de la autotraducción en la narrativa contemporánea. Combinamos en la metodología una serie de puntos de vista mixtos ligados a la traducción, que permitirán a los traductores realizar bien su trabajo al mismo tiempo que unimos la subjetividad del proceso creativo y la identificación de patrones en las técnicas de traducción.

El segundo capítulo analiza la producción literaria de los escritores españoles nacidos durante la Transición (1976-1982), una labor que permite contextualizar su obra en el marco histórico, social y cultural correspondiente. En estos años existen hechos destacados como el "pacto del olvido", el terrorismo y el 23F, que podemos encontrar en las obras, sobresaliendo la novela negra y la poesía (*infra*, pp. 36–37). Su presencia en el extranjero también la veremos, posible gracias a las traducciones, porque queremos destacar su importancia para difundir la cultura. También nos fijamos como objetivo estudiar la evolución de la literatura española durante la Transición, destacando la influencia de eventos históricos como la Ley para la Reforma Política de 1976, los Pactos de la Moncloa, y el ascenso del PSOE en 1982. Los estudiamos analizando obras importantes de Eduardo Mendoza y Lourdes Ortiz, donde reflejan las críticas sociales, de género y políticas. El segundo capítulo finaliza subrayando el papel de la traducción en la difusión de las obras de autores conocidos tanto en España como a escala mundial.

El tercer capítulo se centra en estudiar la biografía y la obra narrativa de Miguel Ángel Hernández, un escritor e historiador del arte oriundo de Murcia desde su nacimiento en

1977. Es profesor en la Universidad de Murcia y especialista en arte contemporáneo, cultura visual y en la relación entre el arte y la tecnología. Los formatos presentados son los ensayos académicos, las narrativas de ficción y los diarios personales, destacando entre todos ellos *Intento de escapada* (2013), *El instante de peligro* (2016), *El dolor de los demás* (2018) y *Anoxia* (2023) en ficción, *El don de la siesta* (2020) y *Yo estoy en la imagen* (2024) en ensayo, y *Tiempo por venir* (2024) en el género del diario. En sus obras explora la memoria, el tiempo, la identidad y las conexiones que hay entre lo personal y lo colectivo, siendo la huerta murciana un espacio destacado. Todo esto permite concluir que si combinamos lo teórico con la sensibilidad narrativa obtenemos como resultado una serie de obras de este escritor que le permiten tener un lugar importante en la literatura española.

El cuarto capítulo estudia la autotraducción intralingüística en la obra de Miguel Ángel Hernández, buscando analizar cómo este autor adapta el lenguaje en *Intento de escapada*, *El dolor de los demás* y *Anoxia* con vistas a dotarlas de un registro lingüístico o estilístico específicos. En *Intento de escapada*, el autor emplea la jerga del arte contemporáneo para reflejar el sociolecto de los artistas y críticos, mientras que en *El dolor de los demás* recurre al geolecto murciano para otorgar autenticidad a la representación de la Huerta de Murcia y sus habitantes. En esta última, se examinan fenómenos lingüísticos como el uso del artículo ante nombres propios, la palatalización de diminutivos y la conservación de expresiones idiomáticas locales. En *Anoxia*, usa una prosa sobria e introspectiva que recuerda a la que emplea John Maxwell Coetzee, premio Nobel de Literatura en 2003, lo que enfatiza la frialdad existente en la obra. Encontramos además una reflexión en torno a la interacción entre oralidad y narratividad, con el lenguaje actuando como una herramienta para construir la identidad, siendo una segunda función la de representar la realidad social y artística en la obra del autor.

El quinto capítulo, de una gran longitud, busca explorar la traducción interlingüística de obras literarias, usando como base las tres novelas de Miguel Ángel Hernández ya analizadas en el capítulo anterior, con especial énfasis en el estudio de sus versiones al francés e inglés. En términos teóricos, examinamos desafíos generales propios de los traductores literarios, acompañados de los problemas asociados a la traducción de dialectos y de un análisis de las clasificaciones académicas sobre técnicas de traducción, con especial atención a las propuestas por Vinay y Darbelnet, Newmark o Hurtado Albir

(*infra*, pp. 140–142). El examen de los estudios de caso realizados muestra una tendencia en francés hacia la fluidez y la adaptación cultural, frente a la claridad y reestructuración sintáctica propia del inglés. Ambas lenguas, sin embargo, manifiestan una tensión entre la preservación de los matices locales y una legibilidad deliberada, un choque que conduce, en ocasiones, a pérdidas en especificidad cultural o intensidad poética, filosófica o emocional. En este capítulo se estudia, también, cómo las intervenciones editoriales (*infra*, p. 400) o las decisiones intuitivas de los traductores pueden afectar la profundidad estilística. Reivindicamos, además, la traducción literal como un acto de mediación cultural que necesita de un equilibrio entre rigor y creatividad. En consecuencia, estamos transfiriendo palabras mientras reinterpretamos contextos y estilos, enriqueciendo la obra original y la literatura del país de destino. Para todo esto realizamos un análisis teórico y empírico que muestra la complejidad de la traducción como puente entre culturas y como dinamizadora de la recepción de las obras en el sistema de la lengua de destino.

Finalizamos el cuerpo de la tesis con la conclusión. Partimos de Georges Steiner (1975) y de su perspectiva, lo que nos permite resaltar la función de la traducción como antídoto contra el aislamiento que permite sobrevivir a nivel cultural y que constituye una metáfora del ser humano, que presenta una condición fragmentada. Esta naturaleza es propia de Miguel Ángel Hernández en sus obras, sobre todo en lo concerniente a la autotraducción intralingüística. Las traducciones realizadas al francés y al inglés muestran, según nuestro análisis, la relevancia de técnicas o estrategias tales como la adaptación cultural y la explicitación, enfatizando al mismo tiempo la pérdida de matices que conlleva su uso. Este hecho hace que propongamos la promoción del diálogo entre los autores y los traductores, no demasiado estrecho, acompañado de una serie de notas explicativas para preservar las especificidades culturales. Desde el punto de vista metodológico, buscamos reivindicar la combinación existente en nuestro estudio entre lo cualitativo (mediante cuestionarios y entrevistas con el autor y sus traductores) y lo cuantitativo, para cuya ejecución se identificaron una serie de técnicas de traducción en nuestro corpus de fragmentos textuales, lo que ha permitido subrayar el rol del traductor como mediador cultural activo. Como en el caso anterior, hay limitaciones a la hora de investigar, ligadas al enfoque que hemos tomado a través de tres novelas y dos idiomas, a lo que se une la falta de acceso a las opiniones de los traductores. En el futuro, las investigaciones deberían explorar cómo se relacionan la creación literaria y la traducción, además de investigar la diferencia que existe entre la naturalización y la extranjerización. Junto a

esto, pueden ampliar el corpus de análisis a otros idiomas tales como el italiano y el portugués y estudiar la traducción intralingüística como un rasgo creativo en otros autores contemporáneos. La traducción es así un acto resistencia contra el silencio que es importante para poder difundir por todo el mundo las obras de Hernández con sus traducciones. Acabamos con una cita de Umberto Eco que reflexiona sobre la traducción como una actividad que «dice casi lo mismo», es decir, que es muy importante.

1. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

1.1. Introducción

El propósito de este capítulo es exponer el marco metodológico y los fundamentos teórico-prácticos que sustentan este estudio. En él procederemos a describir un enfoque mixto con una marcada orientación cualitativa, en el que se combinan diferentes métodos de análisis, como la introspección del proceso traductológico, la realización de entrevistas, la aplicación de cuestionarios y el examen cuantitativo de corpus. Esta metodología conduce a un estudio verosímil de dos aspectos tan relevantes como la autotraducción intralingüística en las novelas de Miguel Ángel Hernández y la evaluación de las técnicas empleadas en sus traducciones al francés e inglés.

Este capítulo, durante su desarrollo, especificará las preguntas de investigación e hipótesis planteadas, orientadas hacia el análisis de la construcción de rasgos dialectales y hacia los mecanismos que se usan para resolver los retos específicos que plantea la traducción. Estos objetivos se conseguirán a través de los instrumentos lexicográficos especializados, que nos han facilitado el examen detallado de las técnicas de traducción utilizadas en la adaptación lingüística y cultural de los textos. Finalizaremos el capítulo con las contribuciones esperables en los ámbitos teórico, metodológico y práctico. Recordamos en este contexto la importancia de presentar un modelo mixto que combine lo cualitativo y lo cuantitativo en lo referente a la traducción literaria, que permite profundizar en los procesos creativos del autor-traductor y comprender los aspectos socioculturales que influyen en la transmisión de una obra a diferentes lenguas y contextos.

1.2. Metodología

Presentamos esta sección de forma diferenciada por su especificidad en las tesis doctorales. En ella incluiremos el propósito que justifica la investigación, llevando a cabo el estudio teórico o aplicado que representa su objetivo central. Damos forma aquí al análisis que conforma el estudio, que como hemos señalado posee una entidad propia y requiere una estructura específica que depende del método de análisis empleado. Los análisis aplicados a los estudios cualitativos y cuantitativos varían en lo relativo a la naturaleza de los datos analizados, la secuencia de pasos a seguir y las estrategias de investigación utilizadas, aunque su objetivo final será el mismo. Por lo tanto, la

metodología ha sido mixta en nuestra investigación, lo que permite integrar elementos cualitativos y cuantitativos, aunque con mayor predominio de los primeros. Procedamos, pues, a describir los aspectos esenciales de esta metodología, poniendo atención en el papel del investigador, las estrategias de investigación, la naturaleza de los datos y el proceso de análisis e interpretación de estos.

Los métodos cualitativos buscar interpretar y dar sentido a las observaciones. Así, pueden existir diferentes enfoques sobre un fenómeno, sin que ninguno de ellos se erija como verdad absoluta. Se enfatiza así la discusión teórica y la evaluación de distintos enfoques para valorar su importancia. El enfoque que nos ocupa aplica al ámbito de la traducción e interpretación, donde se analizan las traducciones y se exploran procesos específicos. Los datos cualitativos son de naturaleza verbal o nominal, recogidos de manera flexible y espontánea. En nuestra tesis doctoral, los datos se han obtenido principalmente a partir de observaciones introspectivas, el análisis de traducciones al francés y al inglés de un corpus selecto de 191 fragmentos textuales extraídos de tres novelas de Miguel Ángel Hernández, una serie de entrevistas personales y unos cuestionarios en los que han participado el autor y sus traductores. Su interpretación permitió fijar una serie de categorías y temas relevantes en nuestro estudio. Aquí desempeña un papel importante la flexibilidad, que puede ser al mismo tiempo una amenaza o una fortaleza para la validez de nuestra propuesta, entendida en este caso como una fortaleza al permitir integrar diversas perspectivas y ofrecer una explicación más completa. El enfoque cualitativo que estamos analizando se caracteriza además por emplear un diseño emergente, que utiliza la discusión teórica y el análisis para aprender sobre el tema de estudio antes de proceder a desarrollar la tesis doctoral (Rojo, 2018).

Dentro de los métodos cualitativos utilizados en la traducción destacan la introspección del investigador, la investigación basada en la acción, el estudio de campo y el método experimental basado en la introspección y retrospección de los sujetos (Rojo, 2018). En cuanto a la introspección del investigador, ha sido en nuestro caso la principal herramienta empleada, puesto que ha permitido reflexionar sobre cuestiones teóricas mediante el análisis crítico. Finalizamos este enfoque cualitativo destacando su aplicabilidad en un porcentaje muy alto de estudios previos de traducción, como los de Neubert (1997) y Chesterman (2008). Además, el diseño de nuestra tesis doctoral también se alinea con la

metodología del estudio de caso, que prioriza el análisis detallado de fenómenos particulares (Toury, 1995; Sawyer, 2004).

Si pasamos a la metodología cuantitativa, observamos que también ha desempeñado un papel en nuestra investigación. La diferencia esencial con los métodos cualitativos subyace en que los últimos trabajan con datos verbales o nominales, mientras que los cuantitativos convierten estos datos en valores numéricos para su análisis objetivo. Este enfoque cuantitativo es relevante en la traducción de los análisis de procesos cognitivos y el estudio de tendencias de traducción mediante corpus (Olohan, 2004; Beeby et al., 2009). En esta tesis doctoral hemos aplicado el análisis cuantitativo al estudio de las técnicas de traducción empleadas en la versión al francés e inglés de las novelas de Miguel Ángel Hernández.

En el método cuantitativo recopilamos datos estructurados y objetivos que permiten generalizar los resultados obtenidos. Aquí será importante la validez y fiabilidad de los instrumentos usados, como son el uso de corpus, encuestas y métodos experimentales (Rojo, 2018). Nosotros contamos con un corpus de fragmentos textuales donde analizamos las técnicas de traducción en inglés y francés de las novelas de Hernández. Dicho instrumento ha permitido identificar patrones de traducción empleando un análisis de frecuencia en el uso de determinadas técnicas. Esto se ha asociado con una serie de datos previos, constituidos por encuestas y cuestionarios, lo que ha permitido integrar así metodologías cualitativas y cuantitativas (Olohan & Baker, 2000; Kenny, 2001).

Las encuestas, en nuestro caso particular, no han sido necesarias dado que su uso primario es el de analizar actitudes y tendencias. Además, tampoco hemos empleado métodos experimentales cuantitativos. No obstante, sí que nos hemos servido de instrumentos como los cuestionarios y las entrevistas, administrados de forma individual, que proporcionaron datos cualitativos muy valiosos.

Resumimos todo lo anterior con una frase: el diseño metodológico cuantitativo y cualitativo, es decir, mixto, permite comprender mejor los fenómenos en estudio que hemos emprendido sobre la autotraducción intralingüística y la traducción interlingüística en las novelas Intento de escapada, El dolor de los demás y Anoxia, de Miguel Ángel Hernández.

1.3. Objetivos principales y objetivos secundarios

La presente tesis doctoral tiene dos objetivos principales:

1. Analizar los procesos de autotraducción intralingüística en las novelas *Intento de escapada*, *El dolor de los demás* y *Anoxia* de Miguel Ángel Hernández. Así, se busca identificar cómo el autor utiliza este recurso para darle a sus textos rasgos sociolectales, geolectales y estilísticos específicos.
2. Estudiar los métodos de traducción interlingüística usados en las traducciones al francés e inglés de las novelas para observar cómo los traductores hacen frente a los desafíos lingüísticos, culturales y pragmáticos cuando traducen un texto.

Del mismo modo, hemos establecido seis objetivos secundarios:

1. Contextualizar la producción literaria de Miguel Ángel Hernández dentro del marco histórico, social y cultural de la generación de escritores españoles nacidos durante la Transición (1976–1982) y su proyección nacional e internacional.
2. Examinar el estilo y los temas de las novelas *Intento de escapada*, *El dolor de los demás* y *Anoxia*, analizando la interacción entre la oralidad, el registro lingüístico y la formación de la identidad cultural.
3. Analizar las tácticas empleadas por los traductores para la traducción de dialectos y referencias culturales, con el fin de mantener la fidelidad al original y crear una adaptación creativa.
4. Analizar la manera en que el traductor actúa como un mediador cultural, tomando decisiones que influyen en la recepción e interpretación de las obras en los sistemas literarios de destino.
5. Implementar una perspectiva combinada para el análisis de la traducción literaria que fusiona lo cualitativo con lo cuantitativo, con una interrelación entre el análisis textual introspectivo, los cuestionarios, las entrevistas individuales y los datos obtenidos sobre las técnicas de traducción.
6. Reflexionar acerca de la importancia de la autotraducción intralingüística y la traducción interlingüística en la reestructuración del estilo y en la representación de las realidades sociales y artísticas en la narrativa contemporánea.

1.4. Preguntas de investigación e hipótesis

Hemos mencionado en la sección anterior que nuestra investigación está estructurada en torno a un diseño metodológico mixto, con predominio cualitativo, que integra análisis interpretativos (entrevistas, cuestionarios y análisis introspectivos del doctorando) y cuantitativos (análisis estadístico de las técnicas de traducción presentes en nuestro corpus de fragmentos textuales). El uso de esta combinación ha permitido hacer frente a la profundidad teórica y a la identificación de patrones objetivos en los fragmentos y traducciones analizadas.

Las preguntas de investigación acerca de la autotraducción intralingüística y la traducción interlingüística examinan la manera en que la primera se aplica en las novelas de Hernández *Intento de escapada*, *El dolor de los demás* y *Anoxia*, y cómo contribuyen a la formación de rasgos asociados a lo social, lo geolectal y al estilo. Adicionalmente, hemos analizado técnicas lingüísticas y narrativas propias de Hernández que facilitan la adaptación de la oralidad, el registro y la polisemia.

Las preguntas de investigación sobre la traducción interlingüística son varias. La primera es qué técnicas emplean los traductores en las versiones francesas e inglesas de Hernández, lo que está unido al modo en que éstos enfrentan los aspectos culturales, pragmáticos y lingüísticos de su labor. Incluimos aquí los dialectos, la polisemia y las referencias históricas. Además, existe un estudio sobre cómo las decisiones tomadas al traducir afectan a la recepción de las obras en diferentes culturas y sobre el papel que tiene el traductor como mediador literario.

Las preguntas de investigación secundarias, vinculadas a los objetivos específicos, las hemos planteado en torno a temas como el contexto histórico de la generación de escritores de la Transición española (1976–1982), la relación entre oralidad, el registro lingüístico y la construcción identitaria en las novelas, sin olvidar el equilibrio entre la fidelidad al original y la adaptación creativa en las traducciones. Del mismo modo, también nos hemos preguntado, a través de una reflexión metodológica, hasta qué punto los datos cuantitativos (como la frecuencia de técnicas de traducción en el corpus) complementan las interpretaciones cualitativas obtenidas en las entrevistas y los cuestionarios.

Una vez expuestas nuestras preguntas de investigación, tanto las principales como las secundarias, ya podemos adelantar cuáles han sido nuestras hipótesis de partida. Las hipótesis se alinean con la naturaleza metodológica de la presente tesis, por lo que serán mixtas, es decir, cualitativas o cuantitativas.

Las hipótesis cualitativas proponen que la autotraducción intralingüística en Hernández actúa como un mecanismo de reconfiguración estilística, con una serie de variaciones dialectales y sociolectales que reflejan las tensiones entre identidad local y universalidad narrativa. En lo referente a la traducción interlingüística, partimos de la hipótesis de que las decisiones de traducción mostrarían un equilibrio entre domesticación (adaptación al sistema meta) y extranjerización (preservación de elementos culturales propios de la literatura española contemporánea), con variaciones según la lengua meta y el perfil del traductor.

En cuanto a las hipótesis cuantitativas, con las que finalizamos este subepígrafe, están basadas en el análisis de nuestro corpus de fragmentos textuales. La primera de ellas predice que, en las traducciones al francés, predominarán técnicas como la modulación y adaptación cultural, mientras que en inglés se priorizará la literalidad con notas explicativas. La segunda hipótesis de esta naturaleza sugiere una correlación entre la complejidad léxica del original (sociolectos, dialectos) y el uso de técnicas compensatorias (paráfrasis, omisión). A estas dos hipótesis se añade una tercera, basada en que los traductores tenderán a simplificar o incluso neutralizar los rasgos geolectales o sociolectales presentes en las novelas originales de Miguel Ángel Hernández.

1.5. Instrumentos de investigación

Las herramientas lexicográficas que se emplean en los estudios de caso permiten estudiar las reglas lingüísticas y la diversidad de registros y contextos culturales. Para ello, hemos consultado diccionarios monolingües en español, francés e inglés que son lo suficientemente específicos como para cubrir aspectos de diversa índole, sean normativos, históricos, semánticos y coloquiales. Los diccionarios han permitido estudiar los textos en orden considerando estándares formales, la evolución semántica y el lenguaje del día a día, que aparecen en las obras de Miguel Ángel Hernández en diferentes idiomas y culturas.

Iniciamos con los diccionarios españoles monolingües, que facilitan el análisis de textos actuales proporcionando datos léxicos y gramaticales. Dentro de los más relevantes se encuentran el *Diccionario de la Lengua Española* (DLE), el *Diccionario Panhispánico de Dudas (DPD)*, el *Diccionario de uso del español* de María Moliner y el *Diccionario del español contemporáneo* de Manuel Seco. El *Diccionario de la Lengua Española* (DLE) es publicado por la Real Academia Española (RAE) y constituye una obras normativa por excelencia que se actualiza periódicamente. Además, incluye definiciones, etimologías y ejemplos de uso, junto con neologismos y términos técnicos adaptados al español moderno. Se trata, así, de un diccionario de carácter institucional que permite al lector curioso resolver cuestiones léxicas y semánticas. El segundo que desarrollamos es el *Diccionario Panhispánico de Dudas* (DPD), también elaborado por la RAE, el cual estudia todo aquello que es controvertido en castellano, como irregularidades gramaticales, préstamos lingüísticos y variantes geográficas. Esta obra permite analizar textos actuales, al abordar dudas frecuentes en el uso contemporáneo, como la adaptación de anglicismos o la concordancia en contextos digitales. Como tercera referencia española destaca el *Diccionario de uso del español* de María Moliner, que fue publicado originalmente en 1966. En nuestros días sigue siendo interesante su consulta debido a su enfoque en el uso práctico del lenguaje. Sus entradas se organizan mediante campos semánticos, lo que facilita la exploración de relaciones conceptuales y sinónimos. La perspectiva mencionada permite enriquecer el análisis textual conectando vocablos con sus contextos culturales y pragmáticos. La cuarta fuente española será el *Diccionario del español actual* de Manuel Seco, que es único en cuanto a su metodología, que está basada en corpus lingüísticos reales. Recoge usos del idioma de los siglos XX y XXI, en España y en América, junto con registros coloquiales y técnicos que se pueden encontrar en los textos periodísticos, literarios o publicitarios actuales. En definitiva, estas cuatro fuentes son un pequeño corpus que permite estudiar textos contemporáneos desde puntos de vista normativos, resolutivos, semánticos y descriptivos. Así, el DLE y el DLP establecen estándares académicos, mientras que Moliner y Seco dan perspectivas complementarias enfocadas en el uso real y la riqueza expresiva del español.

En francés también existen una serie de fuentes útiles para el corpus de fragmentos textuales de Miguel Ángel Hernández. Hemos seleccionado así las que tratan sobre registros lingüísticos informales y actuales. Partimos del *Petit Robert* (Robert, Rey, Rey-Debove, & Cottez, 1967), derivado del *Grand Robert*, donde encontramos etimologías y

citas literarias, centrándose adicionalmente en ejemplo literarios y de otros ámbitos en contexto que permiten identificar usos coloquiales o vulgares en contextos reales. Además, el *Trésor de la langue française informatisé* (TLFi; ATILF, 1994), aunque cubre principalmente los siglos XIX y XX, ofrece ejemplos de uso extraídos de literatura, prensa y oralidad. Estos registros históricos pueden revelar la pervivencia de expresiones coloquiales en el francés contemporáneo o, por el contrario, señalar términos en desuso. Su estructura detallada, además, ayuda a evaluar la adecuación de las elecciones del traductor frente a la evolución semántica. En ocasiones también hemos recurrido al *Wiktionnaire francophone* (Wikimedia Foundation, 2004), como recurso colaborativo, que incluye más de 420.000 entradas en francés, muchas de ellas actualizadas con neologismos, jerga juvenil y términos marginales. Su carácter dinámico y abierto lo convierte en una fuente clave para identificar voces vulgares o familiares recientes que podrían reflejarse en traducciones de pasajes transgresores o contemporáneos de la obra de Miguel Ángel Hernández.

En cuanto al *Grand Larousse de la langue française* (Guilbert, Lagane, & Niobey, 1978), junto con su versión compacta *Lexis* (Dubois, 1975), presenta 74000 entradas con artículos que indagan en 300000 acepciones, sin olvidar su sección de sinónimos y antónimos. El *Lexis* es una versión más pequeña donde podemos comparar soluciones de textos literarios. Junto a ellos están el *Petit Robert* y el TLFi, donde la historia y los ejemplos aparecen; el *Wiktionnaire* presenta léxico innovador y argot mientras que el *Grand Larousse* y el *Lexis* ofrecen herramientas para buscar sinónimos y variaciones semánticas.

Pasemos a examinar los diccionarios de lengua inglesa, que han constituido una herramienta esencial para analizar los fragmentos del corpus en este idioma, al ofrecer información léxica, gramatical y contextual adaptada a nuestras necesidades de análisis. Desglosamos a continuación todas las referencias consultadas, léase el *Cambridge Dictionary*, el *Chambers Dictionary*, el *Collins English Dictionary*, el *Longman Dictionary of Contemporary English*, el *Macmillan English Dictionary for Advanced Learners*, el *Oxford English Dictionary*, el *Urban Dictionary* y el *Wiktionary*. El primero de ellos es el *Cambridge Dictionary*, que ha resultado fundamental porque combina definiciones claras con ejemplos prácticos. Como segunda referencia hemos desglosado el *Chambers Dictionary*, publicado históricamente por Chambers Harrap Publishers, que

ha sido también un recurso de gran valor por su precisión léxica. El *Collins English Dictionary* proporciona definiciones históricas con un tono moderno, seguido del *Longman Dictionary of Contemporary English*, editado en Londres desde 1978, que nos ha servido para analizar términos con contextos específicos. La quinta referencia será el *Macmillan English Dictionary for Advanced Learners*, publicado en 2002 por Macmillan Education, que nos ha servido de gran ayuda por su enfoque en el uso real del idioma. Como sexto diccionario tenemos el *Oxford English Dictionary* (OED), una referencia histórica y académica por excelencia con más de 300.000 entradas actualizadas anualmente, que hemos elegido porque nos ha permitido documentar la evolución de las palabras, pues incluye ejemplos históricos y usos contemporáneos. La séptima fuente es el *Urban Dictionary*, un recurso en línea colaborativo que recoge términos y expresiones del lenguaje informal, especialmente útiles en nuestra investigación. La última es el *Wiktionary,* donde las personas contribuyen a su contenido por ser una página de licencia libre. Ofrece definiciones, información sobre etimologías, traducciones y pronunciaciones, útil para las expresiones idiomáticas o palabras en muchos idiomas. Los diccionarios recogidos nos han permitido pues analizar los fragmentos traducidos al inglés del corpus que hemos elaborado.

1.6. Utilidad y contribuciones esperables

En esta sección desarrollamos lo que esperamos conseguir con el diseño de investigación usado.

El enfoque cualitativo nos permitirá llevar a cabo análisis introspectivo de los textos, entrevistas semiestructuradas a traductores y el autor, y cuestionarios que exploren su intencionalidad creativa. Por ejemplo, para estudiar la construcción narrativa de algunos personajes de *Intento de Escapada*, mostraremos fragmentos donde la autotraducción intralingüística altera el registro de algunos diálogos de estándar a sociolectal, vinculándolos con las propias declaraciones de Hernández en las entrevistas que hemos mantenido con él.

El componente cuantitativo permitirá contrastar nuestras hipótesis mediante el análisis del corpus de fragmentos textuales, cuantificando técnicas de traducción según diferentes clasificaciones (y, particularmente, la de Hurtado Albir). Podremos examinar, por ejemplo, la frecuencia de técnicas como la adaptación en pasajes con palabras o

expresiones propias del dialecto murciano en *El dolor de los demás*, correlacionándolas con datos de los cuestionarios que han cumplimentado los traductores sobre sus propias decisiones traslativas.

A este respecto, consideramos que nuestra tesis doctoral pretende realizar aportaciones teóricas al estudio de la autotraducción intralingüística como herramienta estilística en la narrativa española contemporánea; metodológicamente, creemos que quedará demostrada la utilidad de combinar análisis cualitativos (subjetividad del autor/traductor) con cuantitativos (patrones en corpus) en traductología. En el ámbito práctico, consideramos que los resultados de investigación servirán para proponer directrices para traductores literarios que enfrenten desafíos similares a los de las novelas de Hernández. Este punto de vista dual permite garantizar una comprensión holística de dicho fenómeno, al mismo tiempo que respetamos la complejidad de la autotraducción y la traducción interlingüística como actos creativos y socioculturales.

1.7. Recapitulación final

En el primer capítulo hemos desarrollado una combinación de perspectivas cualitativa y cuantitativa, con predominio de la primera, para poder estudiar la autotraducción lingüística en las obras de Miguel Ángel Hernández, lo que hemos acompañado de una serie de estrategias de traducción interlingüística usadas en francés e inglés.

Los recursos pertinentes que emplearemos son entrevistas, cuestionarios, análisis introspectivos y cuantificación de corpus, los cuales facilitan la investigación de cómo el escritor elabora su trabajo y además facilitan el análisis de las traducciones sugeridas por los expertos, que emplean características sociolectales y geolectales, además de afrontar retos interculturales.

Las hipótesis son resultado del uso de instrumentos lexicográficos especializados y de análisis estadísticos que estudian la tensión entre la adaptación y la fidelidad en la mediación cultural. Examinamos también la autotraducción en el ámbito literario y buscamos confirmar que una combinación cualitativa y cuantitativa produce traducciones eficientes. Los resultados mostrados pueden ser de ayuda para los profesionales de la traducción literaria. Estamos convencidos de que si integramos los aspectos anteriores estudiaremos mejor los procesos creativos y socioculturales en la literatura nacional y su traducción a idiomas extranjeros.

2. CONTEXTUALIZACIÓN

2.1. Introducción

Nuestro objetivo no es otro que analizar la producción literaria de los escritores españoles nacidos durante la Transición (1976–1982). Para conseguirlo vamos a contextualizar sus obras en un marco que incluye lo histórico, lo social y lo cultural, con énfasis en la exploración de eventos importantes de la transición como el «pacto del olvido», el terrorismo y el 23F. Estos acontecimientos se pueden encontrar en los temas y el tono de la literatura, sobre todo en la novela negra y la poesía. Identificaremos, además, los hechos sociales, económicos y políticos más importantes de este generación, acompañados de una serie de autores y de obras sobre temas como la memoria histórica, la identidad y los desafíos contemporáneos. Al final planteamos unos apuntes sobre la presencia de los autores en el extranjero y el impacto de sus obras.

2.2. La Transición política en España (1976–1982)

Este periodo histórico es clave para el devenir de España, que evoluciona desde la dictadura franquista hacia un Estado democrático. Este proceso presenta como hechos destacados iniciales la Ley para la Reforma Política de 1976 y los Pactos de la Moncloa en 1977 (Rivas Arjona, 2014). El término «pactos» será el que más se encuentre en este tiempo, siendo ejemplos de ello la legalización del Partido Comunista de España (PCE) y la Ley de Amnistía de 1977 (Pasamar, 2018). Estos hitos facilitaron la transición política mostrando las concesiones realizadas por ambos bandos, puesto que los antifranquistas renunciaron a exigir justicia por los crímenes del régimen, mientras que los franquistas abandonaron progresivamente su control sobre las instituciones del Estado. Esto creó así un concepto conocido como «pacto del olvido», que postergó la confrontación con el legado del franquismo (González Ayuso, 2015).

Los hechos más trágicos de este periodo fueron los atentados de ETA y el terrorismo de extrema derecha, que añaden tensión y violencia a estos años. Su objetivo era desestabilizar el proceso democrático generando un clima de inestabilidad que acompañó a gran parte de la Transición (Rodríguez López, 1999–2000). Un caso particular de la extrema derecha fue el golpe de estado del 23F, ocurrido en 1981, que puso a prueba la lealtad de las fuerzas armadas y la capacidad de las instituciones democráticas para resistir

una regresión autoritaria. Su fracaso se debió a la intervención del rey Juan Carlos I, cuya negativa a apoyar el golpe fue fundamental para su fracaso (Díaz Pérez, 2013).

Ruiz (2002) destaca además el ascenso del Partido Socialista Obrero Español (PSOE) en 1982 como una victoria que permitió consolidar el sistema democrático al mismo tiempo que se llevaban a cabo profundas reformas políticas y sociales en España. Como punto negativo se encuentra la adopción del anteriormente referido «pacto de olvido» (*supra*, pp. 20 & 35), que ha sido objeto de críticas por parte de quienes consideran que este silencio institucional ha perpetuado la impunidad y el desconocimiento sobre las atrocidades del régimen (González Ayuso, 2015).

Los dos géneros más importantes de este periodo son la novela negra y la poesía. La primera sube en número de lectores y de escritores, con una unión con la crítica social y mostrando una tendencia a la exploración de los problemas de la sociedad, en un periodo entre el franquismo y la democracia. Como hemos señalado, hubo más lectores, lo que cree Pasamar (2018) que es debido a que este género combinó en estos años el entretenimiento con la crítica social e histórica.

Surgido en los años sesenta, su desarrollo fue impedido por el franquismo. Una vez muerto Franco su auge se consolida, siendo un ejemplo de ello la obra publicada en 1975 titulada *La verdad sobre el caso Savolta*, de Eduardo Mendoza. Esta novela cumple una función esencial, como es la de establecer un modelo narrativo en el que la investigación criminal se entrelaza con un profundo análisis de las tensiones sociales y de clase. Está ambientada en Barcelona en los años 20, presentando un conflicto entre patronos y obreros que se intercala con la presentación de personajes pertenecientes a la alta burguesía catalana, a los que se suponía un modelo a seguir, pero que se revelan tan implicados en la criminalidad como aquellos actores antisistémicos que se presentan como amenazas al orden establecido (Díaz Navarro, 2011).

Lourdes Ortiz destaca en su obra *Picadura mortal* (1979) por usar la ironía y la deconstrucción paródica para poder poner en duda el patriarcado durante el franquismo, criticando las estructuras de poder y el papel de las mujeres. Su importancia la encontramos en una voz femenina que le ofrece al lector un enfoque innovador que añade una crítica de género a la crítica social tradicional propia del género policiaco (Talbot, 1994).

El segundo género que se va a desarrollar es la poesía, con presencia a partir de los años ochenta. Un caso práctico es el estudio realizado por José María Balcells Doménech en 2003 en su poemario *Ilimitada voz*. Se produjo así en la poesía una evolución durante los años 70 del siglo XX que condujeron al renacimiento de los años ochenta, donde destaca la labor masculina. Sin embargo, en esta última década se sigue ignorando a las mujeres en la crítica y los círculos literarios (Lanz, 2007). Esta actitud impidió a las poetas de la época contribuir al renacimiento de la métrica clásica española, con una clara diferenciación entre las mujeres que comienzan a publicar en la década de los ochenta y las que nacen a finales de los cincuenta y en la década de los sesenta del siglo XX. El punto de convergencia que presentan es el desarrollo de una voz que desafía las convenciones literarias y sociales de su tiempo, a través de la experimentación con nuevos registros que les permiten explorar temas de género y subjetividad (Payeras Grau, 2020).

En la primera categoría se encuentra Ana Rossetti, cuya obra se caracteriza por la reivindicación del deseo sexual femenino y una abierta rebelión contra el catolicismo tradicional que marcó su infancia en Cádiz. Su poesía rompe con la tradición poética patriarcal española, con producciones que buscan subvertir las normas impuestas por la religión y la moralidad patriarcal (Payeras Grau, 2001). Por otro lado, encontramos a Àlex Susanna i Andreu, representante de una corriente poética que ha sido denominada la «poética del silencio», que se caracteriza por su enfoque en la desnudez expresiva y la búsqueda de la palabra esencial, con notables diferencias entre Andreu y Rosetti puesto que el primero fomenta el minimalismo y la contención de su poesía, que se oponen a la exuberancia expresiva de Ana Rossetti. Este movimiento busca así enfatizar lo implícito, lo que invita a una lectura atenta y contemplativa (Moyano Casiano, 2021).

El período histórico de la Transición ha sido ampliamente analizado desde el punto de vista de la creación literaria, tanto a nivel nacional como internacional. En el ámbito francés, Bouju (1996/2002) considera que la Transición es una oportunidad única para el diálogo entre lo histórico y lo literario. Según este autor, tras la muerte de Franco se produce una crisis de valores y referentes tradicionales en la literatura española que conduce a textos que aún no logran converger plenamente con los procesos históricos que intentan representar (Bouju, 1996). Se pasa así de una «conciencia colectiva» a una libre expresión y a la integración en la esfera internacional, lo que plantea una redefinición de la identidad nacional de los escritores nacionales, que en su desempeño interactúan con

escritores internacionales. Esto crea nuevos espacios donde se expanden los temas literarios, que incluyen desde la política ficcional hasta el género negro, permitiendo a la literatura española salir de su aislamiento y conectarse con corrientes literarias más amplias (id.).

El papel del lector también sufrirá transformaciones en este periodo, porque el deseo de acceder a un concepto nuevo conocido como «bestseller» obligó a los escritores a profesionalizarse y a contratar a agentes literarios. Estamos así ante un modelo más comercial donde el éxito económico y la visibilidad en los mercados internacionales se convierten en factores clave para los escritores. Ejemplos de esto son Camilo José Cela y Miguel Delibes, si bien esta tendencia conduce a un «reduccionismo comercial» (id.) que ve la novela como un producto que se ajustará a la demanda del mercado creando una experiencia íntima entre el lector y el escritor.

Los factores mencionados anteriormente provocan que los escritores muestren estilos de escritura parecidos, exhibiendo una uniformidad al utilizar los recursos literarios, lo que repercute en los géneros creados y en las expectativas del lector. Esta analogía se manifiesta, por ejemplo, en la utilización de un enfoque introspectivo en el que los autores emplean personajes-narradores que examinan su identidad y su relación con el argumento. Además, la ironía es una herramienta que los autores utilizan para que el lector haga un examen crítico y poder distanciar al escritor para que critique la historia y la ficción a través de una visión más cínica y crítica del pasado. Finalmente, la desmitificación es para este investigador un modo de eliminar las secuelas de la dictadura y de crear una nueva narrativa que refleje los valores de una España democrática que está consolidando su presencia en la sociedad (id.).

Lo cierto es que los nuevos modelos de escritura que surgieron se alinearon con los tiempos modernos produciéndose tanto una convergencia como una divergencia entre la historia y la literatura en España a partir de 1975. Los autores más destacados son Juan Benet, Carmen Martín Gaite, José María Guelbenzu, Juan Goytisolo, Álvaro Pombo, Juan Marsé y Esther Tusquets. Ellos contribuyeron a la cultura europea proporcionando unas obras modernas con elementos aún del franquismo (Bouju, 2002). Un caso destacado es el de Juan Goytisolo, quien critica de una forma radical las estructuras de poder. En consecuencia, se presenta en este autor un enfoque crítico y corrosivo, mucho más enfatizado que en el resto de los mencionados (Navajas, 2005).

Es pertinente, por otro lado, seguir la estela de Ferrán (2008), quien considera pertinente hacer referencia a la relevancia del concepto de memoria en la literatura española contemporánea. El trauma y la memoria son así esenciales en las obras de los años sesenta a noventa del siglo pasado, siguiendo a Freud y su modelo de memoria, con obras fragmentadas y disruptivas que muestran el deseo de los escritores de hacer partícipe al lector del dolor y del sufrimiento de las víctimas que han vivido ese pasado traumático, lo que añade una profundidad emocional y psicológica a la narrativa (id.).

Bouju (1996/2002) y Ferrán (2008) presentan puntos convergentes y divergentes, El punto en el que están de acuerdo es que la literatura española contemporánea ha sido capaz de negociar la relación entre historia y narrativa. En cuanto a las diferencias, Bouju estudia la contribución de los autores españoles a la cultura europea empleando una narrativa caracterizada por su rigurosidad y originalidad. Este aspecto se opone a Ferrán, que destaca el modo en que los escritores emplean la memoria y el trauma con vistas a crear narrativas que desafían y critican los discursos históricos establecidos.

En cuanto a la historia de la novelística española que explora el periodo histórico de la Transición sobresale la contribución de Gómez-Montero (2007), quien examina cómo la picaresca refleja un cambio en los valores sociales y en la representación del individuo frente a un orden político en transformación. Otra referencia significativa es Vila-Sanjuan (2003), cuyo trabajo se centra en las obras más vendidas en España en los últimos veinticinco años. Examina sobre todo los «bestsellers», aunque profundiza en otros conceptos ligados a la cultura de las décadas de 1970, 1980 y 1990.

Pons (1996) estudia la evolución de los géneros literarios a través de su investigación sobre el desarrollo de la novela histórica desde el siglo XIX hasta finales del siglo XX. El papel que tiene es importante en la interpretación del pasado, con un estudio de las teorías y la expresión del periodo. Además, en la Transición este género buscó reexaminar el franquismo. Añadimos a Ros Ferrer, que presenta la Transición con una serie de transformaciones políticas, sociales y culturales examinando, además, cómo aún en nuestros días la memoria colectiva tiene influencia incluso en los no nacidos bajo la misma (Ros Ferrer, 2020). Acabamos con Santamaría Colmenero (2020), quien en la misma línea estudia la construcción del poder en la España actual, poniendo especial énfasis en la Transición.

2.3. Una selección de autores y obras

A continuación, examinaremos a los autores más sobresalientes nacidos durante la Transición, con obras que abordan cuestiones sociales, políticas y culturales de su periodo. Los desafíos se enfocarán en la memoria histórica, el estudio de la identidad y los desafíos contemporáneos, abordados desde géneros como la ficción, la narrativa histórica, la novela negra, la poesía y el teatro. Adicionalmente, incorporan elementos innovadores a la tradición, tratando temas como la lucha por la igualdad de género, los dilemas éticos en periodos de crisis y la representación de experiencias humanas universales.

En 1976, ratifican el estatuto legal que promueve la reforma política. El primer género destacado de este año es la ficción, personificada por José Vicente Alfaro (Pascual García, 2016; Redondo Rey, 2024) con su obra *El homicidio del calígrafo de Bagdad* (2020). Esta obra aborda temas como el enigma, la autoridad y la religión, poniendo un énfasis particular en la interacción entre las culturas. El otro es Eduardo Álvarez (Álvarez, 2021) en su obra titulada *El hijo de Eulalia*, en la cual el poder y los privilegios desempeñan un papel crucial. La obra *El arma perfecta* del año 2021 de Francisco Castillo le sigue, ostentando una relevancia similar en el género contemporáneo. En la obra *Todos los futuros perdidos*, escrita por Eduardo Madina, Borja Sémper y Lourdes Pérez (Matusevich, 2022), se narran los acontecimientos nacionales, incluyendo la disolución de ETA y la narrativa de un caserío centenario en el País Vasco. *El querido hermano* (2023), *La larga noche* (2022) y *Atocha 55* (2020) de Joaquín Pérez Azaústre (Chicharro Chamorro, 2024; Durán, 2024) examinan el asesinato de Antonio Machado, el fallecimiento de Manolete y el atentado contra los abogados laboralistas en Madrid en 1977.

Continuamos con la obra *Cosas que pasan* de Borja Sémper, publicada por Martín Rodrigo en el año 2021, que invita al lector a reflexionar sobre la experiencia humana. Se encuentra a continuación *Las damas de la telaraña* (2022) de Nieves Muñoz (Martín, 2022), una obra que aborda temas como la pasión, el amor, la traición y la demencia. Finalmente, hemos descubierto un feminismo histórico en las obras *Las criollas del Amazonas* (2023) e *Hija del mar* (2021) de Alicia Vallina, las cuales abordan temas como la exploración, la aventura y la resistencia. En las obras *El viento nos llevará* (2023) y *La vida desnuda* (2020) de Mónica Carrillo Martínez (Tadeo Altoaguirre, 2023), se puede

observar una reflexión sobre la esencia del ser humano. El libro *El viento nos llevará* (2023) proporciona sugerencias para la gestión de problemas cotidianos, mientras que *La vida desnuda* (2020) examina la vulnerabilidad de los individuos. Marta Rebón (Echarri, 2022) presenta una amalgama elementos políticos y territoriales, examinando la contienda entre Rusia y Ucrania.

La novela negra la encontramos en *El ladrón de rostros* (2023), *La hora de las gaviotas* (2021), *Faro del silencio* (2021) y *La fábrica de las sombras* (2022) de Ibon Martín. *El ladrón de rostros* (2023) trata temas mitológicos, mientras *La hora de las gaviotas* (2021) se desarrolla en la costa vasca. *Faro del silencio* (2021) y *La fábrica de las sombras* (2022) presentan una serie de mitos y leyendas propios de las regiones recogidas en la obra. Este género se fusiona con el feminismo y obtenemos *La maternidad era eso* (2023) y *La forja de una rebelde* (2022) de Noemí Trujillo (Trujillo, 2023). La primera aborda cuestiones relativas a la identidad, el cuerpo y el poder mediante un ensayo, mientras que *La forja de una rebelde* (2022) examina la resolución de crímenes en un evento clandestino.

La ciencia ficción y los relatos de viajes los encontramos en Jorge Carrión (Aparicio, 2024) con sus novelas *Todos los museos son novelas de ciencia ficción* (2022), *Membrana* (2021), *Lo viral* (2020) y *El museo* (2023). Carrión destaca por ser capaz de reinterpretar eventos históricos relevantes en España y Latinoamérica. La primera novela examina el papel que tiene la información y la tecnología sobre la construcción del conocimiento y la realidad, con un tema similar a *Membrana* (2021) al hacer preguntas sobre la relación que existe entre la humanidad y la tecnología. *Lo viral* (2020) expone cómo la sociedad ha experimentado transformaciones con el COVID-19. Concluimos con *El museo* (2023), el cual analiza la evolución del arte y su relación con la memoria cultural.

Las novelas testimoniales son *Maneras de irse* (2021) de Sonia Hernández (Lladó, 2022), una combinación de autobiografía con ficción que reflexiona sobre la pérdida. Añadimos *Verso suelto* (2023) y *El reloj del fin del mundo* (2022) de Use Lahoz (Paniagua, 2023), que examinan la experiencia y la mezcla de lo individual y lo colectivo. *Verso suelto* (2023) presenta como temas esenciales el deseo y el abandono a través de una protagonista que se identifica con el colectivo LGTBIQA. *El reloj del fin del mundo* (2022) reflexiona sobre las emociones. Concluimos este género con *El viento que sopla*

salvaje (2021) de Pilar Pascual Echalecu (Gómez, 2021), que usa la memoria histórica para mostrar el «pacto de silencio» de 1982, que continúa en la actualidad.

El género biográfico alberga trabajos destacados como *Luz de fuego* (2020) de Javier Montes (Miles, 2024), que explora la existencia de Dora Vivacqa, un emblema de libertad y resistencia. Eloy Moreno (Maríasun, 2022; Moreno, 2021; Penguin Books, 2022) escribe *Cuando era divertido* (2022), *Lo quiero todo* (2021), *Diferente* (2021) y *Tierra* (2020). Los asuntos abordados incluyen la identidad, la diferencia y la aceptación. En *Cuando era divertido* (2022) se reflejan los espectros del pasado, mientras que *Lo quiero todo* (2021) representa a un joven que adquiere conciencia de sus emociones y las de los demás. *Diferente* (2021) cuestiona los estándares preestablecidos respecto a lo que se considera normal, mientras que *Tierra* (2020) revela verdades encubiertas que alteran nuestra percepción global.

Finalizamos el año 1976 con la ficción, la narrativa social y el compendio literario. La ficción presenta obras como *Amigos para siempre* (2021) de Daniel Ruiz García (Morillo, 2021) donde encontramos un estudio de los valores de la amistad, el paso del tiempo y las transformaciones personales y colectivas. *Club de juego* (2022) de Pablo Tébar Goyanes estudia cómo en la crisis de los cuarenta una persona se aficiona a los juegos de mesa. Los dos últimos géneros mencionados los encontramos en *El corazón de la fiesta* (2020) y *Allí donde nos encontramos* (2021) de Gonzalo Torné de la Guardia (Vendrell, 2020). *El corazón de la fiesta* (2020) presenta a personas en dificultades en Barcelona.

En 1977 los políticos firmaron los Pactos de la Moncloa. En este año comenzamos por la ficción con Ana Ballabriga Navarro y David Zaplana (Billabriga y Zaplana, 2023), autores de *La profecía del desierto* (2021) y *La ley del hambre* (2023). *La profecía del desierto* (2021) presentan como temas destacados el poder y la supervivencia y la segunda juega con las expectativas del lector con una atmósfera intrigante. *Material de construcción* (2023), *El cumpleaños* (2022) e *Y poco después ahora* (2022) de Eider Rodríguez (Hevia, 2023) son obras destacadas de la literatura feminista. La primera se centra en el alcoholismo y sus repercusiones, mientras que las obras *El cumpleaños* (2022) e *Y poco después ahora* (2022) abordan temáticas como la memoria o el dolor desde una perspectiva emocional y política.

Las obras literarias *Todo arde* (2022) y *Rey Blanco* (2020) de Juan Gómez Jurado (Abella, 2022; Caballero, 2020) se distinguen por la integración de elementos de ficción y feminismo. *Todo arde* (2022) propone una narrativa en la que un conjunto de mujeres aspira a desestabilizar las estructuras de poder establecidas. En contraste, *Rey Blanco* (2020) documenta a unas mujeres que logran entrar en la sociedad mediante su ingenio.

En *La vida es un cuadro de Hopper* (2021), Carlos Langa cultiva el género de la ficción culta. *Doctor Portuondo* (2017), obra de Carlo Padial (González, 2021), se dedica al estudio del cerebro humano. *La muerte llega por el este: Una algarada de Palop* (2020), obra literaria de Pascual Ulpiano, pseudónimo de Alberto Valle, aborda cuestiones como el poder y la corrupción. La trilogía literaria de Rafael Tarradas Bultó (Luis, 2023; Pérez Martínez, 2022), compuesta por *La voz de los valientes* (2023), *El valle de los arcángeles* (2022) y *El heredero* (2020), aborda temáticas como la lealtad, la utopía y el descenso socioeconómico. En la esfera teatral, Nando López (Pérez, 2022) es autor de la obra literaria *La Versión de Eric* (2020), *Inventando a Lope* (2020), *¿Cuál es tu lucha?* (2022), *¿Por qué todo tiene que ser tan difícil?* (2021) y *Tito Andrónico* (2019). Todas estas obras abordan temáticas como la responsabilidad individual, las aspiraciones juveniles y la reinterpretación de clásicos como Lope de Vega y Shakespeare.

El género histórico se manifiesta a través de obras como *Hijos de Gael* (2022) y *El custodio de los libros* (2020) de Rodrigo Costoya Santos (Lamela Méndez, 2022), que fusionan la historia gaélica y su preservación. De acuerdo con Díaz-Cano Arévalo (2021), Blas Malo Poyatos propone *Lope de Vega*, *el desdén y la furia* (2021) y *El guardián de las palabras* (2020). Adicionalmente, José Zoilo Hernández es el autor de *El nombre de dios* (2020) y *El alano* (2019), los cuales ofrecen un recorrido significativo por la historia de España y la península ibérica.

El género teatral e histórico está en *Alicia y las Sinsombrero* (2020) de Tania Balló, que estudia la igualdad de las mujeres. En cuanto a *Una pareja feliz* (2021) de Mar Gómez Glez, presenta en un mismo volumen una combinación de literatura y de filosofía. El teatro histórico presenta *Fuga mundi* (2021), donde reflexiona sobre la lucha por los derechos de la mujer en una sociedad patriarcal. Pasando al género poético, Bibiana Candia (Rodríguez, 2021c) escribió *Azucre* (2021), con el tema de la esclavitud en Cuba como telón de fondo durante toda la obra.

En el género policiaco, la obra *Catorce* de Paula Figols (Club de Lectura y Cata, 2020) aborda temas como la justicia social, la migración y la desigualdad en una trama que se desarrolla entre África y Europa. En catalán, los libros *Els àngels em miren* de Marc Pastor (Plantada, 2019) y *L'horror de réquiem* (2020) narran unos homicidios en Barcelona.

En la narrativa contemporánea, destaca la figura de Yolanda Domínguez (Quinta Trends, 2021) con su obra *Maldito estereotipo* (2021), la cual aborda los estereotipos de género, culturales y de índole racial. David Sánchez (Fo, 2022), analiza en su obra *Los años de Internet* (2021) la influencia que tiene en las personas la vida en una sociedad constantemente conectada. Eduardo Infante se encuentra en el género teatral con su obra *No me tapes el sol* (2021), la cual representa una sociedad desconectada emocionalmente.

Este año también vio nacer al escritor que nos ocupa en la presente tesis, Miguel Ángel Hernández, nacido en Murcia en 1977. Candeloro (2022) manifiesta que ha combinado su labor académica con una destacada carrera literaria, en cuyas obras ha examinado temas tan relevantes como la memoria, el arte, la identidad y la violencia. Ejemplos de estas novelas serán *Intento de escapada* (2013), *El instante de peligro* (2015), *El dolor de los demás* (2018) y *Anoxia* (2023).

La categoría de la poesía contemporánea incluye a Yolanda Castaño Pereira (Rodríguez Toledo, 2021) con su obra *Un cobertizo lleno de significados sospechosos* (2020), la cual se encuentra disponible en idioma gallego y español. En ella estudia temas como el legado, las relaciones y la protección familiar. En *Materia* (2023) explora los desafíos a los que tiene que hacer frente las mujeres. En el género autobiográfico e infantil encontramos a Llucia Ramis (Dalmases, 2020) con *50 libros que me han cambiado la vida* (2020) y *El petit menjatemps* (2020). El primero cuenta los libros que han sido importantes para ella, mientras que el segundo examina el concepto del tiempo para un público juvenil.

El género de la ciencia ficción está en la obra *Diario de un viejo cabezota* (2020) de Pablo Martín Sánchez (Galindo, 2020), que estudia la falta de preparación de las personas para hacer frente a las crisis. Acabamos el año 1977 con el género testimonial de las obras *Si no eres lo menos que podrías hacer es decirlo* (2021) y *Cuantas cosas hemos visto*

desaparecer (2020) de Miguel Serrano Larraz. Los temas que cubren son la identidad, la memoria y el impacto transformador de la literatura y el arte en la vida personal.

Los autores nacidos en 1978 fueron testigos de la Constitución Española. En esta quinta comenzamos con el género de la ficción a través de Xus González (Diaz-Cano Arévalo, 2022) y su novela *Un trabajo limpio* (2022), que critica la desigualdad y desesperación de una sociedad caracterizada por una violencia a diferentes niveles, que van de lo físico a lo emocional. Como segunda representante del género tenemos a Inma López Silva (Gudiña, 2022; Ruibal Outes**,** 2004) con *El libro de la hija* (2020). En ella el personaje llamado Helena manifiesta cómo los medios manipulan a los ciudadanos, mostrando además las luchas de poder en la sociedad. Esto permite introducir temas como la verdad, la integridad profesional y el papel de los medios en la formación de la opinión pública. Una obra anterior a la década que estamos cubriendo es *Concubinas* (2002), a través de mujeres que reclaman sus derechos en una sociedad patriarcal donde enfatiza los mecanismos de control sobre los cuerpos y las emociones femeninas, de tal manera que esta novela se erige como un alegato feminista en contra de la opresión intergeneracional.

Las voces de Adriana (2023) y *Las cartas de Gerardo* (2022) de Elvira Navarro (De Grado, 2023; Navarro, 2019) estudian la memoria, el amor y la muerte. *Las voces de Adriana* (2023) examina la tradición, mientras que *Las cartas de Gerardo* (2022) reflexiona sobre el desgaste emocional en las relaciones humanas. Además, *La ciudad en invierno* (2007) explora la vulnerabilidad humana frente al caos. A los anteriores añadimos a Pablo Gutiérrez Domínguez con *El síndrome de Bergerac* (2021) y *Memoria de la chica de azul* (2020). La primera trata sobre las obsesiones, mientras que la segunda presenta como tema central la marginalización social.

La ficción prosigue con Daniel Blanco Parra (Ortiz, 2020), autor de las obras *La niña santa* (2022), y *Como era en un principio* (2020), que abordan temas relevantes como la guerra y la memoria. *La niña santa* (2022) ilustra la capacidad de las mujeres para resistir en la sociedad, mientras que *Como era en un principio* (2020) reflexiona sobre la celeridad con la que transcurre el tiempo. Javier Pellicer (Díaz-Cano Arévalo, 2020) redacta *El legado del minotauro* (2020), en el que se abordan temas fundamentales como la traición y la ambición. *El pintor de los muertos* (2022) de Antonio Puente Mayor (González-Barba, 2022) se encuentra en el género de los viajes. Asimismo, escribe *España inédita (nómadas)* (2021), presentando lugares de interés en España a través de

su historia. La representación del género de la novela contemporánea se encuentra en *Escape* (2022) y *Mujeres y negros* (2020) de Enrique Rubio, donde se abordan temas significativos como la alienación y el desarraigo en el primer caso. En la segunda se realiza una reflexión sobre el aislamiento y su función en el proceso de escritura.

La fusión del género literario con el feminismo se puede observar en las obras *La muela* (2021) y *La educación física* (2023), de Rosario Villajos (Reguero Ríos, 2024), que amalgaman la sátira y el realismo social. El género negro se distingue por la obra *La estrella de quince puntas* (2020) de Noelia Lorenzo Pino (Natalías, 2020), que se centra en un delito. En el ámbito de la autoayuda y el autodesarrollo, encontramos a Sandra Santana con sus obras *Marcha por el desierto* (2020) y *Los días que viví sin ti* (2021), las cuales evidencian la fortaleza inherente a los seres humanos.

La representación del género poético y el teatro contemporáneo se encuentra en *Mamut* (2022) de Eva Baltasar y Paco Bezerra (Pujol, 2024), que abordan temas relacionados con la reencarnación y el ciberacoso. El género histórico se caracteriza por títulos como *18 de julio de 1936: el día que empezó la Guerra Civil* (2021), de Pilar Mera Costas (Vaquero Martínez, 2023), que aborda la historia española. En el género de la ciencia ficción, encontramos títulos como *Obscura, diez relatos* (2020) y *La Figura de Arcilla* (2019) de Malenka Ramos, que abordan temáticas como el terror y lo fantástico. En última instancia, el género social y poético (crítico) se encuentra en *Cada noche te escribo* (2021) de Patricia Benito y *Tempestad en víspera de viernes* (2020) de Lara Moreno (Ortiz, 2021), los cuales ilustran los problemas contemporáneos mediante una poesía que busca denunciar y meditar sobre ellos.

En 1979 se llevaron a cabo los primeros comicios municipales después del régimen franquista. La primera categoría de este año corresponde al género de la ficción, con *La oscuridad es un lugar* de Ariadna Castellarnau (Iglesia, 2020), que reflexiona sobre la existencia humana. *Golpes de luz* de Ledicia Costas (Costas, 2021) analiza los vínculos familiares y reflexiona sobre el rol de la mujer como cuidadora. Por otro lado, *Luces de invierno* de Irati Elorrieta Aguirre (Instituto Cervantes Manchester, 2024) analiza la identidad cultural y el sentido de pertenencia en un mundo globalizado.

En esta misma categoría se encuentran *El último libro* (2020) y *Caravana española* (2022) de Marcos Eymar. El primero analiza la función de la literatura en la conexión de

individuos durante periodos de crisis, mientras que la segunda amplía este enfoque al instruir al lector en la autocomprensión y la recuperación emocional. *Los mercaderes del che* (2020) de Álex Ayala Ugarte (Güerri, 2022), aborda temas como la memoria cultural, el valor de los íconos y la resistencia ante el olvido. Darío Vilas Couselo se clasifica en el género de la ciencia ficción, con sus obras *Instinto de superviviente* (2021), *Piezas desequilibradas* (2021), *La oración del sepulturero* (2021) y *Reír en tu funeral* (2021). En estas obras, reflexiona sobre la cordura tras el apocalipsis, abordando temas como la locura, la obsesión y el deceso.

El género de la narrativa contemporánea cuenta con una destacada figura que ha redactado *El lunes nos querrán* en el año 2021. Es Najat El Hachmi (Balghzal, 2023; Belaarbi, 2023; Geli, 2021; Guzmán Mora, 2021; Hernández Rodríguez, 2020; Montaner Bueno & Encabo Fernández, 2016), autora de una obra literaria en la que las mujeres se esfuerzan por sus derechos en una sociedad marcadamente patriarcal. El género histórico incluye obras como *Un tal González* (2022), *La hora violeta* (2023), *Dos tardes con Joseph Roth* (2025), *Los alemanes* (2024), *La piel* (2020) y *Contra la España vacía* (2022) de Sergio del Molino (Sanz Simón, 2018). Estas obras abordan temas como el éxodo rural, la política y los aspectos sociales, lo que permite al lector encontrar reflexiones sobre cómo la modernidad impacta en las comunidades rurales. *Noche y niebla en los campos nazis* (2021) de Mónica González Álvarez establece una comparación entre los horrores de los campos de concentración y los derechos humanos y la memoria histórica.

El género feminista lo encontramos en *El último hombre blanco* (2022) de Nuria Labari, que critica las normativas de género y el poder, mientras que *Mujer tenía que ser* (2022) y *La vida a mordiscos* (2021) de Tania Llasera muestra como las mujeres luchan para poder expresar sus pensamientos libremente. En el género social están las obras *Manifiesto por la lectura* (2020), *El futuro recordado* (2020), *Alguien habló de nosotros* (2017) y *El infinito en un junco* (2020) de Irene Vallejo Moreu (Ferri, 2024; Girarte Guillén, 2022; Palacio Castañeda, 2022; Pineda Ahumada, 2023; Ramírez Leyva, 2022; Vallejo, 2021), donde la lectura, la historia y el testimonio personal permiten comprender al ser humano. *El infinito en un junco* (2020), en particular, plantea los libros como objetos de poder y de conocimiento en los que convergen el pasado y el presente.

1980 es relevante a nivel político y emocional debido a los asesinatos de ETA. Comenzamos con el género ficcional con *También llueve en verano* (2021) de Sara

Ballarín, que muestra la lucha por la supervivencia física y emocional con temas centrales como el éxodo rural y el retorno a los orígenes. *Punta Albatros* (2022) de Margarita Leoz (Manrique Sabogal, 2022) introduce una atmósfera opresiva tratando el trauma y la memoria. *Elemental, querida Gabi* (2021) de Rosario Tey (Sainz Peña, 2023), presenta un entorno pobre en el que las mujeres luchan por sus derechos personales y económicos.

La ficción continúa con *El lenguaje oculto de los libros* (2020) de Alfonso del Rio (Deusto Alumni, 2021), que trata temas como el poder del conocimiento, la historia oculta de Europa y el impacto de la guerra en la vida cotidiana. *Luminaria* (2022) de Pablo Diez Martínez presenta a un hombre desequilibrado que se mueve entre la inocencia y la culpa al hacer frente a un juicio. *Contraperfume* (2021) de Daniel Figuero explora la experiencia humana a través del olfato y la memoria. *Simón* (2020) de Miqui Otero (Rodríguez, 2021b) presenta las pequeñas victorias en la vida cotidiana de las personas.

Los géneros de la ficción y de la historia unidos crean obras como *Las mujeres de Federico* (2021) de Ana Bernal-Triviño (G. De Montis, 2021), resaltando el feminismo de las mujeres de Lorca. En el género romántico, *Un linaje oscuro* (2022) de Victoria Vílchez (Vílchez, 2022) combina la historia y la fantasía para mostrar temas como la justicia, el miedo y las dinámicas de poder. Acabamos con una serie de autores y obras. *Apuntes macabros* (2011) y *El arte sombrío* (2021) de Juan de Dios Garduño Cuenca usan el terror para analizar temas contemporáneos. Las obras históricas y contemporáneas las escriben Caridad Bernal Pérez y Paula Bonet (Centre Cultural La Nau, 2021), donde los temas de la memoria y la identidad aparecen en *Nos conocemos* (2020) y *La anguila* (2021).

Adolfo Suarez dimitió en 1981. Además, en este año hubo un intento de golpe de Estado conocido como el 23-F. El género de la ficción empieza con Katixa Aguirre (Fernández, 2023) que escribe *De nuevo centauro* (2022), donde desarrolla un futuro distópico consecuencia del desarrollo económico y la falta de tradiciones. El género narrativo lo encontramos en la obra *Cuando llega el deshielo* (2022) de Laia Vilaseca (Cabal, 2022), donde un entorno idílico oculta una amenaza. La historia y la ficción unen fuerzas en *Noche y océano* (2020) de Raquel Taranilla (Martínez Ros, 2020) y *La balada del Norte 4* (2023) de Alfonso Zapico (García Rouco, 2023). La primera trata el tema de las relaciones humanas y los conflictos internos, diferente de los eventos históricos del País Vasco que desglosa la segunda.

En el género negro los autores Susana Martín Gijón y Julio Muñoz Gijón presentan crímenes y misterios. Las obras de la primera son *Progenie* (2019), *Especie* (2021) y *Planeta* (2022), mientras que Julio Muñoz Gijón (Canal Sur, 2014) escribe sátiras como *El asesino de la Regaña* (2013) y *El increíble robo del informe Rinconcillo* (2021). Lo histórico es representado por Aroa Moreno Durán (Moreno Durán & Puigdueta, 2023) y Miguel Ángel Novillo López (Pérez González, 2013), que estudian la Guerra civil española y la historia de Roma. El género de la autoayuda lo representa Kiko Llaneras (Llaneras, 2025), que ayuda a las personas a conseguir sus objetivos y a ser más espirituales.

El género de los viajes es representado por Xavier Aldekoa (Bretos, 2025), que usa el continente africano para ambientar su obra y mostrar lo que separa a África y Europa. Las últimas obras de 1981 pertenecen al género poético: *La parte blanda de la montaña* (2022) y *Comida y basura* (2020). Son de Álex Prada (Rodríguez, 2022), criticando en ellas la cultura del siglo XXI usando los problemas existentes.

El último año que vamos a incluir en nuestro estudio es 1982, por representar el final de la Transición. En este año tuvimos nuestro primer presidente del gobierno, socialista en este caso, desde que acabó la dictadura franquista. El primer género es la ficción, con Ángela Banzas (Caeiro, 2023), que trata temas como misterios individuales y colectivos. *La sombra de la rosa* (2023) estudia temas como el duelo, la memoria y la herencia familiar. *La conjura de la niebla* (2022) muestra con dos líneas temporales cómo el pasado sigue siendo importante en el presente. Añadimos a Jairo Junciel (Junciel, 2022) con *La máscara de Prometeo* (2022) y a David Orange (Orange, 2022) con *Romperás la noche con un grito* (2022), con temas similares como la redención y el misterio, mientras que Julia Sabina (Martínez, 2020) con *Vidas samuráis* (2020) presenta una aventura personal y académica. El género histórico presenta obras como *La memoria eres tú* (2021) de Albert Bertrán Bas (Beltrán Vives, 2021), que estudia la Guerra civil española, y *La juglaresa* (2021) de María López Villarquide (Rodríguez, 2021a), donde una mujer vive aventuras durante la Edad Media. Los temas que encontraremos serán la memoria histórica y el papel de las mujeres en la sociedad.

El género policiaco o negro es propio de José Manuel del Río, Eneko Fernández y Alaitz Leceaga (Martín, 2023), quienes con sus obras *A bocajarro* (2023), *El espectro del palatino* (2021), *Hasta donde termina el mar* (2021) y *Las dos vidas de Mina Índigo*

(2023) muestran una serie de tramas de gran complejidad. En el género contemporáneo Albert Forns Canal y Aurora García Mateache usan la introspección y la reflexión en *Antes de las cinco en casa* (2020) y *La finca* (2020), donde critican la vida en nuestro país actualmente. En el género biográfico y autobiográfico Francisco García Vena y Héctor Castiñeira presentan *Irrompible* (2020) y *La sonda del viento* (2023), que tratan sobre cómo las personas luchan ante la adversidad, para lo que muestran experiencias personales.

2.4. Traducción e internacionalización

Este apartado busca enfatizar la importancia de la traducción, entendida en este contexto como una herramienta fundamental que permite difundir a nivel global la literatura española contemporánea, específicamente de autores nacidos entre 1976 y 1982. La presentación de una serie de traducciones a lenguas como el francés, inglés, italiano, alemán y portugués permiten valorar el papel de la traducción para que las obras lleguen a un público internacional. Los géneros a los que pertenecen van de la narrativa histórica y contemporánea a la ciencia ficción, el género negro, la poesía y el ensayo, lo que muestra la variedad existente en los autores nacidos bajo la Transición.

Entre las traducciones internacionales de obras publicadas por autores españoles nacidos en 1976 encontramos a José Vicente Alfaro y su obra original *El llanto de la Isla de Pascua*, con su traducción en francés (Barrau, 2015) titulada *Les sanglots de l'île de Pâques* (2015, traducción de Maya Majzoub), portugués (*O Pranto da Ilha de Páscoa*, 2016), alemán (*Die Tränen der Osterinsel*, 2015, traducida por Adriana Beatriz Netz) e italiano (*Il Pianto Dell'isola Di Pasqua*, 2018).

Dentro de la temática de ciencia ficción, encontramos a Jorge Carrión (Aparicio, 2024) con *Ceux du futur* (2017), cuyo título original en español es *Los huérfanos* (2014), ambientada en 2048 en un planeta diezmado por la Tercera Guerra Mundial. De este escritor (Alfaro López, 2016; Aparicio, 2024; Del Pino Olmedo & Carrión, 2013; Kunst, 2016; López, 2016; Pujante Cascales, 2013; Sánchez Aparicio, 2014) también existen traducciones de *Librerías* (2013), que cuenta con versiones en inglés (*Bookshops: A reader's History*, publicada en 2017 en traducción de Peter Bush), francés (*Librairies*, publicada en 2016), portugués (*Livrarias*, publicada en 2021 en traducción de Silvia Massimini Felix) e italiano (*Librerie*, 2015). Finalmente, su ensayo *Contra Amazon*, de

2019, ha sido traducido por Peter Bush bajo el título *Against Amazon and other essays* (2020).

En inglés, se presenta *Madrid: Book of Books*, titulada en español *Madrid: Libro de libros* (2021), con primera publicación en este mismo año en inglés, una colaboración con el fotógrafo García-Alix en la que se explora la visión de un lugar a través de las palabras de un escritor y la mirada de un artista. Finalizamos con una versión italiana titulada *I Morti* (2013), cuyo título original en español es *Los muertos* (2010), traducida por Roberta Bovaia, donde la violencia es el elemento predominante en una serie de ficción ambientada en el Nueva York de 1995 y de 2015.

Junto a la temática anterior, destaca la narrativa contemporánea de la mano de Use Lahoz (Paniagua, 2023) y *Come aggiustare un cuore innamorato* (2014), cuyo título original en español es *El año en que me enamoré de todas* (2014), traducida por Federica Niola. Este texto describe a un individuo en la treintena enfrentándose a la ansiedad que le provoca contemplar su futuro. En neerlandés, el equivalente es *Het jaar dat ik op hen allemaal verliefd werd* (2014), traducido por Martin Rijskamp. Dentro de este género, encontramos también a Eloy Moreno (Fernández Santiago et al., 2023) con la traducción de una obra sobre el acoso infantil denominada originalmente *Invisible* (2018). La traducción al italiano es *Invisibile. Una storia contro ogni bullismo* (2019), traducida por Sara Di Rosa. Además, en alemán tiene también una traducción de Ilse Layer: *Unsichtbar: Eine berührende Geschichte über Mobbing und ein eindringliches Plädoyer, hinzusehen und zu handeln* (2023). La última obra traducida de este año es *Tierra* (2020) con una traducción al portugués como *Terra* (2022).

En lo relativo a las traducciones de autores españoles nacidos en 1977, tenemos como primer ejemplo a Juan Gómez Jurado (Abella, 2022; Caballero, 2020), cuya novela *Rey Blanco* de 2020 será publicada en 2025 en inglés bajo el título *White King*, con traducción de Nicholas Caistor en la editorial Macmillan. Como segundo caso destacado tenemos a María Oruña, que cuenta con numerosas traducciones de sus obras publicadas. La primera que destacaremos es *Puerto Escondido*, publicada en lengua española en 2015, traducida al francés como *Le port secret* (2016, traducción de Amandine Py) y al italiano como *Il porto segreto* (2023, traducción de Elisa Leandri, Monica Maguin, Tiziana Masoch y Ersilia Serri). De este año además Dominique Roussi traduce al francés la obra *Un lugar a donde ir* (2017) como *Un endroit où aller* (2017). Está traducida también al italiano

como *Un posto dove andare* (2024). Otra obra traducida es *El bosque de los cuatro vientos* (2020), vertida al portugués como *O bosque dos quatro ventos* (2023). Acabamos esta sección con *Lo que la marea esconde* (2021), traducida al italiano (Elisa Leandri, Monica Maguin, Tiziana Masoch y Ersilia Serri) como *Quel che la marea nasconde* (2022).

Este estudio continúa con las traducciones de Miguel Ángel Hernández (Candeloro, 2018; Hernández, 2024; Orsini-Saillet, 2022). Partimos de la narrativa de ficción de 2013 titulada *Intento de escapada*, traducida al inglés, francés e italiano como *Escape Attempt* (2015, Rhett McNeill), *Tentative d'escapade* (2016, Brigitte Jensen) y *Tentativi di fuga* (2015, traducción de Elisa Tramontin). La segunda novela de la cronología será *El dolor de los demás* (2018), traducida al francés como *Vingt ans plus tard* (2021, Lise Belperron). Finalizamos con *Anoxia* (2023), traducida en 2025 bajo la misma denominación por Adrian Nathan West.

Continuamos con Yolanda Castaño Pereira, que publica en una versión bilingüe español-alemán *Aus Traum und Tränen: Sechs Dichterinnen aus Spanien* (2023), y con Tania Balló, quien ve publicada *Les combattantes: l'histoire oubliée des miliciennes antifascistes dans la guerre d'Espagne* (2022) (Freán Hernández, 2023), la versión en francés de una obra publicada originalmente en catalán en 2021 con el título *Les combatents: la història oblidada de les milicianes antifeixistes*. La traducción francesa la firman Armand Creus, Salvador Duran y Mariana Sánchez. Esta obra literaria examina de manera detallada la trayectoria de un colectivo femenino procedente de diversas regiones de España, congregadas con el propósito de enfrentarse a los contingentes sublevados en 1936, identificados como franquistas.

A esta misma temática pertenece Pablo Martín Sánchez (Galindo, 2020; Martín Sánchez, 2014) con *El anarquista que se llamaba como yo* (2012), que cuenta con una versión en inglés titulada *The Anarchist Who Shared My Name* (2018, traducción de Jeff Diteman) y otra en francés bajo la denominación *L'anarchiste qui s'appelait comme moi* (2021), traducida por Jean-Marie Saint-Lu. Es también el escritor de *Tuyo es el mañana* (2016), traducida al francés como *L'instant décisif* (2022) por el mismo profesional. La primera es una visión picaresca de una revolución en París en 1920, mientras que *L'instant décisif* (2022) presenta a seis personajes que buscan su identidad histórica en la Barcelona de 1970.

La narrativa contemporánea la encontramos en Coral Herrera (Giraldo Leon & Ariza Fontecha, 2022) con *Revolution amoureuse* (versión de *Hombres que ya no hacen sufrir por amor*, de 2019), disponible desde 2021 en traducción de Sophie Hofnung. Estudia cómo el hombre puede convertirse en un modelo de amor romántico. La ficción viene de la mano de David Sánchez (Fo, 2022) con *Tu m'as tué* (versión de *Tú me has matado* de 2011), disponible desde 2017 en traducción de Jean-Marie Saint-Lu, y *Dreamdata* (de la que es el ilustrador). La primera emplea un punto de vista surrealista, mientras que la segunda presenta a una empresa llamada Amazin que controla los intereses y otros muchos aspectos de la población.

Continuando con el repaso a las traducciones de autores españoles nacidos en 1978, destaca, en primer lugar, el tema de la ficción con Inma López Silva (Gudiña, 2022; Ruibal Outes**,** 2004) con *Quand nous étions des mauvaises filles* (versión de *Los días iguales de cuando fuimos malas*, de 2017), disponible desde 2020 y traducida por Vincent Ozanam. Está ambientada en Galicia, en una cárcel donde conviven personajes dispares, tales como una toxicómana, una religiosa y una escritora perturbada. En la ficción está además *Mamut* (2024), la traducción inglesa de la obra del mismo título de Eva Baltasar (2022), escrita originalmente en catalán.

En el género de la ficción tenemos a Elvira Navarro (De Grado, 2023; Navarro, 2019) con *La isla de los conejos* (2019), con versiones en italiano y en inglés tituladas *L'isola dei conigli* (2021, traducida por Sara Papini) y *Rabbit Island* (2021, traducción de Christina MacSweeney). Esta obra consta de once relatos donde combinan la fantasía y la filosofía. Mezclando la ficción con la historia tenemos a Ana B. Nieto con *Manuela. La novela de Acacias 38* (2016), disponible en italiano como *La verità di Manuela. Una vita* (2017, traducción de Raffaella Vittori), ambientada en la España del año 1899, donde una joven siente un profundo temor por su seguridad y la de su hijo aún no nacido.

Con una temática más poética e incluso contemporánea encontramos a Toni Quero con *Los adolescentes furtivos* (2010), presentada en formato bilingüe español-francés en traducción de Renada Laura Portet. Se presentan dos tramas a través de un personaje adolescente cuya identidad poética rememora la de figuras literarias emblemáticas como Byron u Oquendo de Amat. Finalmente, en clave únicamente contemporánea, cabe mencionar a Sandra Santana con *Es el verbo tan frágil* (2008), presentada en su versión

francesa bajo el título *C'est le verbe si fragile* (2021, traducción de Laure Rocher Luna), donde el tema esencial de la obra es la fragilidad emocional de la protagonista.

En lo relativo a las traducciones de autores españoles nacidos en 1979 destaca, en primer lugar, la temática de la autobiografía en combinación con la narrativa contemporánea. Najat El-Hachmi (Balghzal, 2023; Belaarbi, 2023; Geli, 2021; Guzmán Mora, 2021; Hernández Rodríguez, 2020; Montaner Bueno & Encabo Fernández, 2016) presenta *Am Montag werden sie uns lieben* (2022) [versión de *El lunes nos querrán* de 2021]; *Eine fremde Tochter* (2020) [versión de *La hija extranjera,* publicada originalmente en 2015] y *Wir wollen die ganze Freiheit!* (2023) [versión de *Siempre han hablado por nosotras: Feminismo e identidad. Un manifiesto valiente y necesario* de 2019]. Las tres obras han sido traducidas por Michael Ebmeyer. En la primera se presenta el dilema entre la adhesión a sus tradiciones musulmanas y el anhelo de libertad individual. La segunda examina la tensión entre las limitaciones impuestas por su herencia cultural y la aspiración a la libertad característica de la sociedad española. La tercera es un manifiesto feminista escrito originalmente como un ensayo en lengua española.

La combinación de historia con romance la presenta David B. Gil con *Otto milioni di dei* (2022, versión italiana de *Ocho millones de dioses* de 2019), traducida por Giulia Zavagna, que cuenta además con una traducción al francés titulada *Huit millions de dieux* (2024), de la mano de Judith Vernant. En esta obra encontramos temas como aventuras, muertes violentas, dialectos extraños, agentes de inteligencia, comerciantes y duelos de espadas. Sergio Del Molino (Sanz Simón, 2018) presenta elementos históricos en su novela *Leeres Spanien - Reise in ein Land, das es nie gab* (2022, siendo el equivalente de *La España vacía* de 2016), a la que se une *Histoire de ma peau* (2023) (equivalente de *La piel* de 2020), donde estudia la psoriasis crónica. En este género histórico destaca también Irene Vallejo Moreu (Ferri, 2024; Girarte Guillén, 2022; Palacio Castañeda, 2022; Pineda Ahumada, 2023; Ramírez Leyva, 2022; Vallejo, 2021) con su obra en inglés *Papyrus* (2022) [versión de *El infinito en un junco* de 2020], que estudia la literatura y su impacto en el Antiguo Egipto. En alemán existe, además, una versión con el mismo título (2022, traducción de Maria Meinel y Luis Ruby), acompañada de una versión en francés (*L'infini dans un roseau*, 2021, Anne Plantaganet), italiano (título homónimo al inglés, 2022, Paulina Wacht y Ari Rotman) y holandés (título homónimo al inglés, 2021). Además, se presentan versiones extranjeras de *El silbido del arquero* (2015) (Martino, 2017). Se trata

de obras en portugués (*O silbo do Arquero*, 2022) y en italiano (*Il mio arco riposa muto*, 2023).

No podía faltar el género negro o policiaco, representado por Jordi Ledesma Álvarez con *La nuit sans mémoire* (versión francesa de *La noche sin memoria* de 2018) y *Ce que la mort nous laisse* (versión francesa de *Lo que nos queda de la muerte* de 2016), ambas traducidas por Margot Nguyen-Béraud. La primera se centra en el relato de un novelista que lucha contra la adicción, confrontado por los espectros de su pasado. La segunda historia presenta tensiones y rivalidades en una ciudad costera.

En el género social Marta D. Riezu (Navarro-Gaviño, 2023) escribió originalmente *La moda justa* (2021), que ha sido traducida al italiano como *La moda giusta* (2023), con una defensa de la producción local del textil. A este género también pertenece Emilio Sánchez Mediavilla con *Una dacha en el golfo* (2020), traducida al francés como *Une datcha dans le Golfe* (2022), que destaca por combinar seriedad, humor y subjetividad.

En lo referente a las traducciones de autores españoles nacidos en 1980, sobresale como primer tema la ficción con Manuel Astur y su obra *Of Saints and Miracles* de 2022 (versión de *San, el libro de los milagros* de 2020), con traducción de Claire Wadie. La ficción y los viajes unen fuerzas en *El viaje de Nirblin* (2018) de Marcos Nieto Pallarés, traducida al inglés como *Nirblin's Voyage* (2019), donde el objetivo es llegar a un destino paradisiaco usando diversos medios de transporte. Añadimos a todo lo anterior que *Simón* (2022) de Miqui Otero (Rodríguez, 2021b) ha sido traducida al alemán, con un título homónimo, en 2022 por Matthias Strobel. Acabamos con un represente de la novela negra, Jesús Cañadas, quien presenta *Dientes rojos* (2021) en su versión alemana titulada *Am Anfang ist der Tod*, disponible desde 2023 con traducción de Verena Kilchling. La protagonista de esta obra es Rebeca, una chica procedente de un internado católico de Berlín que desaparece.

Respecto a las traducciones de autores españoles nacidos en 1981 sobresale una serie de novelas, entre las que destacan particularmente las de temática histórica con *Fariña* (2015) de Nacho Carretero (Britland, 2024; García Avis & Narberhaus Martínez, 2023; Laroussi, 2020; Romera-Fadón, Cristòfol & López-Martín, 2024; Vera, 2018), que ha sido traducida al inglés, alemán, francés, italiano, japonés, persa, polaco y portugués, con gran éxito de ventas. Añadimos a Aroa Moreno Durán (Crémaux-Bouche, 2022a;

Crémaux-Bouche, 2022b; Fernández Bueno, 2021) con *La hija del comunista* (2017), en su versión alemana de 2022 traducida por Marianne Gareis (*Die Tochter des Kommunisten: Roman*), e inglesa en traducción de Katie Whittemore en 2021 (*The Communist's Daughter*). Está ambientada tras la Guerra Fría, con temas como la identidad y la herencia ideológica. En este mismo género existe una traducción al italiano de *La Bajamar* (2022) titulada *Bassa marea* (2022, Roberta Bovaia). Además, existe una traducción al polaco de 2023. Esta novela presenta el viaje emocional de Aridane con un trasfondo paisajístico del norte de España. Representando el género de la narrativa histórica, Miguel Novillo López (Cabañero Martín, 2020; Perez González, 2013) nos presenta *La vita quotidiana a Roma* (versión de *La vida cotidiana en Roma* de 2014), disponible desde 2021 en traducción de Marianna Saccà. Es una obra que destaca por presentar muchas referencias bibliográficas. Acabamos con una novela del género negro titulada *Dry Ice* de Jorge Sánchez López, publicada en 2021, autotraducida por él mismo y donde examina un posible suicidio.

Por último, finalizamos nuestro rápido repaso con las traducciones de autores españoles nacidos en 1982, entre las que destaca como tema relevante la obra de ficción de Javier Serena, titulada *Last Words on Earth* (versión de *Últimas palabras en la tierra* de 2017), publicada en 2021 en traducción de Kattie Whittemore. De manera similar, otro exponente del género es Alaitz Leceaga, autora de *Il bosco ricorda il tuo nome* (2018, versión de *El bosque sabe tu nombre* del mismo año, traducida por Vera Sarzano) y de una edición bilingüe titulada *Las hijas de la tierra/The Daughters of the Earth*, ambientada en 1889 en La Rioja. Esta última expone la existencia de una mujer sometida a la autoridad de una tía despótica y un progenitor ausente, quien inicia una ardua lucha contra los viticultores y caciques locales.

Debemos cerrar esta sección con unos comentarios sobre la traducción. Es esencial para poder internacionalizar las producciones españoles, como primer papel, seguido de la posibilidad dada a los escritores nacidos en la Transición de promocionar sus obras en el extranjero, con temas universales y locales.

2.5. Recapitulación final

Hemos estudiado la producción literaria de los escritores españoles nacidos entre 1976 y 1982, es decir, durante la Transición con sus obras, que están enmarcadas en el contexto

histórico, social y cultural de aquellos años. La creación literaria cambió al finalizar el franquismo, mostrando hechos relevantes como el «pacto del olvido», la violencia ejercida por ETA y la extrema derecha y el intento de golpe de Estado del 23F. Estas obras incluyen además los cambios políticos y sociales de los primeros años de la democracia, reflejando la memoria histórica, la construcción de la identidad y la crítica al poder entre otros aspectos.

El desarrollo de los géneros fue notable, con la novela negra y la poesía a la cabeza, con muestras de denuncia social y de introspección personal. Los autores que lo hacen son Eduardo Mendoza, Lourdes Ortiz, Ana Rossetti y Jorge Carrión, con una combinación de entretenimiento y de crítica política que permite mencionar temas como las clases y el patriarcado. El género poético desafía además las convenciones literarias y sociales, siendo un ejemplo de ello Àlex Susanna i Andreu, que busca un equilibrio entre el minimalismo y la expresividad exuberante.

Continuamos nuestro estudio con una selección de autores y obras en la que hemos identificado patrones propios de estos escritores, que están unidos a la reflexión sobre un pasado traumático, la reivindicación feminista, la experimentación estilística y la mezcla de géneros. Los géneros que hemos examinado son además variados, con una combinación de enfoques tradicionales e innovadores que tratan temas como la desigualdad, la resiliencia y la búsqueda de la verdad.

Acabamos con la traducción e internacionalización, que ha permitido mostrar las obras disponibles de los escritores de la Transición en idiomas extranjeros. Esta disponibilidad ha hecho que entren en contacto con las corrientes literarias internacionales enriqueciendo el debate cultural a nivel global. El mejor ejemplo de esto es *El infinito en un junco*, de Irene Vallejo, o las novelas de Miguel Ángel Hernández, que han abierto camino en el ámbito internacional y además han consolidado su papel allende las fronteras.

3. AUTOR Y OBRA

3.1. Introducción

Nuestro objetivo principal es analizar la vida y obras de Miguel Ángel Hernández, quien produce una obra narrativa multigénero a través de la exploración de su formación como historiador del arte, su arraigo en la huerta murciana y su reflexión sobre temas universales (como la memoria, el tiempo y la identidad). Para ello, desarrollaremos de forma resumida la trama principal de sus novelas (*Intento de escapada*, *El dolor de los demás*, *Anoxia*), ensayos (*El don de la siesta*, *Yo estoy en la imagen*) y diarios (*Tiempo por venir*). Este objetivo principal está acompañado del empeño en demostrar que es un escritor único en su estilo por la mezcla del rigor académico, que heredó posiblemente de su labor docente y su especialización en arte contemporáneo, con una sensibilidad literaria que une lo íntimo y lo colectivo. Situaremos su producción en el contexto de la cultura española, lo que nos permitirá destacar de qué manera Hernández ha creado un espacio propio a través de la transformación de referentes locales, como el paisaje murciano de la Huerta o del Mar Menor, en símbolos de carácter global, logrando así un diálogo fértil entre la teoría, la narrativa y la experiencia humana.

3.2. Semblanza biográfica de Miguel Ángel Hernández

El escritor Miguel Ángel Hernández Navarro nació en Murcia el 10 de junio de 1977. Es un experto en cultura visual contemporánea, teoría artística y narrativa. Investiga en la Universidad de Murcia diferentes aspectos: visualidades de resistencia, políticas migratorias, temporalidades en conflicto y la relación entre arte y tecnología. Los géneros que hay en su obra son muy variados, por lo que mencionamos tres de ellos: el ensayo académico, la narrativa de ficción y los diarios personales. Esta variedad hace que haya sido reconocido en nuestro país.

El ensayo es estudiado a través de la exploración del arte contemporáneo y la cultura visual con una serie de publicaciones que combinan el rigor teórico con la reflexión crítica. Entre sus obras destacan:

— *Impurezas: el híbrido pintura-fotografía* (2004, en coautoría con Pedro A. Cruz), donde analiza la interacción entre ambos medios artísticos.

— *La so(m)bra de lo Real: el arte como vomitorio* (2006), donde trata la relación entre arte y realidad desde un punto de vista filosófico.
— *El archivo escotómico de la modernidad: pequeños pasos para una cartografía de la visión* (2007), donde estudia la percepción visual en el arte moderno.
— *2Move: Video Art Migration* (2008, en coautoría con Mieke Bal), donde estudia el videoarte en el contexto de las migraciones globales.
— *El arte a contratiempo. Historia, obsolescencia, estéticas migratorias* (2009). Examina la temporalidad en el arte con pensadores importantes como Walter Benjamin, Georges Didi-Huberman y José Luis Brea. Además, Gnech (2021) añade que reflexiona sobre la temporalidad y el concepto de «contratiempo». Acompaña a lo anterior una exploración de textos filosóficos y teóricos atribuibles a Benjamin, Didi–Huberman, Brea y Bal.
— *Robert Morris* (2010), un estudio monográfico sobre el artista estadounidense.
— *Art and Visibility in Migratory Culture* (2011, coeditado con Mieke Bal), que analiza la visibilidad del arte en contextos migratorios.
— *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)* (2012), donde explora la relación entre arte, historia y memoria.
— *El don de la siesta* (2020), con un estudio de conceptos como el tiempo, la memoria y el desapego en una obra que alaba la siesta como un acto de resistencia contra la hipervisibilidad digital.
— *Yo estoy en la imagen: ensayos afectivos y ficciones críticas* (2024), su obra más reciente, donde combina ensayos autobiográficos con reflexiones críticas en torno al arte, la fotografía y la memoria.

Dentro de la narrativa, Hernández presenta una obra de ficción donde se tratan temas como la identidad, la memoria, el arte y las tensiones emocionales. Entre sus novelas y relatos destacan:

— *Infraleve: lo que queda en el espejo cuando dejas de mirarte* (2004) es una colección de relatos donde Hernández analiza la fragilidad humana.
— *Demasiado tarde para volver* (2008, reeditada en 2019) tiene historias de arte, literatura, miedos y anhelos.
— *Intento de escapada* (2013) muestra el cambio de opinión sobre el arte de Marcos con referencias de la vida real, como la de Santiago Sierra.

— *El instante de peligro* (2015) presenta a Martín, un profesor de historia del arte que parte al Clark Art Institute de Williamstown para curar su mente.
— *El dolor de los demás* (2018) tiene temas como la memoria juvenil, el desarraigo y la reconciliación con el pasado huertano, un espacio geográfico y simbólico que podemos encontrar durante su lectura.
— *Anoxia* (2023), la más reciente, presenta el uso del daguerrotipo como una manera de explorar el límite entre la vida y la muerte.

En el diario personal Hernández combina temas como la reflexión íntima con una serie de observaciones en torno al proceso creativo que usa y la vida cotidiana. Entre las obras escritas destacan:

— *Presente continuo* (2015), el diario correspondiente a *El instante de peligro* donde trata temas cotidianos.
— *Diario de Ithaca* (2017), que cuenta las experiencias académicas del escritor en la Universidad de Cornell.
— *Aquí y ahora* (2019), donde reflexiona sobre el tiempo, la memoria y la creación artística.
— *Tiempo por venir* (2024), que cuenta los avances que va haciendo en su novela *Anoxia* y reflexiones sobre su vida diaria.

Globalmente, afirmaremos que su obra destaca por la exploración de temas como la memoria, el tiempo, el arte y la identidad, tratados desde una perspectiva que combina lo íntimo con lo universal. En cuanto a su estilo narrativo, es fácilmente identificable por la profundidad psicológica de sus personajes, la intertextualidad con referentes artísticos y filosóficos y la capacidad para entrelazar lo personal con lo colectivo. Además, su vinculación con la huerta murciana como espacio simbólico y geográfico le da a su obra un fuerte sentido de arraigo y de pertenencia, al mismo tiempo que pone en duda las nociones de origen y retorno.

Podemos afirmar que la literatura de Miguel Ángel Hernández Navarro es una contribución muy importante al panorama cultural español, lo que se debe a su rigor académica y a su capacidad para unir la reflexión teórica con la experiencia humana a través de la narrativa ficcional y los diarios personales. Asistimos así a una obra que invita

al lector a explorar las tensiones entre el pasado y el presente, lo individual y lo colectivo y el arte como herramienta de comprensión del mundo.

3.3. Revisión de la literatura académica

El escritor que nos ocupa es objeto de estudio en el ámbito académico, en relación con las conexión entre el arte, la vida, la memoria y la ética. La búsqueda que hemos realizado muestra que muchos especialistas examinan su obra y los temas que Hernández investiga.

Manuel Alberca Serrano (2020) y Catherine Orsini-Saillet (2023) estudian la autorrepresentación y el diálogo entre el arte y la vida. A ellos añadimos a Isabel Verdú Arnal (2019) y a Antonio Candeloro (2018), que estudian los aspectos performativos, políticos y visuales, junto con Vicente Luis Mora (2023), que profundiza en la voz narrativa. Estos cinco investigadores están acompañados de Javier Sánchez Zapatero (2019), José María Pozuelo Yvancos (2019) y Elios Mendieta Rodríguez (2024), que estudian la memoria y los diferentes géneros de sus novelas.

La crítica estudia cómo relaciona el escritor la creación artística y la experiencia vital. Alberca piensa que las novelas *Intento de escapada*, *El instante de peligro* y *El dolor de los demás* permiten unir la ficción y la autobiografía (Alberca Serrano, 2020). Orsini-Saillet plantea que las novelas de Hernández son «egorretratos literarios» donde los personajes-narradores son como "otro yo" del propio Hernández, con temas como la fragilidad de la identidad (Orsini-Saillet, 2022).

Un aspecto importante aquí es la construcción del yo. Alberca observa el uso que hace Hernández en sus diarios y novelas de temas como la indagación de la identidad, un estudio que permite complementar o confrontar el «yo real» con el «yo ficticio» (Alberca Serrano, 2020). Mora, por su parte, estudia la «voz interior» en su narrativa, que es similar a la de Hernández y destacando el uso del monólogo interior o los paratextos para que el lector no pueda establecer la frontera entre la intimidad y la ficción (Mora, 2023).

Existen varios investigadores que han estudiado la obra *Intento de escapada*. El primero de ellos es Candeloro, quien plantea el estudio sobre la mirada, oponiendo la estética y la ética cuando denuncia las prácticas artísticas que usan a los migrantes (Candeloro, 2018). La segunda que destacamos es Orsini-Saillet, que la concibe como una obra que critica la

invisibilidad de los migrantes en la sociedad, invitando al lector a «ver lo invisible» mediante «estéticas migratorias» (Orsini-Saillet, 2022).

La obra más estudiada es *El dolor de los demás*, con muchas contribuciones sobre la memoria y el duelo. Sánchez Zapatero la ve como una «novela de vida» que muestra el trauma personal como algo universal en una obra que usa una estructura fragmentaria con temas como la criminalidad o la metaficción (Sánchez Zapatero, 2019). Añadimos a Pozuelo Yvancos (2019), quien identifica un «punto ciego» entre la memoria y la imaginación. Acabamos esta novela con Mendieta Rodríguez, que estudia cómo las imágenes devienen siniestras, usando un método mixto donde se une la investigación y la ficción (Mendieta Rodríguez, 2024).

A lo anterior se une la interacción que existe entre el texto y la imagen. Candeloro examina en *El instante de peligro* el modo en que artistas como Magritte o Warhol construyen reflexiones en torno al tiempo y la escritura (Candeloro, 2023), contribuyendo además a *El dolor de los demás* con un análisis de una serie de imágenes siniestras que son símbolos de traumas sin curación posible (Candeloro, 2021).

La ensayística de Hernández también ha sido estudiada. Santamaría destaca su aproximación benjaminiana al arte como historiografía crítica (Santamaría, 2013). Mistrorigo examina *El don de la siest*a (2024), interpretando la siesta como acto de resistencia contra la hipervisibilidad digital, en línea con Agamben (Mistrorigo, 2024). Sotelo Rodríguez, por su parte, ha reseñado *Yo estoy en la imagen* (2024), enfatizando su enfoque en afectividad y ficción crítica (Sotelo Rodríguez, 2024).

También existen investigadores que han mostrado interés por sus diarios de escritura, centrándose en los espacios sin fronteras entre la vida y la escritura, mostrando una búsqueda existencial y estética (Alberca Serrano, 2020). La segunda que encontramos es Verdú Arnal, que compara la escritura de Hernández con la de Vila-Matas, con puntos en común en el carácter performativo que permite investigar el arte (Verdú Arnal, 2020).

El escritor cuenta, como hemos visto, con múltiples investigadores que muestran interés por los géneros que ha cultivado y que trata temas como la ética, la memoria y la experimentación formal. Alberca (2020) y Orsini-Saillet (2022) han estudiado el diálogo

del escritor con el arte y la vida, lo que contrasta con Candeloro (2018, 2021, 2022, 2023) y Verdú Arnal (2020), con un estudio profundo sobre temas ligados a lo visual y político.

3.4. Obra narrativa

Nuestro objetivo principal será el de resumir el argumento de las producciones de Hernández, acompañado en ocasiones del estilo de sus obras narrativas más relevantes, independiente de su naturaleza (novelas, relatos cortos o diarios de escritura), con vistas a presentarlos cronológicamente, tomando como primer elemento el más antiguo y avanzando hacia el presente.

3.4.1. *Infraleve: lo que queda en el espejo cuando dejas de mirarte*

Partimos de *Infraleve: lo que queda en el espejo cuando dejas de mirarte*, publicada en 2004. El término al que se hace mención en el título («infraleve») fue acuñado por Marcel Duchamps, como manifiesta el propio escritor en una entrevista realizada por Candeloro para la revista *Cuadernos Hispanoamericanos*. Hace referencia a las percepciones no cuantificables, siendo un ejemplo de ello «la distancia que separa la sombra de la tierra» o «la fuerza que sobra cuando pulsas el interruptor con más energía de la que hace falta para que se mueva». Se trata, en definitiva, de energías perdidas y percepciones sutiles, que constituyen precisamente los temas centrales de los relatos que componen esta colección (Candeloro, 2022).

El conjunto de relatos que estamos desarrollando fue fruto de muchos meses de trabajo y dedicación, como manifiesta el propio escritor, siendo originalmente publicados en catálogos de artistas a los que no se les prestó la debida atención, lo que condujo a que pasaran desapercibidos en la mayoría de los casos. Asistimos en este contexto a diez relatos basados en el concepto que hemos desarrollado en el párrafo anterior, comprensible a través de ejemplos adicionales como «el calor residual que se percibe en una silla recién desocupada» o «el aroma de una persona en el humo de su cigarrillo» (Hernández, 2024c). Los relatos serán los siguientes:

- «Anecdotario de un hombre feliz».
- «Las cinco vírgenes al azar».
- «Historia de un ser afortunado que nunca había sentido dolor».
- «En penumbra».

— «Historia de la locura».
— «Carta de un desconocido».
— «Tengo una pistola apuntando a mi sien izquierda».
— «Un último recuerdo de lo invisible».
— «Quizá en otro momento».
— «Lo que queda en el espejo cuando dejas de mirarte».

Estos relatos, en su individualidad, abordan con perspectivas múltiples la presencia de la ausencia y la sutileza de lo imperceptible, lo que invita al lector a reflexionar sobre las huellas que dejan las experiencias y las personas en nuestra percepción y memoria. La trama que presentan es compleja y heterogénea en su naturaleza, desplegando temas como la ausencia, la memoria y la percepción, con un énfasis muy particular en las huellas que dejan las cosas y las personas que hemos dejado atrás (id.). Finalizamos la reflexión actual con una serie de peculiaridades sobre los relatos desglosadas más arriba, que presentan una naturaleza meditativa, poética y con un punto de vista experimental, que engarza a menudo con las intersecciones del arte, la identidad y la desaparición. Este último aspecto sugiere que la temática abordada se alinea con los intereses académicos y literarios de Miguel Ángel Hernández, quien se interesa por las fronteras existentes entre la cultura visual y la literatura (Hernández, 2024a).

3.4.2. *Demasiado tarde para volver*

La segunda colección de relatos que nos ocupa es otra colección de relatos cortos titulada *Demasiado tarde para volver* (2008, reeditada en 2019), donde se exploran diferentes escenarios que van desde las distopias y fenómenos paranormales hasta la cotidianidad del siglo XXI. Consta de tres relatos titulados:

— «Viajar a ninguna parte».
— «Poéticas del fango».
— «Memorias del otro lado».

El objetivo de esta búsqueda es sacar a la luz aspectos ocultos de la naturaleza humana a través del tratamiento de temas ligados al arte, la literatura, la identidad, los miedos, las traiciones y las huidas. Asistimos así a una obra que combina elementos de humor, terror, ternura y lucidez, estudiados como binomios independientes (por un lado, el humor y el

terror; por otro, la ternura y la lucidez), un punto de vista que permite ofrecer una visión profunda y multifacética de la condición humana (Página Web de Hernández).

La contraportada de esta colección de relatos presenta en palabras del propio Miguel Ángel Hernández a «un escritor frustrado, triste y melancólico» que espera el momento de su muerte. Mientras tanto, ocupa su tiempo con labores de profesor de Historia del Arte, gestor cultural y crítico literario. Además, manifiesta que admira a Fernando Pessoa, de quien elogia su obra *Libro del desasosiego* (1982), de la que le habría encantado escribir una línea. La obra de Fernando Pessoa presenta una naturaleza fragmentaria y reflexiva, escrita bajo el alter ego Bernardo Soares, que en palabras del propio Fernando Pessoa es un heterónimo con una personalidad mutilada, siendo aun así similar a la suya. En ella, se entrelazan el diario íntimo, la filosofía y la prosa poética para explorar temas variados entre los que destacan la soledad, la identidad y el tedio existencial. Se trata, en definitiva, de la expresión de meditaciones introspectivas donde el narrador construye un mundo interior de sueños, desencanto y anhelo de trascendencia (Pessoa, 1982).

3.4.3. *Intento de escapada*

Vamos a analizar la trama y el estilo de *Intento de escapada* (2013). La novela en estudio presenta la voz del protagonista Marcos en primera persona, que explora de una manera íntima y subjetiva los personajes y conceptos del arte contemporáneo con nociones ligadas al «arte, belleza y fealdad» (Candeloro, 2018). La aplicación de este punto de vista unido al suspense de la novela le permite a Miguel Ángel Hernández examinar eventos específicos desde un alter ego que ofrece al lector una mirada analítica sobre la esencia de lo observado y su relevancia en el arte de principios del siglo XXI (Hernández, 2024a).

Los personajes más representativos de esta novela son el propio Marcos, que representa parcialmente una versión del autor, y Jacobo Montes, inspirado en el artista Santiago Sierra. Estas figuras le permiten al autor que nos ocupa cuestionar la empatía y la explotación que puede suscitar el arte (Hernández, 2013). A estos dos personajes se une Helena, profesora de Historia del Arte, y el psiquiatra al que Marcos consulta años después de los eventos, de manera que estos cuatro elementos proporcionan una realidad empírica y de ficción en una narrativa que analiza el arte en sus aspectos éticos y morales (Candeloro, 2018).

La historia emplea de forma notable el sentido olfativo, un recurso frecuentemente relegado en la literatura, introduciendo al lector en una experiencia sensorial compleja que refleja los dilemas éticos y estéticos de la obra. Los primeros capítulos presentan a Marcos en una exposición donde experimenta un olor intenso, tratándose de una obra de Montes que al mismo tiempo le produce repulsión y aceptación, lo que se basa en el compromiso visceral del protagonista hacia el arte que observa (id.). La obra central de esta exposición, *Intento de escapada*, está situada en el prestigioso Centro Pompidou de París y presenta una estructura en la que un migrante, Omar, es confinado durante una semana para recibir una compensación económica (Hernández, 2013). En esta obra se invita al lector a plantearse las implicaciones éticas de estas representaciones, de manera que se hacen preguntas sobre cómo el carácter vulnerable de los inmigrantes en lo económico es mostrado por el escritor que nos ocupa, presentándolos como víctimas de la degradación humana o como objetos de reflexión estética (Orsini-Saillet, 2022).

El estudiante protagonista de esta novela es Marcos, futuro egresado de Historia del Arte, al que Helena propone observar una serie de obras rompedoras, que producen en Marcos al mismo tiempo fascinación y repulsión. Para mostrar esto tomaremos como ejemplo al perro que está atado cerca de la palabra «hambre» escrita con alimentos caninos, representando el abandono que sufre, que acaba resultando fatal para su vida. Este can difunto muestra lo cuestionable que es la ética en algunas prácticas artísticas contemporáneas, generando una respuesta emocional intensa y ambigua en el lector (Hernández, 2024a).

Además de lo anterior, existen una serie de conceptos clave en esta obra, como son los «no-lugares» y el tema de «buscar lo peor», que muestran el modo en que Marcos concibe el entorno que le rodea. Dentro de la categoría de los no-lugares podemos referenciar las gasolineras y los locutorios, lugares donde Hernández le da protagonismo a los parias de la sociedad, con especial énfasis en sus aspectos temporales y culturales (Candeloro, 2018). Uno de estos lugares especiales son los locutorios, donde los inmigrantes acuden y donde se observa que se sigue el huso horario de España, si bien las personas que acuden allí están aún conectadas mentalmente con sus lugares de origen. Un reflejo de esta idea se encuentra en Lledó, quien manifiesta que el conocimiento le otorga a los individuos la capacidad de «desentrañar las formas primigenias de interpretación del orbe», destacando así la relevancia de la visión como mediadora entre el sujeto y su entorno (Lledó, 2017,

p. 22). A través de esta óptica, Marcos aborda su tesis doctoral sobre «la ruptura del deleite visual en el arte contemporáneo» con una intención disruptiva que busca «fracturar el goce de la visión» (Hernández, 2013, p. 17).

El otro no-lugar que hemos destacado es la gasolinera, donde Omar espera con sus compañeros indocumentados un trabajo precario. Será en este lugar donde Marcos le proponga mantener una conversación en una situación cargada de simbolismo, que permite percibir a Omar como una persona plena y compleja, trascendiendo su papel de sujeto marginalizado en la instalación artística (Hernández, 2013, p. 110).

3.4.4. *El instante de peligro*

Como cuarta obra narrativa se presenta *El instante de peligro*, publicada en 2015. Se trata de una obra que explora la intersección entre el arte, la memoria y las relaciones humanas. El personaje principal es Martín Torres, un profesor de Historia del Arte que, al sufrir una crisis profesional y personal, decide viajar al Clark Art Institute de Williamstown, Massachusetts, aceptando la invitación de la artista Anna Morelli. Sin embargo, no se trata de su primera visita, puesto que una década antes había sido becario en dicha institución. El profesor colabora en un proyecto que estudia películas anónimas donde una sombra suscita el interés de los investigadores. No tiene movimiento alguno y está proyectada sobre un muro en medio del bosque. Estas sombras de la película son para Martín fantasmas de un pasado feliz con Sophie (Candeloro, 2023).

La obra es una carta póstuma de Martín a Sophie, con temas como el tiempo (y su paso), el arte, las emociones humanas, la vida y las decisiones que tomamos. El personaje principal es Martín Torres, narrador de su propia historia, donde relata una estancia que será un desafío físico y emocional, mostrando éste en el estudio de temas como el pasado, la memoria o el paso del tiempo en sus intervenciones. Como personajes secundarios están Sophie, Anna Morelli, Elías y los compañeros de la institución donde desarrolla su investigación. Sophie es muy importante en su pasado, porque fue su amante durante su estancia de hace diez años. La segunda es una artista italiana que le invita a colaborar en su proyecto, cuyo papel para hacer que Martín haga frente a su pasado es esencial en la narrativa. El tercero es Elías, un mentor que influye en la perspectiva de Matías en torno al arte y la memoria. Como cuarto elemento secundario tenemos a sus compañeros del

Clark Art Institute, con los que interactúa a lo largo de la novela compartiendo sus pensamientos (Hernández, 2024a).

En este argumento ya desarrollado existen detalles que es preciso desarrollar. El primero son las sombras de la película, entendidas como metáforas de experiencias del pasado que Martín no ha olvidado, como la relación que tuvo con Sophie y su insatisfacción profesional. El título de la novela, además, es similar a la cita de Walter Benjamin en *Instante del peligro* que menciona la historia y la memoria como esenciales. Como segundo aspecto tenemos el retorno a este lugar donde ya estuvo como becario, con un entorno en el que no es posible separar el discurso académico de la memoria personal. El tercero es que Martín le escribe a Sophie una carta póstuma donde reflexiona sobre lo personal a través de confesiones. El último aspecto citado empeora su melancolía, mostrando temas como la ausencia y la pérdida (Candeloro, 2023).

Continuamos esta reflexión en torno a *El instante de peligro* (2015) con una serie de curiosidades y referencias intertextuales. La primera de ellas es Walter Benjamin y el concepto del peligro (Hanssen, 2000). En este sentido, se manifiesta a través del título, tomado de *Tesis sobre la historia* (1942), que el pasado puede ser reinterpretado, lo que concuerda con el intento de Martín de que sus recuerdos cobren sentido. El segundo aspecto relevante es la conexión que presenta con otras obras de este escritor, compartiendo temática con *El dolor de los demás* (2018) al presentarse en ambas narrativas la memoria, el trauma y el acto de mirar, tanto en un sentido fotográfico como de retrospección personal, como temas centrales de la obra. Asistimos, por lo tanto, en estos dos casos a híbridos entre la ficción, la reflexión académica y la meditación filosófica. El tercer aspecto que consideraremos es la referencia del arte y de la fotografía (Pinotti & Somaini, 2016). Esto se manifiesta particularmente cuando Martín analiza las películas y las conecta con sus propios recuerdos, por lo que el papel de la fotografía, en particular, será esencial para comprender el tiempo, subrayando la importancia de la imagen tanto para conservar los momentos como para difuminarlos. El cuarto elemento es que el nombre de Sophie hace referencia a la diosa griega *Sophia*, lo que hace que represente tanto un amor como una experiencia de formación intelectual y emocional para Martín. El libro acaba con un final abierto que impide al lector saber si Martín cura su enfermedad o si no es más que otro elemento de su viaje por la memoria y el arrepentimiento.

Para finalizar este análisis planteamos las influencias de diversos pensadores, la mayor parte de ellos fallecidos, que contribuyeron a los campos de la filosofía, la Historia del Arte y la teoría cultural. El más influyente de todos es el filósofo, crítico literario, ensayista alemán de origen judío Walter Benjamin, cuya influencia se puede encontrar en múltiples pasajes de la novela. Este filósofo postulaba que el materialismo histórico debería apoderarse en ocasiones del pasado en momentos de urgencia o de crisis, una idea que se puede encontrar en el modo en que Martín hace frente a la memoria y al tiempo. El segundo pensador destacado es el historiador alemán Aby Warbung, cuya idea de la supervivencia de las imágenes se puede encontrar en la investigación de Martín en torno a las películas enigmáticas, donde las imágenes del pasado vuelven para reconstruir el presente (Warbung, 2010). Otra influencia importante es la del semiólogo y filósofo estructuralista francés Roland Barthes, quien propone que los espectadores perciben los detalles en las fotografías, lo que produce en ellos una respuesta emocional. Barthes encuentra su reflejo en la narrativa que nos ocupa, donde el protagonista reflexiona sobre la película, la memoria y la naturaleza efímera de las imágenes (Barthes, 1981). Otra influencia relevante es la del filósofo franco-argelino Jaques Derrida, quien concibe la escritura como supervivencia, lo que hace que su punto de vista sea concordante con el tipo de carta que Martín le escribe a la fallecida Sophie (Derrida, 1994). También resulta remarcable la presencia subyacente de la escritora y ensayista estadounidense Susan Sontag, que reflexiona en *On photography* (1977) y en *Regarding the Pain of Others* (2003) sobre el poder de las imágenes para construir la memoria histórica y las respuestas emocionales. Esto conecta con el trabajo que realiza Martín con las películas, que sirven de base para su reflexión sobre la ética de observar las imágenes que reflejan el pasado (Sontag, 1977, 2003). Del mismo modo, también cabe aludir al filósofo francés Maurice Merleau-Ponty, cuya teoría sobre la fenomenología aplicada a la percepción, sobre todo en *Eye and Mind* (1961), influye en el compromiso de la novela de interconectar las imágenes y la memoria, incluyendo el modo en que se realiza esta conexión (Merleau-Ponty, 1964).

3.4.5. *Presente continuo*

Este diario fue elaborado entre agosto de 2013 y octubre de 2014. Encontramos en este diario de escritura temas variados como la lectura, los viajes, las visitas a exposiciones y el proceso de escritura. Está escrito en segunda persona, con frases cortas y un tono

insistente, versando en torno al tema de cómo la vida se convierte en ficción al ser narrada (Alberca Serrano, 2020).

Los dos temas centrales de este diario de escritura son el proceso creativo y la relación entre la vida y la ficción. En cuanto al primero, se reflexiona sobre las dificultades de encontrar el tono y la voz adecuados para una novela. El escritor puede tener clara la historia, pero si no se posee una voz adecuada la novela no se puede desarrollar, como le ocurre en el diario de escritura de *Anoxia* titulado *Tiempo por venir* (2024). A este aspecto se añade el de los personajes, que llegan a «poseer» al escritor, en una novela que se considera un ente vivo que, para su desarrollo, requiere de un gran trabajo creativo que se puede asimilar a un trance o exorcismo. El segundo tema central del diario es la relación entre la vida y la ficción, explorando cómo la vida se convierte en ficción al ser narrada y cómo la ficción influye en la realidad, un aspecto que ya hemos destacado previamente (id.).

Finalizamos con las influencias que ha recibido el escritor para la elaboración de este diario. Son, en sus propias palabras, las de Samuel Beckett y Paul Auster, en relación con el uso de la segunda persona en la escritura. La primera influencia esencial es la de Samuel Becket, que en su novela corta *Company* (1979) emplea la segunda persona para crear un diálogo introspectivo que refleja una identidad fragmentada y un pensamiento obsesivo. Paul Auster también usa la segunda persona en *La trilogía de Nueva York* (1985–1987) para generar una sensación de extrañamiento e incertidumbre, estudiando la relación entre autor, narrador y personaje (Candeloro, 2022).

3.4.6. *Diario de Ithaca*

En este diario de escritura se recopilan las entradas de su diario personal durante su estancia en Ithaca, Nueva York, entre septiembre de 2015 y mayo de 2016. En el periodo estipulado el escritor fue becario en la Society for the Humanities de la Universidad de Cornell. Este diario abarca una amplia variedad de temas, con especial atención a cuatro aspectos fundamentales: el rigor académico y las exigencias del sistema universitario estadounidense, la nostalgia y el anhelo por España, las dificultades y desafíos derivados de la barrera del inglés, y las noches dedicadas a la lectura, la escritura, los encuentros sociales y la construcción de amistades (Hernández, 2017).

Se comparten en las entradas semanales sus vivencias en una cultura y entorno académico diferentes, sus luchas con el idioma y la adaptación. Además, se manifiestan sus pensamientos sobre la vida y la escritura. Finalizamos este análisis con un hecho curioso, como es que estas entradas de diario iban a ser leídas únicamente en el programa de radio de Sergio del Molino *Preferiría no hacerlo*. Como consecuencia, esta colaboración influyó en el estilo y tono de escritura, adaptándola para su lectura en voz alta (id.).

3.4.7. *El dolor de los demás*

Los estudios sobre *El dolor de los demás* (Sánchez Zapatero, 2019; Candeloro, 2021 y Orsini-Saillet, 2022) indican que los investigadores coinciden en que es una obra introspectiva y autobiográfica. Sin embargo, no coinciden en los puntos principales ni en qué tipo de novela es. Pozuelo Yvancos (2019) considera que esta historia trata sobre el asesinato de La Rosi y la muerte de la hermana de su mejor amigo, porque los «flashes indagatorios» ayudan a hacer el contenido de la obra más personal (Pozuelo Yvancos, 2019). Además, Sánchez Zapatero afirma que el territorio es importante para Hernández, ya que sitúa la obra en la Huerta, un área rural clave en la historia (Sánchez Zapatero, 2019).

En contraste, Candeloro identifica como fragmento esencial el relato de la irrupción en la casa de Rosario, lo que refleja una discrepancia interpretativa respecto al núcleo de la obra. La perspectiva de Candeloro sitúa la novela en el marco de una «quest», es decir, una «búsqueda de reconstrucción biográfica de un personaje enigmático a partir de sus vestigios», alineando la obra con elementos de la novela de misterio (De Moya, 2017). Esta aproximación permite ver al texto como una autoficción que otorga al autor, en su rol de narrador-protagonista, una oportunidad para reevaluar su identidad (Candeloro, 2021).

Ambos análisis coinciden en resaltar la obra como una fusión de géneros que incluyen la novela negra, la autoficción, y la novela de ideas, donde Hernández adopta el papel de detective introspectivo y crítico social. Estamos así ante un relato autobiográfico donde se explora la influencia de la religión y las tradiciones en una sociedad marcada por la culpa. Es particularmente interesante la visión de Sánchez Zapatero (2019), quien destaca la naturaleza confesional y reflexiva de esta obra, una herramienta que le permite a Miguel Ángel Hernández investigar aspectos de su comunidad y de su propio proceso identitario.

El escritor que nos ocupa decidió no otorgarle un final preciso a su obra, tal y como él mismo afirma en una entrevista presentada en los anexos de la presente tesis (*infra*, pp. 385–397). Esta decisión busca mostrar cómo se desarrollan los pensamientos de los protagonistas y la singularidad del entorno donde transcurre la obra, es decir, la Huerta. Esta decisión es acertada, puesto que le da autenticidad al texto y hace que se conecte con elementos esenciales como la memoria o la imposibilidad de reconciliarse con el pasado. La memoria que acabamos de mencionar tendrá en el ámbito que nos ocupa una función doble, al actuar como un modo de estar unido a los difuntos y actuar como una herramienta para el procesamiento del sufrimiento del protagonista y el de los demás personajes, un papel que permite exponer las dificultades ocultas para reconciliar el pasado dotado de dolor y la psique del personaje (Candeloro, 2021).

El autor emplea en esta obra un punto de vista basado en los sentidos y las emociones que le permite al lector vivir con mayor intensidad una narrativa que examina la memoria y el dolor, siguiendo a Sontag, a la que hace referencia cuando se estudia la pérdida y la distancia emocional. Las imágenes que vamos a desarrollar a continuación destacan por ser ominosas, por lo que la obra al cubrir estas secciones se centra en evocar los sentidos y las emociones. Candeloro (2021) examina estas imágenes y realiza un análisis completo de todas ellas.

Como primera imagen encontramos la presentada en el capítulo segundo, donde se muestra a dos figuras al borde del Cabezo de la Plata, el precipicio desde el que se tiró Nicolás voluntariamente. Se trata de una imagen que hipnotiza al lector y le hace recordad a las pinturas de Friedrich, de manera que esta imagen además transmitirá sentimientos de vastedad y de fatalidad. Hacemos aquí un inciso para introducir una afirmación del autor en la entrevista personal que figura en los anexos de esta tesis. En esta entrevista afirma que El Yeguas representa un territorio masculino, mientras que los espacios «femeninos» son el hogar y los lugares asociados con el cuidado, lo que muestra el contexto de roles de género de la época (*infra*, p. 388).

Como segunda imagen tenemos la que presenta al padre del autor y al propio Hernández, junto a él con una actitud que muestra «la imposibilidad de comprensión y la espera» (Candeloro, 2021). Se trata de una foto en blanco y negro que muestra una escena familiar que se convierte en un escenario de «terror y angustia», donde el hogar se convierte en un espacio impregnado de tensión. Asistimos así a un entorno de naturaleza ambigua,

donde el padre tiene una postura estática, como lo hacen los demás personajes, mostrando que no están conectados emocionalmente con los hechos que están ocurriendo, algo que marca al escritor en el presente constituyendo una carga (id.). Como tercera imagen destaca el pueblo de Belchite, símbolo de la desolación y de las pesadillas recurrentes del autor. Es representado como un espacio en ruinas, debido a la Guerra Civil que marcó el dolor de los que la vivieron. Además, este lugar se presenta como productor de dolor en el autor, buscando en la visita a este lugar aliviar sus propios miedos nocturnos.

Como última imagen desarrollamos *Los ojos de Gutete Emerita*, que busca mostrar el carácter pasajero y oscuro de los recuerdos. Aparece recogida en el capítulo sexto, siendo el objetivo de su uso destacar los límites éticos de revivir escenas de violencia. Este objetivo se refleja en el deseo de Hernández, que desea evitar representar explícitamente el sufrimiento de la víctima. Esta decisión le permite al escritor reforzar la estructura de la obra, que se constituirá como un espacio de reflexión sobre la memoria, el trauma y la reconciliación con el pasado en un entorno social y cultural complejo (id.).

Gnech (2021) destaca que el estilo narrativo de esta novela está basado en el uso de la segunda persona, con vistas a mostrar una introspección profunda en el pasado, buscando con esta herramienta facilitar la exploración de sus emociones, arrepentimientos y dilemas. Esto permite además crear una polifonía en el que el escritor divide el «yo» del autor en un «tú» que representa su versión más joven, una técnica que permite enriquecer la obra al dotarla de una circularidad donde el pasado y el presente se unen. Esto permite mostrar la evolución del autor y la lucha con su propia historia (id.).

3.4.8. *Aquí y ahora*

Se trata de un diario de escritura donde un escritor (Hernández) busca desarrollar la novela que escribe paralelamente a través de un viaje por su mente que permite mostrar elementos autobiográficos, revisiones y exploraciones de la memoria. La introspección realizada es combinada por el escritor con la labor de documentación, dando como resultado una búsqueda de identidad que es mostrada en la interacción entre su vida pasada y presente. Los elementos más relevantes de este diario de escritura son una serie de elementos simbólicos constituidos por el regreso a Belchite, la visita a la Huerta o el encuentro con sus hermanos en El Yeguas, todos ellos permitiendo mostrar una reconciliación con el pasado y un sentido de redención personal (Hernández, 2019).

La dificultad de la obra hace que tenga que dedicarle mucho tiempo, buscando conservar la obra «desde la simplificación de oraciones hasta el pulimento de párrafos y capítulos completos» (Hernández, 2019, p. 241). Acaba de escribir la novela con una serie de visitas a personas reales y retornando a los lugares propios de su infancia para que exista paz entre la ficción y lo real. Esto es muy doloroso, lo que muestra en el modo en que la memoria y la literatura pueden «reabrir el dolor de los familiares de las víctimas» (Hernández, 2019, p. 253).

Una vez impresa, se realiza la presentación de la novela en el Hemiciclo de la Facultad de Letras, donde encontramos aspectos de su vida intrincados, como son su vida personal, su carrera profesional y su identidad como escritor. Asisten a ella personas como «los hijos del Yeguas, algunos vecinos, compañeros de colegio e incluso María del Mar» (Hernández, 2019, p. 253), lo que demuestra que la literatura está conectada con la vida. Será precisamente su deseo de llevar una vida placentera la que le impida obtener la información de la jueza que archivó el caso de sus amigos, de manera que el pasado no tenga una presencial demasiado importante en el presente. Esto se muestra en «las palabras no logran pacificar la realidad» (id.), que es lo que hemos expresado en este párrafo.

Este diario de escritura se plantea entonces como una reflexión sobre el poder y cómo la literatura, en ocasiones, no es capaz de sanar y de conservar la memoria. La novela que escribe en paralelo es un testimonio de vida, es decir, un acto de resistencia personal frente a las demandas comerciales, constituyendo asimismo un viaje de reconciliación con el pasado. El arte y la vida se unen en el compromiso adquirido por Hernández al narrar su verdad, aceptando el pasado en una realidad presente donde «el tiempo se retuerce sobre sí mismo» (Hernández, 2019, p. 222).

3.4.9. *Anoxia*

Escrita en tercera persona, pertenece al género de la ficción. Los temas que se cubren son los propios de la mente de Hernández, es decir, la imagen, la memoria y el impacto de las experiencias en la percepción temporal. El eje central de esta obra es la fotografía de difuntos, inspirada en Barthes y Sontag, que son recogidos dentro de la novela con naturalidad y resaltando, especialmente, el papel que juega Dolores en ésta (Hernández, 2023).

Dolores es la propietaria de un estudio fotográfico en decadencia que nos es presentado como un lugar que no desea cambiar, como le ocurre a ella, encarnando un pasado que debe coexistir con un presente en el que impera la tecnología moderna. Esto le permite al escritor que nos ocupa estudiar el valor de lo concreto en una sociedad donde impera la captura de imágenes en dispositivos móviles, rara vez materializada en impresiones. Este hecho hace que Miguel Ángel Hernández lo interprete como una desconexión emocional con el objeto fotografiado, producida por la falta de imagen, que proporcionaría una memoria permanente (Hernández, 2024a).

Al igual que el estudio fotográfico encarna la resistencia al cambio, Dolores siente una nostalgia profunda hacia un pasado que es imposible de recuperar. Este sentimiento está vinculado con el daguerrotipo, que Miguel Ángel Hernández descubre a raíz del estreno de la película *Los otros* y la lectura de textos y álbumes de fotografías post mortem (id.). Para él constituye un medio para rescatar y valorar elementos antiguos en desuso, siendo un ejemplo de ello el daguerrotipo que toma Dolores de un pez moribundo en la costa del Mar Menor durante el otoño de 2019, que alude al fenómeno de anoxia y a los miles de peces muertos en la orilla. Esto conecta con el arte y la persona de Daguerre y su sentimiento apocalíptico del fin del mundo, presentado en Los Alcázares a través de esta tragedia ambiental (Hernández, 2023).

La mención anterior a Daguerre nos conecta con el arte, presentado como un medio para reflexionar sobre la imagen, el cuerpo y la temporalidad. El tema central de la novela está ligado a la muerte, que en la narrativa que nos ocupa se integra en la vida diaria, lo que no resulta habitual en la sociedad del siglo XXI (id.). En este contexto, las representaciones mortuorias adquieren un significado adicional, ofreciendo un sentido en un entorno donde esto parece carecer de relevancia. La temática de la novela ha llevado al autor a realizar una investigación exhaustiva a través de libros, artículos y recursos digitales sobre una forma de arte que floreció en el siglo XIX y que tenía practicantes en Murcia, como Fernando Navarro, quien ofrecía un servicio integral de fotografía mortuoria (id.).

Los personajes que habitan en esta novela son desglosados a continuación. El primero de ellos es Dolores, que constituye el pilar de esta narrativa y busca reconciliar su pasado con el presente a través de la fotografía. Otro personaje central es Clemente Artés, un anciano apasionado por dar visibilidad a la fotografía post mortem, que es visitado por

Alfonso por intermediación de Dolores, porque posee una colección que es de gran interés para el responsable del Archivo de la Región de Murcia. El hijo de Dolores, estudiante en Murcia, y otros personajes secundarios, como la hija del difunto que Dolores fotografía al inicio de la novela, añaden complejidad al mundo narrativo tejido por Hernández (id.).

Como ya hemos destacado (*supra*, p. 76), la narrativa actual combina temas como la memoria, la muerte y la fotografía a través de personajes complejos como Dolores y Clemente Artés. La protagonista acudirá en sustitución de Artés a un tanatorio donde experimenta una sensación de frio que le preparará al lector para la exploración de temas de duelo y la conexión entre fotografía y memoria. Para ella, la fotografía es un puente hacia un pasado doloroso que intenta preservar, representando su esfuerzo por «mantenerse en contacto con un pasado irrecuperable» (Hernández, 2023, p. 20).

Otro personaje interesante es Clemente Artés, un fotógrafo que ha dedicado su carrera a la fotografía mortuoria. Este hecho atrae a Dolores, de manera que Artés le enseña que el blanco y negro es esencial para «atenuar la crudeza del color, confiriendo a las imágenes una cualidad atemporal y una aura consoladora» (Hernández, 2023, p. 71). El uso de esta técnica tiene dos ventajas, como son estilizar las imágenes y crear una distancia emocional que ayuda a los personajes a procesar el dolor y hacer del duelo una experiencia universal y compartida.

Se profundiza en el dilema ético de documentar la muerte cuando los personajes reflexionan sobre los «inquietos», una técnica mediante la que el fotógrafo capta el momento en que fallece la persona de la que se está realizando el daguerrotipo. Esto simboliza la muerte a través de la fotografía, que constituye la única certeza humana: la finitud (Hernández, 2024a). En torno a este asunto, Dolores manifiesta su preferencia por los velatorios en casa frente a los que tienen lugar en los tanatorios, defendiendo Artés paralelamente la fotografía mortuoria como un acto final de preservación y respeto hacia los muertos que permite «preservar la imagen del ser antes de su desaparición» (Hernández, 2023, p. 189).

A medida que avanza la novela, encontramos que los vínculos entre la protagonista y el anciano se hacen más fuertes gracias a la colaboración artística que realizan. Esto les otorga una visión del mundo similar, siendo un ejemplo de su mutuo interés las salidas fotográficas conjuntas para documentar el impacto ambiental en el Mar Menor

(Hernández, 2023). Esta actividad permite al lector ser testigo de un compromiso artístico dotado de una profundidad emocional manifestada a través de la fotografía, que será para ellos una herramienta para capturar momentos que perduran y ofrecen consuelo. La relación de Dolores con su hijo también demuestra cómo el interés por la fotografía sirve como un puente emocional que evoca la memoria de Luis, su esposo fallecido, subrayando cómo los intereses compartidos pueden fortalecer lazos familiares a pesar de la distancia emocional (id.).

Concluimos el presente epígrafe manifestando cómo la narrativa de ficción que nos ocupa presenta temas como la muerte, el recuerdo y la nostalgia. En efecto, si leemos detenidamente el final de la obra, observaremos cómo Dolores logra vencer su resistencia a avanzar en el tiempo gracias a la decisión que toma, basada en continuar con la fotografía mortuoria (Hernández, 2024a). Hemos asistido así a una producción donde la fotografía constituye un medio para honrar y preservar la memoria de los seres queridos perdidos, explorando el impacto emocional y la sanación que pueden derivarse del acto de capturar imágenes que resisten el paso del tiempo (id.).

3.4.10. *Tiempo por venir*

Este diario de escritura fue escrito entre 2019 y 2021, profundizando en el proceso creativo de la novela *Anoxia*. Al principio se observa, sobre todo en las entradas de principios de 2019, que los hechos narrados no corresponden a la creación de la obra. Se mencionan así eventos sociales y artísticos como el Bando de la Huerta, en el que el autor participa acompañado de su esposa con la vestimenta de rigor. El segundo evento relevante es el concierto de Viva Suecia, al cual el escritor asiste con gran entusiasmo porque, como se refleja en uno de los anexos de presente tesis doctoral, el autor que nos ocupa está muy interesado por la música, una pasión que le habría gustado cultivar (Hernández, 2024b).

Llama la atención un hecho mencionado por el propio Miguel Ángel Hernández en el mencionado anexo (*infra*, p. 394), como es que la intensa vida social reflejada en el diario de escritura contrasta notablemente con la soledad que caracteriza a los personajes de las novelas ambientadas en Murcia. Según el propio Miguel Ángel, estos personajes experimentan un aislamiento mucho mayor que en la vida real (Hernández, 2024b). Esta vida social se ejemplifica con la visita de Mieke Bal, quien expresa su interés en filmar

una película sobre Don Quijote de la Mancha en Murcia. Otro ejemplo es la participación del autor en diversos festivales y conciertos que se celebran en la ciudad (Orsini-Saillet, 2023).

Entre las actividades no literarias también destacan su interés por series y música en plataformas digitales, como se menciona en el tercer apéndice de su diario. En cuanto a sus actividades literarias, cabe mencionar la presentación del diario de escritura *Aquí y ahora* (2019), relacionado con la novela *El dolor de los demás* (2018). Además, inicia la escritura de una nueva novela vinculada al tema de la fotografía postmortem (el tema central del diario), aunque solo redacta dos líneas en esta etapa (Hernández, 2024b).

Sus compromisos literarios lo llevan a destinos como Madrid y Sevilla, a pesar de enfrentar problemas de salud que limitan su disfrute de los eventos. Sin embargo, esto no le impide escribir un texto que acompaña el nuevo disco de Viva Suecia, fusionando así su pasión por la escritura con su frustrado deseo de dedicarse a la música. Los viajes a diferentes ciudades, donde interactúa con otros escritores y discute ideas, le sirven de inspiración para seguir escribiendo, un aspecto que también manifiesta en la entrevista personal que recogemos en la presente tesis (*infra*, pp. 385–397). Ejemplos de esto son sus viajes a Fuerteventura y Madrid. No obstante, es su visita a El Yeguas la que adquiere mayor relevancia por encontrarse su hermano en el merendero, donde no pueden conversar debido a la operación reciente a la que se sometió este último (Hernández, 2024b).

Unos meses después del inicio del diario, en julio, el autor comienza realmente a escribir la novela en cuestión. Sin embargo, encuentra dificultades para establecer la voz adecuada, decantándose finalmente por un narrador externo con una voz fría y distante, similar al estilo de John Maxwell Coetzee, como se menciona en la entrevista personal que reproducimos en los anexos de esta tesis (*infra*, p. 394). Se constata que este tono narrativo resulta efectivo, aunque decide esperar unos días antes de aplicar los esquemas y bocetos porque se ha fijado en su mente disfrutar del proceso de escritura. Durante las noches de ese mes, las ideas fluyen incesantemente, y la trama de la novela evoluciona y cambia a medida que se va escribiendo (Hernández, 2024b).

Este trabajo creativo se ve interrumpido por un viaje a Cali, donde asiste a un congreso de Filosofía, Arte y Diseño, invitado por su amigo Sebe. Sin embargo, la alegría de este

evento se ve empañada por el fallecimiento de un amigo cercano de la huerta, con quien convivía en El Yeguas, a quien describe como «alguien de pura vitalidad, sonrisa continua y generosidad sin límites» (id.). En el ámbito de la huerta, también son notables sus visitas mensuales a La Julia, las cuales se interrumpen con la llegada de la pandemia de COVID-19 y las restricciones de movilidad.

Otro acontecimiento importante en este entorno es la venta de la casa de la huerta a su sobrino con el fin de que permanezca en la familia. En torno a esto, manifiesta la dificultad que experimenta para ponerla a la venta, debido a los recuerdos del pasado. Este hecho triste estará acompañado de una DANA, que en la huerta provoca daños cuantiosos, como ocurría en el pasado en su infancia en la huerta, cuando la lluvia intensa provocaba que se desbordara el río y los habitantes de la Huerta de Murcia, como La Julia, se veían obligados a subir a balsas improvisadas para salvar la vida (id.).

En cuanto al ámbito literario, se le comunica que su novela *El dolor de los demás* ha sido seleccionada como Libro Murciano del Año. Además, es invitado a la celebración del 50 aniversario de la editorial Anagrama, con la cual ha estado publicando desde 2012, un evento que tiene lugar en la ciudad de Barcelona. Participa en la firma de libros en la Feria del Libro de Murcia, donde experimenta la satisfacción de encontrarse con su público. No obstante, esta alegría se ve opacada por la dura realidad de los efectos causados por la DANA, que afectaron significativamente la región, de tal manera que el Mar Menor se ha convertido en una laguna muerta que simboliza un desastre cercano símbolo de un mundo en descomposición (Orsini-Saillet, 2023).

Sus compromisos profesionales le conducen a diversos puntos de la península, entre los que se encuentra un viaje a Madrid, durante los cuales reflexiona sobre el frío en la Huerta de Murcia y la presencia de la calefacción en su casa. En esta reflexión manifiesta que el único lugar acondicionado era el salón, a través del brasero y de la cocina de leña, por lo que el resto de la casa era un congelador, como se demuestra cuando menciona la preparación de un café con leche en invierno en la cocina del patio. En dicho lugar se encuentra el aceite, congelado, lo que demuestra la dureza del mes de febrero antaño en la Huerta de Murcia (Hernández, 2024b).

En este mismo motivo menciona la casa nueva de su sobrino, que ha demolido la antigua para construir la suya desde cero. Aun así, ha conservado algunos objetos, como un

juguete suyo, de tal manera que en esa nueva casa «la memoria late y es hermosa» (id.). La Navidad se presenta como un motivo de reflexión y recuerdo a través de las cenas con sus amigos. Al retirarse a descansar, evoca memorias de su infancia, cuando celebraba las cenas navideñas en la huerta con su familia. En particular, recuerda el arduo trabajo de su madre al preparar el pavo y su cocción en las brasas de la cocina de leña (id.).

Las entradas correspondientes a 2020 comienzan con reminiscencias sobre la huerta, los almuerzos familiares y los cuidados brindados a sus padres, especialmente en momentos en los que ya no eran capaces de quitarse los calcetines al acostarse. Uno de los acontecimientos más significativos de este año será el inicio de las clases en línea como consecuencia de la pandemia de COVID-19. Además de su pasión desmedida por la lectura y las reuniones sociales en línea, comienza a escribir su novela dedicada a la fotografía mortuoria, que lleva escribiendo en su cabeza desde hace quince años, cuando comenzó su carrera como escritor. Para él, la idea original de esta obra estará basada en un fotógrafo de difuntos en el siglo XXI. Adopta así la perspectiva de un narrador testigo, registrando en sus cuadernos de escritura diversas ideas relacionadas con la trama, el desenlace, los personajes, la estructura, así como muchas de las escenas clave. En un punto determinado del proceso, logra consolidar un primer borrador, presentado en el diario como una primera versión de 230 páginas que le servirá como base para la elaboración de la obra final (id.).

Con el propósito de seguir perfeccionando en el arte del daguerrotipo, asiste a un curso especializado en Jávea, donde experimenta la sensación de haber viajado en el tiempo. Posteriormente, realiza un viaje a Málaga, seguido de una estancia en Sevilla. No obstante, comienzan a surgir complicaciones en relación con la novela centrada en el tema de los difuntos porque solo funciona hasta la mitad, es decir, que los elementos que atraerán al lector serán la presentación de los personajes, el ambiente y el inicio de la historia. Sin embargo, la falta de tensión de la segunda mitad le obliga a decidir el tipo de novela que quiere hacer (Orsini-Saillet, 2023).

El final de 2020 y el comienzo de 2021 están marcados por el fallecimiento de su tío Emilio, quien fue el autor de la fotografía que ilustra la portada de *El dolor de los demás*. En este período, recibe la portada de la versión holandesa de dicha obra, la cual incorpora elementos típicos de la huerta murciana. En cuanto al proceso de escritura de la novela sobre los difuntos, consigue encontrar el tono adecuado y va cerrando capítulos, logrando

completar un segundo borrador a falta de completar los dos últimos capítulos y el epílogo. Una vez finaliza un tercer borrador, lo envía a Manuel para recibir su opinión, obteniendo unas semanas después una valoración muy positiva (Hernández, 2024b).

Durante este tiempo, La Julia celebra su cumpleaños con el propio escritor, su cuidadora y su sobrino, siendo esta la primera vez que conmemora dicha fecha de manera especial. Para concluir, realiza un viaje a Salamanca y ofrece una reflexión final sobre la obra en curso, que ofrecemos en su globalidad: «Vuelves a situar el manuscrito de la novela junto al ordenador. Lo hojeas. Sabes ya lo que tienes que hacer, los fragmentos que eliminar, las partes que introducir, los personajes que deberían crecer, las diálogos y espacios que necesitas perfilar» (id.).

3.5. Impacto nacional e internacional

La trayectoria literaria de Miguel Ángel Hernández, iniciada en 2004, ha consolidado su reconocimiento en el ámbito nacional en los últimos años. Este prestigio se ve amplificado por el interés editorial internacional, evidenciado en la labor de Other Press por traducir su obra al inglés. Las obras de este escritor destacan por emplear una combinación de reflexión teórica y de narrativa compleja, una técnica que le permite cubrir todo tipo de géneros, como pueden ser el ensayo, la ficción o los diarios de escritura. El último género destacado será precisamente el que permita comprender la esencia de sus novelas, puesto que documentan los desafíos que ha ido encontrando Hernández durante la elaboración de las novelas.

Sus obras han sido reconocidas a nivel internacional, sobre todo las traducciones de sus novelas *Intento de escapada*, *El dolor de los demás* y *Anoxia*. La primera ha sido traducida entre otras lenguas al italiano (2014), francés (2015) e inglés (2016), marcando un hito en su proyección transnacional. *El dolor de los demá*s, disponible en francés (2021) e italiano (2024), proyecta su edición inglesa para 2027, mientras que *Anoxia* cuenta ya con una versión en inglés a cargo del traductor Adrian Nathan West (2025).

Su novela *Intento de escapada* fue muy bien acogida por la crítica, que destacó su solidez intelectual y su calidad literaria. Ejemplos tangibles de esto son los siguientes: Patricio Pron, en *El Boomeran(g)*, destacó su carácter único al afirmar: «Por fin una novela española de ideas cuyas ideas son realmente buenas», mientras que Santos Sanz Villanueva (*El Mundo*) destacó su capacidad para «impedir la indiferencia», lo que

enfatiza su impacto narrativo. Por su parte, José María Pozuelo Yvancos (*ABC*) la definió como «una novela culta, inteligente y amena», combinación que J. Ernesto Ayala-Dip (*El País*) amplificó al calificarla de «logradísima» y «artefacto literario que augura el mejor de los futuros». Rubén Castillo (*El Noroeste*) instó a una lectura pausada, asegurando que «les enriquecerá, a la vez que les sobrecoge».

La crítica internacional reforzó este elogio: Martine Laval (*Le Matricule des Anges*) catalogó la versión francesa de *Intento de escapada* como «una primera novela explosiva», equiparable a «una trampa digna de Poe», y destacó su efecto «escalofriante» y su potencia como «una bomba» literaria. A estas críticas le añadimos la del sitio web francés *motspourmots*, elogiando esta obra como «brillante» al unir la provocación, la violencia y la inteligencia en una obra accesible para todos los públicos, algo que es digno de mención. Esta obra tiene además la capacidad de afectar al lector mental y psicológicamente al trascender lo literario, siendo incluso una experiencia perturbadora en ciertos casos. En cuanto a su versión inglesa, ha sido recogida por GoodReads, una plataforma de crítica literaria, donde además de este reconocimiento mencionado se presenta un conjunto de análisis que destacan, en general, la capacidad del escritor para ir más allá de los nichos propios de sus novelas. Ejemplos de esto son los comentarios de lectores que no ejercen como escritores: el primero la posiciona entre «los libros más fascinantes del año», destacando su carácter lúdico como «juego narrativo anclado en el realismo», siendo por tanto una propuesta que invita a cuestionar las convenciones genéricas. Destaca otro comentario que enfatiza el interés que la obra despierta en torno al protagonista, permitiendo acercarlo al lector, así como que la obra es accesible para todos los públicos, de manera que el lector estándar puede comprender el arte contemporáneo. Este hecho es destacable, al consolidar su habilidad para democratizar temas de gran complejidad sin tener que realizar sacrificios profundos, lo que amplía el rango de lectura de sus obras a un público más diverso

En cuanto a su novela de 2015 *El instante de peligro*, finalista del Premio Herralde de Novela, ha sido destacada de forma unánime debido a su audacia intelectual y a su sofisticación narrativa. Comenzamos las reseñas con Enrique Vila-Matas (*El Boomeran(g)*), quien la destacó como «la brillante segunda novela» del autor, donde «arte contemporáneo y literatura se ensamblan con riesgo», consolidándolo como «uno de los escritores europeos más destacados de su generación». Por su parte, Pilar Castro (*El*

Cultural) elogió su estructura metaficcional, que une «amor, tiempo, memoria y creación» con referencias teóricas como las de Benjamin, Barthes o Stoichita, de manera que estamos ante un «texto rico y elaborado» que encuentra un equilibrio entre la reflexión y el relato. J. Ferrer (*La Razón*) destacó su habilidad para incorporar «planteamientos conceptuales rigurosos» en una «trama intrigante», mientras Rubén Castillo Gallego (*La Opinión de Murcia*) la calificó de «libro inteligente y sensible» y «revelación de la temporada». Leonardo Cano (*La Opinión de Murcia*) destacó su «magistral engarce de tiempos narrativos» y su «emoción relampagueante». Por otro lado, Antonio Martínez Asensio (*Antena 3*) destacó la «voz personal» y el «peso literario» que van más allá de lo convencional. José María Pozuelo Yvancos (*ABC Cultural*) celebró su madurez como «homenaje a la literatura que alcanza nivel de arte», y Manuel García Pérez (*Mundiario*) alabó su «versatilidad» al fusionar ensayo y ficción. J. Ruiz Vega (*El Fescambre*) la situó entre las obras de «literatura de calidad», destacando su exploración del pasado y la identidad, mientras Francisco Estévez (*El Imparcial*) resaltó su «análisis narrativo sobre la otredad y la reconstrucción del individuo». Tino Pertierra (*Mercurio*) la definió como «perturbadora y admirable», un «inventario de sombras» que hurga en «heridas del universo deshinchado», y Pedro Pujante (*Culturamas*) subrayó su «prosa subyugante» y la comparó con Auster, Vila-Matas y Cercas, coronándola como obra «culta, entrañable y misteriosa» de una de las voces más relevantes de la narrativa contemporánea.

Cabe destacar que el propio Miguel Ángel Hernández ha abordado en diversas entrevistas los temas centrales y el proceso creativo de esta novela, destacando su conversación con *PsychonautsMag*, donde profundiza en los ejes conceptuales y el desarrollo compositivo de la obra. A esta crítica se añade la de *Tonos Digital*, donde el propio autor habla sobre su narrativa y los aspectos clave de ésta, que se complementan con sus intervenciones en *Contrapunto* y el podcast *El espejo de Vivian y Francesca*. Estas dos últimas le permiten a Hernández explorar cómo interactúan los personajes con la teoría, el arte y la historia, un espacio que le permite ofrecer así una visión ampliada de todos los aspectos intelectuales y estéticos que constituyen sus novelas.

Junto a lo anterior, sus diarios de escritura han sido estudiados por los críticos, quienes en términos generales destacan su capacidad para desvelar los entresijos del proceso creativo. Comenzamos con *Presente continuo* (2016), donde el autor documentó la

búsqueda del tono y de la voz narrativa, de manera que subraya que «la claridad argumental no garantiza el funcionamiento de una novela hasta que no se halla su pulsión expresiva». Además de lo anterior, este diario le permite reflexionar sobre como lo biográfico se plasma en la ficción, afirmando que «la vida deviene literaria al narrarse», un acto que «desdibuja los límites entre realidad y escritura, proyectando la ficción hacia lo tangible».

Este análisis que va más allá de lo textual es ampliado por el autor en *Diario de Ithaca* (2017), donde Sergio del Molino (Del Molino, 2017), en su prólogo, destaca la audacia del autor al convertir su experiencia vital en materia literaria, destacando que «exige valentía y refinamiento estético dispararse a sí mismo esas balas narrativas». Además, el propio Hernández en una entrevista para *Cuadernos Hispanoamericanos* (Candeloro, 2022), matiza este punto de vista al describir el diario como una «caricatura del yo», centrada en las tensiones lingüísticas y adaptativas de su estancia en Estados Unidos. Este aspecto mencionado revela un ejercicio de introspección acompañado de una crítica velada a los desafíos presentados entre las culturas. Podemos afirmar así que ambos diarios examinan el espacio existente entre la creación y la existencia, lo que permite consolidar su obra como referente en los estudios sobre metatextualidad y autoficción.

Pasamos a examinar su novela *El dolor de los demás*, galardonada con el Premio Libro Murciano del Año. Ha recibido grandes elogios por su profundidad y calidad literaria. El primer de ellos es el de Fernando Aramburu, quien la calificó como «una estupenda novela», mientras Javier Cercas la definió como «una magnífica novela sin ficción», señalando su enfoque innovador. Ricardo Menéndez Salmón enfatizó su «sensibilidad espléndida» y sus «ecos narrativos de primerísimo orden», incluyendo en su desarrollo a autores como Blanchot, Beckett y Bernhard. José Belmonte (*Ababol*) destacó su «altísimo valor literario», describiéndola como «sugerente, vigorosa y repleta de lirismo». J. Ruiz Vega (*El Fescambre*) posicionó a Hernández entre los escritores jóvenes con «voz propia y arriesgada», propia de la «literatura de calidad», y Dominik Bloedner (*Badische Zeitung*) lo reconoció como «un pensador inteligente y un escritor estimulante». J. M. Pozuelo Yvancos (*ABC Cultural*) elogió su madurez y capacidad para comunicar ideas profundas, consolidando la obra como un referente en la narrativa contemporánea. Si analizamos la crítica francesa, encontramos una crítica destacada en el sitio web de la

revista *Les Inrockuptibles*, que describe la obra como «el retorno del escritor a la escena de un crimen», y lo presenta como «un texto autobiográfico magnífico lleno de dolor y de preguntas sin resolver». La referencia al dolor es de especial interés en esta novela porque permite reforzar la idea de que Hernández se enfrenta a sus heridas pasadas a través de la escritura. Sin embargo, este matiz es desdibujado por el adjetivo «magnífico», con el que se busca suavizar el impacto emocional de la obra. Este adjetivo, empero, podría interpretarse como un elogio dedicado al escritor en cuanto a su capacidad para transformar el dolor en un arte narrativo atractivo para el lector.

Continuamos con el diario de escritura *Aquí y ahora* (2019) de Miguel Ángel Hernández. La crítica lo percibe como un testimonio honesto y revelador del proceso creativo, porque ofrece una visión personal del autor relativa a los desafíos que enfrenta al crear su novela. En este sentido, el autor muestra en su página web que el texto lo creó para satisfacer la «necesidad personal de registrar decisiones e inquietudes» durante la escritura de su novela homónima, lo que lo configura como un documento metatextual clave. Las reseñas disponibles en GoodReads y Amazon siguen la misma línea de pensamiento del escritor, con un usuario que advierte de que «no es un libro para todos», por lo que recomienda una lectura previa de *El dolor de los demás* para contextualizar su complejidad narrativa. Existe otro crítico que destaca la evolución estilística del autor al describirlo como «un escritor melancólico que, tras haber trazado sus obras con mapa, ahora navega con brújula». Por lo tanto, estas visiones tienen un punto en común, como es que presenta un carácter introspectivo y que es capaz de identificar las tensiones que pudieran surgir entre la planificación creativa y la exploración intuitiva. Como consecuencia, el escritor deviene una pieza fundamenta en lo que respecta a la autoficción y los procesos literarios.

Estudiamos ahora la novela *Anoxia* de Miguel Ángel Hernández. Fue acogida por la crítica de forma muy positiva, destacando la gran profundidad de sus conceptos y la maestría narrativa. Además, ha sido celebrada por la crítica por su profundidad conceptual y su maestría narrativa. Aroa Moreno Durán señaló su estructura «con el brillo y el encuadre de una fotografía perfecta», destacando cómo el autor une la trama con el arte para reflexionar sobre «la necesidad de fijar la mirada, la memoria y la vida». Por su parte, Manuel Vilas elogió su exploración de los límites entre la vida y la muerte a través de la fotografía, definiéndola como una obra «maravillosa, inquietante y mágica» que usa este arte para investigar sobre la existencia en sus diferentes dimensiones. Añadimos aquí a

Paula Bonet, quien resaltó su capacidad para «arrastrar al lector hacia la contemplación estética de la materia inerte», analizando la reconstrucción de la identidad de un personaje femenino que desafía las reglas de la sociedad para renacer como un «sujeto artístico dueño de su mirada». José María Pozuelo Yvancos (*ABC Cultural*) enfatizó su cualidad de «historia cautivadora sobre fotografía y los límites entre vida y muerte», destacando la tensión emocional y el suspense como pilares narrativos que van más allá de la barrera lingüística, incluso en traducción, al necesitar de un lenguaje capaz de transmitir la trama y la atmósfera reflexiva sobre la mortalidad.

A todo lo anterior se añade la contribución de Mieke Bal, una teórica holandesa especializada en estudios culturales y visuales, quien señaló en una reseña de la obra la singularidad de su enfoque al unir la narrativa y la teoría, ofreciendo «una visión única, indispensable y difícil de adquirir» sobre la naturaleza humana y social. Destacó, además, el hecho de que esta combinación «forma al lector en aspectos intrínsecos del ser humano», por lo que la novela deviene un producto que va más allá de lo narrativo al presentar temas como el duelo, la memoria y la autonomía creativa, al mismo tiempo que reflexiona sobre la condición humana en sociedades que están en permanente transformación.

Esta novela en su versión inglesa ha sido reseñada por Amazon, que ha ampliado el análisis anterior enfocándose en la fotografía post mortem, entendida como el eje central que permite unir la memoria y la imagen. La figura de Artés se convierte en un guía conceptual para los críticos, porque emplea la fotografía como una herramienta para conservar el recuerdo y poder procesar el duelo, de manera que actúa como una suerte de «actante» en la reconstrucción de la memoria colectiva e individual. Esta reseña destaca, además, la tensión existente entre lo visible y lo oculto, mostrándose que lo que está reprimido en el inconsciente se une con la experiencia del ser humano a través de este personaje y su mirada. Finalizamos esta obra con su crítica anglófona, que resalta la reflexión basada en la filosofía en torno a la culpa y la búsqueda de sentido ante la pérdida, por lo que para ésta la obras que nos ocupa será una narrativa íntima que va más allá de lo biográfico para tratar, con rigor existencial, temas universales como la fugacidad del tiempo, la vida y la inevitabilidad de la muerte. El punto de vista que acabamos de desarrollar permite consolidar la novela como un producto literario en el que el autor

desafía las fronteras lingüísticas al conservar, incluso en traducción, su atmósfera de suspense y su densidad reflexiva.

Ponemos fin a las críticas y reseñas disponibles con el diario de escritura *Tiempo por venir*. Aclamado por la crítica, es especialmente interesante por su exploración metatextual y su rigor reflexivo. Sobre él existen numerosas intervenciones, pero destaca especialmente el diálogo que mantuvo el autor con Alfredo Rodríguez en *El coloquio de los perros* (recogido en el blog de Fórcola Ediciones), en el que se analizan los aspectos que hacen compleja la creación de la novela en cuestión, que pueden ser de naturaleza compositiva o estilística. Esta conversación versará así sobre el uso experimental de la segunda persona en la narración, algo que produce problemas en cuanto a la relación entre autor, texto y lector, al mismo tiempo que reflexiona sobre las tensiones de la labor del escritor actualmente. En resumen, las consideraciones técnicas y existenciales destacadas hacen que esta obra cubra un marco teórico mayor, lo que hace que este diario sea al mismo tiempo un testimonio de un proceso creativo y un manifiesto sobre los desafíos éticos y formales a los que se enfrenta el escritor actual.

3.6. Recapitulación final

La información desglosada a lo largo del capítulo permitiría afirmar que Miguel Ángel Hernández Navarro ha consolidado su posición como una de las voces más destacadas y únicas de la literatura española contemporánea. Esto permite mostrar su capacidad para combinar tres aspectos destacados, es decir, el rigor académico, la reflexión teórica y una sensibilidad literaria que atraviesa géneros y formatos. Este prestigio lo ha ido adquiriendo a través de la publicación de una obra multifacética donde podemos encontrar narrativa ficcional, el ensayo y el diario personal, tratando temas universales como la memoria, el tiempo, la identidad y la ética del arte. Los elementos citados estarán presentes en el paisaje simbólico de la huerta presente en la Región de Murcia, que a fin de cuentas será lo que constituya el núcleo de una escritura que busca desentrañar las tensiones entre lo individual y lo colectivo.

En sus productos literarios es posible encontrar vestigios de su formación como historiador del arte y de su experiencia docente, lo que permite crear un diálogo eterno entre lo visual y lo textual. Las novelas *Intento de escapada* y *El dolor de los demás* son reseñables por explorar de una forma crítica las relaciones entre la estética y la moralidad,

con menciones a referentes artísticos como Santiago Sierra o las imágenes perturbadoras de la Guerra Civil. Este empleo hace que el escritor se cuestione las prácticas culturales actuales buscando desvelar traumas colectivos e individuales. En cuanto a *Anoxia*, el tema central es la fotografía, entendida como una herramienta para hacer frente a la muerte y poder conservar la memoria. Por otro lado, sus diarios de escritura *Presente continuo* y *Tiempo por venir* muestran el proceso creativo como una labor de introspección en la que la vida y la ficción se unen.

Si analizamos la literatura académica en torno a su obra, observamos las diferentes disciplinas existentes. Así, críticos como Alberca, Orsini-Saillet y Candeloro han destacado su exploración de la autoficción, la performatividad del yo y la intermedialidad, mientras que estudiosos como Sánchez Zapatero y Pozuelo Yvancos han resaltado su capacidad para universalizar los aspectos locales a través de estructuras narrativas fragmentarias y una prosa marcada por su lirismo. Si analizamos su estilo, encontramos la segunda persona como rasgo más importante, acompañado de una densidad psicológica que le permite al lector sumergirse en lo más profundo de sus personajes, una herramienta que invita al lector a pensar en escenarios carentes de arraigo como la reconciliación con el pasado y la construcción de identidad.

A nivel internacional, su obra ha traspasado las fronteras de España con las traducciones existentes al inglés, francés, italiano y portugués, así como al reconocimiento unánime de la crítica. Las novelas *Intento de escapada* y *El instante de peligro* han sido elogiadas por su audacia intelectual y su capacidad para hacer accesibles temas complejos, mientras que *El dolor de los demás* y *Anoxia* han consolidado su prestigio. Esta consolidación se manifiesta por su capacidad para combinar el suspense narrativo con una profunda reflexión filosófica. Junto a todo lo anterior, señalamos que ha obtenido premios como el Libro Murciano del Año y que ha participado en festivales literarios, acciones que han reforzado aún más su impacto en el panorama cultural contemporáneo.

Concluimos destacando que la obra de Miguel Ángel Hernández se presenta como una conexión entre lo íntimo y lo colectivo, lo local y lo universal, lo teórico y lo vivencial. Explora aspectos muy diferentes, como son las fracturas de la memoria, presentando además un compromiso con la ética de la representación y una extraordinario capacidad para transformar espacios geográficos concretos, como la huerta murciana o el Mar Menor, en símbolos conocidos por todo el mundo. Todo ello lo sitúa como un referente

indispensable en la literatura actual. Emplea para adquirir el prestigio referenciado anteriormente una narrativa singular que desafía los géneros y las fronteras, ofreciendo una mirada crítica sobre el mundo que incita a interrogarlo desde la fragilidad, la incertidumbre y la belleza inherentes a la experiencia del ser humano.

4. AUTOTRADUCCIÓN INTRALINGÜÍSTICA

4.1. Introducción

El objetivo principal de este capítulo es analizar cómo Miguel Ángel Hernández recurre a la (auto)traducción intralingüística en sus novelas *Intento de escapada* (2016), *El dolor de los demás* (2018) y *Anoxia* (2023), específicamente mediante la renuncia puntual al uso del español neutro en beneficio de un español técnico o un español dialectal, según los casos. Así veremos, por ejemplo, como en el caso de *Intento de escapada* este proceso dota a la novela de una jerga propia del sociolecto de los artistas contemporáneos, mientras que en *El dolor de los demás* se emplea el dialecto murciano para enriquecer la representación lingüística y cultural de la región. Iniciaremos nuestro análisis con un estudio detallado de la narratividad y la oralidad en estas tres obras, e incorporaremos algunos aspectos adicionales, como pueden ser el geolecto murciano o la comparativa entre los estilos de John Maxwell Coetzee y de Miguel Ángel Hernández.

4.2. Fundamentación teórica

El título que hemos empleado en este quinto capítulo es el de «Autotraducción intralingüística», basado en la concepción que Miguel Ángel Hernández tiene de su propio proceso creativo, descrito como un ejercicio de reescritura consciente y sistemática dentro de la misma lengua:

> Para mí, escribir es también un proceso de 'autotraducción intralingüística'. Es decir, voy depurando y modificando los borradores, ajustando el tono, el ritmo, las voces de los personajes. Es como si estuviera traduciendo la novela dentro de la misma lengua, buscando la expresión más precisa, el matiz adecuado (Hernández, «Cuestionario sobre *Intento de escapada*», p. 379).

Tal término va más allá de una revisión estilística, puesto que hace referencia a un proceso de *traducción interna* donde el autor traslada ideas, registros y realidades culturales usando ajustes lingüísticos precisos, sin cambiar el idioma de partida. Hernández ejemplifica esta práctica al detallar cómo, en *Intento de escapada*, depuró el español neutro para incorporar léxico específico del arte contemporáneo, adaptando el lenguaje a la idiosincrasia de sus personajes y contextos (id.). De igual modo, en *El dolor de los demás*, reforzó el geolecto murciano en los diálogos para garantizar autenticidad, un

trabajo que implica no solo reproducir un habla regional, sino *traducir* una identidad cultural a nivel fonético, sintáctico y léxico (id.).

Esta noción de «autotraducción intralingüística» se vincula también a su admiración por los *Ejercicios de estilo* de Raymond Queneau (Queneau, 1947/2006), donde la reescritura de un mismo relato en múltiples registros opera como metáfora del quehacer literario: un esfuerzo por encontrar la expresión óptima para una idea. Esto constituye la base de la escritura de Hernández, quien considera que escribir se puede definir, en esencia, como un acto de «traducción intralingüística», caracterizado por el trasvase de emociones, imágenes y conceptos hacia formas lingüísticas claras en las que se ha ajustado el tono, el ritmo y las voces para que el lector de la obra obtenga la máxima fidelidad en ella. Este título otorgado al capítulo es, en consecuencia, un reflejo de un método técnico que va acompañado de una filosofía creativa donde se concibe la literatura como un diálogo constante entre la idea original y su manifestación lingüística definitiva, un proceso donde el autor actúa como traductor de sí mismo.

Contextualizaremos este análisis a través de una serie de reflexiones preliminares del propio Miguel Ángel Hernández sobre el proceso de transición del pensamiento al texto impreso. Siguiendo lo manifestado por el escritor en la entrevistas personal que figura en los anexos, el objetivo es mostrar una idea en su oralidad en un formato narrativo escrito. Esto se consigue a través de un proceso complejo en el que se realiza una negociación con la obra y el lector, de manera que el contenido mental se transforme en literatura comprensible y capaz de evocar una reacción. Por lo tanto, es esencial establecer una interacción con el lector, para lo que la atención será necesaria en cada una de las palabras seleccionadas. En este contexto desempeña un papel importante el tiempo, sobre todo para la precisión y corrección de los pensamientos, buscando que el lector perciba el proceso como inmediato, lo que crea una ilusión de naturalidad.

Los recursos literarios que acabamos de desglosar son importantes en nuestro estudio, porque actúan como una suerte de (auto)traducción intralingüística. Sin embargo, el concepto de «traducción intralingüistica» suele utilizarse para hacer referencia a la modificación del contenido y el contexto cultural de un texto, como ocurre en las adaptaciones de textos clásicos como *El Quijote* o la Biblia en libros infantiles (Klingberg, 1986, p. 14).

En el contexto que nos ocupa, tomaremos el concepto de traducción intralingüística desde el punto de vista del lingüista Roman Jakobson, quien la define como «la interpretación de signos verbales mediante otros signos de la misma lengua» (Jakobson, 2004, p. 139). Por lo tanto, es preciso reformular un mensaje dentro del mismo idioma, empleando sinónimos, circunlocuciones o cambios de registro.

Además, dentro de la obra de Hernández, esta traducción intralingüística se encuentra en la búsqueda de equivalentes lingüísticos que permitan trasladar un mensaje desde un registro neutro a uno sociolectal o dialectal. Como señala Jakobson (id.), este proceso no se limita simplemente a la sustitución de palabras, porque no todos los sinónimos son equivalentes. Un ejemplo relevante es la expresión inglesa «every celibate is a bachelor, but not every bachelor is a celibate», que muestra cómo una palabra puede tener un significado más específico que su supuesto sinónimo. En la traducción intralingüística literaria, el objetivo es encontrar signos más precisos que permitan una mejor comprensión del texto sin alterar su esencia.

4.3. Estudios de caso

En los próximos epígrafes seremos testigos del modo en que Hernández utiliza de forma sistemática en el proceso de elaboración de sus novelas la traducción intralingüística, siendo un uso de este mecanismo el de sustituir unidades textuales propias del español neutro por otras más adecuadas al contexto sociolectal o geolectal. En el caso de *Intento de escapada* la construcción de la jerga técnica de los artistas contemporáneos es presentada a través de un lenguaje especializado propio de esta profesión, mientras que en *El dolor de los demás* el uso del dialecto murciano le da autenticidad y profundidad a la hora de representar la cultura local. Los beneficios de este enfoque serán dobles, es decir, enriquecen la narrativa y, además, facilitan la identificación de las diferencias entre el español neutro y las variantes lingüísticas empleadas.

En resumen, la traducción intralingüística en la obra de Hernández busca sustituir palabras además de reconstruir el mensaje para adaptarlo a un contexto específico. Ejemplos de esto son el sociolecto de los artistas, el geolecto murciano o el estilo propio de Coetzee de la voz del narrador, manteniendo siempre la coherencia y la riqueza expresiva del texto original.

4.3.1. *Intento de escapada*

Nos proponemos analizar el modo en que Miguel Ángel Hernández usa la autotraducción intralingüística en su novela de 2016 *Intento de escapada*, que busca sustituir el español neutro por términos y expresiones pertenecientes a la jerga profesional de los artistas contemporáneos, lo que permite dotar a la obra que nos ocupa de un lenguaje especializado en el que se muestre el sociolecto dado. Para ello, toma como base al protagonista Marcos, un estudiante de Historia del Arte, cuya voz es usada por Hernández para explorar conceptos como la ética, la belleza y la fealdad en el arte contemporáneo, utilizando un léxico que evoca el discurso crítico y teórico del mundo artístico. Estamos ante una decisión lingüística que permite enriquecer la narrativa al mismo tiempo que cuestiona las prácticas del arte actuales, como podemos observar en la descripción de obras que por su carácter controvertido provocan en el espectador fascinación y repulsión.

En esta novela el escritor busca desafiar al lector, puesto que debe decodificar un lenguaje críptico y complejo propio del arte contemporáneo llamado *International Art English* (IAE). Este lenguaje destaca por incorporar términos técnicas y reflexiones sobre la jerga a la que pertenece, estando acompañado de reflexiones en torno a la relación entre el arte, el lenguaje y la realidad. Por lo tanto, Hernández usa la traducción intralingüística para construir un universo narrativo donde él une la ficción y el discurso artístico, dando como resultado una visión crítica del papel del arte en la sociedad moderna.

Es pertinente pues iniciar el análisis teórico en torno al arte contemporáneo a través de un extracto del ensayo de Granés titulado *El puño invisible*, donde se afirma: «No existe barrera alguna que separe el arte de la vida; no es deber del artista imaginar, soñar o reconfigurar la realidad para forjar un universo ficticio o una armonía artificiosa, sino revelarla tal cual es e instruir a los demás para su aceptación» (2011, p. 61).

Esta perspectiva, destacada por Granés (2011) y posteriormente señalada por Michaud (2007), subraya la importancia de la vida y lo cotidiano dentro del ámbito artístico, particularmente en el contemporáneo. Al desvelar la realidad en su forma más pura y cruda estamos promoviendo el pluralismo, el cual Camnitzer (1982) identifica como uno de los elementos más cruciales y fascinantes del arte contemporáneo. Dicho crítico lo socia directamente con la figura del artista y concuerda con Danto (2009) y Michaud (2007) en que la personalidad y acciones del individuo pueden ser consideradas como

manifestaciones artísticas. Así, este pluralismo se convierte en un componente esencial de un arte donde lo que sea puede ser reconocido como tal, extendiendo la noción de arte al lenguaje en sí mismo.

Estos textos le dan una gran libertad al artista en un contexto donde se produce un retorno a medios tradicionales como el expresionismo y el realismo. Nos encontramos, por lo tanto, ante un movimiento artístico que subraya la importancia de generar un «nuevo retrato de la humanidad» (Rodríguez, 1979, p. 58), en el cual la representación debe servir como reflejo de ese hombre nuevo. Se vuelve así, como hemos destacado a un arte emergente basado en un lenguaje que retrocede en la evolución que se estaba produciendo. Esta perspectiva sostiene que concebir el arte meramente como una forma de lenguaje, tal y como critica Carbonell (1999), es una noción controvertida. Carbonell rebate el argumento de su contemporáneo Caballero (2007), quien defiende la indivisibilidad del arte y el lenguaje, sugiriendo la necesidad de distinguir entre ambos, ya que el arte puede existir y ser interpretado más allá de un lenguaje explícitamente comprensible o asociado literariamente a la obra, postura que encuentra resistencia entre algunos sectores críticos. Sin embargo, según Traba (1978b) sería posible una reconciliación entre el arte y el lenguaje si ambos se unen a las corrientes artísticas del pasado, tales como el Renacimiento, el Barroco, el Romanticismo, el Realismo y el Impresionismo, optando en su caso por un posible «giro lingüístico» en el arte más contemporáneo, un punto de vista que muestra la intersección que existe entre los diferentes «sistemas» culturales, los cuales van desde la política hasta la economía. Lo anterior es estudiado en la obra de Calabrese *El lenguaje del arte* (1987), donde se estudia la concepción del arte en Francia, concebido como un sistema articulado verbalmente en el que la obra deviene un elemento que es parte de un sistema más amplio que engloba a la obra en sí misma, la interpretación de ésta y el discurso donde está enmarcada.

Es posible, examinando lo anterior, considerar la existencia de una simbiosis entre el arte y el lenguaje, que conduce en su reconocimiento a una redefinición del arte que toma como base el lenguaje, lo que no excluye el poético, tal y como Traba (1978b) manifiesta cuando hace referencia a la obra de Antonio Barrera, el cual extiende sus «paisajes ilímites» hacia la «poesía pura». La visión que acabamos de destacar resalta la función del lenguaje consistente en el establecimiento de conexiones con la literatura, constituyendo un complemento esencial en la obra del artista. Esto conduce al concepto

de «subtexto» mencionado por McEvilley en 2007, de manera que éste será un componente esencial en la creación del arte. Esta perspectiva es respaldada por la comunidad artística (en su mayoría) lo que enfatiza la importancia de los así llamados «suplementos verbales», entendidos como manifestaciones de la influencia lingüística en la valoración de las prácticas artísticas.

La simbiosis que hemos propuesto anteriormente está sustentada en un idioma propio, de manera que es pertinente plantearse si el lenguaje del arte está lo suficientemente desarrollado. Aguilar considera que no lo está, afirmando que «dentro del ámbito de las críticas actuales, se puede elucidar la problemática como la carencia progresiva de un lenguaje capaz de encapsular la vivencia contemporánea de aquello que consistentemente se ha denominado arte» (1980, p. 39). La falta de desarrollo de este lenguaje es aún mayor en la expresión oral, lo que perjudica a las uniones que establecen los artistas entre las obras artísticas y el lenguaje narrativo. Esto, según Barthes (1990), permite confirmar la cohesión propia que presente la obra de arte por sí misma. Este idioma artístico fue además estudiado por Waldman (1993), avocando por un paradigma en el que, siguiendo a Camnitzer (1980a), se observa el desarrollo y refinamiento de un lenguaje, percibiendo que lo comunicado en su obra no representa un uso literal del lenguaje, sino un proceso de evolución y pulimento. Esto sugiere que el lenguaje empleado ha sido forjado, dotando a términos cotidianos de nuevos significados. Otro ejemplo ilustrativo podría ser el de abordar una obra con su dimensión metalingüística e incorporarle el lenguaje necesario para su interpretación.

El léxico discursivo utilizado por los artistas corre en paralelo al de los críticos de arte, y su origen, de acuerdo con Montaña (1977a), se vincula a la intencionalidad del artista, es decir, «una organización de signos que motiva a alguien a actuar como si algo poseyera, haya poseído o estuviera por poseer ciertas características» (Charles Morris, 1978b, p. 37). Sin embargo, este lenguaje artístico no tiene como fin la descripción, sino, según Montaña (1978a), la prescripción. Por tanto, el léxico discursivo se diferencia del artístico, revelando Montaña que el arte dispone de un lenguaje propio, por lo cual su recurso al léxico discursivo constituye una suerte de préstamo, es decir, un soporte que recibe el arte contemporáneo frente al desgaste experimentado por su propio lenguaje (1978b, p. 37). En el ámbito académico, la jerga en cuestión puede conceptualizarse como una manifestación artística que no debe igualarse en sus aspectos artísticos y discursivos,

dado que la dimensión artística predomina en su expresividad sobre la comunicativa. Este fenómeno representa un medio para «notificar, fundar y establecer», según el mismo académico (1978a, p. 33). Es incuestionable que el contenido expresado en la estructura textual requiere de una decodificación, ya que pertenece al dominio del lenguaje artístico. De esta manera, las expresiones artísticas, desde esta perspectiva, retan al espectador a emprender la búsqueda de significados latentes en su estructura formal, reflejando las intenciones del artista (Rodríguez, 1980, p. 52).

Este lenguaje del arte comparte ciertas características con otras jergas especializadas, como puede ser su naturaleza críptica, que es también ostentosa y muy compleja. Esto dificulta comprender las explicaciones que se adjuntan a las obras expuestas en las exposiciones, incluyendo los títulos y las descripciones que las acompañan. Un caso práctico se presenta en el ejemplo que citamos literalmente: «las obras presentadas asemejan un sándwich compuesto por dos capas de cristal entre las cuales se intercalan diversas capas de objetos, resultando en tres categorías distintas de obras». Como observamos en este extracto, asistimos a un lenguaje muy particular, como es este lenguaje ligado al arte contemporáneo, cuya denominación oficial es citada por Levine y Rule en 2012. Estos investigadores identifican este lenguaje empleando una compilación y un análisis lingüístico basado en textos expositivos recogidos desde el año 1999. A partir de este estudio concluyeron que se recurre con frecuencia en este lenguaje artístico a la complejidad, acompañada de un carácter incomprensible y con un lenguaje que no tiene sustancia.

La afirmación anterior se sustenta en un ejemplo que se muestra en la obra de Williams (2014), *How to Write About Contemporary Art*, donde pone en duda que este lenguaje sea accesible, citando para ello la proliferación de sufijos, el uso repetitivo de términos como «transversal», «espacio», «dispositivo», y «plataforma» y la creación de sustantivos artificiales, muchos terminados en «-idad» (por ejemplo, «espacialidad», «performatividad»). A esta voz se une la de García, quien critica este lenguaje artístico por estar diseñado para un público elitista y coleccionista, una realidad que hace de este idioma un ente exclusivo que produce su estancamiento y el del arte (Toro Henao, 2018).

Las críticas a este lenguaje se remontan a la publicación de la revista *October*, donde el lector puede observar una tendencia hacia el uso de terminología superflua y una sobrecarga de información en los textos propios de la jerga, una serie de características

que dificultan a las personas ajenas al campo del arte contemporáneo comprender el texto dado. Los artistas y teóricos contemporáneos buscan simplificar este lenguaje, para que los conceptos sean accesibles y evitar la influencia de jergas de disciplinas ajenas al arte. Además, consideran que es preciso eliminar las excesivas referencias culturales, las cuales requieren de un esfuerzo excesivo por parte del lector si desean comprenderlo (id.). Esta reivindicación se encuentra en Bukowski (1975), quien defiende la capacidad del artista de comunicar ideas complejas de forma sencilla, lo que se opone a la tendencia intelectual de complicar innecesariamente el discurso. La clarificación del lenguaje en el arte contemporáneo, por tanto, emerge como un imperativo para democratizar el acceso y la apreciación del arte, permitiendo que este sea accesible a un público más amplio (Toro Henao, 2018).

Esta transformación se verá complementada por la integración de conceptos contemporáneos, al tiempo que se preserva una cohesión estilística y un enfoque de redacción que se ajuste a la modernidad para prevenir el riesgo de un vacío de contenido (id.). El principal beneficio de estos textos reformulados es la expansión de ideas, procurando no trivializar completamente los conceptos expuestos, para mantener un nivel de ambigüedad dado que una porción significativa del arte contemporáneo emergió como resultado de insurrecciones contra el lenguaje de generaciones previas (id.). Resulta particularmente notable que los artistas de la segunda década del siglo XXI estén desplazándose desde un soporte teórico hacia una mayor narratividad, la ficción e incluso la colaboración con novelistas para la redacción de sus catálogos, lo que implica un alejamiento de figuras filosóficas como Foucault y literarias como Flaubert o Mariana Enríquez, quienes dejan de ser puntos de referencia para estos creadores (id.). Esta evolución, naturalmente, no abarca a aquellos críticos que dedican su atención a revistas como *October* por su densidad de citas eruditas y anotaciones al margen, ni a los lectores de publicaciones como Frieze, Spike o Mousse, caracterizadas por un menor uso de referencias pero con una comprensión limitada, así como tampoco incluye a aquellos que fusionan el español con el inglés o a los adeptos de géneros más tradicionales que recurren frecuentemente a términos terminados en -arte, como «amarte» o «emocionarte» (id.). En suma, nos encontramos ante un avance significativo en el que se hace imprescindible ofrecer narrativas accesibles tanto para expertos como para no especialistas en el ámbito digital, de modo que los profesionales hallen una profundidad en los textos que se consideran (id.).

En la novela se identifican palabras y expresiones propias de la jerga profesional de los artistas contemporáneos. Estos términos reflejan el lenguaje técnico y conceptual del ámbito artístico, evidenciando cómo Miguel Ángel Hernández incorpora en *Intento de escapada* un léxico especializado que enriquece la narrativa y conecta con el discurso crítico y teórico del arte contemporáneo.

Previamente determinamos que el arte contemporáneo utiliza un lenguaje de comprensión compleja y un vocabulario especializado, lo que proporciona una base sólida para evaluar la oralidad o narratividad de los segmentos seleccionados. Este entramado teórico, sin embargo, no aplicará para la novela en estudio, porque el narrador tiene 22 años y aún desconoce el lenguaje conocido como IAE, es decir, *International Art English*. Procedamos a presentar el estudio, recordando la importancia de las características que presentan la narratividad y la oralidad, que se basarán en fuentes académicas. Comenzamos con la narratividad, que se encuentra en todo el desarrollo de la novela, como se puede observar en la siguiente serie de fragmentos:

FRAGMENTO N.º 1	
ES	«Conseguí ver por fin la caja, iluminada de modo teatral en medio de la oscuridad» (Hernández, 2013, p. 15).

FRAGMENTO N.º 2	
ES	«Había una pequeña cartela en la que se podía leer: Jacobo Montes, Intento de escapada, 2003» (Hernández, 2013, p. 16).

FRAGMENTO N.º 3	
ES	«Escondidas, veladas, tachadas, forradas, borradas e incluso destruidas» (Hernández, 2013, p. 16).

FRAGMENTO N.º 6	
ES	«Al principio fue la imagen. El glande, proyectado en primer plano, adherido a un tablón de madera. Acto seguido, se presenta una acción violenta: el martillo, el clavo y un golpe contundente […]» (Hernández, 2013, p. 21).

FRAGMENTO N.º 7

ES	«[…] lo que mostraban las imágenes, indicaba que al artista le gustaba el dolor, que gozaba de él […] Un dolor que le hacía estar vivo […] Cuando en otro fragmento de la película su pareja pasaba el cuchillo por los testículos de Flanagan […]» (Hernández, 2013, pp. 21–22).

FRAGMENTO N.º 11	
ES	«Porque eso era lo que había ido a buscar a aquel piso, lejos del pueblo, de las constantes interrupciones de mi madre, de la vigilancia de mis vecinos y de esa especie de pasillo interior en el que había llegado a convertirse mi calle» (Hernández, 2013, p. 26).

FRAGMENTO N.º 15	
ES	«Se ve a Flanagan expirar […] Ni el pene partido, ni los pezones punzados, ni las heridas, ni la mierda, ni la orina, ni la sangre. Nada es más terrible que el rostro agonizante del artista. Ahí todo está sucediendo. Una piedad verdadera, absoluta» (Hernández, 2013, p. 29).

FRAGMENTO N.º 16	
ES	«El artista siempre finge. El artista es un sujeto. Y los sujetos fingen» (Hernández, 2013, p. 30).

FRAGMENTO N.º 17	
ES	«Durante los años ochenta, vivió de lleno el movimiento activista en el que el arte se convirtió en una herramienta para reclamar derechos, un arma política de primer orden» (Hernández, 2013, p. 34).

FRAGMENTO N.º 20	
ES	«[…] Montes convocó a una serie de inmigrantes para comer su propia mierda […] Los inmigrantes han elegido estar ahí. Lo hacen por dinero» (Hernández, 2013, pp. 39–40).

FRAGMENTO N.º 21	
ES	«Esa manera de explotar y torturar a los indefensos, me resultaba demasiado difícil de asumir. Y, sin embargo, me atraía me intrigaba y me seducía» (Hernández, 2013, p. 43).

FRAGMENTO N.º 22	
ES	«[…] El problema es que la información está dispersa y, en ocasiones, es contradictoria. Es uno mismo el que tiene que construir el texto, como si fuera un DJ […] Conocer […] se ha convertido en un acto de montaje» (Hernández, 2013, p. 46).

FRAGMENTO N.º 26	
ES	«[…] En lugar de guardar el equilibrio, cada cierto tiempo tomaba impulso, daba un pequeño salto y caía contra las cuerdas con las piernas abiertas, golpeándose en los testículos y en el ano» (Hernández, 2013, p. 56).

FRAGMENTO N.º 27	
ES	«El tiempo se espesó y las puertas tardaron varios siglos en dejar ver quién estaba en el interior […] por fin, apareció Montes. […] Parecía un maestro de yoga o un monje de alguna religión oriental» (Hernández, 2013, p. 59).

FRAGMENTO N.º 28	
ES	«(Le) recordó una imagen que siempre me había resultado curiosa, la de los *flâneurs* melancólicos paseando tortugas en los pasajes del viejo París» (Hernández, 2013, p. 61)

FRAGMENTO N.º 29	
ES	«[…] Una relación de mutua admiración y respeto que me hizo pensar que detrás de aquello había una historia común. Esa naturalidad y ese acompasamiento no se conseguían con una relación profesional» (Hernández, 2013, p. 64).

FRAGMENTO N.º 30	
ES	«El caminar del hombre de la máscara me recordó inmediatamente al de Montes […] miraba el mundo como si todo fuese extraño, como si todo se reflejase en su máscara» (Hernández, 2013, pp. 65–66).

FRAGMENTO N.º 34

ES	«Volvió a parecer extraño […] dejé de tener claro cuál era ese lugar al que creía haber regresado y dudé incluso de la existencia de algún lugar al que regresar» (Hernández, 2013, pp. 80–81).

FRAGMENTO N.º 46	
ES	«En medio de un huerto de limoneros y naranjos nos topamos con la casa […] La vivienda era una especie de cuarto de aperos» (Hernández, 2013, p. 153).

FRAGMENTO N.º 54	
ES	«Me desbordó y me produjo nauseas. Comencé entonces a sentir un tremendo dolor de estómago y se me agrió la boca» (Hernández, 2013, p. 180).

FRAGMENTO N.º 55	
ES	«Cada vez que miro la caja creo que quizá sería mejor dejar ahí a ese inmigrante para siempre» (Hernández, 2013, p. 188).

FRAGMENTO N.º 62	
ES	«Regido ahora por la vanidad y la apariencia. Quien más aguantase frente a la obra sería quien mejor la habría comprendido, quien más capital simbólico y artístico habría adquirido, quien más culto, inteligente y moderno sería» (Hernández, 2013, p. 221).

FRAGMENTO N.º 64	
ES	«Comencé a quitar la caja de la tapa y el instante en que el vigilante […] se abalanzó sobre mí y logró inmovilizarme en el suelo […] Y entonces lo vi […] Nada. Absolutamente nada. Un gran vacío oscuro» (Hernández, 2013, pp. 234–235).

En estos pocos extractos se encuentra un lenguaje narrativo caracterizado por un enfoque introspectivo acompañado de detalles visualmente impactantes. Esto concuerda con una de las características de la narratividad destacadas por Bal (1985), como es el empleo de la primera persona, que en este caso particular permite acercarse emocionalmente a la obra y hace que el lector se adentre en los pensamientos y emociones del personaje frente a situaciones perturbadoras o polémicas. Un caso real se encuentra en «comencé a quitar la caja de la tapa y el instante en que el vigilante […] se abalanzó sobre mí» (Hernández,

2013, pp. 234–235), donde se refleja esta intimidad narrativa, que presenta como ventaja destacada la posibilidad de explorar los conflictos internos de los personajes y sus reacciones ante el entorno.

Otra característica de la narratividad recogida por Chatman (1978) es el empleo de descripciones gráficas y sensoriales, que le ofrecen al lector en la obra que nos ocupa una serie de detalles vívidos y brutales, que ayudan a generar un estilo dentro del narrador que podría considerarse hasta visceral. Esta característica permite reforzar la intensidad de las emociones que el personaje experimenta. El ejemplo de los extractos anteriores será «me desbordó y me produjo náuseas» (Hernández, 2013, p. 180), donde mostramos cómo el uso de los sentidos en la narrativa permite a los lectores experimentar el mismo desasosiego que afecta al protagonista.

Existe una tercera característica de la narratividad identificada por Rimmon-Kenan (1983), como es la fragmentación y la ambigüedad, un uso que acentúa la atmósfera de incertidumbre presentada. En la obra que estamos analizando esto le afecta al narrador, quien no entiende del todo el contexto que le rodea, a lo que asistimos en el breve extracto literal «volvió a parecer extraño […] dejé de tener claro cuál era ese lugar al que creía haber regresado» (Hernández, 2013, pp. 80–81). Por lo tanto, el uso de este recurso permite que construir la historia a partir de fragmentos y deja en manos del lector el desafío de reconstruir el relato a medida que avanza.

Finalmente, la cuarta característica de la narratividad es identificada por Genette (1972), consistente en interpelar al lector, lo que en nuestro caso particular ocurre cuando se le invita a poner en duda la forma. Esta naturaleza se manifiesta en algunos enunciados desglosados anteriormente, que sugieren una reflexión metanarrativa sobre la construcción de la realidad y el conocimiento. Un ejemplo de extracto que presenta esta característica se encuentra en «el problema es que la información está dispersa […] Conocer […] se ha convertido en un acto de montaje» (Hernández, 2013, p. 46),

A lo largo de los fragmentos seleccionados, vemos que Marcos es el protagonista, tanto en su versión joven como en su voz más madura. Asistimos así al paso de un idealismo juvenil que se transforma en repulsión hacia los métodos y obras de Montes, como se observa en los enunciados repartidos entre las páginas 15, 16, 21, 21–22, 24, 26, 43, 61, 64, 65–66, 80–81, 180 y 221. Por otro lado, Montes es descrito en enunciados específicos,

tales como los ubicados en las páginas 30, 39–40, 46, 56 y 59. Helena proporciona en la página 34 una perspectiva crítica sobre el arte. Finalmente, los tres personajes principales comparten un momento relevante en la trama, cuando viajan juntos en coche para visitar un lugar en la Huerta de Murcia.

Pasemos al análisis de los extractos dotados de oralidad, que introducen un lenguaje más directo y cotidiano, caracterizado en ocasiones por un tono malsonante. Asistimos aquí al empleo del «lenguaje de la gente o de la calle», como lo describe el propio autor en la entrevista personal que reproducimos en los anexos de la tesis (*infra*, p. 395). Este «lenguaje de la gente o de la calle» no se corresponde con el estilo del tercer capítulo, como observamos en esta segunda serie de fragmentos:

FRAGMENTO N.º 8	
ES	«[…] Con esas estamos acostumbrados a convivir […] Somos vampiros que gozamos con la sangre y solo nos parece que nuestra existencia tiene sentido cuando advertimos que el otro es una puta mierda […]» (Hernández, 2013, pp. 23–24).

FRAGMENTO N.º 13	
ES	«¿Te da Helena? Que puta suerte has tenido. A mí me tocó el inepto de Navarro. Qué tío más gilipollas […] Qué fuerte, cómo se le va la pinza a la gente» (Hernández, 2013, p. 27).

FRAGMENTO N.º 14	
ES	«Eso lo dices porque eres… ¿qué? ¿Bollera? […] Bueno, pues el jueves…ya sabes. Aunque tenga que traer a la legión bollo te saco de aquí» (Hernández, 2013, p. 27).

FRAGMENTO N.º 24	
ES	«Lleva cuidado con Montes, es el hijo de puta más grande que pisa la faz de la tierra» (Hernández, 2013, p. 52).

FRAGMENTO N.º 25

ES	«No creas que te envidio. Si yo estuviera tan cerca de esta preciosidad […] me echaría humo la polla de tanto machacármela» (Hernández, 2013, p. 53).

FRAGMENTO N.º 33	
ES	«Qué putada lo de su padre. A ver si se arregla la cosa […] Algunos como Montes hacían obras que intentaban llamar la atención sobre situaciones invisibles e injustas. Pues de esas aquí vas a encontrar un rato» (Hernández, 2013, p. 77).

FRAGMENTO N.º 37	
ES	«Joder. ¿Por qué le tiene que pasar a él? Ha estado toda su vida puteado trabajando […] Esto es una mierda Marcos, una mierda muy grande […] Que puta mierda todo […] Esta noche necesito drogarme y follar» (Hernández, 2013, pp. 92–93).

FRAGMENTO N.º 39	
ES	«Yo hablo […] ¿Por qué interesa mi vida? ¿Vas a escribir? […] Si paga, puede ver sin problema. Yo estoy siempre en mismo lugar. Si no estoy, es buena cosa o muy mala» (Hernández, 2013, pp. 109–113).

FRAGMENTO N.º 40	
ES	«Ni perfil ni hostias. Esta sala es pública. Yo pago mis impuestos y tengo derecho a exponer aquí […] Te vas a enterar tú de lo que vale un peine. Metete tu puta sala por el culo» (Hernández, 2013, p. 120).

FRAGMENTO N.º 42	
ES	«Hay que agarrarla fuerte del pelo, meterle la polla en la boca y apretar su cuello hasta que se quede sin respiración» (Hernández, 2013, p. 140).

FRAGMENTO N.º 43	
ES	«Pero qué coño dices […] Si alguien me toca un pelo, lo reviento, tío. Yo soy una persona tranquila, pero que no me toquen los cojones que la lío» (Hernández, 2013, p. 142).

FRAGMENTO N.º 45

ES	«En el fondo las cosas se hacen por dinero. El arte es lo más importante. Pero el arte es dinero. Y esa es la única razón» (Hernández, 2013, p. 152).

FRAGMENTO N.º 48	
ES	«Ya sé quién eres tú. Tú eres artista […] Sí, yo quiero que todos conozcan problemas […] Entonces, ¿qué sentido tiene si nadie entiende? […] Vale amigo, pero ya sabes que si tú llevas diario tú pagas fortuna. Diario es mi único tesoro […]» (Hernández, 2013, pp. 154–157).

FRAGMENTO N.º 49	
ES	«Podríamos encerrar a Omar en una caja y sumergirlo en un tanque de agua. Allí él tendría que intentar liberarse de sus cadenas y salir a la superficie […] (Hernández, 2013, p. 159).

FRAGMENTO N.º 52	
ES	«Una obra sobre la resistencia. Encerrarlo en una caja durante unos días para comprobar realmente lo que es capaz de resistir […] Ésa podría ser la obra» (Hernández, 2013, pp. 168–169).

FRAGMENTO N.º 53	
ES	«Buenos días, amigo, voy contigo […] Tampoco saben que vivo aquí, que no es casa para perros […] Sí, seis mil euros […] No tengo que pensar nada […] Quiero dinero al terminar […] Yo elijo esto porque lo necesito y porque quiero» (Hernández, 2013, pp. 173–177).

FRAGMENTO N.º 56	
ES	«[…] Antes o después tendrá que morir […] O podría morir ahora aquí y pasar a la historia. Y ser parte de una obra de arte […] (Marcos) Haz lo que quieras. Yo no voy a seguir colaborando en un crimen, por mucho que lo llames arte» (Hernández, 2013, pp. 188–194).

FRAGMENTO N.º 57	
ES	«Pero no extraño. Muchos van un día y no volvemos a ver» (Hernández, 2013, p. 199).

FRAGMENTO N.º 59	
ES	«Pues que sepas que el niño que no es importante va a ir ahora mismo a la policía y después a los periódicos» (Hernández, 2013, pp. 205–208).

FRAGMENTO N.º 61	
ES	«[…] ¿Sabes una cosa, Marcos? Poco antes de morir, mi padre me dijo que sabía que era lesbiana y que no me preocupase, que le daba igual […] Qué pena, porque la exposición tiene buena pinta […]» (Hernández, 2013, pp. 215–217).

Estos extractos muestran un lenguaje coloquial dotado de un léxico crudo o malsonante, que contribuye a otorgarle autenticidad callejera que enriquece el tono de la obra. Asistimos así a la primera de las características de la oralidad, identificada por Bauman & Briggs (1990), basada en su utilidad para construir y reflejar identidades sociales y culturales, un empleo que acerca al lector a un lenguaje cotidiano y espontáneo. Un caso real de los expresados ligado a esta característica es el presentado en «si alguien me toca un pelo, lo reviento, tío» (Hernández, 2013, p. 142) o «que puta mierda todo» (Hernández, 2013, pp. 92–93), que construyen una atmósfera de tensión y realismo donde los personajes interactúan directamente.

Como segundo rasgo de oralidad Foley (1995) identifica una caracterización más vívida y compleja de los personajes, lo que en nuestro caso particular se muestra a través de diálogos que revelan la jerarquía social, los distintos niveles de educación y las experiencias que moldean a los seres humanos, permitiendo que el lector intuya sus motivaciones y trasfondos. En los extractos anteriores es posible unir esta característica con la expresión de la tabla «lleva cuidado con Montes, es el hijo de puta más grande que pisa la faz de la tierra» (Hernández, 2013, p. 52), que manifiesta un respeto y un temor por parte del artista invitado hacia Montes, resaltando la relación tensa y ambigua entre ellos.

La oralidad se caracteriza además, según Ong, por usar un lenguaje directo y agresivo, cuyo uso le permite a los personajes expresarse «de una manera más directa y emocional sus ideas y sentimientos» (Ong, 1982). En la obra que nos ocupa, este lenguaje directo y agresivo se expresa a través de frases cortas y cargadas de exclamaciones que muestran la angustia, el enojo o la desesperación en momentos críticos de la historia (id.). Un caso real de la tabla es «Esta noche necesito drogarme y follar» (Hernández, 2013, pp. 92–93),

que transmite de forma clara el estado de desesperación del personaje, permitiendo al lector empatizar con su vulnerabilidad. Por lo tanto, se crea una conexión emocional entre los personajes y el lector, acentuando el impacto de sus experiencias.

Examinando los diferentes personajes, observamos que Omar se presenta en los fragmentos de las páginas 109–113, 154–157, 173–177 y 199 con un lenguaje pragmático que proporciona una perspectiva cruda y directa sobre el uso que se realiza en ocasiones de los inmigrantes en las sociedades occidentales. Montes aparece en la página 152 y se muestra en un contexto de colaboración con Helena en las páginas 159 y 168–169. La interacción de Montes con Marcos joven destaca especialmente en las páginas 188 a 194, con un conflicto interno dentro de Marcos entre la admiración y la repulsión hacia el arte de Montes. Marcos mantiene también un diálogo constante con su amiga lesbiana y la pareja de esta en las páginas 23–24, 27, 92–93 y 215–217. Finalmente, la pareja de su amiga participa en una conversación en la página 77.

Finalizamos el presente epígrafe con unos pocos ejemplos de lenguaje que combina la oralidad y la narratividad:

FRAGMENTO N.º 12	
ES	«Me siento incómodo […] de las tías. Estoy […] y volverme con los dientes largos» (Hernández, 2013, p. 26).

FRAGMENTO N.º 18	
ES	«Lo que veis emula las Danzas del Sol […] Durante los noventa […], mantuvo atado durante una semana a un perro callejero frente a un muro […] Esto es sadismo, es maltrato. Es legal e inmoral» (Hernández, 2013, pp. 34–38).

FRAGMENTO N.º 31	
ES	«Siempre hay que empezar por los lugares de tránsito […] Los dos grandes barrios de inmigrantes de la ciudad estaban en torno a las estaciones de tren y de autobús, como si estar allí fuese, al menos simbólicamente, estar más cerca de casa» (Hernández, 2013, p. 68).

FRAGMENTO N.º 32

ES	«[…] El resultado es lo de menos. Lo importante es la experiencia […] Y al final queda una huella […] Pero eso es lo que menos importa. Lo único importante es lo que tú has visto, lo que has sentido, lo que has experimentado» (Hernández, 2013, p. 69).

FRAGMENTO N.º 36	
ES	«Busca la tragedia humana. La más evidente y la más invisible. Esa que nadie quiere mirar. Lo peor está siempre delante de nuestras narices. Recuerda el cuento de Poe: la mejor manera de esconder algo es ponerlo a la vista de todos» (Hernández, 2013, p. 91).

La combinación presentada de narratividad y de oralidad que podemos encontrar en los extractos hace que combinen lo introspectivo con lo coloquial. Esta unión se presenta a través de una estructura narrativa, que como ya hemos señalado, guía al lector a través de experiencias sensoriales y emocionales, facilitando una interpretación más profunda de los temas y personajes (Bal, 1985). Casos que presentan estas características los encontramos en la tabla, a través de descripciones detalladas y metáforas que exploran la tragedia y la invisibilidad en la sociedad, tales como en el enunciado: «Busca la tragedia humana. La más evidente y la más invisible. Esa que nadie quiere mirar» (Hernández, 2013, p. 91), que explora la crudeza de la realidad social. La estructura narrativa mencionada ayuda a los lectores a empatizar con los personajes, como pueden ser los inmigrantes que aguardan en la gasolinera a que pare una furgoneta para poder conseguir algo de dinero, manifestándose en este caso particular la desigualdad y la explotación.

La oralidad, por su parte, se manifiesta en el tono coloquial usado y el lenguaje informal, dos características que añaden, en visión de Zumthor (1987), autenticidad a los diálogos y a los pensamientos de los personajes en el contexto que nos ocupa. Un caso real de esta tabla es «me siento incómodo. Además, luego está la cosa…de las tías. Estoy ya algo harto de salir y volverme con los dientes largos» (Hernández, 2013, p. 26), que transmite de manera efectiva el estado emocional y las frustraciones de los personajes, con un lenguaje que se asemeja a la conversación cotidiana. Siguiendo a Zumthor (1987), estamos ante un estilo directo y accesible que permite una conexión emocional inmediata, reflejando cómo los personajes procesan sus experiencias y conflictos de manera personal y sincera. Además, la crudeza y brutalidad manifestadas concuerdan con las características de la oralidad ya desglosadas. Manifestaciones de esto se encuentran en el

uso de frases cortas y de un lenguaje preciso y sin adornos que permite al lector experimentar la situación de forma más directa.

Finalizamos este epígrafe con el análisis de los personajes. Marcos aparece reflejado en la página 26 a través de sus dilemas y emociones personales. Helena se muestra en el intervalo de las páginas 34–38, con un discurso crítico del arte y sus límites. La pareja de la amiga de Marcos, en las páginas 96 a 97, ofrece una crítica de la lucha diaria y las condiciones de los trabajadores inmigrantes. Montes, por su parte, aparece de manera más prolífica en las páginas 68, 69 y 91.

4.3.2. *El dolor de los demás*

El estudio del geolecto murciano se correlaciona directamente con la obra *El dolor de los demás* (2018) de Miguel Ángel Hernández, ya que esta novela incorpora numerosos elementos dialectales que reflejan la identidad cultural de la Región de Murcia. A través de expresiones idiomáticas, términos específicos y fenómenos fonéticos propios del murciano, la obra no solo enriquece su narrativa, sino que también contribuye a la preservación y promoción de este dialecto, destacando su importancia como parte del patrimonio lingüístico y cultural de la región. El estudio que realizamos en torno al habla murciana y su presencia en el texto nos permite entender cómo Hernández usa el lenguaje como una herramienta para comunicar la identidad y las tradiciones locales en su producción literaria. Esto justifica un estudio de la información disponible para realizar un análisis del geolecto murciano, con objetivos secundarios como la exploración de su origen, su evolución y las características distintivas que presenta, a nivel fonético y léxico, dentro del contexto histórico y cultural de la península ibérica.

Nuestro análisis empieza a través de un breve estudio del dialecto murciano y su formación a partir de influencias geográficas, sociales y políticas, destacando su relación con otros dialectos del español y su consolidación como una variante regional. Esto estará acompañado de una contextualización histórica del español y su desarrollo, destacando la imposición del idioma durante el franquismo, periodo tras el que se reconoció como lengua cooficial en las comunidades autónomas. Además, proponemos una revalorización del murciano, un dialecto que debería incorporarse en ámbitos educativos y políticos para superar el complejo de inferioridad lingüística entre sus hablantes. Asimismo, examinamos el léxico específico del murciano, incluyendo términos de origen arcaico y

árabe, y analizamos fenómenos fonéticos como el yeísmo, la aspiración de la /s/ implosiva y el uso del diminutivo -ico. Finalmente, reflexionamos sobre la relación entre el dialecto y la identidad cultural de la región, destacando su influencia en la literatura y la vida cotidiana y enfatizamos la importancia de preservar y promover esta diversidad lingüística.

Nuestro análisis continúa con grandes aportaciones de Moreno-Fernández (2019), quien examina el desarrollo del español y sus dialectos en su obra *Variedades de la lengua española*. Su primera contribución está basada en la diferencia existente entre una lengua y un dialecto, con una mayor presencia del castellano al consolidar su papel como lengua de prestigio, a diferencia de las variantes dialectales presentadas, que responden a factores geográficos, sociales y culturales. Un caso destacado en el contexto que nos ocupa es el geolecto murciano, que es resultado de un proceso de «dialectalización» en términos de este académico, que ha propiciado la formación de variedades como el catalán, el gallego o el propio murciano (id.).

Durante la evolución histórica del español en el entorno de la península ibérica han intervenido diversos factores, ligados a lo orográfico, político e ideológico, siendo un ejemplo de esto la imposición del español como lengua única durante el franquismo, periodo tras el que fue reconocido como una de las lenguas cooficiales de las comunidades autónomas tras la Transición (id.). Estos cambios históricos subrayan la importancia del contexto social y político en la conservación y promoción de la diversidad lingüística (id.).

La clasificación de este investigador busca simplificar esta diversidad, al diferenciar diversas modalidades como la castellana, extremeña, andaluza, canaria y murciana. Este análisis permite observar cómo la sociedad española ha consolidado un español estándar vinculado a la élite urbana, mientras que las clases populares, especialmente en áreas rurales, han mantenido sus variantes dialectales. En el caso de la Región de Murcia, se configura como un cruce de influencias lingüísticas, situado entre las modalidades castellanas, andaluzas, catalanas y aragonesas (id.).

Este marco contextual no servirá para analizar la obra de Miguel Ángel Hernández, cuya producción literaria incorpora elementos dialectales que reflejan la identidad cultural de la Región de Murcia. Sin embargo, un examen más en detalle muestra que la obra más

impregnada por el geolecto murciano es *El dolor de los demás* (2018), con numerosas expresiones idiomáticas y fenómenos propios de la región mencionada anteriormente.

Existen numerosas definiciones para el geolecto que nos ocupa. Candel Quesada (2021) lo entiende como «aquel perteneciente o relativo a la Huerta de Murcia», en el contexto español. Posteriormente, el diccionario María Moliner (2022) amplía la definición al considerar el dialecto murciano desde una perspectiva dual, asociándolo tanto a los habitantes de la Huerta como a su modalidad lingüística específica. Adicionalmente, la Encyclopaedia Britannica (2022) aporta una perspectiva internacional, identificando el dialecto Panocho como reflejo de influencias árabes, catalanas y aragonesas. Por su parte, García Soriano (2004) plantea una visión sociolingüística cuando asocia el panocho con las clases agrícolas más humildes, destacando así la dimensión social del dialecto. Finalizamos con la definición más reciente, proporcionada por la Consejería de Educación (2022), que reconoce el panocho como el lenguaje característico de la Huerta de Murcia, enfatizando su pervivencia y especificidad regional.

El geolecto que nos ocupa podría beneficiarse de una revalorización cultural y lingüística, a propuesta de Trudgill (2001) y Beltrán Corbalá (2016), quienes manifiestan que si dignificáramos el dialecto podríamos contribuir a superar el complejo de inferioridad lingüística entre sus hablantes. La incorporación del geolecto en los ámbitos educativos y políticos, según Trujillo Unquiles y Gil (2021), podría suponer un desafío para las convenciones lingüísticas arbitrarias, promoviendo así un reconocimiento más amplio de sus peculiaridades. Otro investigador que se ha pronunciado en torno a esto es Gómez Ortín (2004), quien es partidario de aceptar y valorar en mayor medida las características distintivas del dialecto murciano, igualándolas en cuanto a su legitimidad a las de cualquier otra variante regional del español.

Así pues, ejemplos tangibles de este dialecto serán los términos desglosados a continuación: «ababol», «abonico», «alcancil», «almazara», «avellana», «azarbe», «baladre», «boria», «cascaruja», «chamada», «embolicar», «eslapizarse», «esturrear», «helor», «leja», «luego a luego», «michirón», «oliva», «olivera», «postizas», «regomello», «revolica», «rebiculado», «tablacho» y «tahulla». Finalmente, si analizamos el origen o procedencia de las palabras murcianas, encontramos dos orígenes principalmente: los arcaísmos y los arabismos (Gómez Ortín, 2011). Entre los arcaísmos destacan palabras como «semos», «haiga», «truje», «vide» y «vido». Sin embargo, los

arabismos serán más relevantes debido a su uso más activo: «alarí», «alazor», «aletría», «almarjal», «alhábega», «inda», «almará», «almarrá», «tahulla» y «pararse». Además, no podemos olvidar las formas vulgares de los moriscos tales como «cualo», «cuala», «andé» y «andó». Todos estos términos forman parte del dialecto murciano, un aspecto relevante para parte del análisis del bloque segundo de la presente tesis, por lo que plantearemos los significados de cada uno de estos términos (id.).

Comenzamos con el término «ababol», entendido como «amapola o planta»; un «abrazo chillao» es entendido como un «abrazo muy apretado»; el término «adelfo» sustituye según Miguel Hernández a «baladre», en tanto que éste último es muy basto (denota a la «adelfa»); «alcabor» y «alhábega» designan al «hueco de la campana del horno o de la chimenea» y a la «albahaca»; un «azarbe» es una «acequia de aguas muertas»; El «azarbe» está ligado a la «balsa», entendida como un «estanque o piscina»; también ligado a la agricultura se encuentra el término «bancal», definido como un «trozo cuadrado de tierra cultivable» (id.). Continuando con el término «cansera», éste se define como un «cansancio grande»; un «cherro» será un «becerro o novillo»; una «chicharra» será una «cigarra»; una «cochinera» será una «pocilga» y una «corvilla» será una «hoz pequeña». Pasamos a «helor», definido como un «frio intenso y penetrante»; «horqueta» o «instrumento para el trabajo de la tierra»; «jaluza» o «hambre» en español estandarizado y «leja» para designar a una «estantería» (id.). El siguiente término será «nene o nena», que es un término afectivo que se da a cualquier hombre o mujer de cualquier edad; «oliva» designa a una «aceituna» y «olivera» al «árbol del que se extraen las mismas»; «panizo» designa al «maíz» y «pomo» a un «ramillete de flores»; finalmente, un sinónimo de «nene» o «nena» es «zagal», entendido como un «niño o infante» (id.). Tras éstos desarrollaremos los arabismos, siempre manteniendo el orden alfabético empleado anteriormente, no sin antes finalizar nuestro estudio de los términos aún en uso.

En primer lugar, tenemos «alcancil», que García Soriano (2004) define como una palabra de origen mozárabe que se usa para referirse a la «alcachofa». El segundo término es «almazara», palabra con la que se denota al «molino en el que se extrae el aceite de las aceitunas». El tercer término será «boria», que es una «niebla o neblina muy húmeda» (RAE, 2022). El cuarto término es «cascaruja», que se usa para designar a los «frutos secos». El quinto término será «chamada», definida como «leña menuda y hojarasca que al arder levantan mucha llama de muy poca duración». El sexto término es «embolicar»,

que denota a la «acción de embrollar» (RAE, 2022). El séptimo término es «eslapizarse», que significa «escurrirse o huir». El octavo término es «michirón», que es un «plato típico de la región, realizado con habas secas, laurel y panceta y que se consume sobre todo en invierno». El noveno término es «regomello», que hace referencia al «asco o miedo». Finalmente encontramos como décimo término el «tablacho», que designa a una «tabla que permite dividir las parcelas de riego». Los términos arábigos serían, a saber: «alazor», que permite referirse a un «azor o ave rapaz diurna»; «aletría», que designa a un fideo empleado en las recetas propias de la Región de Murcia; «almará» o «aguja de coser» y finalmente «pararse», que se refiere a la «acción de ponerse de pie» (García Soriano, 2004).

No obstante, es menester reconocer que este dialecto emana de una tradición centenaria. Retrocediendo hasta el siglo XII, ya es posible identificar la presencia del sufijo diminutivo -ico. Asimismo, durante este periodo se documenta una prevalencia de arabismos en los escritos de los notarios, quienes favorecían estos términos sobre los vocablos en lengua española. Ilustraciones de este fenómeno incluyen términos como «almadraque», en referencia a «colchón», y «alcandora», aludiendo a «camisa o camisón» (Puche Lorenzo, 2012).

Avanzando hacia los siglos XVIII y XIX, se observa un notable enriquecimiento del dialecto murciano, particularmente a través de léxico relacionado con la esfera agrícola y las unidades de medida agrarias, las cuales persistieron hasta la adopción definitiva del sistema métrico internacional en 1880. Sin embargo, las clases populares continuaron utilizando las medidas tradicionales, como el «celemín», el «costal», el «cuartillo», la «fanega», el «jornal», la «ochava», la «tahúlla» y la «yugada», en una clara manifestación de su arraigado apego a las costumbres ancestrales (Vivancos Mulero, 2010).

Ya en el siglo XXI, se produce un interés creciente por el aspecto más mediático de este dialecto, enfocado en la lengua normativa o estándar, la cual tiende a suprimir las variantes «no-estándar» (Hernández Campoy y Jiménez-Cano, 2014). Tal y como subrayan estos investigadores de la Universidad de Murcia, predomina la versión lingüística de la élite nacional. El murciano contemporáneo se distingue por ciertos rasgos que lo diferencian de otros dialectos o lenguas cooficiales. Este exhaustivo análisis se fundamenta en la valiosa aportación de Gómez Ortín (2004), resaltando fenómenos lingüísticos tales como el yeísmo o la reducción de la ll a y, la aspiración de la /s/

implosiva, la neutralización de la l y la r implosivas, y la relajación de las sonoras interiores, incluyendo el uso del diminutivo -ico (id.).

Si tomamos como base la dialectología, este geolecto usado en la Región de Murcia presentará una serie de características distintivas que permiten definirlo a nivel fonético y léxico, mostrando la riqueza y variedad propios de la región que estamos estudiando. En cuanto al plano fonético, destacan sobre todo la síncope y la apócope, basados en la «eliminación de sonidos consonánticos en posiciones no prevocálicas» (id.). Un ejemplo destacado de este fenómeno es la pérdida del grafema /s/ al final de las palabras, característica que hace que términos como «canasta» los pronuncien los murcianos igual en singular y plural, lo que elimina el contraste existente entre ambos. Otro rasgo destacado es la pérdida de la /d/ intervocálica, especialmente en las terminaciones -ado e -ido, generando formas como «cansao» o «subido». Además, se observa la «asimilación en agrupaciones de consonantes, particularmente en la /s/ postvocálica en posición final de sílaba», un fenómeno reflejado en palabras como «ca(r)ne», «ta(c)to», «a(d)quirir» y «cana(s)ta», donde los hablantes tienden a suprimir sonidos como la r, la c, la d y la s en diversas posiciones (id.). También es habitual el uso del artículo determinado junto a nombres propios, como en «La Rosi», «El Nicolás» o «La Julia», por citar a algunos de los protagonistas de *El dolor de los demás*, y que le añaden a la novela una tonalidad coloquial a la comunicación. Por último, destaca el seseo, que implica la «fusión de dos consonantes sibilantes, con predominio de la segunda», una característica distintiva de esta región (id.).

Estas peculiaridades fonéticas también se reflejan en el vocabulario cotidiano del dialecto murciano, evidenciando la influencia cultural y geográfica de la Región de Murcia. Expresiones como «acho» o «acha», diminutivos de «muchacho» o «muchacha», son ejemplos coloquiales del habla cotidiana. En términos gastronómicos, se utiliza un léxico específico para ingredientes y platos locales. Entre los términos más representativos encontramos «molla» (miga), «alcanciles» (alcachofas), «bajocas» (judías verdes), «chocho» o «chochete» (altramuces), «pava» (coliflor), «pésoles» (guisantes) y «abercoque» (albaricoque) (id.).

Hasta aquí hemos llegado, pues, con el estudio del geolecto murciano. Nos corresponde ahora vincularlo directamente con la obra *El dolor de los demás*, ya que, tal y como hemos adelantado al principio de este epígrafe, la novela integra una amplia gama de elementos

dialectales que plasman la identidad cultural de la Región de Murcia. Mediante el uso de expresiones idiomáticas, términos específicos y rasgos fonéticos característicos del murciano, esta obra no solo enriquece la narrativa de Miguel Ángel Hernández, sino que además fomenta la preservación y difusión de este dialecto, subrayando su relevancia como parte del patrimonio lingüístico y cultural de la región. El análisis del geolecto murciano en esta obra nos proporciona las bases para comprender cómo Hernández, recurriendo a esta modalidad de autotraducción intralingüistica, emplea el lenguaje como una herramienta para transmitir la identidad y las tradiciones locales en su creación literaria. Comenzaremos nuestro análisis con la reproducción de una serie de fragmentos que nos permitirán alcanzar los objetivos previamente establecidos. El primero de ellos será el siguiente:

FRAGMENTO N.º 66	
ES	«Han entrado en la casa de la Rosario, dice tu padre desde la habitación de al lado, han matado a la Rosi y se han llevado al Nicolás» (Hernández, 2018, p. 13).

En este caso en particular existe un material bruto que se expresaría del mismo modo en su oralidad, lo que le permite al lector impregnarse de uno de los fenómenos del geolecto murciano. Se trata del uso del artículo ante nombre propio al hablar, que se puede encontrar también en:

FRAGMENTO N.º 91	
ES	«La Julia pregunta […] Han matado a la zagala y el Nicolás no está» (Hernández, 2018, p. 32).

FRAGMENTO N.º 104	
ES	«Han entrado en la casa de la Rosario, han matado a la Rosi y se han llevado al Nicolás» (Hernández, 2018, p. 91).

Extractos adicionales donde podemos encontrar esta oralidad son:

FRAGMENTO N.º 116	
ES	«Mira, es el papá» (Hernández, 2018, p. 144).

FRAGMENTO N.º 118	
ES	«En la habitación de la Rosi, solico, porque solo estaba la Rosario en la casa […] La zagala en el suelo, llena de sangre» (Hernández, 2018, p. 145).

FRAGMENTO N.º 124	
ES	«El Larry, Hilario» (Hernández, 2018, p. 196).

No obstante, también existen ejemplos que presentan el uso del artículo ante nombre propio que han estado sujetos a un proceso cuyo producto final será el de plasmar una idea en su narratividad como es el caso de:

FRAGMENTO N.º 70	
ES	«¿Quién ha matado a la Rosi? ¿Quién ha matado a Nicolás?» (Hernández, 2018, p. 15).

FRAGMENTO N.º 74	
ES	«Mi madre se ocupaba de su tía anciana, la Nena» (Hernández, 2018, p. 18).

FRAGMENTO N.º 81	
ES	«Nicolás, el hijo de la Rosario, mi vecino de la Huerta» (Hernández, 2018, p. 21).

FRAGMENTO N.º 102	
ES	«El teléfono de la Rosario […] El cuerpo de la Rosi» (Hernández, 2018, p. 69).

Otros ejemplos adicionales de esta misma naturaleza son los siguientes:

FRAGMENTO N.º 105	
ES	«Vamos a la casa de la Asunción» (Hernández, 2018, p. 95).

FRAGMENTO N.º 107	
ES	«Han encontrado el coche en el Cabezo de la Plata. Al lado de la tierra de la Rosario» (Hernández, 2018, p. 108).

FRAGMENTO N.º 113

ES	«Recuerdo el dolor de la Julia cuando tuvo que mudarse de ahí» (Hernández, 2018, p. 116).

El fenómeno lingüístico de emplear el artículo definido ante nombres propios se reconoce como una característica distintiva del geolecto murciano. La Real Academia Española (RAE) señala que, en el español estándar culto, los nombres de pila se usan sin artículo definido; sin embargo, aclara que, en el registro coloquial de ciertas regiones, el uso de artículos ante nombres propios no se considera inapropiado (RAE, 2022). Adicionalmente, Carranza Brito (2008) analiza la anteposición del artículo definido ante nombres propios, explorando las funciones referenciales y expresivas que este fenómeno aporta al discurso. La primera de las funciones permite identificar el referente dentro del universo discursivo, empleando el conocimiento compartido entre los interlocutores. En cuanto a la función expresiva, la anteposición del artículo puede indicar familiaridad, cercanía o incluso una carga afectiva hacia la persona mencionada.

Además, el fenómeno de la oralidad acompañado de la supresión consonántica en contextos no prevocálicos, se evidencia mediante la eliminación de la /d/ intervocálica. Este uso se observa dentro del estilo narrativo de Miguel Ángel Hernández, quien, elabora lenguajes *ad hoc* que permiten reflejar fenómenos dialectales típicos de la Región de Murcia. El extracto rico en oralidad en cuestión es el siguiente:

FRAGMENTO N.º 103	
ES	«Hostia, el Miguel, como ha espumao» (Hernández, 2018, p. 78).

En el fragmento analizado, se observa como elemento destacado de la oralidad el uso de términos vulgares, seguido por la presencia del artículo definido ante nombres propios y una locución regional que representa la aspiración a un estatus social más elevado. Otro rasgo importante es la omisión de la consonante /d/ en posición intervocálica, fenómeno examinado por Fernández López con el respaldo de otros estudiosos en el campo. En primer lugar, se analiza la elisión de la /d/, señalando que «en el habla informal, la laxitud en la articulación del fonema /d/ suele llevar a su desaparición en las terminaciones -ado de participios y sustantivos» (Seco, 1998, pp. 144–145). A continuación, se aborda tanto la articulación insuficiente como la exagerada de la /d/, observando que «la tendencia a la relajación en la articulación de la /d/ es casi universal en el español coloquial, lo cual favorece su omisión en posición final e intervocálica, especialmente en los participios en

-ado y, en algunos casos, en -ido» (Marsá, 1986, p. 29). Finalmente, se examina el fenómeno desde una perspectiva más amplia, afirmando que «la pérdida de la /d/ intervocálica está documentada en todas las regiones de España en el lenguaje popular y, en muchos casos, su ausencia no resulta sorprendente incluso en el habla culta informal» (Zamora, 1967, pp. 383–385).

Otros rasgos de oralidad se observan en la palatalización de los diminutivos, empleando las terminaciones -ico o -iquio. Este fenómeno refleja una estrategia literaria del autor destinada a facilitar que el lector se identifique de manera fluida con el lenguaje empleado por el escritor, generando así un ambiente de lectura agradable y accesible. Ejemplos de fragmentos con rasgos de esta naturaleza oral son los siguientes:

FRAGMENTO N.º 88	
ES	«Vamos hijico, vuelve a decir la Julia […] Ya no eres un crío […] Aunque eso en la huerta no signifique nada» (Hernández, 2018, pp. 26–27).

FRAGMENTO N.º 101	
ES	«No te vayas hijico, no me dejes sola» (Hernández, 2018, p. 68).

Estamos ante un geolecto que se caracteriza por su tradición oral, si bien es posible conservarlo a través de notas a pie en las traducciones a idiomas extranjeros donde el traductor ofrece explicaciones que preservan el significado cultural y emocional original de las palabras. Uno de estos recursos a conservar es las expresiones idiomáticas, que se pueden encontrar en numerosos contextos. El primero de ellos es el escritor en su juventud, que «se deja las pestañas» en sus lecturas. Como segundo contexto tenemos «estoy comía de dolores, hijico... ¿El de los zagales? Sí, el de los zagales», que refleja la oralidad murciana, con el diminutivo -ico y el término local «zagal» para referirse a los niños (DLE, 2024). Como tercer contexto dual tenemos «haber tela que cortar» y «quedar mucha tela que cortar» que sugieren situaciones que requieren diálogo o esfuerzo. Por otro lado, el uso de «no está bien del perol», alude a la salud mental de Nicolás, mientras que «no ser cenizo» evoca supersticiones de mala suerte con un tono humorístico. Finalmente, «ser harina de otro costal» se refiere a situaciones distintas (Moliner, 2008).

Para continuar el presente estudio, se propone combinar el criterio de narratividad y de oralidad con el lenguaje propio de la Huerta. Así, el primer eje temático por explorar se

relaciona con los elementos gastronómicos y característicos de la Huerta murciana, identificados mediante un conjunto de términos específicos. Uno de estos términos es «balsa de riego» (Hernández, 2018, p. 234), que se refiere a una acumulación de agua destinada al riego de cultivos. Este término también se encuentra documentado en el diccionario María Moliner (2008) como «estanque o depósito de agua para el riego». Como segundo localismo, se identifica «bancal», presente en los fragmentos que describen un pequeño caserío rodeado por cultivos y un «espacio verde surcado por una red de acequias» (Hernández, 2018, p. 42). El Diccionario de la Lengua Española (2024) define «bancal» como una parcela de terreno utilizada para el cultivo de legumbres, mientras que el diccionario María Moliner (2008) lo describe como una «sección del terreno, especialmente en huertas, destinada a la distribución de cultivos y riego». Además, resalta el proceso narrativo empleado en estos extractos para integrarlos de manera efectiva en el marco de la narrativa de la novela, ofreciendo una descripción que captura el interés del lector. continuamos el análisis con otros términos representativos de la región, como «bomba de chocolate» y «cascos de fruta escarchada», utilizados para describir elementos gastronómicos típicos en la Huerta, según se evidencia en los extractos (Hernández, 2018, p. 55) que se pueden encontrar en los anexos de la presente tesis. Por último, se examina el término «caballón», descrito en el diccionario María Moliner (2008) como «elevaciones de tierra entre surcos», destacando su prevalencia en el ámbito agrícola murciano. El siguiente término serán las «acequias», fundamentales para el riego en la región.

Proseguimos con nuestra exploración de la Huerta de Murcia, enfocándonos en el tema específico del «carril (de chinarro)», tal y como se presenta en los extractos siguientes, ricos en narratividad:

FRAGMENTO N.º 69	
ES	«Camináis los tres en silencio por el carril oscuro» (Hernández, 2018, p. 14).

FRAGMENTO N.º 83	
ES	«Su casa se elevaba junto a la carretera que cruzaba la huerta. La mía, al fondo de un carril de chinarro» (Hernández, 2018, p. 21).

FRAGMENTO N.º 122

ES	«Como la de mi prima Maruja, que vivía en la entrada del carril que conducía a mi casa: El crío no se metía con nadie» (Hernández, 2018, pp. 182–183).

Este término alude a una vía que carece de pavimentación o que se caracteriza por su superficie irregular y rocosa (DLE, 2024). Proseguimos con la «corvilla», la cual se encuentra presente en el siguiente extracto, rico en narratividad:

FRAGMENTO N.º 99	
ES	«Desde bien pequeño, en las acequias, dejaba la corvilla y la azada a un lado» (Hernández, 2018, p. 58).

Este instrumento es caracterizado como «una herramienta de dimensiones inferiores a las de la hoz, destinada a la cosecha de alfalfa» (DLE, 2024). Previamente, se ha mencionado las «acequias», lo cual implica la necesidad de no omitir la referencia a sus «ramales», los cuales se encuentran presentes en el siguiente extracto narrativo:

FRAGMENTO N.º 93	
ES	«Su cuerpo delgado ocultándose bajo los ramales de las acequias» (Hernández, 2018, p. 39).

Este concepto se refiere a una entidad que permite regar los diferentes bancales o campos (Moliner, 2008), por lo que cada cierto tiempo es preciso que sea «desbrozada», para evitar obstrucciones en los canales de irrigación y prevenir que surjan conflictos originados por el uso desmedido de agua por parte de un agricultor que ha dejado abierto su tablacho o mecanismo que facilita el flujo de agua entre terrenos por un período prolongado. Entre los propietarios de los distintos terrenos existen «lindes», que se describen en el extracto siguiente:

FRAGMENTO N.º 78	
ES	«El mundo más allá de las lindes de la huerta» (Hernández, 2018, p. 20).

De acuerdo con la definición proporcionada por el diccionario de María Moliner (2008), se entiende por «linde» a la «demarcación que separa campos, fincas, viviendas o divisiones administrativas de reducida extensión». Actualmente, esta presencia demarcatoria ha desaparecido, como se evidencia en la observación:

FRAGMENTO N.º 112	
ES	«Allí no estaba el árbol, ni el huerto, ni siquiera las lindes o el camino que atravesábamos» (Hernández, 2018, p. 114).

En el contexto rural, también se practican las denominadas «noches de tanda» y su variante «días de tanda», términos que aluden al acto de regar mediante la apertura del tablacho, facilitando así el flujo del agua. Este proceso culmina con el cierre de este, permitiendo al siguiente agricultor aprovechar su turno para el riego, independientemente de si este ocurre durante el día o la noche. Estas prácticas se mencionan en los fragmentos señalados:

FRAGMENTO N.º 79	
ES	«Que mi padre usaba para regar los limoneros las noches de tanda» (Hernández, 2018, p. 20).

FRAGMENTO N.º 100	
ES	«También lo ayudaban en la huerta, lo acompañaban los días de tanda, desbrozaban las acequias y quemaban las ramas después de escardar» (Hernández, 2018, p. 58).

Junto al riego tenemos que hacer referencia a la «vereda», presente en:

FRAGMENTO N.º 95	
ES	«El Yeguas, un pequeño merendero de la huerta ubicado en una de las veredas que conducen hacia el pueblo de Los Ramos» (Hernández, 2018, p. 49).

La entenderemos como un «camino angosto apto para peatones y ganado» (DLE, 2024). Examinemos a continuación otros elementos del léxico específico de esta región, como pueden ser las «alpargatas», citado específicamente en la forma «alpargatas de cuadros» dentro de la obra de Hernández (2018, p. 244). Este término se conceptualiza como un «tipo de calzado elaborado con tela y suela de esparto o cáñamo, que se ajusta al pie mediante un sistema de simple adhesión o mediante el uso de cintas», según la definición de Diccionario de la Lengua Española (DLE, 2024). Adicionalmente, se examina el vocablo «crío» junto con sus variaciones en género y número, «cría, críos, y crías», términos que son documentados por el diccionario María Moliner (2008) con el

significado de «niño». Estos términos aparecen en diversas citas tales como «tienes que ver a la cría» (Hernández, 2018, p. 29), y otras incluidas en el corpus de fragmentos textuales (*infra*, pp. 317–376), reflejando su uso en una amplia gama de contextos. La presencia predominante de estos términos en diálogos sugiere una intencionalidad del autor por capturar la oralidad y particularidades lingüísticas de la región, especialmente evidenciado en el uso de «crío» y sus derivados para evocar la idiosincrasia de la Huerta de Murcia. Por otro lado, el término «nene o nena», sinónimos de «niño muy pequeño» según el diccionario María Moliner (2008), se presenta como una variante léxicas en la obra de Hernández (2018), reflejando su intercambiabilidad con «crío» en contextos informales.

4.3.3. *Anoxia*

Para la realización del presente epígrafe se ha tomado en consideración las afirmaciones realizadas por Miguel Ángel Hernández, que manifestó en el anexo (en una entrevista de septiembre de 2024) (*infra*, pp. 385–397) que su obra sigue el estilo de John Maxwell Coetzee. Antes de desarrollar este capítulo hemos considerado oportuno incluir, a modo introductorio, una semblanza biográfica de este autor.

John Maxwell Coetzee, nacido el 9 de febrero de 1940, es un novelista, ensayista y traductor sudafricano-australiano, ganador del Premio Nobel de Literatura en 2003. Ha sido reconocido como uno de los escritores más laureados en inglés, recibiendo además en dos ocasiones el Booker Prize, tres veces el CNA Literary Award, el Jerusalem Prize, el Prix Femina étranger y el The Irish Times International Fiction Prize, entre otros premios y galardones. Se mudó a Australia en 2002, donde obtuvo la ciudadanía en 2006. Actualmente reside en Adelaida, dirigiendo el J.M. Coetzee Centre for Creative Practice de la Universidad de Adelaida. Su obra más reciente es *The Pole and Other Stories* (2023).

Coetzee inició su carrera con *Dusklands* (1974) y ha publicado novelas cada tres años, incluidas obras autobiográficas, cuentos y ensayos. Desde *Disgrace* (1999), su estilo evolucionó hacia formatos híbridos que mezclan ficción, ensayo y memorias, explorando alter egos como Elizabeth Costello o personajes como David Lurie (Attridge, 2004). En la década de 2010, su trilogía *The Childhood of Jesus* reflejó su crítica al dominio global

del inglés y su interés por la literatura argentina, traduciendo primero sus obras al español (Coetzee, 2015).

Coetzee se identifica como un «outsider», influenciado por autores como Beckett o Borges, y ha expresado que su dominio del inglés le permitió distanciarse del nacionalismo afrikáner (Coetzee, 2015). Aunque adoptó la ciudadanía australiana, su imagen pública es de reserva: evita eventos mediáticos y se le describe como una persona extremadamente reservada. Malan (1999) lo llamó «un hombre de disciplina casi monástica», aunque Coetzee rechazó estas afirmaciones, alegando que Malan apenas le conoce (Coetzee, 2006). Su vida personal se explora en novelas autobiográficas como *Boyhood* y *Summertime*.

Antes de comenzar este cotejo entre el estilo genérico de la narrativa de John Maxwell Coetzee y la autotraducción intralingüística a la que se somete Miguel Ángel Hernández para narrar *Anoxia* imitando, de algún modo, el estilo coetziano, recordamos que esta obra carece de oralidad, por lo que todos los extractos presentados se basarán en la narratividad.

Comenzamos nuestro análisis con una serie de extractos que afectan a Dolores, la protagonista de la novela:

FRAGMENTO N.º 139	
ES	«Es consciente de habitar un tiempo prestado e interrumpir un duelo» (Hernández, 2023, p. 14).

FRAGMENTO N.º 140	
ES	«Con Luís había realizado todo tipo de reportajes […] Pero un difunto, nunca había fotografiado algo así» (Hernández, 2023, p. 15).

FRAGMENTO N.º 141	
ES	«Se desplaza como una autómata, intentando también no pensar en otros tanatorios […] su rostro acumula varias vidas. La última década cuenta al menos por tres» (Hernández, 2023, p. 16).

En estos extractos es posible observar la presencia de la narratividad, presentada a través de una estructura introspectiva y contenido muy recuerda a la empleada por Coetzee. Así, la similitud se plantea en términos de minimalismo de la prosa, que se centra en transmitir la experiencia interna Dolores sin necesidad de florituras, por lo que Head (2009) considera que esto permite al lector acceder a su conciencia sin adornos superfluos. Esta aplicación teórica afecta a los contextos presentados, donde existe un acompañamiento físico y emocional caracterizado por una desconexión y carga emocional presentada en frases como «es consciente de habitar un tiempo prestado e interrumpir un duelo» (Hernández, 2023, p. 14), que reflejan una toma de conciencia intensa y resignada, que para Attridge (2004) es similar a la de los personajes de Coetzee que hacen frente a situaciones de pérdida y de falta de arraigo.

Los puntos anteriores se enriquecen con los detalles, donde observamos, según Gallagher (1991), el uso de un estilo objetivo y sobrio cargado de significado, una técnica que concuerda con la de Coetzee usada para profundizar en el aislamiento y la introspección de sus personajes. En los extractos presentados encontramos a Dolores que avanza «como una autómata» y su rostro «acumula varias vidas» (Hernández, 2023, p. 16), lo cual refleja el desgaste emocional y físico de una década llena de experiencias dolorosas. Aquí el escritor aplica una observación externa que proporciona una mirada distante, como la que se puede encontrar en la obra de Coetzee *Disgrace* (2000), que destaca por presentar un distanciamiento en los personajes, lo que permite en visión de Poyner (2009) que los lectores exploren el peso de las circunstancias sin sentimentalismos.

La obra que nos ocupa además presenta una gran economía de palabras, lo que permite dejar espacios donde prolifera la ambigüedad y la reflexión. Esto es palpable en el sentimiento experimentado por Dolores entre el desconcierto y la aceptación (Hernández, 2023, p. 15), cuando fotografía a un difunto, transmitiéndole al lector una tensión entre acción y emoción subyacente. Además, esta economía de palabras está acompañada de una narrativa pausa, que para Marais (2009) permite crear una atmósfera que invita al lector a reflexionar de forma profunda, siendo uno de los recursos preferidos de Coetzee para poder comprender el conflicto interno de los personajes desde una perspectiva existencial.

El siguiente personaje que presentamos es Artés, quien utiliza el pasado para seguir adelante, mostrando una actitud de reconciliación y aprovechamiento de su historia. Se

caracteriza por presentar una voz «ronca y grave» (Hernández, 2023, p. 24) que aporta una profundidad que parece reflejar su experiencia y carácter resiliente. Este anciano trabajó «como fotógrafo en Francia» (Hernández, 2023, p. 30), incorporando a su vida actual el pasado o la muerte como medios de expresión y supervivencia emocional. Los enunciados seleccionados son los siguientes:

FRAGMENTO N.º 154	
ES	«Tiene algo que no pertenece a este lugar […] Recuerda a las fotografías de Charles Darwin […] arrugas de la frente y los grandes surcos junto a sus ojos. Su rostro se vuelve amable y cambio por completo cuando sonríe» (Hernández, 2023, pp. 36–37).

FRAGMENTO N.º 164	
ES	«Le resta inmediatez a la escena […] El aura del blanco y negro lo sitúa fuera del tiempo. Sobre todo, para aquellos que conocieron ese rostro joven y sano» (Hernández, 2023, p. 63).

FRAGMENTO N.º 181	
ES	«El día que toman los daguerrotipos del pueblo salen temprano […] Dolores ya tiene todas las imágenes en la cabeza: la rambla […]; la calle adoquinada […] y, por supuesto, el mar, dos tomas, el puerto deportivo y la playa» (Hernández, 2023, p. 175).

Estos fragmento muestra, nuevamente, el uso de una prosa introspectiva y contenida que invita al lector a reflexionar sobre temas como la temporalidad y la muerte, algo que también realiza Coetzee. Además, Poyner (2009) destaca el estilo narrativo austero y detallado usado, que permite explorar la psique y la existencia de sus personajes. Un caso real de la tabla es la descripción de Artés como alguien «con algo que no pertenece a este lugar» y que parece habitar un espacio fuera del tiempo, lo que se refuerza con su deseo de trabajar con el blanco y negro, que «le resta inmediatez a la escena» (Hernández, 2023, p. 63). Este aspecto le da a las imágenes un aura que sitúa los rostros más allá del aquí y ahora, manifestando Attridge (2005) que existe un distanciamiento similar al que realiza Coetzee cuando explora los personajes que viven en los márgenes de la sociedad y la historia.

A todo lo anterior es preciso añadirle, en los extractos reseñados, la importancia que tiene la combinación entre la observación y los detalles íntimos, una herramienta que permite desarrollar el conflicto interno y la conexión de los personajes presentados con el tiempo, el duelo y la historia personal. En las tablas presentadas destaca el caso de Dolores, quien visualiza escenas y lugares que representan su pasado, como «la rambla» y «la calle adoquinada» (Hernández, 2023, p. 175), sumergiéndola en una suerte de premonición nostálgica. El estilo de Hernández es sobrio y reflexivo, como lo es el de Coetzee, por lo que Gallagher (1991) subraya que esto le permite al lector contemplar la condición humana a través de la percepción compleja de los personajes. Como tercer personaje desarrollamos al hijo de Artés, que no tiene contacto con su padre debido a un incidente ocurrido durante la agonía de su madre por cáncer, lo que indica una desconexión afectiva arraigada en la culpa y el resentimiento. Presentemos los extractos seleccionados:

FRAGMENTO N.º 156	
ES	«La experimenta sobre todo al descubrir la imagen de la última página del libro […] Las cenefas […] de lo que pudiera ser un dormitorio […] la figura del difunto […] una silueta blanca sobre la cama cuyo cuerpo aparece ahora borroso […]» (Hernández, 2023, pp. 47–48).

FRAGMENTO N.º 186	
ES	«Ni siquiera necesita comparar la reproducción del daguerrotipo que clausura el libro con la fotografía que ha tomado con el móvil» (Hernández, 2023, pp. 241–243).

FRAGMENTO N.º 187	
ES	«Se estremece al imaginarlo allí, detrás del objetivo, contemplando impaciente la llegada de la muerte» (Hernández, 2023, p. 247).

La introspección silenciosa aparece de nuevo en estos extractos, siendo como ya hemos destacado una de las características de la narratividad. Está acompañada en esta ocasión de una complejidad emocional que se manifiesta en los momentos clave. Estos fragmentos presentan como protagonista a Dolores, debido a la escasez de extractos de este personaje. Así, Dolores tiembla al imaginar a Artés «detrás del objetivo, contemplando impaciente la llegada de la muerte» (Hernández, 2023, p. 247), una técnica

narrativa que permite ahondar en las consecuencias del pasado de una manera evocadora y reflexiva.

Además de lo anterior, es preciso enfatizar la relación que Dolores tiene con el pasado, conseguido a través de la reconstrucción de imágenes, como cuando compara mentalmente el daguerrotipo con la foto en su móvil (Hernández, 2023, pp. 241–243), que constituye una forma de explorar visualmente la conexión y el trauma familiar que persisten en su vida. El estilo es como el de Coetzee, que usa esta herramienta para explorar la profundidad de relaciones rotas y la persistencia del dolor, dejando espacios abiertos para la interpretación y el eco de lo no dicho (Marais, 2009). En este contexto somos testigos del uso por parte de Miguel Ángel Hernández de una prosa contenida y cargada de simbolismo en la que los detalles y silencios profundizan el impacto de la historia en el lector. El siguiente personaje que vamos a desarrollar es Luis, el marido fallecido de Dolores. La relación que mantenían se basaba en el amor y la fotografía, estando aún presente hoy día su esposo al influir en su percepción del mundo y en cómo experimenta los recuerdos:

FRAGMENTO N.º 148	
ES	«Positivar las fotos que tenía de él […] Necesitaba volver a verlo aparecer» (Hernández, 2023, p. 26).

FRAGMENTO N.º 152	
ES	«Todavía no podía imaginar todo lo que iban a vivir juntos […] La felicidad y la aventura de los primeros años. Tampoco el dolor y pena que llegarían después» (Hernández, 2023, p. 32).

Luis se presenta en la narrativa a través de la memoria de Dolores, que rememora el pasado a través de recuerdos íntimos, como ocurre con el caso de «la felicidad y la aventura de los primeros años» y también «el dolor y pena que llegarían después» (Hernández, 2023, p. 32). Será así en la fotografía donde Dolores se reencuentra con él, como en el acto de «positivar las fotos que tenía de él» puesto que «necesitaba volver a verlo aparecer» (Hernández, 2023, p. 26). Se presenta en este contexto un vínculo destacado entre la fotografía y el recuerdo, lo que convierte el acto de rememorar en una experiencia casi física. Esta técnica de Hernández recuerda a Coetzee, quien también explora cómo el pasado y la ausencia de seres queridos moldean y afectan el presente de

sus personajes, creando una narrativa en la que los ecos de quienes ya no están continúan definiendo la identidad y las percepciones del protagonista (Head, 2009). Uno de los personajes secundarios es Teresa, la cuñada de Dolores, que debe identificar el cadáver de su hermano cuando Dolores se ve incapaz de ello tras el accidente de moto. Así, se muestra a una Dolores vulnerable y frágil ante la muerte y el duelo:

FRAGMENTO N.º 151	
ES	«Había sido algo parecido a un padre […]» (Hernández, 2023, pp. 31–32).

FRAGMENTO N.º 170	
ES	«La tarde de la muerte de Luis, viajaron las dos juntas hasta el hospital de Antequera […] Pero al llegar, Dolores se derrumbó y no pudo entrar en la morgue. No tengo fuerzas, le dijo a Teresa. Y ella se ofreció a hacerlo» (Hernández, 2023, pp. 79–80).

Su presencia en estos contextos enriquece la narrativa de la obra, considerando que se trata de la cuñada de Dolores. El ejemplo práctico donde la encontramos es «no tengo fuerzas, le dijo a Teresa. Y ella se ofreció a hacerlo» (Hernández, 2023, pp. 79–80), que revela una situación donde se refleja el apoyo y sacrificio de este personaje. Esta exploración de la incapacidad para afrontar la pérdida recuerda el estilo de Coetzee, quien también aborda cómo sus personajes lidian con el dolor y la responsabilidad ante la muerte, a menudo de manera fallida o incompleta (Poyner, 2009). Como segundo personaje secundario encontramos a Alfonso, que desea apropiarse de la colección de Artés, un punto de vista que confronta con el de Dolores, que prefiere mantener la privacidad de los fallecidos:

FRAGMENTO N.º 180	
ES	«Si en algún momento decide plantearse cederla o incluso catalogarla […] el Archivo estará encantado de albergarla» (Hernández, 2023, p. 166).

El deseo de hacer públicas las imágenes se encuentra en la sección del extracto «si decide plantearse cederla o incluso catalogarla […] el Archivo estará encantado de albergarla» (Hernández, 2023, p. 166). Como hemos destacado, Dolores no comparte esta visión, exponiendo un choque entre el respeto por lo privado y el deseo de obtener un acceso a lo que otros consideran valioso. Este tema de tensión entre la privacidad y la curiosidad

externa recuerda a Coetzee, quien frecuentemente aborda dilemas éticos y emocionales donde los personajes deben equilibrar sus necesidades internas frente a presiones externas (Gallagher, 1991). El último personaje secundario que vamos a desarrollar es el hijo de Dolores y Luis, que se perfila en la distancia a través de una narrativa de desconexión y de crecimiento al margen del espacio familiar:

FRAGMENTO N.º 157	
ES	«Si hubiera sido por ella, aún seguiría en la capital. Aunque en el fondo se alegra de que su hijo desoyese las recomendaciones de la policía y encontrara anoche el modo de volver» (Hernández, 2023, p. 51).

FRAGMENTO N.º 160	
ES	«Cuando charlan sobre fotografía, tiene la impresión de estar hablando con Luis, como si su marido, lo que queda de él en su hijo de veintidós años, asomase de golpe» (Hernández, 2023, pp. 52–53).

Percibimos en estos extractos cómo el hijo de Dolores se encuentra en fragmentos distantes, lo que añade un sentimiento de desconexión y de crecimiento independiente. Aunque rara vez está en Los Alcázares, su madre percibe que cuando charlan sobre fotografía «es como si su marido, lo que queda de él en su hijo de veintidós años, asomase de golpe» (Hernández, 2023, pp. 52–53). Se produce en este contexto una conexión simbólica entre generaciones, una técnica empleada por Coetzee que le permite a los personajes cobrar forma a través de recuerdos y percepciones de otros (Marais, 2009). En ambos escritores se encontrará, en consecuencia, una exploración de la persistencia de los lazos familiares.

4.4. Recapitulación final

En este capítulo dedicado a la autotraducción intralingüística hemos destacado su definición y alcance dentro de la obra de Miguel Ángel Hernández. Como hemos podido demostrar, para este autor escribir supone un ejercicio continuo de reescritura en el que ajusta registros, tonos y voces dentro del mismo idioma con el fin de alcanzar una mayor precisión expresiva. Este enfoque, influenciado por las ideas de Roman Jakobson, le permite modificar un lenguaje neutro para adaptarlo a variantes dialectales, sociolectales

o estilísticas, enriqueciendo la narrativa y adecuándola a distintos contextos culturales. En sus novelas, esta técnica se manifiesta de diversas maneras.

Partimos de *Intento de escapada*, donde Hernández sustituye el español estándar por un sociolecto técnico unido al arte contemporáneo, basado en el *International Art English*. Esta jerga especializada y elitista muestra la manera de comunicarse dentro del mundo artístico, al tiempo que pone en duda la accesibilidad del arte y su dependencia del lenguaje. A través de este recurso, el protagonista, Marcos, oscila entre la admiración y el rechazo hacia un universo artístico de naturaleza críptica y excluyente, lo que plantea un dilema mostrado en los diálogos y reflexiones metanarrativas.

La segunda de ellas, *El dolor de los demás*, presenta a un escritor que introduce el dialecto murciano a través de rasgos fonéticos como la aspiración de la /s/y el uso del artículo ante nombres propios, todo ello acompañado de un léxico característico que incluye términos como *acho*, *zagal* o *tahulla*. Esta incorporación dota de autenticidad a la representación de la Huerta de Murcia, al mismo tiempo que contribuye a la conservación de un patrimonio lingüístico en peligro de desaparición, resaltando su valor identitario y cultural.

La tercera que hemos examinado es *Anoxia*, que destaca por adoptar un estilo minimalista inspirado en John M. Coetzee, donde predomina una prosa contenida y reflexiva sobre la acción. Hernández utiliza un lenguaje depurado y preciso que le permite explorar el duelo y la memoria, usando detalles simbólicos como las fotografías en blanco y negro para construir una atmósfera de distanciamiento emocional que invita a la introspección y la reflexión existencial.

Si tomamos como base el punto de vista técnico y estilístico, la narrativa de este escritor combina la oralidad con la narratividad. En el caso de las dos primeras novelas, *Intento de escapada* y *El dolor de los demás*, combina descripciones sensoriales, fragmentación textual y diálogos coloquiales, salpicados de expresiones vulgares, lo que permite darle realismo a la historia y generar una conexión emocional con el lector. En *Anoxia*, en cambio, la economía lingüística y la ambigüedad estructural refuerzan la influencia de la obra de Coetzee.

Los registros lingüísticos que podemos encontrar en estas tres novelas permiten enriquecer el estilo de escritura, al mismo tiempo que se plantean como una forma de resistencia cultural frente a la homogeneización del lenguaje literario. En su obra se integra el dialecto murciano y la jerga artística, lo que le facilita a Hernández reivindicar el papel preponderante de las variedades marginalizadas dentro de la literatura, demostrando que estas pueden ser herramientas poderosas para la expresión y la crítica social.

Desde una perspectiva teórica y filosófica, Hernández se plantea el espacio literario como un lugar para el diálogo entre la idea y su expresión, con un elemento tan importante como la autotraducción intralingüística actuando como un puente entre lo abstracto y lo concreto. Presenta así un método comparable con los *Ejercicios de estilo* de Raymond Queneau, donde el escritor revela una búsqueda constante de la «forma óptima» para transmitir emociones e identidades.

Considerando el impacto de esta técnica en los sistemas literarios, el uso de la autotraducción intralingüística en la obra de Hernández contribuye a la dinamización de la literatura contemporánea. Este planteamiento teórico se alinea con la teoría de los polisistemas de Even-Zohar (*infra*, p. 134–135), suponiendo además una innovación puesto que incorpora registros no canónicos, reforzando al mismo tiempo la relevancia de la diversidad lingüística dentro del panorama literario actual.

Concluimos esta recapitulación final manifestando que para Miguel Ángel Hernández la autotraducción intralingüística es más que un mecanismo estilístico, constituyendo además un acto creativo y poético. Este proceso permite, así, que el autor equilibre la fidelidad a sus raíces culturales con la necesidad de adaptar su escritura a distintos registros y estilos, convirtiendo la lengua en un vehículo de memoria, crítica social y reinvención literaria.

5. TRADUCCIÓN INTERLINGÜÍSTICA

5.1. Introducción

Este capítulo presenta como objetivo principal estudiar la complejidad intrínseca de la traducción interlingüística en la literatura, estudiando las dificultades que se pueden plantear durante el proceso traductológico. Junto a éste, trataremos específicamente el problema de la traducción de dialectos, considerando el interés teórico que presenta para realizar el análisis de los casos prácticos. Los desafíos destacados los debe solucionar el traductor a través de técnicas de traducción específicas, como son la adaptación, la compensación y la equivalencia acuñada, para mantener la fidelidad al texto original y evitar distorsiones culturales.

Los aspectos reseñados anteriormente son la base teórica que permite desarrollar los análisis de los casos prácticos que hemos incorporado en la sección empírica, es decir, la segunda parte de este capítulo, donde estudiaremos las técnicas de traducción usadas por las versiones francesas e inglesas de las tres novelas de Miguel Ángel Hernández. Emplearemos para ello un estudio comparativo dotado de tablas, donde analizamos el modo en que los elementos lingüísticos, culturales y estilísticos son trasladados al texto meta, prestando especial atención a las decisiones que buscan equilibrar la fidelidad con la esencia narrativa del original usando la adaptación a las normas y convenciones de las lenguas de llegada.

En resumen, este capítulo se ha propuesto combinar una reflexión teórica en torno a los desafíos de la traducción literaria (un proceso que requiere de rigor y de creatividad para enriquecer el sistema lingüístico y cultural de destino) con un análisis empírico cualitativo y cuantitativo donde ponemos en práctica los conceptos mencionados través del estudio de obras específicas. De este modo, se establece un diálogo entre el marco conceptual y la práctica de la traducción.

5.2. Fundamentación teórica

La práctica de la traducción en el ámbito literario plantea desafíos que van más allá de una simple transferencia lingüística y exigen una comprensión profunda de los contextos culturales, estilísticos y discursivos de la obra original. Este epígrafe estudia diferentes aspectos ligados a la práctica de la traducción, como los dialectos y las técnicas

enmarcadas en las diferentes clasificaciones realizadas por los investigadores. Esta doble labor busca sistematizar los distintos enfoques que los traductores han usado para resolver problemas específicos de equivalencia y adaptación.

5.2.1. Dificultades generales de la traducción literaria

El proceso de traducción es paralelo a la producción literatura, con la función de comprender el modo en que las obras literarias son trasvasadas considerando los contextos culturas y literarios aplicables. En este sentido, Celia Filipetto (2020) sostiene que una «traducción de calidad se caracteriza por su invisibilidad», lo que implica que el traductor será invisible para el lector, que no sabe que el libro en cuestión es una traducción. Este carácter de invisibilidad, sin embargo, no supone producir una traducción literal al uso, sino que se produce una traducción en la que el traductor respeta el espíritu del texto original y su impacto, como sostiene Isabel García Adánez (2012).

Las decisiones las tomará así el traductor en base a la lengua de destino, una práctica que enmarca Even-Zohar (1990) en su teoría de los Polisistemas, que es relevante porque ofrece una forma de entender cómo los textos traducidos interactúan con la cultura receptora. Even-Zohar plantea la traducción como una actividad que traspasa la actividad lingüística, creando una conexión con la estructura cultural y literaria de la sociedad receptora del texto de destino. En consecuencia, el hecho de traducir una obra literaria supone adaptar el texto a la lengua de destino, lo que influirá en el desarrollo de la LM (id.).

Una de las bases de esta teoría es la distinción entre los textos canonizados y no canonizados, así como entre lo primario y lo secundario dentro de un sistema literario. Los textos canonizados son aquellos que han sido legitimados por las instituciones de poder cultural, mientras que los textos no canonizados suelen ser más innovadores y experimentales. Esto se puede aplicar a las traducciones de las culturas emergentes, con sistemas literarios menos consolidados donde la traducción desempeña un papel primario, ayudando a introducir nuevos géneros y estilos que pueden dinamizar el sistema literario. Por el contrario, en culturas literarias más establecidas, las traducciones tienden a ocupar un rol secundario, reafirmando estilos y géneros preexistentes (id.).

La labor del traductor será así compleja, debiendo trasladar el TO al mismo tiempo que considera su función dentro del polisistema literario de la lengua meta, es decir, cómo se

inserta este texto de nueva creación en el contexto cultural de la lengua receptora. En el contexto que nos ocupa, Luarsabishvili (2016) destaca que es importante establecer relaciones intertextuales entre el texto de partida y el escrito en la lengua extranjera, con especial atención hacia el contexto temporal donde se crea la obra y en el que es traducida. La teoría de los polisistemas plantea así en clave traductológica que los textos traducidos tienen un papel primario en el que se introduce la innovación y un papel secundario que permite reafirmar los géneros preexistentes (Even-Zohar, 1990).

La traducción, según Torralbo Caballero (2010), se viene realizando desde el siglo XII y se puede remontar incluso a las civilizaciones chinas y egipcias. Desde entonces, ha evolucionado de manera considerable y actualmente se ha consolidado como una disciplina profesional autónoma que hace frente a desafíos particulares cuando se trata de textos literarios como los que nos ocupan. El primero de ellos es la polisemia, que se presenta en términos como «banco» en español, que puede traducirse al inglés como «bank» o «bench», y al francés como «banque», «banc» o «table». Como segundo reto está la ambigüedad, que se basa en la capacidad de las palabras para tener significados variados de una manera simultánea sin una claridad predominante (id.). Como tercer obstáculo encontramos el tropo y su uso, que incluye figuras retóricas o literarias como la metáfora, la ironía, la alegoría, o la hipérbole. Además, este investigador ha identificado la intertextualidad, entendida como un conjunto muy complejo de referencias intrínsecas y extrínsecas a otras obras literarias y autores.

Adicionalmente, Montes Doncel et al. (2018) señalan la presencia de modismos, refranes, aliteraciones, onomatopeyas, y trabalenguas, seguidos de la dilogía, definida como el «uso de una palabra con dos significados distintos en un mismo enunciado» (DLE, 2024). Otros desafíos incluyen la oligosemia, que se refiere a una «especialización significativa de unidades léxicas» (id.), lo que puede conducir a una pérdida de información por falta de conocimiento léxico por parte del traductor. Los escollos traductológicos restantes serán las variantes diastráticas o diatópicas y otros problemas de estilo, nombres propios, juegos de palabras, y la silepsis, entendida como una «concordancia lógica en género o número, más allá de las normas gramaticales» (id.).

Eurrutia Caverò (1996), por su parte, identifica problemas específicos en la traducción entre el francés y el español, como sinónimos y falsos amigos, homónimos, y adverbios polisémicos, subrayando la complejidad de encontrar equivalentes directos para ciertos

términos. A lo anterior añade que es preciso adaptar culturalmente las traducciones literarias en base a factores como el habla y la expresión de los personajes y la adaptación del lenguaje al contexto de cada personaje. Todas estas consideraciones hacen que la traducción literaria se convierta en un arte complejo, entendido como un mal necesario que facilita la comunicación entre las comunidades a nivel mundial, que presentan lenguas diferentes, buscando equilibrar el TO y el TM.

A todo lo mencionado se unen las expresiones idiomáticas, la ironía, y la metáfora. La primera de ellas la define Negro Alousque en 2010 como una unidad léxica marcada culturalmente, lo que obliga al traductor a tener un conocimiento profundo de las culturas involucradas. La elección entre la sustitución/adaptación y la traducción literal presenta un desafío significativo, buscando enriquecer el TM cultural y léxicamente sin sufrir pérdidas significativas para el lector. Como segundo desafío encontramos la ironía, que se estudia dentro de un marco más amplio en el que De Wilde (2010) incluye la traducción del humor, la parodia y la intertextualidad. Se tratará, así, de un campo dependiente de otros, si bien para traducir correctamente este recurso es preciso que el traductor tenga un conocimiento profundo de la intención irónica del autor y de su potencial interpretación en el contexto específico. Es definida como «el contraste entre lo que se dice o hace y el mensaje que se desea comunicar realmente» (id.), de manera que se destaca que no se cumple la máxima de calidad que propuso Grice en 1975. Además, esta definición resalta que no es posible traducir literalmente este recurso. Para traducir una ironía Barreras Gómez (2002) propone dos métodos, siendo el primero de ellos el principio de economía, por el que utilizamos ideas estandarizadas que generan efectos diversos. El segundo de ellos será el principio de gran contraste, que se caracteriza por buscar el desafío de las expectativas del lector y presentar un resultado opuesto al anticipado. Además, Hutcheon (1995) introduce un método adicional para identificar la ironía mediante indicadores como cambios de registro, exageración o revelación parcial, contradicción o incongruencia, literalización o simplificación, y finalmente, repetición o mención ecoica. Este último concepto se define como una «representación lingüística de una declaración previa o de una situación supuesta, sociocultural, con la cual el hablante manifiesta distancia respecto a lo expresado» (DLE, 2024).

Otro recurso que representa un reto para la traducción profesional es la metáfora, descrita como «una manifestación de la racionalidad imaginativa que facilita la comprensión de

un tipo de experiencia en términos de otro» (Fouces González, 2004). Según Eco, la metáfora conlleva un significado indirecto, es decir, que el lenguaje expresa algo en el nivel denotativo que contradice nuestra experiencia, lo cual nos lleva a inferir que la frase en cuestión posee un sentido connotativo (Eco, 2000). Respecto al trasvase interlingüístico basado en el TO, se distinguen seis métodos diferentes para la traducción de metáforas: primero, la sustitución de la metáfora original por una equivalente en la lengua meta, viable entre idiomas similares como el español y el francés; segundo, la sustitución por una metáfora diferente, como ocurre con expresiones idiomáticas entre pares de lenguas como español-francés y francés-inglés; tercero, la sustitución de la metáfora por una no-metáfora, transmitiendo el significado de manera denotativa en lugar de connotativa; cuarto, la omisión de la metáfora. Si partimos del TM, existen dos enfoques adicionales, siendo el primero de ellos la transformación de una no-metáfora en metáfora, lo que enriquece el estilo del TO y añade una mayor profundidad retórica. Como segundo enfoque adicional está la adición de una metáfora inexistente en el TO, lo que enriquece el TM (Toury, 2004).

Podemos concluir que el epígrafe desarrollado ha desglosado el complejo proceso de traducción, enfatizando sus desafíos y el papel que desempeña la traducción como un puente entre culturas. Así, es necesario destacar que las traducciones consideradas de calidad tienen que ser «invisibles», respetando el espíritu del texto original mientras se adapta a la lengua y cultura meta. Además, los traductores hacen frente a retos como la polisemia, la ambigüedad, el uso de tropos (metáforas, ironía, intertextualidad), modismos, y variantes diastráticas o diatópicas, lo que requiere de un profundo conocimiento cultural y lingüístico. Adicionalmente, hemos estudiado técnicas específicas para traducir expresiones idiomáticas, ironía y metáforas, resaltando la importancia de mantener la intención del autor y el impacto emocional en el lector. En resumen, es posible afirmar que la traducción literaria es un arte complejo que busca equilibrar la fidelidad al original con la adaptación creativa, desempeñando un papel crucial en la dinamización y enriquecimiento de los sistemas literarios receptores.

Una vez fijados los escollos más generales ligados a la traducción, junto con otros muchos aspectos como los que acabamos de mencionar en el párrafo recopilatorio anterior, pasamos a examinar a continuación el problema de la traducción de los dialectos, que afecta a un gran número de novelas publicadas por autores españoles de la generación de

la Transición, y muy particularmente a *El dolor de los demás* (2018), una de las tres novelas de Miguel Ángel Hernández que vamos a examinar en el apartado práctico de este capítulo.

5.2.2. El problema específico de la traducción de los dialectos

El objetivo de este epígrafe es analizar uno de los principales desafíos específicos a los que se deben enfrentar muchos traductores literarios al trasladar rasgos dialectales de un texto original (TO) a un texto meta (TM), especialmente en obras literarias en las que los dialectos desempeñan un papel crucial en la caracterización social, regional y cultural de los personajes, como es el caso de uno de los estudios de caso contenidos en el bloque práctico de la presente tesis doctoral. En los párrafos venideros estudiaremos desde el punto de vista de la teoría de traducción literaria las estrategias que permiten mantener la autenticidad y el impacto del dialecto en la lengua de destino, lo que permite equilibrar la fidelidad al original con la adaptación creativa, al mismo tiempo que evitamos distorsiones culturales o pragmáticas que puedan alterar la percepción del lector.

Comenzamos con la traductora Isabel García Adánez, quien estudió en detalle la novela *Los Budenbrock*, donde los dialectos tienen un papel esencial a la hora de mostrar las divisiones sociales, regionales y culturales del TO (García Adánez, 2012). El contexto considerado y su riqueza hace que el traductor se vea obligado a decidir si reproduce dialectos similares en el TM o si es mejor buscar otras estrategias, tal y como sugiere la traductora citada. En este contexto, Adánez considera posible sustituir dialectos del TO por dialectos locales del TM, algo muy común en el teatro (id.). El problemas que se asocia con este prisma es que las sociedades asocian los dialectos con ciertas connotaciones culturales, siendo el caso del alemán o del inglés, lenguas donde los dialectos podrían representar marcas de rusticidad o de falta de educación. Como consecuencia, introducir un dialecto en el TM podría alterar la percepción del lector, quien le atribuye un carácter rústico ausente en el TO (id.).

Esta problemática hace que el traductor se vea abocado a buscar alternativas en la traducción, como el uso de vulgarismos, que permiten evitar la localización geográfica en la LM. Su uso supone la pérdida de matices, por lo que la negociación mental realizada entre en el español y el alemán en este idioma será ardua (id.). Una solución sería equilibrar el respeto hacia la fidelidad cultural del TO y la coherencia del TM, con

soluciones que minimicen la pérdida de matices y que permitan reducir la carga de las connotaciones peyorativas que no estaban presentes en el texto original (id.).

En el caso de usar dialectos de la LM, el traductor arriesga mucho porque puede crear anacronismos y desajustes culturales cuando adapta una expresión lingüística original a un contexto diferente. En alemán, los dialectos son signos de identidad regional que carecen de carga social o peyorativa alguna (id.). Sin embargo, la fonética sí que se ve afectada, a diferencia del español, donde el uso del dialecto es una herramienta para mantener la autenticidad social y cultural de los personajes sin que esto implique una percepción de vulgaridad. También sería posible usar notas a pie de página, que dan explicaciones contextuales en torno al empleo de los dialectos, ofreciéndole al lector del TM un contexto cultural y lingüístico que sería difícil de transmitir solo con la elección léxica (id.).

Estudiemos a continuación el par de lenguas español-inglés a través de la obra *Cumbres borrascosas*, con una narrativa interesante y además difícil de traducir. Antes de continuar, planteamos la diferencia entre un dialecto y un registro. Para Hurtado Albir (2011) los primeros reflejan una variedad lingüística que es influenciada por factores de tipo geográfico, social o histórico, mientras que el registro varía según el contexto comunicativo, siendo ejemplos de ello el nivel de formalidad o el ámbito profesional. En cambio, Hatim y Mason (1990) plantean esta distinción como «variación de usuario» (dialecto) y «variación de uso» (registro).

Los dialectos tienen un papel importante si los incluimos en diálogos o narrativas, porque es frecuente que marquen diferencias culturales y sociales. Además, contribuyen a la profundidad de los personal, tal y como destaca Slobodnik en 1970. La traducción dialectal enfrenta desafíos como el de mantener la coherencia cultural en el TM, considerando que la equivalencia dialectal directa no siempre es posible. En este contexto, Catford (1965) manifiesta que en caso de presencia de dialecto en el TO será preciso crear o adaptar un dialecto que preserve el impacto original en el TM (Tello Fons, 2010). Por otro lado, la advertencia mencionada anteriormente en torno a los arcaísmos es relevante para Newmark (1988), quien advierte que podemos crear mediante el uso de dialectos un producto pasado de moda, sugiriendo que el traductor se ajuste a los máximas de Grice (1975) relativas a la cantidad, la calidad, la relación y el modo, lo que permite mantener la coherencia pragmática del texto traducido.

Para analizar la función del dialecto en las narrativas literarias, Tello Fons (2012) presenta los aspectos mimético y simbólico como esenciales. El primero de ellos muestra el habla de una comunidad específica, aportando autenticidad y una conexión cultural que permite al lector ser consciente de las diferencias de origen social o regional de los personajes. Por otro lado, la función simbólica le permite al autor la expresión crítica de aspectos sociales, empleando el dialecto como un recurso para cuestionar o enfatizar valores de la época o de la sociedad representada. El enfoque simbólico hace que el dialecto adquiera una profundidad crítica con connotaciones de resistencia, sátira o reflexión social, lo cual plantea desafíos específicos para el traductor si desea conservar el sentido y el tono del texto de partida.

Concluimos este epígrafe con una reflexión en torno al problema de la traducción de los rasgos dialectales, que constituyen un problema dotado de una serie de escollos o desafíos por parte de los traductores que se enfrentan a la traducción de dialectos y registros lingüísticos entre lenguas. Para solucionar estos escollos será preciso encontrar un equilibrio entre la fidelidad al texto original y la adaptación creativa, evitando distorsiones culturales o pragmáticas en la lengua meta.

5.2.3. Clasificaciones teóricas sobre técnicas de traducción

Este epígrafe busca presentar y sistematizar las técnicas de traducción de los diferentes investigadores, lo que permitirá más adelante hacer frente a los desafíos que surgen al trasladar las expresiones idiomáticas, los elementos culturales y muchos otros aspectos lingüísticos del texto original al texto meta manteniendo la fidelidad y la carga expresiva del original. Los autores seleccionados proporcionan un marco teórico amplio que permite hacer frente a los retos de la traducción, sobre todo en los contextos literarios y culturales.

En el ámbito de la traducción de textos literarios, Vinay y Darbelnet (1958, p. 55) presentan un compendio de procedimientos técnicos, estableciendo la lengua de origen (LO) y la lengua meta (LM) como ejes de estudio. Para los préstamos proponen como ejemplos «bulldozer» y «fuselage», mientras que para la equivalencia se presentan «comme un chien dans un jeu de quilles» y «like a bull in a china shop» (id.). Para la disolución y la condensación proponen «archery» y «tire à l'arc» que según el orden del par de lenguas genera un fenómeno u otro. A estas técnicas le siguen la amplificación y

la economía, que son similares a las anteriores. Por otro lado, la gramaticalización frente a la lexicalización es un procedimiento técnico que se puede encontrar en las obras que estudiaremos a partir del capítulo sexto. Para la inversión proponen «pack separately for convenient inspection» traducido como «pour faciliter la visite de la douane mettre à part», finalizando su propuesta con el estudio de la adaptación, el calco y la elisión, siendo un ejemplo la adaptación de «baseball» por «fútbol» (id.).

Además de los ya citados Vinay y Darbelnet, otros investigadores han planteado categorizaciones relativas a las técnicas o fenómenos de traducción. Una de las más conocidas es la de Newmark (1988). Este investigador los identifica como procedimientos traductológicos, siendo el primero de ellos la traducción reconocida, que Hurtado Albir denotará como equivalente acuñado, esto es, en la traducción de un término aceptado de manera oficial o ampliamente aceptado, pese a no tratarse en algunos casos del más adecuado. El segundo procedimiento es el equivalente funcional, basado en un término neutral a nivel cultural al que se le añade un término especifico. Un ejemplo de ello es el término francés «baccalauréat», que se expresa en inglés como «French secondary school leaving exam». Como último proceso tenemos la naturalización, que consiste en adaptar un término de la lengua de partida a los estándares fonéticos y morfológicos de la lengua de destino (id.)

Hurtado Albir y Molina (2002) proponen, por su parte, una sistematización de las diferentes técnicas de traducción. Estas técnicas permitirán interpretar y adaptar las expresiones idiomáticas, para lo que será preciso encontrar una correspondencia léxica, paso tras el que se recrea el contexto cultural y la carga expresiva del original. Las opciones de traducción incluyen utilizar un equivalente acuñado, emplear la adaptación o la transposición, hacer uso de la creación discursiva o realizar una condensación del contenido presentado en el TO (id.). Cuando se realiza una traducción, el traductor puede tener tendencia a simplificar contenidos del TO, lo que supone para el lector del TM un sacrificio. Sin embargo, en ocasiones es preciso proceder de esta manera, cuando en el TM no se dispone de equivalentes precisos. En este caso se puede emplear la estrategia compensatoria consistente en el empleo de notas al pie o paratextos que faciliten una aproximación cultural al significado original (id.).

Entre las principales técnicas de traducción clasificadas por estos investigadores cabe destacar, entre otras, la adaptación, que implica sustituir un elemento cultural específico

por otro pertinente a la cultura receptora. Otra técnica relevante es la ampliación lingüística, que consiste en añadir elementos lingüísticos adicionales, mientras que la amplificación se centra en introducir precisiones no explicitadas en el texto fuente, como informaciones adicionales o paráfrasis explicativas (id.). El calco lingüístico, por otro lado, permite la traducción literal de palabras o frases extranjeras. La compensación se caracteriza por la inserción en una ubicación alternativa dentro del texto de un elemento informativo o un recurso estilístico que no ha sido posible emular en la posición original en la que se encuentra en el texto fuente (id.). Cuando la falta de una unidad de significado en el texto meta afecta al repertorio de recursos utilizados por el autor y desdibuja el propósito comunicativo que se busca alcanzar, se eliminan aspectos significativos para el texto (Hurtado Albir, 2011).

Proseguimos con la síntesis de componentes lingüísticos. En este contexto es esencial considerar la importancia del contexto, sin el cual no es posible operar porque se puede generar interpretaciones ambiguas o incorrectas que no reflejen adecuadamente el significado original. Partimos de la descripción, que no plantea en el TM el término del TO en sí mismo sino más bien unas pinceladas sobre su naturaleza (id.). El siguiente fenómeno es la equivalencia o equivalente acuñado, seguido de la generalización y de la modulación. La técnica opuesta a la generalización es la particularización, donde se presenta en el TM un término más preciso que en el TO. Las técnicas restantes según esta investigadora serán los préstamos, los calcos, la transposición y la variación de registro (id.).

En la primera década del siglo XXI, Davies (2003) propone unas técnicas adicionales a las ya enunciadas estableciendo comparaciones con las propuestas por Franco Aixelá (1996). Para la repetición propone la conservación, mientras que para los comentarios intra e intertextuales acuña la adición. Como sustituto de la universalización limitada y absoluta crea la globalización, siendo otra sustitución la del término naturalización por localización (Öztemel & Kurt, 2017). Junto a la propuesta anterior existe la de Bastin, que desarrolla una serie de técnicas de adaptación del TO (Sharififar et al., 2018). La primera de ellas es la transcripción del original, que consiste en la traducción literal palabra por palabra de una parte del TO. Le sigue la omisión, definida de manera similar al resto de los especialistas. El antónimo de la omisión es la expansión, mediante la que el traductor añade en el TO notas a pie de página, glosarios o un prólogo (id.). En cuanto

al exoticismo, permite sustituir las jergas, dialectos y palabras sin sentido del TO por un equivalente aproximado en el TM. Como quinta técnica destaca la actualización, que se basa en el empleo de equivalentes más modernos para información caduca o imprecisa del TO. Continuamos con la adecuación situacional o cultural, que consiste en una traducción dirigida a un objetivo preciso ligado a la reproducción de un contexto o expresión que sea apropiado culturalmente y además conocido por el lector meta (id.). Acabamos con la creación, un procedimiento que se basa en la transferencia de ideas principales, funciones y mensajes del TO, conduciendo eventualmente a una sustitución global de los elementos en el TM (id.).

Por su parte, Fahim y Mazaheri (2013) proponen una serie de técnicas traductológicas ligadas a los elementos culturales unidos a la sociedad. En este sentido, se puede establecer un binomio entre técnicas que permiten optar por la extranjerización, que requiere de una lectura proactiva por parte del lector de la cultura meta, o inclinarse por una conservación total de los elementos del TO (id.).

En el primer grupo, el de los partidarios de la extranjerización, encontramos la repetición, donde se conserva toda la naturaleza del elemento cultural del TO y que puede suponer un incremento en el carácter exótico o arcaico del culturema, lo que causará en el lector del TM una extrañeza por la distancia con las formas lingüísticas y culturales (id.). A la repetición se añade la adaptación ortográfica, en la que se emplean elementos fónicos de la LM, lo que enfatiza aún más el carácter extranjerizante. En torno a ésta destaca, sin embargo, su especial utilidad si nuestra LO usa un alfabeto diferente al de la LM. Pasando a la traducción lingüística no cultural, el traductor emplea un equivalente de la cultura de destino en un contexto determinado del universo significante del texto, lo que requiere de nuevo de una lectura retroactiva por parte del lector meta. Otra ventaja de esta técnica es que se incrementa la comprensión en el LM de un elemento que todavía pertenece a la LO (Azarnoosh et al., 2017). En cuanto a los comentarios intra y extratextuales, suponen una expansión del significado de los elementos de la cultura de origen, lo que contribuye aún más a este segundo grupo basado en la exotización. Más particularmente, los comentarios extratextuales engloban desde notas a pie de página del traductor a la inclusión de términos en cursiva que proporcionan explicaciones adicionales acerca del significado de un elemento cultural específico, mientras que los intratextuales permiten una mayor fluidez de la lectura (id.).

Si pasamos al segundo grupo, es decir, la adaptación a la lengua de destino, podemos encontrar tres estrategias predominantes, como son la naturalización, la omisión y la creación autónoma (Fahim & Mazaheri, 2013). La primera permite que el lector del TM encuentre elementos culturales de su propio país de tal manera que se produce una adaptación del término en términos de pronunciación y morfología a la cultura de destino. Sin embargo, la omisión supone dejar a un lado una serie de elementos culturales de la cultura de partida por razones variadas, como pueden ser motivos ideológicos o estilísticos si su presencia no es adecuada. Finalmente, la creación autónoma, denominada creación discursiva por Hurtado Albir, permite al traductor integrar el elemento específico de la cultura de destino en el TM, inexistente en el TO, lo que supone la adición de referencias culturales inexistentes en el TO (id.). Junto a estas tres técnicas, encontramos tres complementarias. La primera es la sinonimia, por la que el culturema es sustituido por una referencia similar en el TM. Le sigue la universalización limitada, que se basa en emplear una referencia diferente de la LO que sea más similar a la de la LM. Finalizamos con la universalización absoluta, donde se eliminan las connotaciones extranjerizantes, que serán sustituidas por una referencia neutral (Azarnoosh et al., 2017).

Es menester finalizar esta actualización de las técnicas traductológicas con Ranzato (2016), para reflejar la evolución de las propuestos realizadas a lo largo de los últimos lustros. En este sentido, existen once técnicas o fenómenos (Pagrandytė & Astrauskienė, 2021). El primero de ellos es el préstamo, definido como una repetición palabra por palabra sin cambios del culturema. Esto supone así el uso de un extranjerismo adaptado a través de un sufijo que sea acorde a las reglas de la LM. Como segundo fenómeno contamos con la traducción oficial, que consiste en la aplicación de un término reconocido y empleado en el TM, como ocurre con los equivalentes acuñados de Hurtado Albir (id.). En cuanto al calco, se trata de una traducción literal del culturema. La explicitación es una definición a modo de explicación del culturema, presentada a través de información adicional, siendo su opuesto la generalización. Esta última se basa en el uso de hiperónimos, lo que le otorga al culturema un significado más amplio, otorgándole una menor calidad en el plano cultural a través de una reducción o eliminación del culturema al ser intercambiado por un término más general (id.). Seguimos con la particularización, que expresa a través de un término más específico del TM el culturema original. La sustitución se emplea por restricciones temporales junto a otros motivos, lo que se puede reflejar en referencias más cortas o familiares para el lector. A esta técnica le sigue la

recreación léxica, denominada como equivalencia acuñada por Hurtado Albir. La compensación consiste en la inserción del culturema en otro lugar del texto con vistas a compensar la omisión previa del culturema (id.). También es posible emplear la técnica de la eliminación, que implica la no transferencia del culturema del TO en el TM. Finalmente, la adición creativa se define como la intervención del traductor para añadir una cualidad cultural o humorística en el TM (id.). Así pues, estamos frente a un conjunto de técnicas que se categorizan dentro de la adaptación a la LM o TM, donde se incluye la sustitución, eliminación, explicitación y generalización a través del uso de hiperónimos o de un equivalente acuñado. La otra categoría es la de la exotización, donde se incluyen el préstamo, el calco, la compensación y la recreación léxica (id.).

Para finalizar, recapitulamos las diferentes técnicas citadas en la siguiente tabla resumen:

NEWMARK	FRANCO AIXELÁ	HURTADO ALBIR	DAVIES	BASTIN	RANZATO
	Repetición	Explicitación	Conservación	Exoticismo	Explicitación
	Adaptación ortográfica	Yuxtaposición			
	Traducción lingüística no cultural	Inversión			
Naturalización	Naturalización	Adaptación	Localización	Adecuación situacional o cultural	Sustitución
	Creación autónoma	Creación discursiva		Creación	Recreación léxica
	Comentarios intertextuales	Disolución	Adición		
	Comentarios intratextuales	Condensación			
	Sinonímia	Particularización			Particularización
	Universalización limitada	Traducción literal	Globalización	Transcripción del original	
Traducción reconocida	Universalización absoluta	Equivalente acuñado			Traducción oficial
		Compensación			Compensación
	Omisión	Elisión		Omisión	Eliminación
		Variación Registro			
		Generalización			Generalización
		Implicitación			
Equivalente funcional		Equivalencia			
		Articulación			
		Adición		Expansión	Adición Creativa
		Amplificación			
		Lexicalización			
		Sobretraducción			
		Calco			Calco / Préstamo
		Descripción		Actualización	
		Gramaticalización			

Tabla 1: *Diferentes propuestas de clasificación sobre técnicas de traducción*

El marco teórico que acabamos de exponer se complementa con estudios de caso empíricos que vamos a desarrollar en la segunda parte de este capítulo quinto, y que, como verán, se centran en las traducciones al francés y/o al inglés de *Intento de escapada*, *El dolor de los demás* y *Anoxia*. A través de estos análisis se observa cómo las distintas técnicas de traducción se aplican para mantener la autenticidad del texto original y, al mismo tiempo, dinamizar los sistemas literarios receptores.

5.3. Estudios de caso

Hemos organizado nuestro análisis en el cotejo de una serie de fragmentos numerados que presentan el texto en español, su traducción al francés o inglés, y una descripción detallada de las técnicas de traducción identificadas. Entre los ejemplos destacados, se observa cómo se manejan expresiones coloquiales, referencias culturales específicas (como términos relacionados con la huerta de Murcia), y matices afectivos o vulgares. Por ejemplo, en *Intento de escapada*, la traducción de «hijo de puta» al francés como «salaud» (*infra*, p. 161) implica una adaptación que mantiene el tono ofensivo, pero ajusta el registro a equivalentes culturalmente reconocibles. En *El dolor de los demás*, términos como «zagal» se traducen al francés como «gamin» (*infra*, p. 237), conservando el matiz familiar, pero perdiendo parte de la idiosincrasia local.

Nuestro análisis pone de manifiesto, una vez más, que la traducción literaria exige un equilibrio entre fidelidad al original y adaptación creativa. Las decisiones de los traductores reflejan un entendimiento profundo de las diferencias lingüísticas y culturales, priorizando la legibilidad sin sacrificar la intención del autor. Técnicas como la explicitación y la adaptación demuestran ser cruciales para manejar desafíos como los culturemas o el registro coloquial, mientras que la inversión y yuxtaposición aseguran coherencia estilística. Como veremos más adelante, en la recapitulación final de este capítulo, nuestro análisis no evidencia la complejidad del proceso traductor y su papel esencial en la transmisión de la riqueza narrativa y emocional de las obras de Hernández a lectores de otras lenguas.

Comenzamos nuestro análisis presentando en primer lugar la tabla relativa al cotejo de los fragmentos originales de *Intento de escapada* y sus respectivas traducciones francesa e inglesa.

5.3.1. *Intento de escapada*

El presente análisis se centra en las estrategias de traducción utilizadas en la adaptación de la novela *Intento de escapada* de Miguel Ángel Hernández al francés e inglés. A través del estudio comparado de fragmentos en los tres idiomas, se han identificado diversas técnicas empleadas para trasladar el contenido original a las lenguas de destino, preservando tanto el significado como el tono del texto original.

Entre las técnicas de traducción más recurrentes se encuentran la explicitación, la adaptación y la equivalencia, todas ellas con una alta frecuencia de aparición. La explicitación ha sido especialmente necesaria en las traducciones al inglés y al francés debido a diferencias estructurales entre las lenguas, requiriendo la incorporación de sujetos explícitos o aclaraciones que en español pueden quedar implícitas. Por su parte, la adaptación ha sido clave para garantizar la fluidez y naturalidad del texto en la lengua meta, ajustando expresiones idiomáticas o referencias culturales. La equivalencia, en tanto, se ha empleado para conservar el significado global de expresiones difíciles de traducir de manera literal.

Otras técnicas utilizadas incluyen la inversión de elementos dentro de las oraciones, la yuxtaposición para reorganizar el discurso en la lengua meta y la disolución de estructuras complejas del español en construcciones más naturales para el francés y el inglés. Asimismo, se han observado casos de condensación, especialmente en la versión inglesa, con el objetivo de simplificar ciertas estructuras sin alterar el contenido del texto original publicado en español:

FRAGMENTO N.º 1	
ES	«Cerré los ojos y apreté los dientes para evitar el vómito […] hasta que la náusea remitió y el cuerpo empezó a acostumbrarse. Solo entonces fui capaz de abrir los ojos y dirigir la mirada al centro de la sala. Y allí conseguí ver por fin la caja, iluminada de modo teatral en medio de la oscuridad» (Hernández, 2013, p. 15).
FR	«Je fermai les yeux et serrai les dents pour m'empêcher de vomir […] puis la nausée faiblit et le corps commença à s'habituer. Alors seulement, je fus capable d'ouvrir les yeux et de diriger mon regard vers le centre de la salle. Et là, je parvins enfin à voir la boîte, éclairée

	au milieu de l'obscurité comme une scène de théâtre» (Hernández, 2015, p. 13).
EN	«I closed my eyes and clenched my teeth to keep down the vomit […] until the nausea subsided and my body began to get acclimated. Only then was I able to open my eyes direct my gaze to the center of the room. And there I was able to see, at last, the box, theatrically illuminated in the midst of the darkness» (Hernández, 2016, p. 15).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Explicitación de los términos «je» y «mon» para indicar el sujeto y la posesión del objeto, respectivamente. — Inversión de los elementos al final del enunciado, con indicaciones sobre el modo de ver las cajas iluminadas en la oscuridad al final del extracto francés. — Yuxtaposición del enunciado indicada a través de la coma subrayada a tal efecto. — Explicitación de los términos «I» y «my» para indicar el sujeto y la posesión del objeto en inglés, respectivamente. — Adaptación con disolución en el verbo «keep down», con denotación tendente a la generalización. Este verbo se definirá como la capacidad de comer o beber algo sin vomitar (Cambridge Dictionary, 2024; Collins English Dictionary, 2024; Longman Dictionary of Contemporary English, 2024). — Inversión en la última sección del enunciado entre el verbo y el complemento circunstancial empleado. — Yuxtaposición de enunciado en la sección «at last», dotada de comas en inglés.

FRAGMENTO N.º 2	
ES	«Había una pequeña cartela en la que se podía leer: Jacobo Montes, Intento de escapada, 2003» (Hernández, 2013, p. 16).
FR	«À côté de laquelle on pouvait lire, sur une petite pancarte : Jacobo Montes, Tentative d'evasion, 2003» (Hernández, 2015, p. 14).

EN	«Had next to it a small label on which could be read: Jacobo Montes, Escape Attempt, 2003» (Hernández, 2016, p. 16).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Inversión de elementos al principio del enunciado, con una correspondencia en la sección subrayada francesa. — Adaptación al inglés a través del uso de la pasiva en la sección subrayada.

FRAGMENTO N.º 4	
ES	«Preguntándose, seguramente, si la figura que entraba en la caja aún permanecía allí (Omar), si el olor a descomposición que apenas podían soportar tenía que ver con ese cuerpo que ya nunca más se mostraba […] me las había hecho miles de veces […] Como ellos. Porque tampoco yo sabía lo que había dentro de la estructura» (Hernández, 2013, p. 17).
FR	«Se demandant, probablement, si le personnage qui entrait dans la boîte y était encore, si l'odeur de putréfaction qu'ils pouvaient à peine supporter avait un rapport avec ce corps qu'on ne revoyait pas […] je me les étais posées mille fois […] Comme eux. Car moi, non plus, je ne savais pas ce qu'il y avait dans cette boîte» (Hernández, 2015, p. 16).
EN	«Asking themselves, for certain, if the figure who had entered the box had remained there, if the stench of decomposition they could barely stomach has something to do with this body that never revealed itself again […] I had asked myself those questions thousands of times […] Just like them. Because I didn't know what was inside that structure either» (Hernández, 2016, p. 18).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Explicitación necesaria del sujeto en francés a través de «Ils». — Indicación del lugar a través del pronombre «y», que permite sustituir en francés a los lugares en términos generales (Petit Robert, 1967; Wiktionnaire, 2004). — Generalización de la negación en francés pasando de un «nunca más» a un «no». Esta elisión del matiz impide conocer la

	imposibilidad futura de saber lo que se esconde en la caja mostrada en la exposición. — Yuxtaposición del enunciado en la sección final correspondiente a «non plus», presentado entre comas en francés. — Explicitación del sujeto en dos ocasiones en inglés, necesaria para el desarrollo del enunciado. — Compensación en posición posterior del término «tampoco» como «either».

FRAGMENTO N.º 5	
ES	«Ahora, al observar a los visitantes especular sobre lo que tenían delante de los ojos, comenzaron a regresar las imágenes a mi cabeza. Y en ese momento fui consciente de que allí dentro había algo mío. Aunque yo hubiera estado fuera de la caja, mi historia seguía allí encerrada» (Hernández, 2013, p. 18).
FR	«Tandis que j'observais les visiteurs méditant sur ce qu'ils avaient devant leurs yeux, les images commencèrent à affluer dans ma tête. Et ce fut alors que je pris conscience de ce qui m'appartenait. Même si j'étais resté à l'extérieur de la boîte, mon histoire y demeurait enfermée» (Hernández, 2015, p. 16).
EN	«At that moment, as I observed the visitors speculating about the thing in front of their eyes, images began to flood back to my head. And at that instant I became aware that there was something of mine inside there. Even though I was outside the box, my story remained enclosed within it» (Hernández, 2016, p. 18).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Condensación en «alors» como equivalente para «en ese momento», de gran precisión en su uso. — Explicitación, tanto en francés como en inglés, del sujeto. — Adaptación de «allí» a través del pronombre «y» francés, que permite indicar el lugar en el que se encuentra una persona o cosa, entre otros usos (Petit Robert, 1967; Wiktionnaire, 2004).

FRAGMENTO N.º 6	
ES	«En el principio fue la imagen. El glande, en primer plano, fijado a un tablón de madera. Después, el acto brutal. El martillo, el clavo y el golpe seco, que atraviesa el trozo de carne y lo fija en la madera» (Hernández, 2013, p. 21).
FR	«Au commencement, ce fut l'image. Le gland, au premier plan, posé sur une planche en bois. Puis, l'acte brutal. Le marteau, le clou et le coup sec, qui traverse le bout de chair et le fixe à la planche» (Hernández, 2015, p. 21).
EN	«In the beginning was the image. The penis, in the foreground, held against a wooden board. Then, the brutal act. The hammer, the nail and the sharp blow which pierced the piece of flesh and secured it to the wood» (Hernández, 2016, p. 23).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Yuxtaposición en la primera sección del enunciado, debido a la presencia en francés de una coma. — Mención del material en francés con una preposición diferente al español, lo que supone una adaptación a este idioma. — Adaptación en «held against a wooden board» frente al fragmento original en español «fijado a un tablón de madera», con inversión de los términos «tablón» y «madera» en el TM. — Traducción literal correcta del fragmento en su conjunto.

FRAGMENTO N.º 7	
ES	«La imagen formaba parte de la película. No se entendía fuera de contexto. Y el contexto, la vida de Bob Flanagan, lo que mostraban las imágenes, indicaba que al artista le gustaba el dolor, que gozaba de él […] Un dolor que le hacía estar vivo […] Cuando en otro fragmento de la película su pareja pasaba el cuchillo por los testículos de Flanagan, le introducía una bola de acero por el ano o apretaba su cuello con una cuerda hasta casi ahogarlo, el artista parecía sentirse liberado. Y el gemido de placer rompía el escenario quirúrgico de la autopsia fingida» (Hernández, 2013, pp. 21–22).

FR	«L'image, faisait partie du film. Elle ne pouvait pas se comprendre hors contexte. Et le contexte, la vie de Bob Flanagan, ce que montraient les images, portait à croire que l'artiste aimait la douleur, qu'il en jouissait […] Une douleur qui le maintenait en vie […] Dans une autre séquence du film, lorsque sa compagne glissait un couteau sur ses testicules, lui introduisait une boule d'acier dans l'anus ou serrait son cou à l'aide d'une corde jusqu'au bord de l'étouffement, l'artiste donnait l'impression d'être libéré. Et son gémissement de plaisir, faisait voler en éclats la mise en scène chirurgicale de l'autopsie présumée» (Hernández, 2015, p. 22).
EN	«The image formed part of the film. It couldn't be understood outside of its context. And the context – the life of Bob Flanagan – the life that was revealed by these images, revealed that the artist liked pain, he took pleasure in it […] A pain inflicted on himself that made him feel alive […] When, in another part of the film, Flanagan's partner sliced a knife through his testicles, steel a steel ball into his anus, or tightened a rope around his neck until she almost asphyxiated him, the artist seemed to feel liberated. And when he moaned in pleasure it shattered the surgical scene of the pretend autopsy» (Hernández, 2016, p. 24).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Explicitación de la pertenencia de los testículos a través del posesivo «ses». Se encuentra un segundo ejemplo en «son», refiriéndose en este último caso al gemido de placer. — Disolución de tres verbos españoles a través de «jusqu'au bord de l'étouffement», «donnait l'impression de» y «faisait voler en éclats». El verbo de la primera se refiere a «ahogarse», mientras que en el tercer caso la perífrasis hace referencia a «romper algo en pedazos» (Grand Larousse de la langue française, 1978; Lexis, 1975; Petit Robert, 1967). En el caso de la primera, se produce además una lexicalización del verbo del TO en el TM. — Adaptación en francés, a través del adjetivo «presumée», para plasmar el significado de «fingida» del TO. — Explicitación del sujeto en inglés a través de «he».

	— Inversión del sustantivo y del adjetivo en «pretend autopsy» con respecto a «autopsia fingida».

FRAGMENTO N.º 8	
ES	Somos vampiros que gozamos con la sangre y solo nos parece que nuestra existencia tiene sentido cuando advertimos que el otro es una puta mierda y que se hace trizas cada dos por tres […] Nuestras lágrimas son una puta mierda al lado de esa sangre que condimenta» (Hernández, 2013, pp. 23–24).
FR	On est pareils à des vampires, le sang nous fait jouir et notre existence n'a de sens pour nous que si les autres sont une merde et qu'ils s'écharpent à tout bout du champ […] Nos larmes, c'est que dalle, comparé à ce sang d'assaisonnement» (Hernández, 2015, pp. 23–24).
EN	We are vampires who take pleasure in blood, and it only seems like our existence makes any sense when we know that the other is a fucking piece of shit and is constantly being blown to bits […] This is what seasons it. Our tears are fucking shit next to this blood seasoning» (Hernández, 2016, pp. 25–26).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Explicitación del sujeto francés en «on». — Adaptación del mensaje en la primera sección del enunciado en francés, con una creación discursiva bastante palpable. La segunda se encuentra en el término «dalle», que denota a «nada de nada» (Petit Robert, 1967), sustituyendo a «una puta mierda». Una tercera adaptación se refiere a la preposición empleada para expresar «que condimenta», como «d'assaisonnement» (TLFi; ATILF,1994). — Equivalencia acuñada en francés formada por una expresión equivalente que denota a la acción de «arar todo el campo». En lo que respecta al verbo, denota a la acción de «hacerse pedazos» expresada en el TO (TLFi; ATILF, 1994). — Explicitación del sujeto en inglés («we»). — Disolución del verbo español «gozamos» como «take pleasure» para adaptarlo a la cultura de destino (Oxford English Dictionary, 2024).

	— Condensación de «cada dos por tres» como «constantly» con el mismo objetivo que lo anterior. — Creación discursiva al añadir «This is what seasons it», denotando al condimento, referenciado posteriormente en el enunciado.

FRAGMENTO N.º 9	
ES	«Vengo a recordarte algo que sabes y de lo que esta vez no te vas a poder escapar» (Hernández, 2013, p. 25).
FR	«Je viens te rappeler quelque chose, cette fois tu ne pourras pas t'échapper» (Hernández, 2015, p. 26).
EN	«I've come to remind you of something you already know and that, this time, you won't be able to escape» (Hernández, 2016, p. 28).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Yuxtaposición en la sección «quelque chose, cette fois» lo que contrasta con la clara articulación del TO «algo que sabes y de lo que esta vez». — Yuxtaposición en «that, this time, you» frente a la articulación del fragmento original en español «de lo que esta vez», añadiendo un sujeto (explicitación) y manteniendo el registro del TO en el TM. — En general, traducción literal correcta del fragmento en inglés.

FRAGMENTO N.º 10	
ES	«Me siento incómodo. Además, luego está la cosa…de las tías. Estoy ya algo harto de salir y volverme con los dientes largos» (Hernández, 2013, p. 26).
FR	«Je ne suis pas du tout à l'aise. En plus, il y a aussi le problème avec… les filles. J'en ai vraiment marre de sortir et de rentrer bredouille» (Hernández, 2015, p. 28).
EN	«I feel uncomfortable. Besides, there is the whole issue…of girls. I am already somewhat sick of going out and then coming home feeling jealous» (Hernández, 2016, p. 30).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Disolución en el primer enunciado en francés, manifestado como «Je ne suis pas du tout à l'aise» en el TM. En el TO se presenta

	como «me siento incómodo». En el caso francés asistimos a un sujeto explicitado («je») y a la perífrasis «être à l'aise», entre otros aspectos (Lexis, 1975). — Generalización del término «tías» en francés, expresado como «filles» (Petit Robert, 1967; Wiktionnaire, 2004). — Equivalente acuñado en la expresión «rentrer bredouille», entendido por extensión como «fracasar en el desarrollo de un proyecto o gestión» (TLFi; ATILF, 1994). Este significado es el que se expresa en el TO, por lo que es pertinente su empleo. — Generalización en «feeling jealous», una expresión idiomática española enunciada como «volver con los dientes largos» en el TO. (Chambers Dictionary, 2024; Macmillan English Dictionary for Advanced Learners, 2002).

FRAGMENTO N.º 11	
ES	«Porque eso era lo que había ido a buscar a aquel piso, lejos del pueblo, de las constantes interrupciones de mi madre, de la vigilancia de mis vecinos y de esa especie de pasillo interior en el que había llegado a convertirse mi calle» (Hernández, 2013, p. 26).
FR	«Car en fait c'était ça ce que j'étais allé chercher dans cet appartement, loin de mon village, des irruptions incessantes de ma mère, de la surveillance des voisins ou de cette sorte de couloir intérieur qui était devenue la rue devant chez-moi» (Hernández, 2015, p. 27).
EN	«Because this was truly what I had sought in that apartment, far from my hometown, from my mother's constant interruptions, from my neighbor's prying eyes, and the sort of interior hallway that my street had become» (Hernández, 2016, p. 29).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— En francés, traducción literal del fragmento. — Cambio de orden de los elementos en inglés («neighbor's prying eyes»), definiéndose el verbo «pry» como «intentar obtener información privada sobre una persona» (Collins English Dictionary, 2024; Oxford English Dictionary, 2024; Urban Dictionary, 2024). Existe una segunda inversión en «interior

	hallway», con cambios del sustantivo y del elemento acompañante («pasillo interior»).

FRAGMENTO N.º 13	
ES	«¿Te da Helena? Que puta suerte has tenido. A mí me tocó el inepto de Navarro. Qué tío más gilipollas […] Qué fuerte, cómo se le va la pinza a la gente» (Hernández, 2013, p. 27).
FR	«Tu as eu un sacré bol d'avoir Helena comme prof. Moi, j'ai dû me farcir cet incapable de Navarro. Un con fini, ce mec […] C'est fou, comme certains perdent les pédales» (Hernández, 2015, p. 27).
EN	«You are taking Helena, right? You are so fucking lucky. I ended up with the incompetent Navarro. That guy is such a dumbass […] That's rough stuff. Why is everyone so crazy? » (Hernández, 2016, p. 31).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Adaptación en francés en «avoir un sacré bol», entendido en un sentido figurativo y popular para hacer referencia al hecho de tener mucha suerte (TLFi; ATILF, 1994). La segunda se encuentra en «se farcir», con el sentido de estar demasiado lleno, según todas las fuentes lexicográficas consultadas en su sentido figurado y familiar (Grand Larousse de la langue française, 1978). La tercera es «mec», un término argótico que se refiere a la persona que dirige a las meretrices, eminentemente masculina (Petit Robert, 1967). Finalizamos el extracto francés con «perdre les pédales», una expresión registrada en las fuentes consultadas con el mismo significado que la empleada en el extracto original en español (Wiktionnaire, 2004). — Equivalencia en «you are so fucking lucky» frente al fragmento original en español «que puta suerte has tenido». Destaca en este contexto la explicitación del sujeto, propia del inglés y del francés en la constitución del enunciado. La segunda se encuentra en «dumbass», con respecto al fragmento original en español «gilipollas». En el Cambridge Dictionary (2024) aparece recogido como «corto o tonto», en lenguaje de jerga de los Estados Unidos.

	— Explicitación en «I», una expresión del sujeto necesaria para el cumplimiento de la normativa inglesa en torno a los enunciados. — Creación discursiva en «that's rough stuff. Why is everyone so crazy», con generalización en «everyone so crazy», lo que supone omitir el culturema. El fragmento original en español correspondiente sería «Qué fuerte, cómo se le va la pinza a la gente».

FRAGMENTO N.º 14	
ES	«Eso lo dices porque eres… ¿qué? ¿Bollera? […] Bueno, pues el jueves…ya sabes. Aunque tenga que traer a la legión bollo te saco de aquí» (Hernández, 2013, p. 27).
FR	«C'est ce que tu crois, parce que tu es…quoi ? une gouine ? […] Bon, alors demain, jeudi…t'es prévenu. Je te sortirai d'ici même si je dois rameuter un régiment de gousses» (Hernández, 2015, pp. 28–29).
EN	«You are just saying that because you are…what? A dyke? […] Well, about Thursday, you already know. Even if I have to bring all the whole gay brigade, I am getting you out of here» (Hernández, 2016, p. 31).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Equivalentes en francés de los términos «bollera» y «bollo». Ambos términos están recogidos, bajo la acepción «gouine» y «gousse», en el Grand Larousse de la langue française (1978), el Petit Robert (1967), el Trésor de la langue française informatisé (TLFi; ATILF, 1994) y el Wiktionnaire (2004). — Equivalente en «dyke» para el término fragmento original en español «bollera». El término inglés aparece registrado en el Chambers Dictionary (2024) y en el Urban Dictionary (2024) con idéntico significado al término español «lesbiana», de carácter muy informal y considerada ofensiva por muchos. — Disolución en «you already know», frente a la condensación del fragmento original en español «ya sabes», con explicitación del sujeto en el TM («you»).

	— Yuxtaposición en «gay brigade, I am getting you out of here», frente a la articulación del original «legión bollo te saco de aquí». Encontramos, además, explicitación del sujeto en inglés y una disolución del contexto original en el TM.

FRAGMENTO N.º 15	
ES	«Ni el pene partido, ni los pezones punzados, ni las heridas, ni la mierda, ni la orina, ni la sangre. Nada es más terrible que el rostro agonizante del artista. Ahí todo está sucediendo. Una piedad verdadera, absoluta» (Hernández, 2013, p. 29).
EN	«Not the punctured penis, not the perforated nipples, not the wounds, not the shit, not the urine, not the blood. Nothing was more terrible than the agonized face of the artist. Everything was happening there. A true, absolute piety» (Hernández, 2016, p. 33).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Adaptación en «everything was» frente al fragmento original en español «todo está». Se ha cambiado el punto de vista en inglés, con expresión en el pasado, puesto que el Marcos adulto está recordando hechos que le acaecieron cuando era mucho más joven. — Inversión en «a true, absolute piety» con respecto al fragmento original en español «Una piedad verdadera, absoluta».

FRAGMENTO N.º 16	
ES	«Porque el artista siempre finge. El artista es un sujeto. Y los sujetos fingen» (Hernández, 2013, p. 30).
FR	«Car l'artiste fait toujours semblant. L'artiste est un sujet. Et les sujets font toujours semblant» (Hernández, 2015, p. 32).
EN	«Because the artist is always faking. The artist is a subject. And subjects fake it» (Hernández, 2016, p. 34).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Disolución del verbo subrayado en francés, con adición del elemento «siempre» como «toujours» (Petit Robert, 1967; TLFi; ATILF, 1994; Wiktionnaire, 2004), que podríamos catalogar también como una creación discursiva.

	— Disolución en inglés, sin presencia de la adición o de la creación discursiva. Se produce en este caso la adición de un COD que alarga la expresión del verbo «fingir».

FRAGMENTO N.º 17	
ES	«Allí, durante los años ochenta, vivió de lleno el movimiento activista en el que el arte se convirtió en una herramienta para reclamar derechos, un arma política de primer orden» (Hernández, 2013, p. 34).
FR	«Là, il s'était trouvé pendant les années quatre-vingt au cœur du mouvement activiste, où l'art était devenu un outil pour réclamer des droits, une arme politique de premier ordre» (Hernández, 2015, p. 36).
EN	«There, during the 80s, he was fully involved with the activist movement in which art was transformed into a tool for demanding rights, a political weapon of the highest order» (Hernández, 2016, p. 38).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Adaptación de «vivir de lleno» en francés, expresado a través de un verbo en pasado acompañado de «en el corazón», corroborando la idea expresada en el TO. — Adaptación en inglés, con una traducción que se ajusta más al TO, pero sin llegar a ser una traducción literal del mismo.

FRAGMENTO N.º 18	
ES	«Lo que veis emula las Danzas del Sol […] Una mujer vestida de cuero introducía en el ano de Montes una serie de velas […] Lo que yo te decía, una paja mental […] Durante los noventa […], mantuvo atado durante una semana a un perro callejero frente a un muro en el que, con pienso de perros, había escrito la palabra hambre […] Esto es sadismo, es maltrato. Es legal e inmoral» (Hernández, 2013, pp. 34–38).
FR	«Ce que vous voyez là, s'inspire des «Danses du soleil» […] Une femme en vêtements de cuir introduisait dans l'anus de Montes une série de bougies […] C'est bien ce que je te disais, une branlette

	mentale […] Au cours des années quatre-vingt-dix […] maintenir attaché pendant une semaine un chien errant face à un mur sur lequel il avait écrit le mot « faim » en se servant d'aliments pour chien […] C'est du sadisme, de la maltraitance. C'est illégal et immoral» (Hernández, 2015, pp. 37–40).
EN	«What you are seeing is an emulation of the Dances of the sun […] a woman dressed in leather inserts a series of candles into Montes's anus […] Just like I told you, mental masturbation […] During the 90s, he kept a stray dog tied up for a week in front of a wall on which he had written, in dog food, the word "hunger" […] It's sadism, it is abuse. It's illegal and immoral» (Hernández, 2016, pp. 39–42).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Inversión de los elementos en la parte correspondiente al «perro» y la «comida», que se entiende como una adaptación del enunciado a la lengua francesa. — Adaptación del tiempo verbal en «are seeing», para ajustarse a la gramática inglesa. Un segundo caso se presenta en el material del vestido de la mujer mencionada, que pasa de la preposición «de» en español a «in» en inglés.

FRAGMENTO N.º 19	
ES	«¿Y desde cuándo el arte tiene que ser bueno, moral o legal? […] ¿Me está diciendo que el artista tiene vía libre para maltratar? Te estoy diciendo que el artista puede ser un hijo de puta» (Hernández, 2013, p. 37).
FR	«Et depuis quand l'art doit-il être bienveillant, moral et légal ? Vous êtes en train de me dire que l'artiste a le champ libre pour s'adonner à la maltraitance ? Je dis seulement que l'artiste peut être un salaud» (Hernández, 2015, p. 41).
EN	«And since when does art have to be good, moral or legal? […] Are you telling me that the artist is free to abuse and mistreat? I'm telling you that the artist can be a son of a bitch» (Hernández, 2016, p. 42).

TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Disolución con posible cambio de registro en la traducción del verbo «maltratar» en francés como «s'adonner à la maltraitance» (Petit Robert, 1967; TLFi; ATILF, 1994; Wiktionnaire, 2004) — Condensación del término «hijo de puta» en francés. Este término («salaud») es definido en el Petit Robert (1967), el Trésor de la langue française informatisé (TLFi; ATILF, 1994) y el Wiktionnaire (2004) en referencia a una persona que no es digna de respeto. — Condensación en «is free» frente a la disolución del original «tiene vía libre». — Equivalente en «son of a bitch» con respecto al fragmento original en español «hijo de puta».

FRAGMENTO N.º 20	
ES	«El artista no es inocente. Nadie lo es. El artista es parte integrante de aquello que denuncia. Y solo puede reproducirlo […] *Mierda de Inmigrante* […] Montes convocó a una serie de inmigrantes para comer su propia mierda […] Los inmigrantes han elegido estar ahí. Lo hacen por dinero» (Hernández, 2013, pp. 39–40).
FR	«L'artiste n'est pas innocent. Personne ne l'est. L'artiste est partie intégrante de ce qu'il dénonce. Et il se limite à le reproduire […] *Merde d'immigré* […] Montes convoqua un groupe d'immigrés pour leur demander de manger leur propre merde […] Les immigrés sont là de leur propre choix. Ils sont là pour l'argent» (Hernández, 2015, pp. 43–44).
EN	«According to him, the artist is not innocent. No one is. The artist is an integral part of that which he denounces. And can only reproduce it […] *Immigrant's Shit* […] Montes invited a group of immigrants to eat their own shit […] The immigrants have chosen to be there. They're getting paid» (Hernández, 2016, pp. 44–45).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Adaptación en francés de la primera sección subrayada en español, donde se añade el matiz de que se les está pidiendo que hagan la acción propuesta. En cuanto al segundo elemento, encontramos

	una expresión equivalente a la española para la elección y otra para el tema monetario. — Traducción literal de la primera sección subrayada en español al inglés. Lo mismo ocurre con la segunda sección destacada. — Adaptación de la tercera sección subrayada en inglés («they're getting paid») a través de un verbo en presente continuo, para ajustarse a este idioma.

FRAGMENTO N.º 21	
ES	«Lo que Montes hacía, esa manera de explotar y torturar a los indefensos, me resultaba demasiado difícil de asumir. Y, sin embargo, me atraía me intrigaba y me seducía» (Hernández, 2013, p. 43).
FR	«Les actions de Montes, cette façon d'exploiter et de torturer les personnes sans défense, étaient à mon sens difficilement justifiables. Et pourtant, elles m'attiraient, elles m'intriguaient et me séduisaient» (Hernández, 2015, p. 49).
EN	«What Montes did, his way of exploiting and torturing the defenseless, turned out to be very difficult for me to come to terms with. And however, it attracted me, intrigued me, and seduced me» (Hernández, 2016, p. 50).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Lexicalización en «les actions de Montes», con respecto al original gramaticalizado «lo que Montes hacía». — Disolución en «personnes sans défense», con respecto al original «los indefensos», con un fenómeno de amplificación adicional de «personnes», que conduce a un comienzo de creación discursiva. — Adaptación en «étaient à mon sens difficilement justifiables» con respecto al original «me resultaba demasiado difícil de asumir», con adición de «à mon sens» y realizando una modulación entre los elementos «justifiables» y «de asumir». — Explicitación en «his», un posesivo de tercera persona del singular masculino que explicita el hecho de que es él el que explota a los inmigrantes.

	— Compensación en «for me», que se encuentra en español como «me». Se presenta en posición posterior en inglés. — Adaptación en «to come to terms with» frente al fragmento original en español «asumir». Tenemos, además, una disolución del verbo del TO, en el sentido de aceptar algo, llegar a un acuerdo o asimilar algo.

FRAGMENTO N.º 22	
ES	«El arte contemporáneo es contemporáneo del mundo digital y es ahí donde hay que buscarlo. El problema es que la información está dispersa y, en ocasiones, es contradictoria. Es uno mismo el que tiene que construir el texto, como si fuera un DJ […] Conocer […] se ha convertido en un acto de montaje» (Hernández, 2013, p. 46).
FR	«L'art contemporain est contemporain du monde numérique, c'est donc là qu'il faut aller le chercher. Le problème est que l'information y est dispersée et, parfois, contradictoire. On doit construire le texte par soi-même, à l'égal d'un DJ […] Connaître est devenu un acte de montage» (Hernández, 2015, p. 52).
EN	«Contemporary art is contemporary of the digital world, and that is where you have to find it. The problem is that all the information was scattered everywhere and was, at times, contradictory. One had to assemble the text oneself, as if one were a DJ […] Knowing has become an act of montage» (Hernández, 2016, p. 53).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Adaptación del término «digital» al francés, expresado como «numérique» (Petit Robert, 1967; Wiktionnaire, 2004). — Traducción literal del resto de secciones subrayadas en francés, correspondiendo el lenguaje palabra por palabra al TO. — Traducción literal de la primera línea en inglés, con una posible creación discursiva en «find it», considerando que el español desea «buscar» y el inglés «lo encuentra». El contexto original es «El arte contemporáneo es contemporáneo del mundo digital y es ahí donde hay que buscarlo», frente a la traducción inglesa «Contemporary art is contemporary of the digital world, and that is where you have

	to find it». Un segundo caso de esta técnica se encuentra en la última línea: «Conocer […] se ha convertido en un acto de montaje» frente a «Knowing has become an act of montage». En este último caso, se presentan las acciones en curso con el gerundio. — Inversión en «one had to assemble the text oneself» frente al fragmento original en español «es uno mismo el que tiene que construir el texto», con presencia del verbo inglés en pasado para indicar que se trata de hechos que ocurrieron en un tiempo pretérito.

FRAGMENTO N.º 23	
ES	«Dependiendo de la opción sexual del invitado, acudía a un lugar o a otro. Él tocaba todos los palos, así que nunca tenía problema» (Hernández, 2013, p. 49).
FR	«Il choisissait les lieux de ses sorties en fonction de l'orientation sexuelle de son invité. De son côté, il était à voile et à vapeur et tout lui convenait» (Hernández, 2015, p. 57).
EN	«Depending on the sexual preference of the guest, he'd take them out to one place or another. He swung both ways, so there was never any problem» (Hernández, 2016, p. 58).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Inversión entre los dos idiomas al inicio del extracto con «il choisissait les lieux de […]» frente al fragmento original en español «acudía a un lugar o a otro». Se presentan ligeros cambios, como la explicitación del sujeto y la elección del verbo «elegir» en francés con respecto al original «acudir», lo que supone además una adaptación con tendencia a la creación discursiva. — Adición de las palabras «de son côté» en francés sin elemento equivalente en el texto original. Sin embargo, facilita la lectura de la obra francesa al haberse incorporado dicho elemento de lenguaje, puesto que indica de quién es la preferencia presentada.

	— Equivalente acuñado entre «tocar todos los palos» y «être à voile et à vapeur», con el sentido implícito de «persona bisexual» (Wiktionnaire, 2004). — Adaptación en «he'd take them out to one place or another», con explicitación del sujeto. El contexto fragmento original en español es «acudía a un lugar o a otro». — Equivalente acuñado en «swung both ways» para el fragmento original en español «tocaba todos los palos». El Cambridge Dictionary (2024), el Urban Dictionary (2024) y el Wiktionary (2004) lo recogen con el sentido de moverse fácilmente de un lado a otro. — Equivalencia en «so there was never any problem», frente al fragmento original en español «así que nunca tenía problema».

FRAGMENTO N.º 24	
ES	«Lleva cuidado con Montes, es el hijo de puta más grande que pisa la faz de la tierra» (Hernández, 2013, p. 52).
FR	«Fais attention à Montes, c'est le plus grand des salauds qui existent sur Terre» (Hernández, 2015, p. 61).
EN	«Watch out for Montes, he's the biggest son of a bitch on the face of the earth» (Hernández, 2016, p. 62).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Adaptación en «faire attention» con respecto al TO. En los diccionarios monolingües consultados encontramos de nuevo el término «salaud», que ya destacamos como una persona que no es digna de respeto siguiendo el Petit Robert (1967) y el Wiktionnaire (2004). — Condensación del mensaje en la sección correspondiente a «pisa la faz de la tierra», recogida como «existent sur terre». — Adaptación en «watch out for Montes» frente al fragmento original en español «lleva cuidado con Montes». Existe un segundo caso en «on the face of the earth», con respecto al fragmento original en español «que pisa la faz de la tierra».

	— Inversión en «biggest son of a bitch» para el fragmento original en español «hijo de puta más grande». Además, existe una equivalencia en la expresión «son of a bitch».

FRAGMENTO N.º 25	
ES	«No creas que te envidio. Si yo estuviera tan cerca de esta preciosidad […] me echaría humo la polla de tanto machacármela» (Hernández, 2013, p. 53).
FR	«Ne crois pas que je sois jaloux. Si j'étais aussi proche de cette beauté […] ma bite jetterai des étincelles de tant l'astiquer» (Hernández, 2015, p. 62).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Explicitación del sujeto francés «je». — Disolución de «je sois jaloux» con respecto al original «te envidio», incorporando la explicitación antes mencionada. — Inversión en «ma bite jetterai des étincelles de tant l'astiquer» con respecto al fragmento original en español «me echaría humo la polla de tanto machacármela». A este respecto, «bite» es recogido en los diccionarios monolingües consultados con el significado de pene o miembro viril (Petit Robert, 1967; TLFi; ATILF, 1994; Wiktionnaire, 2004) y marcado como algo coloquial o vulgar. El otro término que nos ocupa es «astiquer», presente en las mismas fuentes con el significado de practicar la felación o la masturbación a alguien, y marcada como coloquialismo.

FRAGMENTO N.º 26	
ES	«Como la que llevó a cabo en 1992 sobre el descubrimiento de América (Cuerda floja/Toma de tierra). Allí, totalmente desnudo, Montes caminaba sobre una cuerda floja […] y, en lugar de guardar el equilibrio, cada cierto tiempo tomaba impulso, daba un pequeño salto y caía contra las cuerdas con las piernas abiertas, golpeándose en los testículos y en el ano» (Hernández, 2013, p. 56).

FR	«Notamment celle qu'il mena à bien en 1992 sur le thème de la découverte de l'Amérique (Corde Molle/Occupation de terre). Dans cette œuvre, Montes marchait entièrement nu sur un fils distendu […] Cependant, au lieu de se maintenir en équilibre, de temps en autre il prenait de l'élan, exécutait un petit saut et retombait sur la corde les jambes ouvertes, se cognant les testicules et l'anus» (Hernández, 2015, p. 65).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Adaptación en «notamment celle qu'il mena» con respecto al original «como la que llevó a cabo», con cambios notables en la estructura como el adverbio «notamment» o la incorporación del pasado simple, empleado únicamente en lenguaje académico y literario. Un segundo caso se presenta en «cependant», con respecto al original «y». Se presenta aquí un posible contrasentido, que no es tal si se estudia el desarrollo del extracto francés presentado en su totalidad. Un tercer caso de adaptación es «de temps en autre», sobre el original «cada cierto tiempo», que permite al lector francés percibir el matiz de la obra original en español. Finalmente, existe un cuarto ejemplo en «exécutait un petit saut», con respecto al original «daba un pequeño salto», con una variación de registro en francés tendente a una mejora de este. — Adición en «sur le thème de» con respecto al original (sin texto equivalente), que permite proporcionar un marco a la obra, lo que supone incorporar de alguna manera un fenómeno de descripción sobre el extracto original. — Particularización en «dans cette œuvre», llegando a una adición sobre el original «allí», más impreciso en cuanto al referente. — Inversión en la sección «Montes marchait entièrement nu» frente al original «totalmente desnudo, Montes caminaba», incorporando la técnica de la yuxtaposición al presentar signos de puntuación intermedios. — Explicitación en «il», para cumplir con la presencia necesaria del sujeto en todo enunciado francés.

	— Disolución en «il prenait de l'élan» frente al original «tomaba impulso», con explicitación del sujeto mencionado anteriormente. Se presenta además una perífrasis en francés, cuyo significado concuerda con el del TO según todas las fuentes lexicográficas consultadas.

FRAGMENTO N.º 27	
ES	«El tiempo se espesó y las puertas tardaron varios siglos en dejar ver quién estaba en el interior. Y allí, arropado por la multiplicación de su figura en los espejos, por fin, apareció Montes. […] Parecía un maestro de yoga o un monje de alguna religión oriental […] Un cráneo perfectamente ovalado que podría recordar las esculturas de Brancusi» (Hernández, 2013, p. 59).
FR	«Le temps s'épaissit et les portes mirent des lustres avant de laisser voir qui était à l'intérieur. Et là, escorté par la multiplication de sa silhouette dans les miroirs, Montes apparut enfin […] Il avait l'allure d'un maître de yoga ou d'un moine d'une quelconque religion orientale […] Une forme parfaitement ovale qui aurait pu rappeler les sculptures de Brancusi» (Hernández, 2015, p. 69).
EN	«Time slowed down, and it took centuries for the doors to reveal the person inside. And there, surrounded by the multiplication of his own person in the mirrors, at long last, Montes appeared […] He looked like a yoga master or a monk from some Eastern religion […] A perfectly oval-shaped skull that would make one think of Brancusi» (Hernández, 2016, p. 70).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Adaptación en «mirent des lustres» frente al original «tardaron varios siglos», entendiéndose en francés «lustres» procedente de la antigüedad romana como «una duración muy extensa» (Petit Robert, 1967). En cuanto al verbo, procede de «mettre», entendido en este sentido como «tardar» (Lexis, 1975). — Disolución en «avant de laisser voir» con respecto al original «en dejar ver», compuesto por la adición de la palabra «avant» seguida de una preposición y de una perífrasis verbal compuesta por

	«laisser» como verbo auxiliar y «voir» como verbo principal. Un segundo caso se presenta en «d'une quelconque», existente en el fragmento original en español como «de alguna». Así, tenemos el término «quelconque», con idéntico significado que la voz española «cualquiera», en el sentido masculino o femenino. Finalmente, existe un tercer ejemplo en «aurait pu rappeler» frente al original «podría recordar», constituido en francés a través del pretérito perfecto con respecto al condicional español, lo que supone además una adaptación del verbo considerado. — Inversión en «Montes apparut enfin» sobre el original «por fin, apareció Montes», observando que en el fragmento original en español se produce también yuxtaposición de elementos a través de signos de puntuación. — Creación discursiva en «il avait l'allure» con respecto al original «Parecía», con los añadidos siguientes: Primero, una explicitación del sujeto del enunciado. Segundo, una perífrasis constituida por «avoir l'allure», donde existe un verbo seguido de un artículo determinado y de un sustantivo. — Yuxtaposición en «down, and it» frente a la articulación del original «y [las puertas]». — Condensación en «reveal the person inside» frente a la disolución del original «dejar ver quién estaba en el interior». — Adaptación en «at long last» con respecto al fragmento original en español «por fin», que enfatiza aún más la tardanza del ascensor. Un segundo caso se presenta en «perfectly oval shaped skull» sobre el fragmento original en español «cráneo perfectamente ovalado», con inversión del sustantivo y del adjetivo para cumplir con la normativa inglesa. Finalmente, existe un tercer ejemplo en «that would make one think of Brancusi». El fragmento original en español es «que podría recordar las esculturas de Brancusi». En este contexto «recordar» y «pensar» son acciones del pensamiento similares, con elisión de la palabra «esculturas» en inglés, que se

	produce por considerar el traductor que se encuentra ante un público culto. — Explicitación en «he», necesaria para el correcto desarrollo del enunciado inglés estándar.

FRAGMENTO N.º 28	
ES	«Por unos momentos me fascinaba y otros me desesperaba. Y me recordó una imagen que siempre me había resultado curiosa, la de los flâneurs melancólicos paseando tortugas en los pasajes del viejo París» (Hernández, 2013, p. 61).
FR	«Par moments, j'en étais fasciné, et à d'autres, exaspéré. Une image qui m'avait toujours paru curieuse me revint alors en mémoire, celle des flâneurs mélancoliques promenant des tortues à travers les passages du vieux Paris» (Hernández, 2015, p. 72).
EN	«At times I was fascinated and at others I was exasperated. And I recalled an image that I'd always found odd, that of the flâneurs walking with turtles on leashes down the narrow streets of old Paris» (Hernández, 2016, p. 73).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Yuxtaposición en «par moments, j'en étais fasciné, et à d'autres, exaspéré» frente al original articulado «por unos momentos me fascinaba y otros me desesperaba». — Inversión en «Une image qui m'avait toujours paru curieuse me revint alors en mémoire», con respecto al original «Y me recordó una imagen que siempre me había resultado curiosa», donde se ha realizado la compensación en forma de adaptación de «Y» como «alors», que denotan en ambos casos al momento en que se produce el hecho. — Adaptación en «à travers les» sobre el original «en los», con una disolución constituida por tres elementos en el TM frente a los dos del TO. — Adaptación en «odd» frente al fragmento original en español «curiosa». En los diccionarios monolingües ingleses consultados (Cambridge Dictionary, 2024; Oxford English Dictionary, 2024)

	se define el término como algo raro o extraño. La segunda adaptación se encuentra en «walking with turtles on leashes», donde asistimos también a una disolución con adición de elementos en la sección «on leashes». El fragmento original en español es «paseando tortugas», donde no encontramos la idea expresada en inglés.

FRAGMENTO N.º 29	
ES	«Percibía que entre los dos había una complicidad especial. Una relación de mutua admiración y respeto que me hizo pensar que detrás de aquello había una historia común. Esa naturalidad y ese acompasamiento no se conseguían con una relación profesional» (Hernández, 2013, p. 64).
FR	«Je percevais entre eux une complicité particulière. Une relation d'admiration et de respect mutuels dont j'imaginai qu'elle cachait une histoire commune. Ce naturel et cette harmonie ne pouvaient pas s'expliquer par une simple relation professionnelle» (Hernández, 2015, p. 76).
EN	«But I could tell that there was a special complicity between the two of them. A relationship of mutual admiration and respect which made me think that, somewhere behind it all, there was a special history. They were so natural and in tune with each other, something that doesn't happen in a professional relationship» (Hernández, 2016, p. 77).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Inversión de elementos en francés expresada a través de «admiration et respect mutuels», lo que supone un cambio de orden con respecto al TO («mutua admiración y respeto»). — Adaptación del lenguaje en francés en la segunda sección subrayada, cuya expresión corresponde al verbo «conseguir» expresado en el TO. — Creación discursiva en «but I could tell that» frente al fragmento original en español «percibía que», con adición de un conector

	como «but» y empleando un lenguaje apropiado en inglés para plasmar la idea original en lengua española. — Yuxtaposición en «that, somewhere behind it all, there was» frente a la articulación del fragmento original en español «que detrás de aquello había» — Adaptación con yuxtaposición en «they were so natural and in tune with each other, something that doesn't happen in». El fragmento original en español articulado es «esa naturalidad y ese acompasamiento no se conseguían». Existe un cambio entre «conseguir» y «ocurrir» para adaptarse a un contexto específico, como es el que nos ocupa.

FRAGMENTO N.º 30	
ES	«Caminando en la noche por una ciudad que parecía del centro de Europa […] El caminar del hombre de la máscara me recordó inmediatamente al de Montes […] En el trayecto desde el hotel a la Sala de Arte, había observado que él miraba el mundo como si todo fuese extraño, como si todo se reflejase en su máscara […] Y la máscara se me antojó en ese momento una manera de protegerse ante ese vacío oscuro que nos llama una y otra vez» (Hernández, 2013, pp. 65–66).
FR	«Qui marchait dans la nuit à travers une ville, apparemment d'Europe […] La démarche de l'homme au masque me rappela tout de suite celle de Montes […] Lors du trajet depuis l'hôtel jusqu'à la Salle d'Art j'avais remarqué qu'il observait le monde comme si tout lui était étrange, comme si tout se reflétait sur un masque qu'il aurait porté […] Et j'eus l'impression que le masque était une sorte de protection face à ce vide obscur qui nous appelle constamment» (Hernández, 2015, p. 77).
EN	«Walking at night through a city that looked to be in Central Europe […] The man is the mask's gait immediately reminded me of Montes […] On the way from the hotel to the Sala de Arte, I had noticed that he looked at the world as if everything were strange, as if everything

	were reflected in his mask […] And the mask seemed to me, at that moment, like a way of protecting oneself against the dark emptiness that calls out to us time and again» (Hernández, 2016, pp. 78–79).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Adaptación en «à travers» frente al original «por» para transmitir la idea evitando el uso de «par», que en francés alude a «diversas relaciones semánticas tomadas de la preposición latina *per* o expresadas por el ablativo» (TLFi; ATILF, 1994). La segunda se encuentra en «comme si tout lui était étrange», con respecto a «como si todo fuese extraño», incorporando un COD en «lui». Finalmente, si le sumamos la condensación, la encontramos en «constamment» sobre el original «una y otra vez». — Yuxtaposición en «qui marchait dans la nuit à travers une ville, apparemment d'Europe», con respecto al TO «caminando en la noche por una ciudad que parecía del centro de Europa». — Explicitación en «je», necesaria en francés para el enunciado. — Disolución con tendencia a creación discursiva en «sur une masque qu'il aurait porté» sobre el original «como si todo se reflejase en su máscara», con explicitación del sujeto y de la propiedad de la máscara en el caso francés. — Inversión con posible creación discursiva en «j'eus l'impression que le masque». El original sería «la máscara se me antojó», con cambios relevantes en el orden de los elementos para adaptarse al francés. Adicionalmente, se presenta una explicitación del sujeto ya mencionada en el TM. — Inversión en «the man in the mask's gait» frente al fragmento original en español «el caminar del hombre de la máscara». El Collins Dictionary (2024) y el Urban Dictionary (2024) definen esta forma de caminar como «muy particular». — Condensación en «reminded me of Montes» con respecto a la disolución del original «me recordó […] al de Montes». — Yuxtaposición en «seemed to me, at that moment, […]» sobre el fragmento original en español articulado «se me antojó en ese momento».

	— Disolución en «protecting oneself» frente a la condensación del original «protegerse». Se introduce en este caso el segundo término en inglés para expresar el hecho de que nos protegemos «a nosotros mismos». — Equivalente acuñado en «time and again» sobre el fragmento original en español «una y otra vez». — Traducción literal en general en todo el fragmento inglés.

FRAGMENTO N.º 31	
ES	«Siempre hay que empezar por los lugares de tránsito. Son la puerta que conecta dos mundos. En sus umbrales está el origen de todas las cosas. Son como polos magnéticos que no nos dejan irnos del todo […] Los dos grandes barrios de inmigrantes de la ciudad estaban en torno a las estaciones de tren y de autobús, como si estar allí fuese, al menos simbólicamente, estar más cerca de casa» (Hernández, 2013, p. 68).
EN	«You always have to start with the places of transit. They're the doors that connect two worlds. At the threshold is the origin of all things. They're like magnetic poles that never quite let us leave entirely […] The main two immigrant neighbourhood's in the city were centred around the train station and the bus station, as if living there made the immigrants, at least symbolically, closer to home» (Hernández, 2016, p. 82).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Generalización en «at the threshold» frente a un término más específico del fragmento original en español «en sus umbrales». La palabra «umbral» aparece reflejada en inglés correctamente, pero el posesivo original se ha expresado como «the». — Equivalencia en «entirely» con respecto al fragmento original en español «del todo», con condensación del mensaje en el TM. — Adaptación en «were centered around» sobre el fragmento original en español «estaban en torno a». — Condensación en «closer to home» frente a la disolución del original «estar más cerca de casa». Paradójicamente, en este caso

	el inglés omite el verbo «ser» si bien esto se produce probablemente con el deseo de mostrar un carácter de oralidad.

FRAGMENTO N.º 32	
ES	«El arte es una forma de saber mirar. Es lo único que importa. El resto sobra. El resto no es más que el resto. Lo que se haga después es una manera de decir a los demás lo que hemos visto. Pero lo importante es lo que hemos visto, no lo que vayamos a decir. El arte es una manera de decir. Pero sobre todo es una manera de mirar […] Toda obra es una conclusión frustrada. El resultado es lo de menos. Lo importante es la experiencia. El proceso, pensar, hacer, sentir, ver…todo eso es la obra. Y al final queda una huella. Y eso es lo que los demás ven. Pero eso es lo que menos importa. Lo único importante es lo que tú has visto, lo que has sentido, lo que has experimentado» (Hernández, 2013, p. 69).
FR	«L'art c'est une façon de savoir regarder. C'est tout qu'importe. Le reste est superflu. Le reste n'est que le reste. Ce que l'on fait ensuite est une manière de communiquer aux autres ce qu'on a vu. Mais l'important est ce que l'on a vu, non ce que l'on pourra en dire. L'art est une façon de dire. Mais c'est surtout une façon de voir […] Toute œuvre est une conclusion frustrée. Le résultat n'est pas primordial. L'important, c'est l'expérience. Le processus, réfléchir, faire, sentir, voir…c'est tout cela, l'œuvre. À la fin, il en reste une trace, C'est ce que les autres voient. Mais c'est ce qui compte le moins. La seule chose qui compte, c'est ce que tu as vu, ce que tu as ressenti, ce que tu as vécu» (Hernández, 2015, p. 81).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Adaptación con condensación en «le reste est superflu» frente al original «el resto sobra». Además, la expresión gramatical se adapta al público francófono. Existe un segundo caso en en «n'est pas primordial» frente al original «es lo de menos», expresando la misma idea a través de una negación.

	— Explicitación en «on» en dos casos en la misma línea, que como ya hemos resaltado es necesaria en francés para que el enunciado esté completo. — Yuxtaposición en «l'important, c'est l'expérience», frente a la articulación del original «lo importante es la experiencia». Existe un segundo caso en «qui compte, c'est ce que tu as vu», frente a la articulación del original «lo importante es lo que tú has visto», con adaptación de la primera parte al público francófono.

FRAGMENTO N.º 33	
ES	«Qué putada lo de su padre. A ver si se arregla la cosa […] ¿Idea previa? Chunguísima […] Te lo paso todo ahora mismo […] La unión hace la fuerza […] Algunos como Montes hacían obras que intentaban llamar la atención sobre situaciones invisibles e injustas. Pues de esas aquí vas a encontrar un rato» (Hernández, 2013, p. 77).
FR	«Quelle saloperie, pour son père. J`espère que ça s'arrangera […] Une première idée. Je peux te la donner moi-même : craignos. Super craignos […] L'union fait la force […] Certains, comme Montes, réalisaient des œuvres dont l'objectif était d'attirer l'attention sur des situations invisibles et injustes. Ici tu en trouveras plein» (Hernández, 2015, p. 89).
EN	«What shit luck, that stuff with her dad. Hopefully that all gets resolved […] Initial idea? I can give you that: It's a shitty. The shittiest […] Strength in unity […] Some, like Montes, did pieces that attempted to call attention to invisible or unjust situations. Well, you're going to find a ton of those in all this stuff» (Hernández, 2016, pp. 91–92).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Yuxtaposición en «quelle saloperie, pour son père» frente a la articulación del original «qué putada lo de su padre». El término «saloperie» es marcado como popular por el Petit Robert (1967) y el Trésor de la langue française informatisé (TLFi; ATILF, 1994), denotando que se trata de un acto grosero u obsceno o incluso un acto deshonesto o indigno. Existe un segundo caso en «certains,

	comme Montes, […]» frente a la articulación del original «algunos como Montes». — Adaptación con explicitación en «j'éspère que ça s'arrangera» frente al fragmento original en español «a ver si se arregla la cosa», con un sujeto añadido en francés y un mantenimiento adecuado del registro original de la novela. Un segundo caso se encuentra en «dont l'objectif était» frente al fragmento original en español «que intentaban», dotada asimismo de disolución en francés al emplearse un pronombre relativo, un término añadido o adición y un verbo principal. — Equivalencia en «craignos. Super craignos» frente al original «¿Chunguísima». Estamos ante una expresión que se emplea en referencia a algo feo, dudoso o inquietante. Existe un segundo caso, si le añadimos la condensación, expresado en «plein» sobre el original «un rato», dotado de oralidad. — Equivalencia con disolución en «it's a shitty. The shittiest» con respecto al fragmento original en español condensado «chunguísima». Los términos ingleses empleados proceden de la palabra base «shit», una palabra ofensiva que hace referencia explícita a la materia fecal, entendiéndose en este contexto como algo abstracto (Longman Dictionary of Contemporary English, 2024; Macmillan English Dictionary for Advanced Learners, 2002). — Yuxtaposición en «some, like Montes, did» sobre la articulación del original «algunos como Montes hacían». Se encuentra en segundo caso de yuxtaposición, añadiendo la equivalencia, en «what shit luck, that stuff with her dad» frente a la articulación del original «qué putada lo de su padre». A través de la disolución inglesa se transmite la idea original del TO en el TM. — Creación discursiva con equivalencia al final del extracto en «to find a ton of those in all this stuff». El fragmento original en

	español es «pues de esas aquí vas a encontrar un rato», con un registro de oralidad adecuado para el contexto del TO en el TM.

FRAGMENTO N.º 34	
ES	«Todo ofrecía una imagen de una ciudad completamente distinta. Y durante unos momentos sentí que estaba lejos, muy lejos […] En menos de cinco minutos retorné a la ciudad real […] la ciudad regresó a su lugar […] todo me volvió a parecer extraño […] dejé de tener claro cuál era ese lugar al que creía haber regresado y dudé incluso de la existencia de algún lugar al que regresar» (Hernández, 2013, pp. 80–81).
FR	«L'ensemble offrait l'image d'une ville complétement différente. Pendant un moment, j'eus la sensation de me trouver loin, très loin […] En moins de cinq minutes, je fus de retour dans la ville réelle […] tout retrouva sa place […] j'eus de nouveau un sentiment d'étrangeté […] Je n'étais plus sûr de ce lieu auquel je croyais être revenu et je doutais même de l'existence d'un lieu où je pourrais revenir» (Hernández, 2015, pp. 94–95).
EN	«It all provided an image of a completely different city. And for a few moments I felt like I was far, far away […] In less than five minutes I was back in the real city […] The city returned to its rightful place […] Everything seemed strange to me again […] I no longer knew for sure where it was that I believed I'd returned to and even doubted the existence of a place to return to at all» (Hernández, 2016, pp. 96–97).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Yuxtaposición en «pendant un moment, j'eus la sensation […]» frente a la articulación del fragmento original en español «y durante unos momentos sentí que», con elisión en francés del conector «y». El segundo caso está acompañado de explicitación en «en moins de cinq minutes, je fus de retour», frente a la articulación del fragmento original en español «en menos de cinco minutos retorné», donde destaca el sujeto añadido y la disolución de «retorné» con respecto a «fus de retour», que se basa en la perífrasis francesa «être de retour».

	— Creación discursiva en «tout retrouva sa place» sobre un fragmento original en español «la ciudad regresó a su lugar», omitiendo las referencias a la ciudad. Sin embargo, el contexto permite obtener esta información. — Adaptación con explicitación en «j'eus de nouveau un sentiment d'étrangeté», con respecto al fragmento original en español «todo me volvió a parecer extraño», con explicitación del sujeto y lexicalización en francés. — Explicitación en «je», como ocurre con los sujetos en todo enunciado en francés. — Disolución en «où je pourrais revenir» con respecto al original «al que regresar», con explicitación del sujeto y adición del verbo «pouvoir». — Explicitación en «I» en dos ocasiones, necesaria para el correcto desarrollo del enunciado inglés estándar. — Adaptación en «was back in the real city» frente al fragmento original en español «retorné a la ciudad real». Existe un segundo caso en «knew for sure», con respecto al fragmento original en español «tener claro».

FRAGMENTO N.º 35	
ES	«La línea casi coincidía con el antiguo trazado de la muralla árabe. Era curioso, el afuera seguía estando anclado en el afuera» (Hernández, 2013, pp. 85–86).
FR	«La ligne coïncidait presque avec le tracé de l'ancienne forteresse arabe. Il était curieux comme le dehors restait toujours ancré au-dehors» (Hernández, 2015, p. 101).
EN	«The line almost coincided with the outline of the ancient Arab city wall. It was curious, the outskirts were still the outskirts» (Hernández, 2016, p. 103).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Traducción literal del TO en francés.

	— Generalización de la perífrasis verbal «estar anclado» como «were» en el TM, con referencia al verbo «estar».

FRAGMENTO N.º 36	
ES	«Busca la tragedia humana. La más evidente y la más invisible. Esa que nadie quiere mirar. Lo peor está siempre delante de nuestras narices. Recuerda el cuento de Poe: la mejor manera de esconder algo es ponerlo a la vista de todos» (Hernández, 2013, p. 91).
FR	«Cherche la tragédie humaine. La plus évidente et la plus invisible. Celle que personne ne veut regarder. Le pire se trouve toujours devant nos yeux. Souviens-toi de la nouvelle de Poe : la meilleure façon de cacher un objet est de l'exposer à la vue de tous» (Hernández, 2015, p.108).
EN	«Search for human tragedy. The most obvious and the most invisible. That which no one wants to see. The worst things are always right behind our noses. Remember the Poe story: the best way to hide something is to put it where everyone can see it» (Hernández, 2016, p. 110).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Adaptación en «personne…ne» con respecto al fragmento original en español «nadie», con equivalencia entre ambos términos. Se encuentra un segundo caso en «souviens-toi» sobre el fragmento original en español «recuerda», con verbo pronominal en el lenguaje de destino y no pronominal en español. — Equivalencia con condensación en «devant nos yeux» frente al fragmento original en español «delante de nuestras narices», con cambio de referente entre la nariz y los ojos. — Disolución en «est de l'exposer» frente al fragmento original en español «es ponerlo», necesaria para una adecuada expresión en francés. — Equivalencia en «right behind our noses» frente al fragmento original en español «delante de nuestras narices».

	— Adaptación en «where everyone can see it» con respecto al fragmento original en español «a la vista de todos», con gramaticalización en inglés.

FRAGMENTO N.º 37	
ES	«Joder. ¿Por qué le tiene que pasar a él? Ha estado toda su vida puteado trabajando, y ahora que tenía algo de tiempo para disfrutar […] Esto es una mierda Marcos, una mierda muy grande […] Que puta mierda todo […] Esta noche necesito drogarme y follar» (Hernández, 2013, pp. 92–93).
FR	«Putain. Pourquoi lui ? Il a passé toute sa vie à trimer comme un forcené, et maintenant qu'il a un peu de temps pour en profiter […] C'est affreux Marcos, c'est vraiment affreux […] C'est une vraie saloperie […] Ce soir, il faut que je me défonce et que je baise» (Hernández, 2015, pp. 109–110).
EN	«Fuck. Why is this happening to him? He spent the whole of his shitty life working, and now that he has some free time […] This is bullshit Marcos, a huge pile of bullshit […] This is all fucking shit […] I need to get high and get laid tonight» (Hernández, 2016, pp. 111–113).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Condensación en francés en «pourquoi lui», frente al TO «Por qué le tiene que pasar a él», para indicar la oralidad del contexto presentado. — Equivalencia en «trimer comme un forcené». El verbo «trimer» se define como «trabajar sin descanso, a menudo en condiciones muy malas» (Petit Robert, 1967; Wiktionnaire, 2004). En cuanto al término «forcené», el Trésor de la langue française informatisé (TLFi; ATILF, 1994) y el Wiktionnaire (2004) lo recogen para hacer referencia a alguien dotado de un ardor sin medida. Este mismo fenómeno se puede encontrar en los verbos «défoncer» y «baiser», con los significados equivalentes a los términos presentados en el TO según estas mismas fuentes («drogarme» y «follar»).

	— Equivalencia en «fuck» frente al fragmento original en español «joder». Existe un segundo caso en «the whole of his shitty life working», con respecto al fragmento original en español «toda su vida puteado trabajando», con disolución del mensaje original incluida. El tercer ejemplo será «a huge pile of bullshit» frente a «una mierda muy grande». Finalmente, el contexto «this is all fucking shit» se entenderá como una aplicación de esta técnica frente al TO «que puta mierda todo». — Explicitación en «he» y en «I», necesaria para el adecuado desarrollo de los enunciados ingleses correspondientes. — Compensación en «tonight», presentado a principio de enunciado como «esta noche» mientras que en inglés se encuentra al final de este. Existe, además, una condensación en el TM. — Disolución de los verbos «drogarse» y «follar», presentados como «get high» y «get laid». Asistimos, así, al empleo de perífrasis con el verbo «get» en el TM (Urban Dictionary, 2024). Se trata de equivalentes de los verbos del TO.

FRAGMENTO N.º 38	
ES	«Ocultar a plena luz. Esperar que alguien lo descubriese. Y, sobre todo, que actuase. Quizá era eso lo que hacía Montes. Aunque había una gran diferencia: yo no había querido mancharme las manos» (Hernández, 2013, p. 103).
FR	«Cacher en pleine lumière. Attendre que quelqu'un le découvre. Et, surtout, qu'il agisse. C'était peut-être bien ce que faisais Montes. Mais il y avait une différence de taille : moi je n'avais pas voulu me saler les mains» (Hernández, 2015, p. 124).
EN	«To hide something in plain sight. To wait for someone to discover it. And, above all, to act on it. Perhaps that was what Montes was doing. Although there was a big difference: I hadn't wanted to get my hands dirty» (Hernández, 2016, p. 126).

TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Adaptación en «il y avait une différence de taille», frente al fragmento original en español «había una gran diferencia», con inversión del sustantivo y del adverbio. — Adición de «moi», que permite aclarar el personaje que no deseaba realizar la acción especificada. — Equivalencia en «in plain sight» frente al fragmento original en español «a plena luz». — Disolución en «to act on it» con respecto al fragmento original en español «que actuase». En este contexto se hace referencia a que la persona que lo descubra tiene que llamar a dicho número para ponerse en contacto.

FRAGMENTO N.º 39	
ES	«Yo hablo […] ¿Policia? […] Ahora ya no vuelvo. Porque todo esfuerzo no sirve […] Es mejor esperar […] ¿Por qué interesa mi vida? ¿Vas a escribir? […] Si paga, puede ver sin problema. Yo estoy siempre en mismo lugar. Si no estoy, es buena cosa o muy mala» (Hernández, 2013, pp. 109–113).
FR	«Je parle […] Police ? […] Maintenant, je ne rentre pas. Parce que tout l'effort est inutile alors […] Il vaut mieux attendre […] Pourquoi ma vie t'intéresse ? Tu vas écrire ? […] S'il paie, il peut voir sans problème. Je suis toujours même endroit. Si je (ne) suis pas, c'est une bonne chose, ou bien une très mauvaise» (Hernández, 2015, pp. 133–137).
EN	«I'll talk […] Police? […] I'm not going back. Not worth effort […] It's better to wait […] Why are you interested my life? Will you write? […] If you pay, you can see, no problem. I'm always in same place. If I'm not, it's either good thing or bad» (Hernández 2016, pp. 135–139).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Traducción literal en el TM.

FRAGMENTO N.º 40	
ES	«Ni perfil ni hostias. Esta sala es pública. Yo pago mis impuestos y tengo derecho a exponer aquí […] Te vas a enterar tú de lo que vale un peine. Metete tu puta sala por el culo» (Hernández, 2013, p. 120).
FR	«Profil de mes couilles ! C'est une salle publique. Je paie mes impôts et j'ai le droit d'exposer ici […] Je vais te montrer de quoi je suis capable. Tu peux te foudre ta putain de salle où je pense» (Hernández, 2015, p. 145).
EN	«Fuck the character of this place. This is a public gallery. I pay my taxes and I have the right to exhibit my work here […] You're going to be sorry. And you can shove your fucking gallery up your ass» (Hernández, 2016, p. 147).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Equivalente acuñado en «profil de mes couilles» frente al fragmento original en español «ni perfil ni hostias». El término «couilles» aparece marcado como vulgarismo en el Trésor de la langue française informatisé (TLFi; ATILF, 1994), el Petit Robert (1967) y el Wiktionnaire (2004), siempre haciendo referencia a «los testículos de un mamífero o humano». — Equivalencia con disolución en «tu peux te foudre ta putain de salle où je pense» con respecto al fragmento original en español «metete tu puta sala por el culo». En este caso, «se foudre» llama la atención por su carácter vulgar. Según el Grand Larousse de la langue française (1978) y el Lexis (1975) puede ser utilizado para hacer a la alusión a la introducción de un elemento con una fuerza excesiva. Un segundo término destacado es «putain», que en lengua francesa puede utilizarse como interjección para subrayar despecho o sorpresa, entre otros usos (TLFi; ATILF, 1994). — Equivalencia en «fuck the character of this place» frente al fragmento original en español «ni perfil ni hostias», con adaptación al contexto presentado en la obra que nos ocupa. — Explicitación en «my» y «you», necesaria para el adecuado desarrollo del enunciado inglés estándar.

	— Adición de «and», que le otorga continuidad al mensaje del artista que desea exponer su obra. — Equivalente acuñado en «you can shove your fucking gallery up your ass» sobre el fragmento original en español «metete tu puta sala por el culo». El verbo «shove» se utiliza en inglés con el significado de introducir algo con una fuerza excesiva, a semejanza del término francés (Chambers Dictionary, 2024; Urban Dictionary, 2024).

FRAGMENTO N.º 41	
ES	«Han muerto los grandes relatos, y ahora quedan diferentes versiones del seguir viviendo. Lo espectral, lo traumático, lo asíncrono y lo incongruente. Viene a decir que el arte contemporáneo, de un modo u otro, gira en torno a estas ideas» (Hernández, 2013, p. 128).
FR	«Les grands récits sont morts et qu'il en reste aujourd'hui différent « versions de survie », à savoir la spectrale, la traumatique, la désynchrone et l'incongrue. En somme, il pense que, d'une façon ou d'autre, l'art contemporain tourne autour de ces idées-là» (Hernández, 2015, p. 157).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Inversión en «les grand récits sont morts» frente al fragmento original en español «han muerto los grandes relatos», invirtiendo el orden del sujeto y del verbo en el TM. — Creación discursiva con condensación en «survie» en la sección «il en reste aujourd'hui différent «version de survie», con respecto al fragmento original en español «y ahora quedan diferentes versiones del seguir viviendo». — Adición en «à savoir la spectrale» frente al fragmento original en español «la espectral», que carece de elemento introductorio de los diferentes tipos de versiones de seguir viviendo. Existe un segundo caso en «en somme», que introduce un lenguaje más narrativo con menor oralidad en el discurso de Montes.

FRAGMENTO N.º 42	
ES	«Hay que agarrarla fuerte del pelo, meterle la polla en la boca y apretar su cuello hasta que se quede sin respiración» (Hernández, 2013, p. 140).
FR	«Il faut l'attraper bien fort par les cheveux, lui fourrer la bite dans la bouche et lui serrer la gorge jusqu'à ce qu'elle ne puisse plus respirer» (Hernández, 2015, p. 172).
EN	«You're going to (gonna) pull her hair hard, shove your cock in her mouth, and choke her until she's out of breath» (Hernández, 2016, p. 172).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Equivalencia del término «polla» con su equivalente «bite», términos vulgares que hacen referencia al miembro viril o pene (Petit Robert, 1967; Wiktionnaire, 2004). El segundo caso se presenta a través del verbo «fourrer», recogido por el Wiktionnaire (2004) como «la introducción de un elemento dentro de otro» o «poseer sexualmente», entre otras acepciones. — Adaptación con disolución en «jusqu'à ce qu'elle ne puisse plus respirer», con respecto al fragmento original en español «hasta que se quede sin respiración», con gramaticalización del TM. — Adaptación del verbo español al futuro para respetar las convenciones inglesas. — Equivalencia léxica en «shove your cock», con introducción de una explicitación en «your». Se define el verbo presentado como «empujar bruscamente», mientras que el sustantivo corresponde al término «polla» presentado en el TO (Cambridge Dictionary, 2024).

FRAGMENTO N.º 43	
ES	«Pero qué coño dices […] Si alguien me toca un pelo, lo reviento, tío. Yo soy una persona tranquila, pero que no me toquen los cojones que la lío» (Hernández, 2013, p. 142).

FR	«Qu'est-ce que tu racontes ? Si quelqu'un ose toucher à l'un de mes cheveux, je le réduis en bouille, mec. Je suis quelqu'un de calme, mais si on vient me casser les couilles, je ne me laisse pas faire» (Hernández, 2015, p. 174).
EN	«What the fuck did you say? If anyone touches a single hair of mine, I'll beat their ass, man. I'm a peaceful person, but if anyone ever tries to step to me, I'll mix it up» (Hernández, 2016, p. 174).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Equivalencia en «qu'est-ce que tu racontes» con respecto a su fragmento original en español «pero qué coño dices» con adaptación al francés oral del contexto presentado. Existe un segundo caso acompañado de disolución y de una expresión idiomática inexistente en español en «je le réduis en bouille», sobre el fragmento original en español «lo reviento». La expresión francesa aparece registrada en los diccionarios monolingües consultados con el significado de dar una paliza o hacer pedazos algo. El tercer ejemplo, sumándole la disolución, se encuentra en «si on vient me casser les couilles, je ne me laisse pas faire». Comparemos con su fragmento original en español: «pero que no me toquen los cojones que la lío». El término «casser» se entiende como «romper algo» y, según las fuentes en las que hemos registrado su empleo, aparece siempre vinculado a usos proverbiales, familiares y populares. Finalizamos con «se laisser faire», recogida en estas mismas fuentes con el sentido de permitir o no que alguien actúe de cualquier manera. — Adaptación en «je suis quelqu'un de calme» frente al fragmento original en español «yo soy una persona tranquila», atendiendo a un cambio en el sustantivo y la introducción de una preposición. — Equivalencia en «what the fuck did you say», con explicitación del sujeto, frente al fragmento original en español «pero qué coño dices». Recordamos que en inglés se presenta el pasado simple porque atendemos a hechos del pasado de Marcos, y no al presente de su personaje ya como adulto. El segundo caso se encuentra en «if anyone tries to step on me, I'll mix it up», con yuxtaposición de

	la estructura y explicitación del COD. El fragmento original en español es «yo soy una persona tranquila, pero que no me toquen los cojones que la lío». Finalmente, se presenta una tercera recurrencia acompañada de disolución en «I'll beat their ass, man» con respecto al fragmento original en español «lo reviento, tío». En inglés asistimos al uso de «will», que se emplea para acciones no planeadas en el futuro, cuya ejecución es decidida en el mismo momento de producirse el hecho considerado.

FRAGMENTO N.º 44	
ES	«En el espejo de la obra de Manet se encontraba todo condensado, lo que somos y lo que queremos ser, y especialmente la idea de estar completamente solo en medio de un montón de gente» (Hernández, 2013, p. 146).
FR	«Sur le miroir de l'œuvre de Manet tout était condensé, ce que nous sommes et ce que nous voulons être, en particulier l'idée que nous sommes ostensiblement seuls au milieu d'un tas de gens» (Hernández, 2015, p. 180).
EN	«Everything was condensed in Manet's mirror, I thought, what we are and what we wish we were, and specially the idea of being completely alone in the middle of a crowd of people» (Hernández, 2016, p. 180).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Inversión en «tout était condensé» frente al fragmento original en español «se encontraba todo condensado», con presencia de la técnica de la compensación. — Explicitación en «nous» en dos ocasiones, recordando en este punto la importancia de incluir el sujeto en todo enunciado francés. — Adaptación en «que nous sommes ostensiblement seuls au milieu d'un tas de gens» con respecto al fragmento original en español «la idea de estar completamente solo en medio de un montón de gente», con equivalencia añadida en «un tas de gens» (de carácter informal) y adición del sujeto en la versión francesa. — Inversión en «everything was condensed in Manet's mirror» frente al fragmento original en español «En el espejo de la obra de Manet

	se encontraba todo condensado», con cambios de posición entre el verbo en pasado y el complemento circunstancial de lugar. — Adición con yuxtaposición en «[…], I thought […]». Este elemento está constituido por un sujeto explicitado y por un verbo en pasado simple que nos permite conocer que se trata del Montes joven. — Adaptación en «a crowd of people» sobre el fragmento original en español «un montón de gente». En inglés el término «crowd» se puede utilizar para hacer referencia a un grupo grande de gente que se ha reunido o multitud.

FRAGMENTO N.º 45	
ES	«¿Compensa para un artista ir tan lejos? […] En el fondo las cosas se hacen por dinero. El arte es lo más importante. Pero el arte es dinero. Y esa es la única razón» (Hernández, 2013, p. 152).
EN	«And is it worth it for an artist to make such a long trip? […] At bottom, everything is done for money. Art is the most important thing. But art is money. And that's the only reason» (Hernández, 2016, p. 186).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Disolución en «to make such a long trip» frente a la condensación del original «ir tan lejos». Se trata de una adaptación en la que se pasa del verbo «ir» a «hacer», útil para el contexto que nos ocupa. — Yuxtaposición en «at bottom, everything […]», con respecto a la articulación del original «en el fondo las cosas».

FRAGMENTO N.º 46	
ES	«En medio de un huerto de limoneros y naranjos nos topamos con la casa […] La vivienda era una especie de cuarto de aperos» (Hernández, 2013, p. 153).
FR	«Au milieu d'un champ de citronniers et d'orangers nous aperçûmes la maison […] C'était une sorte de hangar» (Hernández, 2015, p. 190).
EN	«In the middle of an orchard of lemon and orange trees, we came upon the house […] The dwelling was a sort of tool shed» (Hernández, 2016, p. 188).

TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Adaptación de la última parte del enunciado del TO en francés, con referencias a un «hangar», en referencia a una construcción aislada dotada de un techo alto que sirve para almacenar elementos rústicos, tal y como se recoge en el Petit Robert (1967) y en el Trésor de la langue française informatisé (TLFi; ATILF, 1994). — Generalización en «orchard» frente al fragmento original en español «huerto». El término inglés se puede utilizar para hacer referencia a un área de tierra donde crecen árboles frutales, pero no limoneros ni árboles que producen naranjas; es el equivalente, en términos huertanos, a un huerto de árboles frutales o «Verger», en lengua francesa. — Adaptación en «came upon» con respecto al fragmento original en español «topamos». El verbo inglés se puede utilizar con el significado de toparse con alguien (o con algo). — Traducción literal en «the dwelling was a sort of tool shed» sobre el fragmento original en español «la vivienda era una especie de cuarto de aperos». En el Cambridge Dictionary (2024) se recoge «shed» con el significado de edificio pequeño, generalmente hecho de madera, empleado para almacenar objetos.

FRAGMENTO N.º 47	
ES	«Montes […] observaba el paisaje cambiante, las afueras de la ciudad, los suburbios y lo que quedaba de la huerta, que había ido desapareciendo poco a poco, devorado por urbanizaciones y polígonos industriales» (Hernández, 2013, p. 153).
FR	«Montes observait le paysage, la périphérie de la ville, les banlieues et ce qui restait des maraîchers, qui avaient disparu progressivement, dévorés par l'urbanisation et les zones industrielles» (Hernández, 2015, p. 190).
EN	«Montes observed the changing landscape, the outskirts of the city, the suburbs, and what remained of the fields, which had been slowly disappearing, devoured by urbanization and industrial zones» (Hernández, 2016, p. 188).

TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Traducción literal en general, sin pérdida de matices ni de ideas relevantes del TO.

FRAGMENTO N.º 48	
ES	«Ya sé quién eres tú. Tú eres artista […] Sí, yo quiero que todos conozcan problemas […] Entonces, ¿qué sentido tiene si nadie entiende? […] Vale amigo, pero ya sabes que si tú llevas diario tú pagas fortuna. Diario es mi único tesoro […] Amigo, esto es todos mis recuerdos. Es importante para mí» (Hernández, 2013, pp. 154–157).
FR	«Je sais qui tu es. Tu es artiste […] Oui, je veux que tout le monde connaît les problèmes […] Alors, pourquoi, si personne comprend ? […] Entendu, mon ami, mais tu sais que si tu prends journal, tu paies fortune. Journal, c'est mon unique trésor […] Mon ami, ça, c'est tout mes souvenirs. C'est important pour moi» (Hernández, 2015, pp. 192–195).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Yuxtaposición en «entendu, mon ami, mais» con respecto a la articulación más clara del fragmento original en español «vale amigo, pero». Los casos segundo y tercero se encuentran en «journal, tu paies», frenta a la articulación del fragmento original en español «diario tú pagas fortuna», y en «Journal, c'est […]», sobre la articulación del fragmento original en español «Diario es […]».

FRAGMENTO N.º 49	
ES	«Podríamos encerrar a Omar en una caja y sumergirlo en un tanque de agua. Allí él tendría que intentar liberarse de sus cadenas y salir a la superficie […] (Helena) Lo terrible de la acción engarza a la perfección con una tradición en la historia del arte moderno […] Hay más de un libro que habla de los intentos de escapada de Houdini como metáfora de las ganas de salir del mundo opresivo y angustioso que emerge con la modernidad» (Hernández, 2013, p. 159).

FR	«Nous pourrions enfermer Omar dans une boîte qui serait ensuite submergée dans un réservoir d'eau. Là, il devrait essayer de se libérer de ses chaînes pour sortir à la surface […] (Helena) En plus de l'aspect terrible de l'action, ça collerait parfaitement avec une certaine tradition de l'histoire de l'art moderne […] Ils voient ses tentatives d'évasion comme des métaphores de l'aspiration à fuir le monde oppressant et angoissant engendré par la modernité» (Hernández, 2015, p. 198).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Explicitación en «nous», necesaria para una buena articulación del enunciado francés. El segundo caso se expresa a través de «ses», necesaria para el adecuado desarrollo del enunciado francés estándar. — Disolución en «qui serait ensuite submergée» con respecto al fragmento original en español «y sumergirlo», con presencia de un pronombre relativo, un verbo auxiliar y principal y un complemento circunstancial de tiempo. — Adaptación en «pour sortir à la surface» sobre el fragmento original en español «y salir a la superficie», que pasa de una articulación basada en adición a una finalidad en sí misma con el «pour» empleado. Se presenta un segundo caso acompañado de condensación en «engendré», comparado con el fragmento original en español «que emerge», con una línea de pensamiento similar en ambas lenguas y empleando un participio pasado masculino singular en el caso del francés. — Adición en «en plus», inexistente en el fragmento original en español pero que le otorga al texto una continuidad muy valiosa en la versión francesa. — Yuxtaposición en «action, ça […]» frente al fragmento original en español «acción engarza», con cambios notables en la estructura de las dos lenguas.

FRAGMENTO N.º 50	
ES	«Entonces pensé en Montes. En la materialidad del lenguaje, y en esa necesidad de hacer realidad las abstracciones y las ideas. Eyacular para sacar al exterior lo que hay dentro. Pero también como si ese salir fuese en el fondo una escapada. Como si yo también quisiera salir de ahí dentro» (Hernández, 2013, p. 164).
EN	«Then I thought about Montes. About the materiality of language and the necessity to turn abstractions and ideas into reality. Ejaculating to pull what's on the inside into the outside world. But also, as if this extraction was, at bottom, an escape. As if I, too, wanted to get outside myself» (Hernández, 2016, p. 201).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Articulación en «language and the necessity», frente a la yuxtaposición del original «lenguaje, y en esa necesidad». — Adaptación en «turn abstractions and ideas into reality», con respecto al fragmento original en español «hacer realidad las abstracciones y las ideas». — Disolución entre «exterior» y «outside world» en los contextos «pull what is on the inside into the outside world» y «sacar al exterior lo que hay dentro». — Yuxtaposición múltiple desde «also» hasta «escape». El contexto será: «also, as if this extraction was, at bottom, an escape», frente al español más articulado «también como si ese salir fuese en el fondo una escapada».

FRAGMENTO N.º 51	
ES	«Después de perdernos varias veces por carriles estrechos que no conducían a ninguna parte, conseguimos llegar al almacén por una pequeña carretera llena de baches y maleza. Allí no había nadie» (Hernández, 2013, p. 167).
FR	«Après nous être perdus plusieurs fois sur des chemins étroits qui ne menaient nulle part, nous trouvâmes enfin l'entrepôt au bout d'une petite route jonchée de nids-de-poule et de broussailles. Il n'y avait personne» (Hernández, 2015, p. 207).

TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Explicitación de «nous», necesaria para el correcto desarrollo del enunciado francés estándar. — Creación discursiva en «nous trouvâmes enfin l'entrepôt» con explicitación del «nous» con respecto al original «conseguimos llegar al almacén», con cambios en el verbo asimilables a una adaptación y la adición de un matiz como es el de «enfin». Este último término del TM indica el esfuerzo que ha supuesto hacer algo, en este caso particular. — Adaptación en «il n'y avait personne» sobre el fragmento original en español «allí no había nadie», con compensación del complemento circunstancial de lugar a posición posterior.

FRAGMENTO N.º 52	
ES	«Sería mejor utilizar una caja que ha guardado una obra de arte. Las implicaciones son mucho más poderosas. Escapar de una caja, escapar también del arte […] Una obra sobre la resistencia. Encerrarlo en una caja durante unos días para comprobar realmente lo que es capaz de resistir […] Ésa podría ser la obra» (Hernández, 2013, pp. 168–169).
FR	«Il est préférable d'utiliser une boîte ayant servi à conserver une œuvre d'art. Les implications n'en seront que plus fortes. S'évader d'une boîte, mais s'évader aussi de l'art […] Une œuvre sur la résistance. Il faudra l'enfermer dans la boîte pendant quelques jours pour voir combien de temps il est capable de tenir […] Ce pourrait être ça, l'œuvre» (Hernández, 2015, pp. 209–210).
EN	«It would be best to use a box that has contained a work of art. The implications are much more powerful. Escaping from a box, escaping from art as well […] A piece about stamina. Close him up in a box for a few days to see if he really is capable of enduring it […] That can be the piece» (Hernández, 2016, p. 207).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Adaptación en «ayant servi à conserver» con respecto al fragmento original en español «que ha guardado», introduciendo un verbo en participio pasado con matiz de acción pasada y equivalencia en el verbo «guardar» en francés.

	— Creación discursiva en «n'en seront que», frente al fragmento original en español «son mucho más poderosas», introduciendo en francés el equivalente de un término inexistente en el original («solo») que le otorga al contexto francés un registro similar, con una fuerza mayor en la transmisión del mensaje. — Explicitación de «il», necesaria para el correcto desarrollo del enunciado francés estándar. Existe un segundo caso con adición en «il faudra l'enfermer», sobre el fragmento original en español «encerrarlo». Encontraremos un sujeto impersonal añadido en forma de «será necesario» y un COD como es la referencia de «l'» con respecto al inmigrante irregular Omar. — Yuxtaposición en «ce pourrait être ça, l'œuvre». Comparado con «ésa podría ser la obra», encontramos además que existe en la versión francesa un énfasis en el sujeto de la oración considerada. — Compensación en «as well», que aparece originalmente en español como «también» en posición anterior a la que lo hace en el contexto inglés. — Condensación en «stamina» frente la disolución del fragmento original en español «la resistencia». El español requiere de proporcionar un artículo determinado que concuerde en género (y número) con el término que le sigue.

FRAGMENTO N.º 53	
ES	«Buenos días, amigo, voy contigo […] Tampoco saben que vivo aquí, que no es casa para perros. Ayer envié dinero. Mi familia es feliz si no sabe más […] Vivimos juntos, pero nadie conoce […] No quiero que quiten trabajo. No quiero que quiten dinero […] Sí, seis mil euros […] No tengo que pensar nada. Quiero hacerlo ya. Quiero dinero al terminar […] No denigrar nada. Yo elijo esto porque lo necesito y porque quiero» (Hernández, 2013, pp. 173–177).
FR	«Bonjour, mon ami, je viens avec toi […] Ils ne savent pas que j'habite ici, dans une maison qui n'est même pas bonne pour les chiens. Hier j'ai envoyé l'argent. Ma famille est heureuse si elle ne sont pas plus

	[…] Nous habitons ensemble, mais personne se connait […] Je veux pas qu'ils piquent mon travail. Je veux pas qu'ils volent argent à moi […] Oui. Six mille […] Je n'ai rien à réfléchir. Je veux le faire maintenant. Je veux l'argent à la fin […] Pas du tout avilissant. C'est mon choix parce que j'en ai besoin et parce que je le veux» (Hernández, 2015, pp. 215–220).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— En general, hay una equivalencia correcta a nivel de variaciones de registro. — Generalización en «ne…pas» con respecto al fragmento original en español «tampoco», que refiere a un hecho transmitido en francés como «ne…non…plus». En este caso, al tratarse de una persona limitada en sus conocimientos, es un recurso necesario. — Creación discursiva en «qui n'est même pas bonne pour les chiens», que supone una variación de registro del mensaje fragmento original en español de Omar «que no es casa para perros». Los elementos añadidos en francés son la negación compuesta, el adjetivo y el artículo determinado ante la palabra «chiens». — Adición de «l'» delante de «argent», que comparado con «dinero», supone dotar de un artículo definido al contexto fragmento original en español en la versión francesa. — En inglés, traducción literal del TO en el TM, con un registro apropiado en la lengua de destino.

FRAGMENTO N.º 54	
ES	«¿Era necesaria la denigración? ¿Era necesario todo el ritual? […] La realidad me desbordó y me produjo nauseas. Comencé entonces a sentir un tremendo dolor de estómago y se me agrió la boca» (Hernández, 2013, p. 180).
FR	«L'avilissement était-il nécessaire ? Tout ce rituel était-il nécessaire ? La réalité me submergea et me provoqua des nausées. Je fus pris d'une intense douleur à l'estomac et un goût aigre me monta à la bouche» (Hernández, 2015, pp. 223–224).

EN	«Was the degradation necessary? Was that whole ritual necessary? […] The reality of it was too much for me and it made me nauseous. My stomach started to ache awfully, and I sensed a bitter taste in my mouth» (Hernández, 2016, pp. 218–219).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Inversión en las dos primeras preguntas en francés, es decir, «l'avilissement était-il nécessaire? Tout ce rituel était-il nécessaire?» frente al fragmento original en español «¿Era necesaria la denigración? ¿Era necesario todo el ritual?». Además de este fenómeno, tenemos un uso de la interrogación inversa, propia del francés formal. — Adaptación en «des nausées» frente al fragmento original en español «nauseas», añadiendo en francés un nuevo término léxico. Un segundo caso se presenta en «je fus pris d'une» con respecto al fragmento original en español «comencé entonces a sentir», con explicitación del sujeto. — Disolución en «un goût aigre me monta à la bouche» sobre el fragmento original en español «se me agrió la boca», añadiendo el sustantivo «gusto» y proporcionando el verbo «subir» (entendido como «experimentar» en español) sobre el original «agriarse», que pasa a ser un adjetivo. — Inversión en «was the degradation necessary? Was the whole ritual necessary?» frente al fragmento original en español «¿era necesaria la denigración? ¿Era necesario todo el ritual?». En el primer caso, cambian de posición el verbo y el sustantivo, mientras que en el segundo existe un cambio entre adjetivo y sustantivo. — Adición en «of it», que hace referencia a la idea anterior retomada para un mejor seguimiento de la novela en su versión extranjera. — Condensación con yuxtaposición en «my stomach started to ache awfully, and […]» con respecto a la articulación con disolución del fragmento original en español «comencé entonces a sentir un tremendo dolor de estómago y». — Disolución en «and I sensed a bitter taste in my mouth» sobre la condensación del original «y se me agrió la boca», con explicitación

	del sujeto del enunciado en inglés y lexicalización en «bitter taste» frente a la gramaticalización de «se me agrió».

FRAGMENTO N.º 55	
ES	«Cada vez que miro la caja creo que quizá sería mejor dejar ahí a ese inmigrante para siempre» (Hernández, 2013, p. 188).
FR	«Chaque fois que je regarde la boîte, je pense qu'il serait préférable d'y laisser cet immigré pour toujours» (Hernández, 2015, p. 233).
EN	«And every time I look at the box, I think that perhaps it would be best to leave that immigrant in there forever» (Hernández, 2016, p. 230).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Yuxtaposición en «boîte, je pense que», con respecto a la articulación del fragmento original en español «caja creo que». — Adaptación en «il serait préferable d'y laisser cet immigré» frente al fragmento original en español «sería mejor dejar ahí a ese inmigrante», con compensación del complemento circunstancial de lugar a posición anterior. Además, se produce una disolución entre «il serait préferable» y «sería mejor», producida por la necesaria introducción del sujeto en el enunciado francés. — Yuxtaposición en «box, I think» frente a la articulación del fragmento original en español «caja creo», con un cambio entre los verbos «pensar» en inglés y «creer» en español. — Explicitación de «I» en dos ocasiones, necesaria para el adecuado desarrollo de los enunciados ingleses correspondientes. — Compensación en «in there» con correspondiente español «ahí» presente en posición anterior frente al enunciado inglés.

FRAGMENTO N.º 56	
ES	«(Montes) El arte es pura locura […] No sería un asesinato, sino un sacrificio […] Además el inmigrante ha entrado voluntariamente. Ha aceptado su destino […] Antes o después tendrá que morir […] O podría morir ahora aquí y pasar a la historia. Y ser parte de una obra de arte […] (Marcos) Haz lo que quieras. Yo no voy a seguir colaborando

	en un crimen, por mucho que lo llames arte […] Esto no me gusta nada […] Gradualmente empecé a pensar que Montes, más que un gran artista, era un maltratador social […] Lo que hacía Montes, al final, era arrojar más mierda al mundo» (Hernández, 2013, pp. 188–194).
EN	«(Montes) Art is pure madness […] Plus, it wouldn't be a murder, but a sacrifice […] What's more, the immigrant entered there voluntarily. He's accepted his destiny […] Sooner or later he'll have to die […] Or he could die right here, right now, and go into the history books. And be part of a work of art […] (Marcos) Do whatever you want. I'm not going to help you commit a crime, no matter how much you may call it art […] I don't like this at all […] I gradually began to think that Montes, more than a great artist, was, at bottom, a societal abuser […] What Montes was doing was, in the end, slinging shit in the world» (Hernández, 2016, pp. 230–238).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Adición de «plus», que añade continuidad a la narratividad de la novela inglesa. El segundo caso se presenta en «at bottom», que profundiza en los procesos mentales del personaje considerado — Articulación con adaptación en «now, and go into» con respecto a la yuxtaposición del original «ahora aquí, y pasar a (la)». — Disolución en «no matter how much you may call it art» frente al fragmento original en español condensado «por mucho que lo llames arte». — Equivalencia en «slinging shit in the world» sobre el fragmento original en español «(era) arrojar más mierda al mundo», con elisión de «más» en el contexto inglés. Prescindir de este matiz podría privar al lector del TM de la idea de que ya hay otras personas afectando al mundo que nos rodea.

FRAGMENTO N.º 58	
ES	«Algunas teorías sobre la iconostasis sostenían que este elemento era una metáfora de la fusión entre lo sagrado y lo divino. Pero yo siempre había pensado que se trataba de un filtro […] Un lugar en el que se mantienen las distancias, un velo liminar entre lo sagrado y lo profano […] La llevaba inscrita en el cuerpo. Era su herida, pero también su armadura. Aquello que deseaba romper, pero también aquello que le permitía vivir» (Hernández, 2013, pp. 202–203).
FR	«Quelques théories sur l'iconostase soutenaient que ce dispositif était une métaphore de la fusion entre le sacré et le profane. Mais j'avais toujours pensé qu'il s'agissait d'un filtre […] L'iconostase comme lieu où les distances sont préservées, une voile liminaire entre le sacré et le profane […] Il la portait inscrite dans son corps. C'était sa blessure, mais aussi son armure. Cela même qu'il souhaitait briser, mais qui, dans le même temps, lui permettait de vivre» (Hernández, 2015, pp. 251–252).
EN	«Some theories about the iconostasis held that this element was a metaphor for the fusion of the sacred and the divine. But I had always thought that it was a filter […] a space in which a proper distance was maintained, a liminal veil between the sacred and the profane […] It was written upon his body. It was his wound, but also his armour. That which he hoped to destroy, but also that which kept him alive» (Hernández, 2016, p. 248).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Explicitación en «l'iconostase» en comparación con el fragmento original en español «un lugar», que retoma la idea anterior pero sin repetirla — Inversión en «où les distances sont preservées» frente al fragmento original en español «en el que se mantienen las distancias». — Creación discursiva en «cela même qu'il souhaitait briser». Comparado con «aquello que deseaba romper», encontramos además una explicitación del sujeto.

	— Adición en «dans le même temps», que busca comunicar la idea de «también», con una disolución que supone una equivalencia parcial del mensaje original. — Inversión en «a proper distance was maintained», frente al fragmento original en español «se mantienen las distancias».

FRAGMENTO N.º 59	
ES	«Pues que sepas que el niño que no es importante va a ir ahora mismo a la policía y después a los periódicos. Y si no tienes nada que ocultar, pues el que habrá resbalado seré yo […] En cierto momento, agarré con fuerza su pelo con una mano y lo retorcí enérgicamente. Con la otra le apreté el cuello y comencé a clavarle los dedos en la garganta […] Tenía el rostro amoratado y los ojos enrojecidos. Su cuello estaba completamente rojo y de su piel brotaba un hilo de sangre de las pequeñas heridas que le habían causado mis uñas» (Hernández, 2013, pp. 205–208).
FR	«Eh bien, sache que ton petit qui ne compte pas parmi les gens importants va aller tout de suite voir la police, puis les journaux. Et si tu n'as rien à cacher, alors je serai le seul à avoir fait fausse route […] À un moment, je saisis ses cheveux d'une main et les enroulai énergiquement dans mon poing. De l'autre, je serrai son cou et me mis à lui enforcer mes doigts dans la gorge […] Elle avait le visage violacé et les yeux rougis. Son cou était tout rouge et un filet de sang coulait sur sa peau là où mes ongles avaient provoqué des petites blessures» (Hernández, 2015, pp. 255–258).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Yuxtaposicion en «eh bien, sache que» frente a la articulación del fragmento original en español «pues que sepas que». Un segundo caso se presenta en «police, puis les journaux» con respecto a la articulación del fragmento original en español «policía y después a los periódicos». Finalmente, existe una tercera recurrencia en «de l'autre, je serrai», cuyo original «con la otra le» presenta una articulación clara.

	— Disolución en «que ton petit qui ne compte pas parmi les gens importants», con explicitación en el «ton». Comparado con el original «el niño que no es importante», resaltamos el término «parmi», esencial en la comunicación francesa para indicar que la persona, en este caso, se encuentra rodeada de más de dos elementos (Petit Robert, 1967; TLFi; ATILF, 1994; Wiktionnaire, 2004). — Equivalencia en «faire fausse route», sobre el fragmento original en español «haber resbalado», con posible variación de registro de informal a neutro. — Explicitación de «son», necesaria para el correcto desarrollo del enunciado francés estándar. — Inversión en «un filet de sang coulait sur sa peau là où mes ongles avaient provoqué des petites blessures», frente al fragmento original en español «de su piel brotaba un hilo de sangre de las pequeñas heridas que le habían causado mis uñas».

FRAGMENTO N.º 60	
ES	«En el pueblo la vida era diferente […] Estábamos en pleno siglo XXI, pero parecía que allí el tiempo aún era diferente […] Observé como en cada lugar los relojes se movían a una velocidad distinta. En las noches de verano, el tiempo se estancaba […] Muy pocas veces salía yo a compartir ese tiempo detenido, pero podía percibirlo desde mi ventana» (Hernández, 2013, p. 211).
EN	«Back in the village, life was different […] We were fully in the twenty-first century but there it seemed like a different era […] Observed that clocks move at different speed in each place. On a summer's night, time stood still […] I very rarely went out and took part in the stoppage of time, but I could see it from my window» (Hernández, 2016, p. 259).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Yuxtaposición en «back in the village, life was different», frente a la articulación del fragmento original en español «en el pueblo la vida era diferente». — Articulación con creación discursiva (sobre el TO) en «century but there it seemed like a different era». El fragmento original en

	español es «pero parecía que allí el tiempo aún era diferente», que es bastante dispar frente al contexto del TM. — Compensación en «in each place» para «en cada lugar», presentes en diferentes lugares del enunciado en ambas lenguas — Generalización en «on a summer's night» frente al contexto fragmento original en español «en las noches de verano».

FRAGMENTO N.º 61	
ES	«Pero Marcos, no tenías que haber venido […] Tonta, te quiero mucho […] ¿Sabes una cosa, Marcos? Poco antes de morir, mi padre me dijo que sabía que era lesbiana y que no me preocupase, que le daba igual […] Y con su guasa me dijo que cada vez que hiciera una tortilla me asegurase de que fuera española, con patatas y mucha cebolla ¿Te lo puedes creer? Hasta el final, tío, hasta el final con sentido del humor […] ¿Mi madre? Que no me separe de Ana y que le den por saco al mundo […] Es fuerte lo de su padre, ¿eh? Increíble […] Qué pena, porque la exposición tiene buena pinta. Y vaya faena. Después del curro que te habías pegado […] Pero eso que te llevas» (Hernández, 2013, pp. 215–217).
EN	«Oh Marcos…you didn't have to come […] Don't be silly […] You know something Marcos? Right before he died, my dad told me that he knew that I was a lesbian and that I shouldn't worry, that he was fine with it […] And that jokester made me promise that whenever I made a tortilla, it had to be the Spanish style tortilla, with potatoes and lots of onions. Can you believe it? Right up until the end, man, he had his sense of humour until the end […] My mom? That I shouldn't break up with Ana and I should tell the rest of the world to go to hell […] That stuff about her dad is pretty powerful, right? Incredible […] What a shame, because the exhibit is looking really sharp. That sucks. After all the work you put in. But that is the way it goes sometimes» (Hernández, 2016, pp. 265–268).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Equivalencia en «don't be silly». El fragmento original en español es «tonta, te quiero mucho». El segundo ejemplo de esta técnica

	será «made me promise» frente al fragmento original en español «me dijo», con posible creación discursiva del traductor inglés y condensación en español. Finalizamos con un tercer caso en «is looking really sharp. That sucks», con respecto al fragmento original en español «tiene buena pinta. Vaya faena». — Articulación en «You know something Marcos?» sobre el contexto fragmento original en español yuxtapuesto «¿Sabes una cosa, Marcos?». — Explicitación en «I» en dos ocasiones, necesario para el adecuado desarrollo del enunciado inglés estándar. — Adaptación en «right before» frente al fragmento original en español «poco antes». La segunda se presenta en «that he was fine with it» con respecto al fragmento original en español «que le daba igual». En este caso, tenemos una explicitación del sujeto acompañada de un cambio de verbo entre «dar igual» y «parecer bien» en el contexto inglés. La tercera adaptación se encuentra en «that jokester» frente a «con su guasa», que mantiene la categoría de sustantivo en ambos casos. Finalmente, el cuarto y último caso es «had to be», con respecto al contexto fragmento original en español «me asegurase de que». Observamos en este caso un cambio entre «asegurarse de» y «tener que» en inglés, bastante similares en su significado. — Disolución en «right up until the end, man» sobre la condensación del fragmento original en español «hasta el final, tío». La segunda se encuentra en «but that is the way it goes sometimes», frente a la condensación del fragmento original en español «pero eso que te llevas». — Inversión en «had his sense of humour until the end» con respecto al fragmento original en español «hasta el final con sentido del humor», con explicitación del sujeto en inglés y compensación del elemento «sense of humour» en posición anterior.

FRAGMENTO N.º 62	
ES	«Pensé por un momento que también estaba teniendo lugar allí un juego de resistencia semejante al que fue sometido Omar. Un juego regido ahora por la vanidad y la apariencia. Quien más aguantase frente a la obra sería quien mejor la habría comprendido, quien más capital simbólico y artístico habría adquirido, quien más culto, inteligente y moderno sería» (Hernández, 2013, p. 221).
FR	«Je songea un instant qu'un jeu de résistance semblable à celui auquel avait été soumis Omar avait également lieu ici. Un jeu désormais régi par la vanité et l'apparence. Celui qui supporterait le plus longtemps face à l'œuvre serait celui qui l'aurait mieux comprise, celui qui aurait acquis un capital symbolique et artistique plus vaste, celui qui serait le plus cultivé, intelligent et branché» (Hernández, 2015, p. 275).
EN	«I thought for a moment that what was happening there was a game of resistance similar to what Omar had been subjected to. A game governed by vanity and appearances. Whoever endured the longest in front of the work would be the one who understood it best, the one who had acquired the most symbolic and artistic capital, the one who was the most cultured, intelligent and modern» (Hernández, 2016, p. 271).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Inversión en «qu'un jeu de résistance semblable à celui auquel avait été soumis Omar avait également lieu ici», frente al fragmento original en español «que también estaba teniendo lugar allí un juego de resistencia semejante al que fue sometido Omar», con cambios de posición relevantes en el verbo y en el sintagma nominal. — Disolución en «supporterait le plus longtemps», con respecto al fragmento original en español «más aguantase», considerando que en francés es preciso reflejar el superlativo seguido del complemento circunstancial de tiempo que le sigue. — Equivalente en «branché» sobre el fragmento original en español «moderno», perteneciente al mismo registro que en español (informal) (Petit Robert, 1967; Wiktionnaire, 2004).

	— Inversión en «similar to what Omar had been subject to» frente al fragmento original en español «semejante al que fue sometido Omar», con compensación de «Omar» a posición anterior en inglés. — Disolución en «endured the longest» con respecto al fragmento original en español con condensación «más aguantase».

FRAGMENTO N.º 63	
ES	«Conforme lo hacía, sentí que en realidad también yo estaba ejecutando mi propio intento de escapada. Y pensé en ese momento que quizá ya nunca podría saber del todo si alguna parte de mí había quedado varada para siempre en aquel lugar» (Hernández, 2013, p. 223).
FR	«Ce faisant, je compris qu'en réalité moi aussi, j'étais en train d'accomplir ma propre tentative d'évasion et que je n'arriverais jamais sans doute à savoir si une part de moi-même avait définitivement sombré dans ce lieu» (Hernández, 2015, p. 278).
EN	«As I was leaving, I felt that I was also, in fact, carrying out my own escape attempt. And at that moment, I thought that perhaps I would never entirely know if some part of me would remain stranded in that place forever» (Hernández, 2016, p. 274).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Yuxtaposición en «aussi, j'étais» frente a la articulación del fragmento original en español ampliado «en realidad también yo». — Elisión de «y pensé en ese momento», puesto que se ha reciclado en francés el mismo verbo inicial para continuar exponiendo las ideas de la segunda parte del extracto. Un segundo caso se encuentra en «del todo», posiblemente debido a la dificultad de plasmar la idea léxica en este contexto sin romper la estética de la obra. — Condensación en «avait définitivement sombré» frente a la disolución del original «había quedado varada para siempre». En los diccionarios monolingües franceses que hemos consultado, «sombrer» aparece registrado en un sentido figurativo con el significado de desaparecer, y en un sentido más general, en referencia a las personas, con el de encontrarse en un estado en el

	que no se ofrece resistencia. Un segundo caso de esta técnica se encuentra en «ce faisant», frente a la disolución del original «conforme lo hacía», con desarrollo en el TM a través del gerundio. — Adaptación en «as I was leaving», con explicitación del sujeto ejerciente. El fragmento original en español es «conforme lo hacía», con una mayor contextualización del elemento que le precede (referido a la «acción de irse»). — Yuxtaposición en «also, in fact, carrying» frente a la articulación del fragmento original en español «en realidad también yo estaba ejecutando». — Elisión de «en ese momento», para facilitar la narratividad del relato en la versión inglesa. — En general, una traducción literal ajustada al contexto.

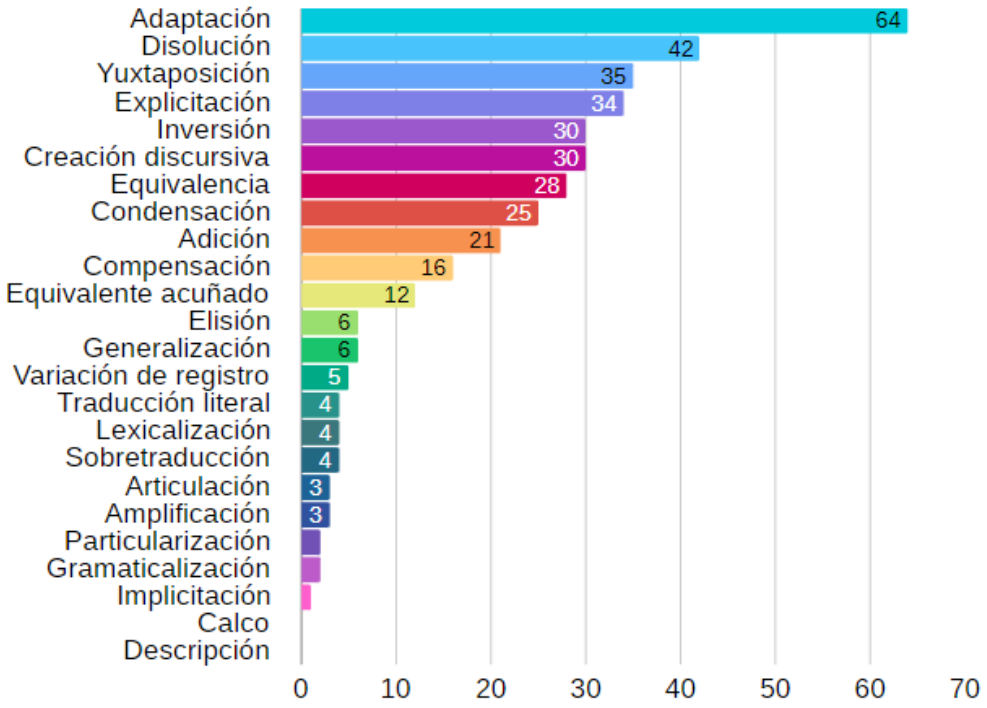
FRAGMENTO N.º 64	
ES	«Esperé a que no hubiera nadie. Y fue entonces cuando lo hice. Apenas pasaron unos segundos entre el momento en que comencé a quitar la caja de la tapa y el instante en que el vigilante […] se abalanzó sobre mí y logró inmovilizarme en el suelo. Tuve poco tiempo, casi nada, la verdad, pero aun así pude mirar de refilón el interior. Y entonces lo vi […] Nada. Absolutamente nada. Un gran vacío oscuro» (Hernández, 2013, pp. 234–235).
FR	«J'attendis d'être seul. Et je m'exécutai. À peine quelques secondes passèrent entre le moment où j'avais commencé à soulever le couvercle de la boîte et l'instant où le gardien […] se précipita sur moi et m'immobilisa au sol. J'eus peu de temps, presque pas, à vrai dire, mais je parvins tout de même à apercevoir l'intérieur d'un coup d'œil. Et alors je vis […] Rien. Absolument rien. Un grand vide sombre» (Hernández, 2015, p. 290).
EN	«I waited until no one else was around. And that's when I did it. Only a few seconds passed between the moment I started to open the top of the box and the instant when the security guard […] pounced on me and managed to immobilize me on the floor. I didn't have much time,

	almost no time at all, actually, but even so I was able to catch a glimpse of the inside of the box. And then I saw it […] Nothing. Absolutely nothing. A big, dark emptiness» (Hernández, 2016, p. 287).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Explicitación de «je» en tres ocasiones, necesaria para el correcto desarrollo de los enunciados franceses estándar. — Condensación en «m'immobilisa au sol» frente a la disolución del original «logró inmovilizarme en el suelo». Un segundo caso se encuentra en «j'attendis d'être seul […] je m'exécutai» con respecto a la disolución del fragmento original en español «esperé a que no hubiera nadie. Y fue entonces cuando lo hice», sin perder ningún matiz del original salvo el conector presente en la novela original. — Compensación en «tout de même» con respecto al elemento original «aun así». — Disolución en «I waited until no one else was around» frente al fragmento original en español «esperé a que no hubiera nadie». Un segundo ejemplo de disolución se encuentra en «managed to immobilise me on the floor», sobre la condensación del fragmento original en español «logró inmovilizarme en el suelo». Finalmente, el tercero será «almost no time at all», con respecto al fragmento original en español con condensación «casi nada». — Condensación en «actually» frente al fragmento original en español con disolución «la verdad». Se trata de una adaptación al contexto narrativo que versa sobre la apertura de la obra de arte. — Explicitación de «I» en dos ocasiones, necesaria para el adecuado desarrollo de los enunciados ingleses considerados.

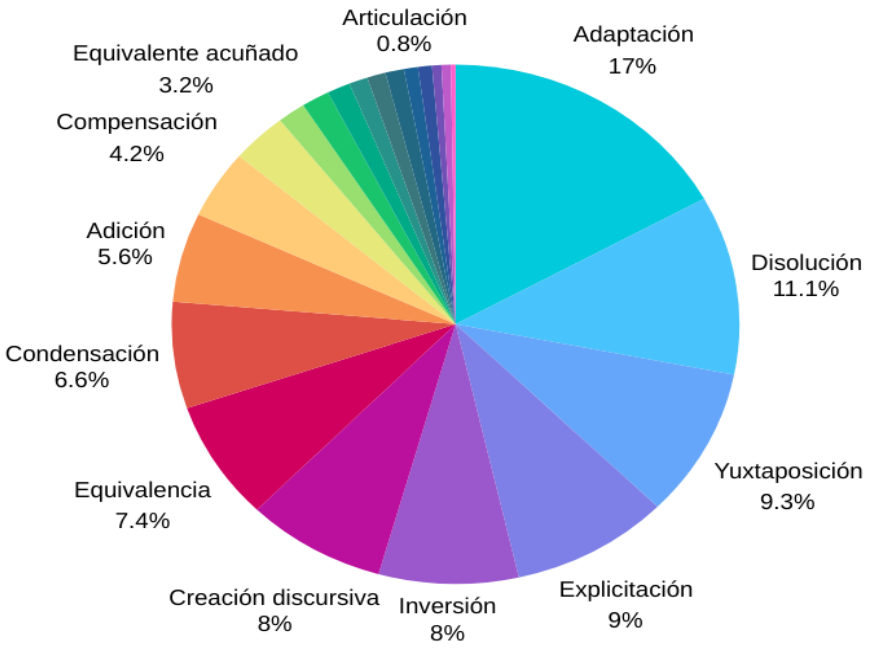
FRAGMENTO N.º 65	
ES	«Pude observar unos pequeños arañazos en la madera […] Imaginé entonces a Omar arañando la caja para salir y a Montes impidiéndole escapar. Y pensé de nuevo en la iconostasis, en quién está a salvo y quién se juega la vida, y en como todo, en el fondo, es una manera de guardar la distancia. Porque ese vacío que había dejado de serlo no era

	otra cosa que esa distancia sagrada que yo acababa de profanar» (Hernández, 2013, p. 235).
EN	«I was able to see some small scratch marks in the wood […] I imagined Omar trying to scratch his way out of the box and Montes preventing him from escaping. And I once again thought about iconostasis, about who is saved and who is risking their life, and about how everything is ultimately a way to maintain a proper distance. Because this emptiness that was no longer an emptiness was nothing other than the sacred distance I had just desecrated» (Hernández, 2016, pp. 287–288).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Explicitación en «I», necesaria para el adecuado desarrollo del enunciado inglés considerado. — Disolución en «trying to scratch his way out of the box» frente a la condensación del fragmento original en español «arañando la caja para salir», con compensación del elemento «caja» al final del enunciado en inglés. — Condensación en «ultimately», que corresponde igualmente a una articulación del discurso en el TM. El fragmento original en español es «en el fondo», con un mayor número de constituyente que en inglés. Un segundo caso se presenta en «had just desecrated», con respecto al TO «acababa de profanar». En los diccionarios monolingües consultados se recoge «desecrate» con el significado de «dañar o no mostrar respeto hacia algo sagrado o muy venerado» (Cambridge Dictionary, 2024; Collins Dictionary, 2024). — Creación discursiva en «because this emptiness that was no longer an emptiness» con respecto al contexto fragmento original en español «porque ese vacío que había dejado de serlo».

A continuación, presentamos un resumen cuantitativo de las técnicas de traducción identificadas en los fragmentos textuales analizados de *Intento de escapada*. En la primera gráfica se desglosan las técnicas de traducción que hemos identificado en la versión francesa de la obra, ordenándolas en función de su frecuencia (de mayor a menor) y con indicación explícita del número de casos. En la segunda gráfica reproducimos esta misma información, pero indicándola ya en función de los datos porcentuales:



GRÁFICA N.º 1: Técnicas de traducción en la versión francesa de *Intento de escapada* (por número de casos)



GRÁFICA N.º 2: Técnicas de traducción en la versión francesa de *Intento de escapada* (por porcentajes)

En primer lugar, observamos un dominio de técnicas de traducción de carácter pragmático. La adaptación, con 64 casos (19.3 %), y la disolución, con 42 casos (12.7 %), son las más utilizadas, lo que indica una clara intención de ajustar el texto al registro cultural y sintáctico del francés, priorizando la fluidez y naturalidad sobre la literalidad. Además, la yuxtaposición (35 casos, 10.5 %) y la explicitación (34 casos, 10.2 %) refuerzan la claridad y coherencia gramatical, algo esencial en un idioma que exige estructuras más formales y la presencia explícita de sujetos. Por otro lado, se evidencia un equilibrio entre creatividad y fidelidad en la traducción. La creación discursiva y la inversión, con 30 casos cada una (9 %), destacan por su capacidad de innovación para resolver vacíos léxicos o estructurales, como ocurre en la traducción de expresiones idiomáticas o en la reestructuración sintáctica de ciertos pasajes. La equivalencia (28 casos, 8.4 %) y la condensación (25 casos, 7.5 %) permiten mantener el significado del original sin sacrificar la legibilidad, aunque pueden implicar la simplificación de algunos matices. En contraste, ciertas técnicas apenas tienen presencia en la traducción. El calco y la descripción no aparecen en absoluto, mientras que la implicitación se da en un solo caso. Esto indica una estrategia consciente de evitar transferencias directas y posibles ambigüedades, optando por soluciones más funcionales y adaptadas al francés.

A partir de este análisis cabe afirmar que uno de los principales puntos fuertes de la traducción es su fluidez y naturalidad. El uso recurrente de la adaptación y la disolución asegura que el texto se lea como un original en francés, sin estructuras artificiales o calcos innecesarios. La explicitación también contribuye a la claridad gramatical, especialmente en la inclusión de sujetos como «je» o «ils», facilitando la comprensión del lector francófono. Además, la creatividad en la resolución de desafíos traductológicos es notable, con ejemplos como la traducción de «cabrón» por «sacré salaud», que permite mantener el tono coloquial o vulgar sin perder naturalidad. Sin embargo, el uso extensivo de algunas técnicas también presenta ciertas debilidades. La generalización (6 casos, 1.8 %) puede llevar a la pérdida de especificidad cultural, como en la traducción de «huerta» por «verger», que omite referencias a la realidad murciana. La disolución excesiva puede diluir la complejidad estilística del original, lo que resulta problemático en pasajes con una fuerte carga poética o filosófica. Asimismo, algunas elecciones léxicas afectan a la equivalencia afectiva de los términos. Por ejemplo, la traducción de «crío» como «enfant» reduce la intensidad emocional de ciertos diálogos o fragmentos narrativos.

El impacto de estas decisiones en la obra es significativo. La inversión y la yuxtaposición contribuyen a mantener el ritmo narrativo, aspecto clave en una novela con saltos temporales y monólogos internos. La adaptación de vulgarismos, como el uso de «saloperie» para «putada», permite que el registro coloquial se mantenga funcional en francés, aunque en algunos casos pueda perder intensidad. Además, la equivalencia acuñada (12 casos, 3.6 %) en expresiones como «être à voile et à vapeur» para «tocar todos los palos» demuestra un esfuerzo por conservar el espíritu del original dentro de los límites del idioma meta.

A partir de estos hallazgos, se pueden hacer varias recomendaciones para optimizar la traducción. Creemos que habría sido muy pertinente incorporar notas culturales para términos como «Huerta», una decisión que ayudaría a preservar el contexto sin sobrecargar el texto. También cabría haber modificado el enfoque en el uso de la disolución en pasajes clave, lo cual habría permitido que momentos filosóficos o introspectivos mantuvieran su profundidad mediante una mayor presencia de traducción literal (4 casos, 1.2 %). Asimismo, una mayor exploración de la particularización (2 casos, 0.6 %) podría mejorar la precisión léxica en referencias culturales o diálogos específicos.

En conclusión, a partir del análisis estadístico que hemos llevado a cabo podemos confirmar que la traducción francesa de *Intento de escapada* prioriza la fluidez y la adaptación cultural, logrando un texto coherente y accesible. No obstante, el énfasis en técnicas pragmáticas como la adaptación y la disolución implica ciertos compromisos en términos de precisión cultural y matices emocionales. Este análisis resalta la importancia de estrategias híbridas que equilibren naturalidad y fidelidad, especialmente en obras donde la identidad cultural desempeña un papel central.

Si cotejamos este análisis estadístico de la traducción francesa de *Intento de escapada* con las respuestas que nos hizo llegar la traductora de la obra, Brigitte Jensen (*infra*, pp. 399–401), a un cuestionario que le remitimos sobre el proceso traductológico que había llevado a cabo es posible desvelar una relación dialéctica entre estrategias conscientes e intuición creativa, estableciendo tensiones entre la búsqueda de fluidez y la fidelidad a los matices culturales. Nuestro estudio estadístico, como acabamos de comprobar, ha revelado que la traductora otorga prioridad a la fluidez y a la adaptación cultural mediante el empleo de técnicas pragmáticas, como la adaptación y la disolución. Esta aproximación

concuerda con la filosofía que Jensen declara, en la que se persigue un equilibrio entre la cercanía al texto original y la necesidad de domesticar ciertos elementos cuando existen equivalencias directas, de modo que el texto final no resulte artificial en francés. Jensen (*infra*, p. 399) enfatiza su objetivo de preservar la autenticidad del texto original, evitando que adquiera rasgos propios de una obra escrita por un autor francés, lo que justifica el uso de recursos como la inversión para adecuar las estructuras sintácticas a la formalidad gramatical del francés. Sin embargo, en nuestro análisis también se critica, de alguna manera, el uso excesivo de la generalización, como al traducir *huerta* por *verger*, lo que conlleva una dilución de referencias culturales específicas. A este respecto, cabe afirmar que nuestro análisis estadístico se contrapone de alguna manera con la insistencia de Jensen (*infra*, p. 399) en mantener marcas o nombres auténticos, lo que sugiere que, en su proceso intuitivo, algunos matices culturales pudieron haber sido relegados en favor de una mayor legibilidad, quizá influenciada por su preocupación por la sonoridad y las impresiones evocadas en el lector.

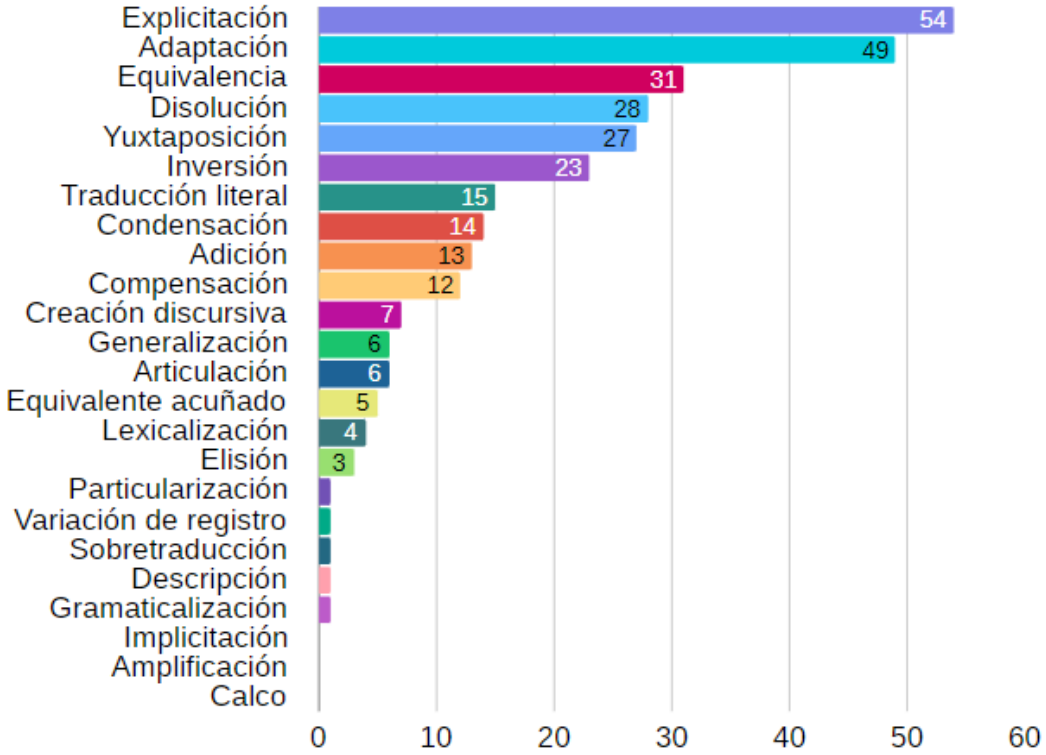
En otro aspecto, el estudio aborda la tensión entre la creatividad y la pérdida de matices. El recurso a la equivalencia acuñada, por ejemplo, reflejaría la creatividad que Jensen (*infra*, p. 401) atribuye a su método sensible e intuitivo. La traductora menciona que utiliza esta técnica junto con la compensación, aunque sin fundamentarla en una teoría específica, lo que permite que se aplique de manera orgánica para solventar vacíos léxicos. No obstante, en nuestro análisis estadístico hemos puesto de relieve que algunas decisiones, como traducir *crío* por *enfant*, terminan por provocar la disminución de la intensidad emocional del término original. Este hecho parece estar relacionado con la preferencia de Jensen (*infra*, p. 401) por la fluidez y su tendencia a priorizar el nivel de lengua sobre una correspondencia literal, lo cual garantiza una naturalidad en el resultado final, pero al mismo tiempo puede implicar la pérdida de ciertos matices afectivos. Es relevante señalar que la traductora no hace mención del uso de la técnica de descripción, recurso que, según el análisis, se encuentra ausente, lo que denota que su intuición la ha llevado a favorecer otras estrategias, como la adaptación o la equivalencia, incluso en situaciones en las que una mayor particularización podría haber sido aconsejable.

El proceso editorial y su impacto constituyen otro elemento crítico expuesto en el análisis. Jensen (*infra*, p. 400) revela que la asistente editorial llevó a cabo cortes en pasajes considerados repetitivos en los últimos capítulos sin haberle consultado, situación que

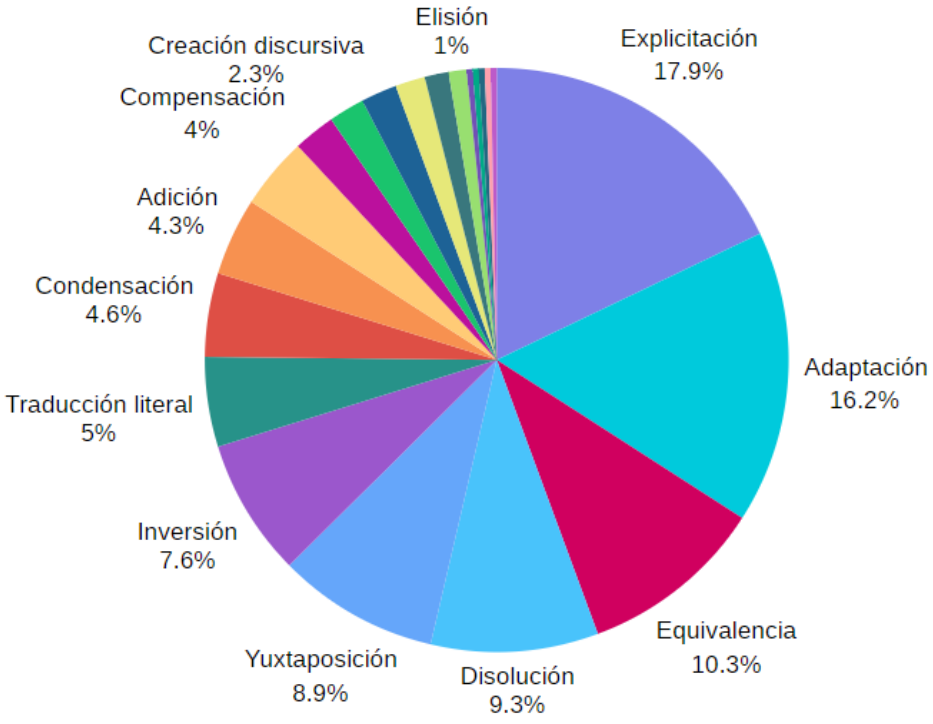
podría explicar, al menos en parte, la excesiva disolución observada en el análisis estadístico de las técnicas de traducción empleadas, especialmente en los momentos de tono filosófico o introspectivo. Esta intervención externa, desvinculada de la visión de la traductora, habría acentuado una simplificación estilística, lo que constituye un riesgo revelado en nuestro estudio estadístico como una de las debilidades de la traducción.

La reflexión sobre la intuición frente a la teoría se plasma en la descripción de una metodología híbrida. Jensen (*infra*, p. 401) admite no fundamentar su trabajo en teorías traductológicas, sino en un conocimiento sensible y subjetivo de ambos idiomas, lo que se evidencia en la utilización de técnicas como la explicitación, aplicada en aproximadamente el 10,2 % de los casos, para clarificar sujetos que en español quedan implícitos y que en francés requieren ser expresados explícitamente. Esta necesidad gramatical se aborda de forma intuitiva, aunque su desconocimiento de algunas categorías técnicas explica por qué términos como «implicitación», registrado en un solo caso, o «condensación», que aparece en el 7,5 % de las ocasiones, no son reconocidos o desarrollados en su trabajo. Además, en nuestro análisis hemos sugerido que la incorporación de notas de la traductora para términos como «huerta» podría haber contribuido a preservar ciertos matices, estrategia que Jensen (*infra*, p. 401) no contempla, probablemente por su inclinación hacia una integración natural de los elementos. Esto manifiesta una brecha entre su método y las recomendaciones que abogan por la hibridación de técnicas para alcanzar un equilibrio entre fluidez y precisión.

Cabe concluir, pues, que la traducción realizada por Jensen logra obtener un texto que resulta coherente y accesible, como se destaca en nuestro análisis estadístico, gracias a su énfasis en la naturalidad y a su capacidad para recrear registros coloquiales. Sin embargo, las limitaciones en cuanto a la precisión cultural y emocional evidencian los riesgos inherentes a un enfoque excesivamente intuitivo, especialmente cuando se combina con intervenciones editoriales no consultadas. La conjunción de las respuestas de la traductora a nuestro cuestionario y el análisis estadístico llevado a cabo subraya la complejidad que implica la traducción de obras en las que la identidad cultural es un elemento central, ya que se requiere no solo una sensibilidad lingüística aguda, sino también la implementación de estrategias conscientes que permitan preservar matices que van más allá de una mera equivalencia léxica. Procedemos ahora a llevar a cabo la valoración de los resultados estadísticos de la traducción al inglés de *Intento de escapada*:



GRÁFICA N.º 3: Técnicas de traducción en la versión inglesa de *Intento de escapada* (por número de casos)



GRÁFICA N.º 4: Técnicas de traducción en la versión inglesa de *Intento de escapada* (por porcentajes)

Como veremos a continuación, nuestro análisis de esta segunda versión revela un enfoque dinámico que prioriza la adaptación cultural y lingüística, con un claro énfasis en la claridad y la naturalidad del texto meta en lengua inglesa. Los datos muestran que en esta traducción se ha optado principalmente por técnicas que facilitan la comprensión y la fluidez del inglés, ajustando la estructura y el registro del original sin perder su esencia.

Las técnicas predominantes incluyen la explicitación, con 54 casos (17,9 %), y la adaptación, con 49 (16,2 %). La explicitación refleja un esfuerzo por clarificar elementos implícitos en el original, como sujetos, posesivos y referencias culturales. Este fenómeno es común en la traducción del español al inglés debido a diferencias gramaticales fundamentales, como la omisión frecuente de pronombres en español, que en inglés deben expresarse explícitamente. La adaptación, por su parte, evidencia ajustes culturales, léxicos y sintácticos necesarios para que el texto resuene de manera más natural en inglés. Esto se manifiesta en la traducción de modismos, registros coloquiales y la conversión de estructuras pasivas en activas cuando el contexto lo exige. Otras técnicas destacadas son la equivalencia, aplicada en 31 casos (10,3 %), y la disolución, utilizada en 28 (9,3 %). La equivalencia se empleó en términos con una fuerte carga cultural o en expresiones idiomáticas que no tienen una correspondencia directa en inglés. Un ejemplo de ello es la traducción de «bollera» como «dyke», que mantiene el tono del original adaptándolo a la cultura de destino. La disolución, por otro lado, simplificó estructuras complejas del español, como perífrasis verbales o frases nominales, para adaptarlas a la sintaxis inglesa, lo que resultó en una mayor naturalidad del texto. Los cambios sintácticos también han desempeñado un papel fundamental en la traducción. La yuxtaposición, con 27 casos (8,9 %), y la inversión, con 23 (7,6 %), reflejan la necesidad de reorganizar elementos dentro de las oraciones o de unir ideas mediante comas, ajustando así la cohesión textual al estilo del inglés. Estos recursos permiten que la narración fluya de manera más orgánica y que el lector anglófono perciba una estructura más familiar y accesible.

Entre las técnicas secundarias, la traducción literal aparece en 15 casos (5 %), utilizada en aquellos fragmentos donde la estructura original es compatible con el inglés y no compromete la naturalidad del texto. La condensación, con 14 casos (4,6 %), y la compensación, con 12 (4 %), indican un esfuerzo por equilibrar la eliminación de expresiones redundantes con la recuperación de matices en otros pasajes. La creación discursiva, con 7 casos, muestra intervenciones más creativas destinadas a transmitir

ideas abstractas o juegos lingüísticos del original, como la conversión de «arrojar mierda al mundo» en «slinging shit in the world». En cuanto a las técnicas marginales, la generalización, con 6 casos (2 %), la elisión, con 3 (1 %), y la particularización, con un único caso (0,3 %), sugieren que el traductor ha sido cauteloso al evitar tanto la simplificación excesiva como la sobreespecificación, logrando un equilibrio entre precisión y adaptación. No se han registrado casos de implicación o amplificación, lo que indica que no hubo omisiones significativas ni añadidos innecesarios, respetando así el contenido original de la obra.

En términos generales, la traducción al inglés de *Intento de escapada* se ha centrado en la legibilidad y la naturalidad, adaptando estructuras, clarificando implícitos y ajustando referencias culturales sin perder el tono ni la esencia del original. Aunque la literalidad se redujo significativamente, con solo 15 casos de traducción literal (5 %), esta elección ha favorecido una mayor fluidez y accesibilidad para el lector anglófono. Un aspecto particularmente destacable es el tratamiento de registros coloquiales y vulgarismos, como la traducción de «hijo de puta» por «son of a bitch», donde la intensidad emocional se ha conservado mediante equivalencias contextuales adecuadas. No obstante, y a pesar de los logros obtenidos, creemos que hay ciertos puntos que podrían mejorarse. Algunas generalizaciones o condensaciones pueden haber eliminado matices específicos del original, como en la traducción de «delante de nuestras narices» por «right behind our noses», donde se pierde el énfasis en la proximidad. Asimismo, la alta frecuencia de explicitación, aunque necesaria en muchos casos, podría haber generado redundancia en ciertos pasajes, afectando ligeramente el ritmo narrativo.

En conclusión, a partir del análisis estadístico de las técnicas de traducción empleadas en la traducción al inglés de *Intento de escapada* podemos afirmar que esta se presenta como una versión eficaz y coherente, que logra equilibrar la fidelidad al original con las demandas lingüísticas y culturales del inglés. El enfoque pragmático del traductor ha permitido preservar la esencia de la obra a la vez que la hace más accesible al público anglófono, demostrando una adaptación cuidadosa y bien fundamentada.

No obstante, debemos reconocer que, a pesar de nuestros reiterados intentos, no hemos logrado establecer contacto personal con Rhett McNeil, traductor al inglés de *Intento de escapada*. En consecuencia, nos ha sido imposible cotejar nuestro análisis estadístico con sus respuestas al cuestionario, información que sí obtuvimos de Brigitte Jensen (*infra*. pp.

399–401), la traductora de la versión francesa de la novela. Este déficit informativo representa, sin duda, una de las debilidades de este capítulo de nuestra tesis doctoral, al limitar la comparabilidad integral de las estrategias traductológicas empleadas en las distintas versiones.

5.3.2. *El dolor de los demás*

El estudio de las técnicas de traducción aplicadas a *El dolor de los demás* de Miguel Ángel Hernández revela la diversidad de estrategias utilizadas para trasladar matices lingüísticos y culturales del español al francés y al inglés. No obstante, debemos aclarar una cuestión muy relevante: la traducción inglesa de la obra es, de momento, muy incompleta, pues únicamente se ha publicado una versión de las primeras páginas de la obra (págs. 13–25 y 28–31). Por ese motivo, como veremos a continuación, el número de técnicas de traducción analizadas correspondientes a esta versión en inglés es significativamente menor que el relativo a la versión francesa de la obra, que sí que constituye una traducción integral.

Sea como fuere, a lo largo de los fragmentos analizados se observan técnicas recurrentes como la explicitación del sujeto, la generalización de términos idiosincráticos, la adaptación de expresiones idiomáticas y la elisión de elementos culturales. Mientras que algunas traducciones mantienen la literalidad del original, otras optan por equivalentes acuñados que buscan preservar el sentido del texto en la lengua meta. La comparación entre los dos idiomas muestra diferencias en la manera en que cada uno maneja la oralidad, la carga emocional y las referencias culturales propias del contexto murciano en el que se desarrolla la obra:

FRAGMENTO N.º 66	
ES	«Han entrado en la casa de la Rosario, dice tu padre desde la habitación de al lado, han matado a la Rosi y se han llevado al Nicolás» (Hernández, 2018, p. 13).
EN	«<u>They</u> went into Rosario's house, your father says from the next room, killed Rosi and took Nicolás» (Hernández, 2019, p. 2).
FR	«<u>Ils</u> sont entrés dans la maison de la Rosario, dit ton père depuis la chambre d'à côté, <u>ils</u> ont tué la Rosi et <u>ils</u> ont emmené Nicolás» (Hernández, 2021, p. 11).

TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Explicitación del sujeto en ambos idiomas para cumplir con los requisitos propios del inglés y del francés («they» e «ils»).

FRAGMENTO N.º 67	
ES	«Los críos de la Rosario» (Hernández, 2018, p. 13).
EN	«Rosario's children» (Hernández, 2019, p. 2).
FR	«Les petits de la Rosario» (Hernández, 2021, p. 11).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Generalización del término español del TO en inglés, perdiéndose el matiz afectivo del fragmento original en español. — Adaptación al francés del término español subrayado del TO, manteniendo el matiz afectivo del TO.

FRAGMENTO N.º 68	
ES	«El frío se te mete bajo la piel y la humedad te atraviesa la cabeza. Es diciembre en la Huerta de Murcia» (Hernández, 2018, p. 14).
EN	«The cold creeps under your skin and the damp penetrates your skull. It is December in Murcia» (Hernández, 2019, p. 2).
FR	«Le froid s'immisce sous ta peau et l'humidité te transperce la tête. Un mois de décembre dans le verger de Murcie» (Hernández, 2021, p. 12).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Traducción literal del TO en inglés y en francés. — Elisión del término «Huerta» en el TM debido a las connotaciones culturales que presenta. Sin embargo, se priva al lector anglófono de un elemento propio de la Región de Murcia. — Generalización del término idiosincrático «Huerta de Murcia» en francés. A este respecto, Miguel Ángel Hernández considera que se podría haber mantenido el término español, según manifiesta en una entrevista realizada vía virtual (*infra*, p. 390).

FRAGMENTO N.º 69	
ES	«Camináis los tres en silencio por el carril oscuro» (Hernández, 2018, p. 14).

EN	«The three of you walk in silence down the dark track» (Hernández, 2019, p. 2).
FR	«Vous marchez tous les trois en silence dans l'obscurité» (Hernández, 2021, p. 12).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Inversión de elementos en «dark track» con respecto al TO. — Disolución en «tous les trois» causada por el añadido de un matiz que indica que eran los tres los que andaban por el carril («tous»). — Generalización de «carril oscuro», en inglés, para indicar que se camina en la oscuridad, pero sin indicar el tipo de vía.

FRAGMENTO N.º 71	
ES	«No le des más vueltas chaval. Ahí está la historia que buscas» (Hernández, 2018, p. 16).
FR	«Ne te prends pas la tête mon vieux. Ella est là, ton histoire» (Hernández, 2021, p. 13).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Equivalente de la expresión del TO en francés, recogido en las fuentes lexicográficas consultadas con el significado de preocuparse por algo.

FRAGMENTO N.º 72	
ES	«No volvieron a saber nada de él hasta mediados de los años 70, cuando encontraron su cadáver en la cuneta de una carretera rural» (Hernández, 2018, p. 17).
FR	«Ils n'avaient rien su de lui jusqu'à mitan des années soixante-dix, quand son corps avait été retrouvé dans un fossé, au bord d'une route de campagne» (Hernández, 2021, p. 13).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Explicitación del sujeto en francés («ils»). — Equivalente en «fossé», registrado en el Lexis (1975), el Petit Robert (1967), el Trésor de la langue française informatisé (TLFi; ATILF, 1994) y el Wiktionnaire (2004) para hacer referencia a «una cavidad larga y profunda excavada en la tierra».

	— Adaptación del término español como «route de campagne», de gran acierto.

FRAGMENTO N.º 73	
ES	«Menudo hijo de puta, el abuelo Cristóbal» (Hernández, 2018, p. 17).
FR	«Un sacré salaud, papy Cristóbal» (Hernández, 2021, p. 14).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Equivalente acuñado en el término «salaud», perteneciente al todo «sacré salaud». Este insulto, según el Petit Robert (1967), el Trésor de la langue française informatisé (TLFi; ATILF, 1994) y el Wiktionnaire (2004), es un vulgarismo proferido hacia personas que no merecen respeto. El término «sacré» le añade aún más énfasis al hecho de que su abuelo era una persona de tal naturaleza.

FRAGMENTO N.º 74	
ES	«Mi madre se ocupaba de su tía anciana, la Nena» (Hernández, 2018, p. 18).
EN	«My mother took care of her ancient aunt, Nena» (Hernández, 2019, p. 3).
FR	«Ma mère s'occupait de sa vieille tante, la Nena» (Hernández, 2021, p. 15).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Traducción literal del TO tanto en inglés como en francés. — Inversión de «tía anciana» en inglés y francés, con cambios posicionales destacados.

FRAGMENTO N.º 75	
ES	«Cabrón, me has quitado mi próxima novela» (Hernández, 2018, p. 18).
FR	«Enfoiré, tu m'as piqué mon prochain roman» (Hernández, 2021, p. 14).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Equivalente entre «cabrón, me has quitado» y «enfoiré, tu m'as piqué», con explicitación de «tu». Se trata de un registro de oralidad cuyo equivalente francés presenta como significados más destacados «maldito, desgraciado o estúpido», en referencia a

	«enfoiré». El Petit Robert (1967) y el Trésor de la langue française informatisé (TLFi; ATILF, 1994) recogen el término «piquer» con el significado, entre otros, de «apropiarse rápidamente de algo o robarlo».

FRAGMENTO N.º 76	
ES	«Estudiar para no acabar trabajando la huerta» (Hernández, 2018, p. 19).
EN	«Study in order not to end up working in the fields» (Hernández, 2019, p. 3).
FR	«Étudier pour ne pas avoir travailler dans le Verger» (Hernández, 2021, p. 15).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Generalización de «huerta» como «fields» y como «Verger». El problema que plantea el primer término es su referencia a todo «campo de siembra», mientras que el segundo se refiere específicamente a «árboles frutales», si bien la Huerta es un ente que va más allá de este aspecto.

FRAGMENTO N.º 77	
ES	«Un gordo que se dejaba las pestañas leyendo» (Hernández, 2018, p. 19).
FR	«Un gros qui lisait à s'esquinter les yeux» (Hernández, 2021, p. 116).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Equivalente acuñado del término del TO, donde destaca el cambio de los ojos a las pestañas. Se entiende el verbo «esquinter» en el sentido de deteriorar, según el Petit Robert (1967), el Trésor de la langue française informatisé (ATILF, TLFi, 1994) y el Wiktionnaire (2004)

FRAGMENTO N.º 78	
ES	«El mundo más allá de las lindes de la Huerta» (Hernández, 2018, p. 20).

EN	«The world beyond the edges of the market garden» (Hernández, 2019, p. 3).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Generalización en «edges» frente al fragmento original en español «lindes». El Cambridge Dictionary (2024) y el Chambers Dictionary (2024) definen este término con sentidos equivalentes a la palabra española «borde». — Descripción de «huerta» como «market garden». Inapropiado en su uso al hacer referencia a un mercado de fruta y verdura, como hemos recogido anteriormente.

FRAGMENTO N.º 79	
ES	«Que mi padre usaba para regar los limoneros las noches de tanda» (Hernández, 2018, p. 20).
FR	«Que mon père utilisait pour arroser les citronniers les nuits de récolte» (Hernández, 2021, p. 16).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Se ha realizado una generalización del término subrayado del TO, dado que en una de las entrevistas mantenidas con el escritor que nos ocupa se manifiesta que las noches de tanda mencionadas se realiza el riego de los cultivos. Por lo tanto, no se trata de una cosecha.

FRAGMENTO N.º 80	
ES	«La vida de la Huerta» (Hernández, 2018, p. 20).
FR	«La vie au Verger» (Hernández, 2021, p. 17).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Generalización de la palabra «Huerta» como «Verger». Más información sobre esta técnica se puede encontrar en el fragmento n.º 115 (*supra*, p. 222).

FRAGMENTO N.º 82	
ES	«Cuando pienso en él lo imagino siempre vestido con un chándal de tactel de tonos violáceos» (Hernández, 2018, p. 21).

EN	«When I think of Nicolás, I always see him dressed in a purple Tactel tracksuit» (Hernández, 2019, p. 4).
FR	«Quand je pense à lui je l'imagine toujours vêtu d'un survêtement de polyamide mauve» (Hernández, 2021, p. 17).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Explicitación del sujeto en ambos idiomas («I» y «je»). — Adaptación del verbo «imaginar» como «see» (ver en español), en un ejercicio de paralelismo de la acción presentada en inglés. Existe un segundo caso de esta técnica en la preposición «in», presentada como «con» en el TO. — Inversión en el contexto «purple Tactel tracksuit», presentada en el TO como «chandel de táctel de tonos violáceos», con condensación del mensaje. — Adaptación en francés de la preposición «de», en comparación con la original «con». — Condensación del mensaje en «survêtement de polyamide mauve», más particularmente de la sección correspondiente al color y al material.

FRAGMENTO N.º 83	
ES	«Su casa se elevaba junto a la carretera que cruzaba la huerta. La mía, al fondo de un carril de chinarro» (Hernández, 2018, p. 21).
EN	«His house was across the main road that cut across the fields. Mine was at the end of a dirt track» (Hernández, 2019, p. 4).
FR	«Sa maison était située à côté de la route qui traversait le Verger. La mienne, au fond d'un chemin empierré» (Hernández, 2021, p. 17).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— El término subrayado en el TO ha sufrido una generalización en ambos idiomas. En el caso del inglés se trata de una inversión en la que un «track» («camino sin asfaltar») presenta además piedras. — En el caso francés, se presenta directamente la generalización con «chemin», acompañada de la naturaleza pedregosa del camino en cuestión.

FRAGMENTO N.º 84	
ES	«Crío callado» (Hernández, 2018, p. 21).
EN	«A quiet kid» (Hernández, 2019, p. 4).
FR	«Gamin réservé» (Hernández, 2021, p. 18).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Equivalentes en inglés y francés del término del TO subrayado. — Inversión de elementos en inglés, necesaria para el correcto desarrollo del enunciado.

FRAGMENTO N.º 85	
ES	«Nos reencontrábamos por la tarde en la Huerta» (Hernández, 2018, p. 22).
FR	«Nous nous retrouvions l'après-midi dans le Verger» (Hernández, 2021, p. 18).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Adaptación del término del TO a la medida del tiempo francesa, que considera que la tarde comienza al mediodía para posteriormente denotar a la noche con otros términos. — Generalización de «Huerta» como «Verger».

FRAGMENTO N.º 86	
ES	«Llamaron a la Guardia Civil y comenzó la búsqueda […] encontraron su cadáver en el Cabezo de la Plata, un terreno escarpado a unos 10 kilómetros de su casa» (Hernández, 2018, p. 23).
EN	«They called the Guardia Civil and the search got underway […] they found his body in Cabezo de la Plata, a rugged, mountainous area about six miles from his home» (Hernández, 2019, p. 4).
FR	«Ils appelèrent la Guardia Civil et les recherches débutèrent […] on trouva son corps au Pic de la Plata, un terrain escarpé, à quelques 10 kilomètres de sa maison» (Hernández, 2021, p. 19).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Explicitación del sujeto en el TM en ambos idiomas («they», «ils», «on»). — Disolución del término subrayado en el TO en inglés. Asistimos así a un área montañosa que además es «rugged» o agreste, según el

	Cambridge Dictionary (2024), el Chambers Dictionary (2024) y el Oxford English Dictionary (2024). — Traducción literal del término subrayado en el TO en francés.

FRAGMENTO N.º 87	
ES	«Se lo han llevado en el coche, escuchas. Al zagal, dice alguien, en su propio coche» (Hernández, 2018, p. 26).
FR	«Tu entends : ils l'ont emmené en voiture. Le gosse, dit quelqu'un, dans leur propre voiture» (Hernández, 2021, p. 21).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Explicitación del sujeto en el TM («tu»). — Equivalente del término español, recogido en el Lexis (1975), el Petit Robert (1967) y el Wiktionnaire (2004) con el significado de niño, empleado en un contexto familiar.

FRAGMENTO N.º 88	
ES	«Vamos hijico, vuelve a decir la Julia […] Ya no eres un crío […] Aunque eso en la huerta no signifique nada» (Hernández, 2018, pp. 26–27).
FR	«On y va gamin, répète Julia […] Tu n'es plus un enfant […] Même si dans le Verger cela ne signifie rien» (Hernández, 2021, pp. 21–22).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Equivalente entre «gamin» e «hijico», de tal manera que el sufijo -ico le confiere el matiz afectivo necesario al término «hijo». Este matiz está presente en «gamin», que se define como «niño despierto» en el lenguaje familiar (Petit Robert, 1967; TLFi; ATILF, 1994; Wiktionnaire, 2004). — Condensación en «repète» frente a la disolución del fragmento original en español «vuelve a decir», pasando de una perífrasis verbal a un verbo estándar en el TM. — Generalización en «enfant», que carece del matiz del fragmento original en español «crío». La encontramos igualmente en «huerta» y «Verger».

FRAGMENTO N.º 89	
ES	«¿Una historia ambientada en la huerta de Murcia?» (Hernández, 2018, p. 28).
EN	«A story set in horticultural Murcia? » (Hernández, 2019, p. 5).
FR	«Une histoire située dans le Verger de Murcie ?» (Hernández, 2021, p. 23).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Generalización de «huerta de Murcia» como «Verger de Murcie». La voz francesa se utiliza para hacer alusión a un lugar donde crecen árboles frutales, un uso recogido en, el Petit Robert (1967), el Trésor de la langue française informatisé (TLFi; ATILF, 1994) y el Wiktionnaire (2004). — Generalización de «huerta de Murcia» como «horticultural Murcia», que se presenta como una descripción del elemento del TO en el TM.

FRAGMENTO N.º 90	
ES	«Tienes que ver a la cría» (Hernández, 2018, p. 29).
EN	«You must see my little girl» (Hernández, 2019, p. 6).
FR	«Tu devrais voir la môme» (Hernández, 2021, p. 24).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Equivalencia entre «cría» y «môme». El término francés aparece registrado en el Petit Robert (1967), el Trésor de la langue française informatisé (TLFi; ATILF, 1994) y el Wiktionnaire (2004) con el significado de niño en un contexto familiar. — Explicitación en «my», que permite especificar que es hija suya.

FRAGMENTO N.º 92	
ES	«Hostias […] ahí hay tela que cortar» (Hernández, 2018, p. 36).
FR	«Tu m'étonnes […] Il y a de quoi faire» (Hernández, 2021, p. 31).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Adaptación de «hostias» al francés para expresar la sorpresa que experimenta el personaje. Para ello se emplea el sujeto en explicitación seguido de un verbo pronominal que se refiere al hecho expresado.

	— Equivalente acuñado en la expresión «ahí hay tela que cortar», que según el Trésor de la langue française informatisé (TLFi; ATILF, 1994) se refiere al hecho de que «aún queda mucho por hacer con respecto a un asunto».

FRAGMENTO N.º 93	
ES	«Su cuerpo delgado ocultándose bajo los ramales de las acequias» (Hernández, 2018, p. 39).
FR	«Son corps agile qui se dissimule sous les arbustes des fossés» (Hernández, 2021, p. 33).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Creación discursiva en francés en base al término «delgado». — Disolución del verbo en francés para expresar la idea del TO, obteniéndose «qui se dissimule», dotado de pronombre relativo con función de sujeto y un verbo pronominal. Su significado, según el Grand Larousse de la langue française (1978), el Lexis (1975) y el Trésor de la langue française informatisé (TLFi; ATILF, 1994) coincide con el del TO «ocultándose» en el contexto que nos ocupa.

FRAGMENTO N.º 94	
ES	«Un pequeño caserío rodeado por limoneros, naranjos, bancales de patatas […] Un espacio verde atravesado por una red de acequias, brazales y regaderas […]» (Hernández, 2018, p. 42).
FR	«Un petit bourg entouré de citronniers, d'orangers, de rangées de pommes de terre […] Un espace vert parcouru par tout un réseau d'irrigation, de canaux, de systèmes d'arrosage» (Hernández, 2021, p. 36).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Equivalencia en «bourg» con respecto al término original español «caserío». La voz francesa aparece registrada en el Petit Robert (1967), el Trésor de la langue française informatisé (TLFi; ATILF, 1994) y el Wiktionnaire (2004) para hacer referencia a una aglomeración de casas en zona rural. Un segundo caso se encuentra en «parcouru», como traducción del participio original empleado,

	«atravesado». En el Lexis (1975) y el Grand Larousse de la langue française (1978) figura el verbo «parcourir» con el sentido de entrar o salir de un lugar o espacio determinado.

FRAGMENTO N.º 95	
ES	«El Yeguas, un pequeño merendero de la huerta ubicado en una de las veredas que conducen hacia el pueblo de Los Ramos» (Hernández, 2018, p. 49).
FR	«Le Yeguas, situé sur une des routes qui mènent au village de Los Ramos» (Hernández, 2021, p. 43).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Elisión del elemento destacado, que es de suma importancia para comprender el contexto rural de la obra, por lo que su mantenimiento hubiera sido de lo más apropiado en el TM.

FRAGMENTO N.º 96	
ES	«Ahí queda mucha tela que cortar» (Hernández, 2018, p. 52).
FR	«On n'a pas fini de parler de cette histoire» (Hernández, 2021, p. 46).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Todo este extracto constituye en sí mismo un equivalente acuñado, donde se ha respetado el registro del TO y con una explicitación en «on». Estamos ante una locución verbal recogida en el Grand Larousse de la langue française (1978) con el significado de estar ocupado con algo en un futuro cercano.

FRAGMENTO N.º 97	
ES	«Ese no estaba bien del perol» (Hernández, 2018, p. 53).
FR	«Il était un peu fêlé» (Hernández, 2021, p. 47).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Todo este extracto constituye en sí mismo un equivalente acuñado, donde se ha respetado el registro del TO, con una explicitación en «Il». El Petit Robert (1967), el Trésor de la langue française informatisé (TLFi; ATILF, 1994) y el Wiktionnaire (2004) recogen

	la expresión para hacer referencia a una persona que tiene el espíritu perturbado.

FRAGMENTO N.º 98	
ES	«¿Tienes hambre? Pregunta la Julia […] Se acerca al poyete de la cocina y levanta el trapo con el que cubre los dulces de Navidad. Turrones, almendrados, cascos de fruta escarchada, nevaditos, polvorones» (Hernández, 2018, p. 55).
FR	«Tu as faim ? Demande Julia […] Elle s'approche du rebord de la fenêtre et soulève le linge qui recouvre les douceurs de Noël. Turron, biscuits aux amandes, écorces de fruits confites, nevaditos, polvorones» (Hernández, 2021, p. 49).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Calcos en los culturemas subrayados en francés, que carecen de equivalente en francés al tratarse de delicias propias de la gastronomía navideña española.

FRAGMENTO N.º 99	
ES	«Desde bien pequeño, en las acequias, dejaba la corvilla y la azada a un lado» (Hernández, 2018, p. 58).
FR	«Depuis tout petit, dans les canaux d'irrigation, il laissait de côté la faucille et la bêche» (Hernández, 2021, p. 52).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Compensación del elemento español subrayado a una posición anterior.

FRAGMENTO N.º 100	
ES	«También lo ayudaban en la huerta, lo acompañaban los días de tanda, desbrozaban las acequias y quemaban las ramas después de escardar» (Hernández, 2018, p. 58).
FR	«Ils l'aidaient aussi aux champs, l'accompagnaient les jours de récolte, nettoyaient les canaux d'irrigation et brulaient le branchage après le débroussaillage» (Hernández, 2021, p. 52).

TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Explicitación del sujeto, necesaria para el correcto desarrollo del enunciado. — Generalización del término «días de tanda», que en su acepción rústica original hace referencia al riego de las cosechas, sin mencionarse el hecho de recolectar los elementos de los campos. — Lexicalización del verbo del TO «escardar» como «débrouissage».

FRAGMENTO N.º 101	
ES	«No te vayas hijico, no me dejes sola» (Hernández, 2018, p. 68).
FR	«Ne pars pas, mon garçon. Ne me laisse pas seule» (Hernández, 2021, p. 61).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Disolución en francés para poder expresar el matiz afectivo de «hijico» como «mon garçon».

FRAGMENTO N.º 102	
ES	«El teléfono de la Rosario […] El cuerpo de la Rosi» (Hernández, 2018, p. 69).
FR	«Le téléphone de la Rosario […] La chambre de Rosi» (Hernández, 2021, pp. 61–62).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Traducción literal de los elementos destacados. — Elisión de «la» ante «Rosi» en el TM.

FRAGMENTO N.º 103	
ES	«Hostia, el Miguel, como ha espumao» (Hernández, 2018, p. 78).
FR	«Mince, le Miguel, comment il se fait mousser» (Hernández, 2021, p. 71).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Equivalente con cambio de registro (variación) con resultado de estilización en «mince». — Traducción literal en «le Miguel» frente al fragmento original en español «el Miguel». — Equivalente acuñado en «il se fait mousser», donde se incluye la explicitación del sujeto. El Petit Robert (1967), el Trésor de la

	langue française informatisé (TLFi; ATILF, 1994) y el Wiktionnaire (2004) recogen este término con el significado de poner en valor.

FRAGMENTO N.º 104	
ES	«Han entrado en la casa de la Rosario, han matado a la Rosi y se han llevado al Nicolás» (Hernández, 2018, p. 91).
FR	«Ils sont entrés chez la Rosario, ils ont tué la Rosi et ils ont enlevé Nicolás» (Hernández, 2021, p. 82).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Explicitación de «ils», necesaria para el correcto desarrollo de los enunciados franceses estándar. — Elisión de «el» ante «Nicolás» en francés. — Traducción literal en «la Rosario» y «la Rosi».

FRAGMENTO N.º 106	
ES	«Las repartís por los carriles […] Os escondéis en el cañizal del rio» (Hernández, 2018, p. 101).
FR	«Vous les répartissez sur les chemins […] Vous vous cachez dans les roseaux au bord de la fleuve» (Hernández, 2021, p. 91).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Adaptación con disolución en «dans les roseaux au bord de la fleuve» frente al original condensado español «en el cañizal del rio», con cambio de número en el sustantivo.

FRAGMENTO N.º 108	
ES	«En el Cabezo paseáis por las ramblas y os llenáis los zapatos de barro. El Cabezo es otro paraíso» (Hernández, 2018, p. 109).
FR	«Vous marchez dans les lits des cours d'eau et vos chaussures sont pleines de boue. Le Pic est un autre paradis» (Hernández, 2021, p. 98).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Explicitación del sujeto en el TM («vous»). — Disolución del término español en francés (ambos subrayados), que hace referencia a la misma entidad que en español, tal y como hemos podido atestiguar tras la consulta correspondiente que hemos

	llevado a cabo en el Lexis (1975) y en el Grand Larousse de la langue française (1978)

FRAGMENTO N.º 109	
ES	«Algo extraño acababa de aterrizar en la huerta. Una luz había cruzado el cielo y había caído en el bancal de limoneros frente a su casa» (Hernández, 2018, p. 111).
FR	«Atterrissage d'un truc étrange dans le Verger. Une lumière avait traversé le ciel pour s'écraser dans la rangée de citronniers en face de sa maison» (Hernández, 2021, p. 100).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Generalización de «huerta» como «Verger». — Adaptación en «pour s'écraser» frente al fragmento original en español «y había caído», con cambio del significado de estrellarse por el de caer, recogido en el Petit Robert (1967) y el Trésor de la langue française informatisé (TLFi; ATILF, 1994). — Equivalencia entre «bancal» y «rangée». En el DLE (2024) se define bancal como «pedazo de tierra rectangular, dispuesto para plantar legumbres, vides, olivos u otros árboles frutales». — Disolución en «en face de» frente a la locución original en español con condensación «frente a».

FRAGMENTO N.º 110	
ES	«Entrar en aquel huerto en medio de la noche era una escena cinematográfica» (Hernández, 2018, p. 112).
FR	«Entrer dans ce verger au milieu de la nuit était une vraie scène de cinéma» (Hernández, 2021, p. 101).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Traducción literal del extracto español. — Adición de «vraie», que le otorga un mayor énfasis a la escena de la fotografía. — Disolución del contexto del TO «escena cinematográfica» en francés, presentado como «scène de cinéma».

FRAGMENTO N.º 111	
ES	«Yo me quedé un poco más en la huerta […] Me apetecía pasear por los carriles de mi infancia» (Hernández, 2018, p. 113).
FR	«Je restai quelques heures dans le Verger […] J'avais envie de me promener sur les chemins de mon enfance» (Hernández, 2021, p. 102).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Generalización entre «huerta» y «Verger» y entre «carriles» y «chemins». — Explicitación de «je», necesaria para el correcto desarrollo del enunciado francés estándar. — Disolución en «j'avais envie de» frente a la condensación del fragmento original en español «me apetecía».

FRAGMENTO N.º 112	
ES	«Allí no estaba el árbol, ni el huerto, ni siquiera las lindes o el camino que atravesábamos» (Hernández, 2018, p. 114).
FR	«L'arbre, le verger, ou même les barrières ou le chemin que nous traversions n'étaient plus là» (Hernández, 2021, p. 103).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Compensación del elemento destacado en español en posición posterior en francés, para evitar que se pierda el matiz destacado.

FRAGMENTO N.º 113	
ES	«Recuerdo el dolor de la Julia cuando tuvo que mudarse de ahí» (Hernández, 2018, p. 116).
FR	«Je me rappelle la douleur de Julia quand elle avait dû quitter les lieux» (Hernández, 2021, p. 104).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Traducción literal del extracto español. — Explicitación del sujeto en francés («elle»).

FRAGMENTO N.º 114	
ES	«Allí continuaban los dos sillones-mecedora […] mirando hacia la ventana que se abría hacia el carril» (Hernández, 2018, p. 122).

FR	«Les deux fauteuils à bascule étaient encore […] tournés vers la fenêtre qui donnait sur le chemin» (Hernández, 2021, p. 111).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Inversión de elementos en la sección destacada en ambos idiomas, que afecta al sujeto inanimado y al lugar donde se encuentra.

FRAGMENTO N.º 115	
ES	«La huerta comienza a oírse […] La huerta ya no se frena. Ya sabe quién es el enemigo» (Hernández, 2018, pp. 128–129).
FR	«Le verger commence à se faire entendre […] Le Verger se lâche. Il sait qui est l'ennemi» (Hernández, 2021, p. 117).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Generalización de «huerta» como «verger». — Disolución en «se faire entendre» sobre la condensación del original «oírse», pasando de un verbo no pronominal a uno que sí lo es. — Compresión en «se lâche» con respecto al fragmento original en español «ya no se frena». En francés hace referencia a la acción de soltar, tal y como se recoge en la voz correspondiente en el Petit Robert (1967) y en el Trésor de la langue française informatisé (TLFi; ATILF, 1994).

FRAGMENTO N.º 117	
ES	«Nene, ¿Es que sigues con el libro ese?» (Hernández, 2018, p. 144).
FR	«Alors, gamin, toujours sur ce bouquin ?» (Hernández, 2021, p. 134).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Adición de «alors», para otorgarle al contexto un mejor desarrollo en la versión francesa. — Equivalencia entre «nene» y «gamin». Se entiende que el matiz afectivo se ha traducido correctamente. El significado registrado en el Grand Larousse de la langue française (1978) y el Wiktionnaire (2004) demuestra que esta voz se utiliza para hacer alusión a un niño de corta edad en un contexto familiar. — Condensación del mensaje en «toujours sur ce bouquin ¿» frente al fragmento original en español «¿es que sigues con el libro ese?».

	Realmente se produce la mencionada condensación debido a que estamos ante un ejemplo de oralidad en el que se ha omitido la sección «tu es», lo que hace que el enunciado esté constituido por un menor número de elementos.

FRAGMENTO N.º 119	
ES	«El caserío al otro lado de la montaña […] Pero el Cabezo es un lugar. Has atravesado las ramblas […] Es lo que ocurre con Juan Alberto y la huerta. Él también ha caminado por los carriles mojados. […] La huerta es para él mucho más que un nombre» (Hernández, 2018, p. 159).
FR	«Le hameau de l'autre côté de la montagne. Mais le Pic est aussi un lieu. Tu as traversé ses torrents. Comme Juan Alberto avec le Verger. Lui aussi a marché sur des chemins humides. Le Verger est beaucoup plus qu'un nom, pour lui» (Hernández, 2021, p. 148).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Equivalencia de «caserío» como «hameau». En el Petit Robert (1967), el Trésor de la langue française informatisé (TLFi; ATILF, 1994) y el Wiktionnaire (2004) esta voz se emplea para hacer referencia a un pequeño grupo aislado de viviendas rurales. — Explicitación en «ses», que permite ser consciente en francés de que pertenece al elemento anteriormente mencionado. — Adaptación con un toque de creación discursiva en «comme Juan Alberto avec le Verger», recordando la generalización constante de este último término. El contexto fragmento original en español es «es lo que ocurre con Juan Alberto y la huerta», lo que conduce a su vez a una condensación en francés. — Compensación de «pour lui», que se encuentra en una posición más avanzada que su fragmento original en español «para él».

FRAGMENTO N.º 120	
ES	«Estoy comía de dolores, hijico […] ¿El de los zagales? Sí, el de los zagales […] Calla Julia, no seas ceniza» (Hernández, 2018, p. 170).

FR	«Je suis toute percluse de douleurs, fiston. Celui sur les gamins ? Oui, celui sur les gamins. Tais-toi Julia, tu vas nous porter la poisse» (Hernández, 2021, p. 158).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Explicitación del sujeto «je» en el TM. — Equivalente del término «zagal» en francés («gamin»), definido en el Petit Robert (1967) y el Trésor de la langue française informatisé (TLFi; ATILF, 1994) como un término utilizado para hacer referencia a un niño de manera familiar. — Equivalente acuñado de «no ser cenizo» como «porter la poisse», recogido en el Trésor de la langue française informatisé (TLFi; ATILF, 1994) y el Wiktionnaire (2004) con la misma acepción que la recogida en el TO.

FRAGMENTO N.º 121	
ES	«Se murió sin creer que su crío había hecho eso» (Hernández, 2018, p. 171).
FR	«Elle est morte sans jamais croire que son fils ait pu faire ça» (Hernández, 2021, p. 159).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Explicitación del sujeto «elle» en el TM. — Adición de «jamais», lo que enfatiza el hecho de que nunca lo asumió. — Generalización de «crío» como «fils», lo que impide percibir en francés el matiz afectivo del fragmento original en español.

FRAGMENTO N.º 123	
ES	«Venga, duérmete – me dijo, acariciándome como a un crío» (Hernández, 2018, p. 185).
FR	«Allez, endors-toi, me dit-elle, en me caressant comme un enfant» (Hernández, 2021, p. 171).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Disolución, en las dos primeras secciones subrayadas del TO y del TM, por encontrarse en este último un mayor número de elementos que en el TO. En el primer caso se produce debido a la naturaleza

	pronominal del verbo en segunda persona, mientras que en el segundo se manifiesta la acción en curso a través de la perífrasis «en + gerundio», correspondiendo en este caso el gerundio a otro verbo pronominal de primera persona. — Generalización del término «crío», perdiéndose el matiz afectivo en el TM al expresarse como «enfant».

FRAGMENTO N.º 125	
ES	«Esos zagales están todos locos. Les viene de familia» (Hernández, 2018, p. 205).
FR	«Ces gamins sont tous tarés. C'est de famille» (Hernández, 2021, p. 191).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Adaptación en general de todo el fragmento. — Equivalencia afectiva en las palabras «gamins» y «tarés». La primera se refiere a un «niño de corta edad», con un lenguaje familiar y un matiz afectivo. En cuanto a la segunda, el Petit Robert (1967), el Trésor de la langue française informatisé (TLFi; ATILF, 1994) y el Wiktionnaire (2004) indican que se emplea para hacer alusión a algo viciado, estropeado, corrompido, y particularmente a un «hombre que cuenta con una mala reputación por las acciones que ha cometido». — Condensación en «c'est de famille» frente a la disolución del fragmento original en español «les viene de familia», con una equivalencia entre ambos idiomas.

FRAGMENTO N.º 126	
ES	«Hostia, que duro» (Hernández, 2018, p. 225).
FR	«Ouh là, c'est dur» (Hernández, 2021, p. 209).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Adaptación con posible creación discursiva en «ouh là», que busca evitar el uso de términos como «putain» o «merde», que no son aptos en el lenguaje literario formal.

FRAGMENTO N.º 127	
ES	«Eso ya es harina de otro costal» (Hernández, 2018, p. 226).
FR	«C'est une autre paire de manches» (Hernández, 2021, p. 209).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Equivalente acuñado de la expresión española como «être une autre paire de manches». Esta expresión aparece recogida en el Grand Larousse de la langue française (1978) con una acepción ligada a asuntos que aún quedan por elucidar.

FRAGMENTO N.º 128	
ES	«En la tapia en la que ahora estáis todos sentados» (Hernández, 2018, p. 229).
FR	«Sur le muret où vous êtes maintenant tous assis» (Hernández, 2021, p. 212).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Traducción literal de todo el extracto español. — Explicitación del sujeto en francés («vous»).

FRAGMENTO N.º 129	
ES	«Encontrarme con el espacio abismal desde el que Nicolás se arrojó al vacío, subir al Cabezo para cerrar la historia» (Hernández, 2018, p. 231).
FR	«Être face à l'abîme où Nicolas s'était jeté, grimper sur le Pic de la Plata pour conclure l'histoire» (Hernández, 2021, p. 213).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Traducción literal de todo el extracto español.

FRAGMENTO N.º 130	
ES	«Alpargatas de cuadros» (Hernández, 2018, p. 244).
FR	«Des pantoufles à carreaux» (Hernández, 2021, p. 226).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Explicitación en «des», necesario para el adecuado desarrollo del enunciado francés estándar. — Adaptación en «pantoufles à carreaux», con posible mejora del contexto si empleamos el término «espadrilles». Hace referencia a

	zapatos de tela, de origen pirenaico, elaborados con una suela de fibras vegetales trenzadas y cuyos lados presentan tela (Petit Robert, 1967; TLFi; ATILF, 1994).

FRAGMENTO N.º 131	
ES	«He mandado a mi Pepe y a los críos a la calle para que estemos solos» (Hernández, 2018, p. 252).
FR	«J'ai envoyé Pepe dehors avec les enfants pour qu'on soit seuls» (Hernández, 2021, p. 233).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Traducción literal de todo el extracto español.

FRAGMENTO N.º 132	
ES	«Qué seria era siempre la jodía […] Las dejaba caer…y nos teníamos que reír» (Hernández, 2018, p. 252).
FR	«Elle était trop sérieuse, ça ne l'aidait pas. Elle te sortait de ces blagues…et nous on était bien obligés de rigoler» (Hernández, 2021, p. 234).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— En general, tenemos una variación del registro que permite adaptarlo a la hablante en su contexto. — Equivalencia en «elle te sortait de ces blagues» con disolución. El fragmento original en español es «las dejaba caer», encontrando en francés el término implícito (en español) «bromas». — Adaptación con disolución en «et nous on était bien obligés de rigoler», con respecto al fragmento original en español «y nos teníamos que reír». Se plasma esta adaptación en el añadido del sujeto impersonal y la disolución en francés del verbo «teníamos» como «était bien obligés», entendido en español como «tener la obligación de».

FRAGMENTO N.º 133

ES	«Hay críos que están paseando libros hasta que arruinan a sus padres» (Hernández, 2018, p. 253).
FR	«C'est des enfants qui ont tellement le nez dans leurs bouquins qu'ils finissent par ruiner leurs parents» (Hernández, 2021, p. 235).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Adaptación en «c'est des enfants» frente al fragmento original en español «hay críos». Se identifica además una generalización del término «crío» como «enfant», perdiéndose el matiz afectivo original. — Equivalente acuñado en «ont tellement le nez dans leurs bouquins» frente al fragmento original en español «están paseando los libros», con disolución del mensaje en francés. Si observamos con detalle, encontramos un culturema donde no lo había, lo que constituye una hipertraducción del contexto específico considerado. — Disolución en «qu'ils finissent par» frente a la condensación del original «hasta que», con explicitación del sujeto y adición de un pronombre relativo.

FRAGMENTO N.º 134	
ES	«Teníamos nuestras perricas y nos daban para ir de fiesta […] Nosotras éramos más cabricas locas […] Una zagala normal» (Hernández, 2018, pp. 254–255).
FR	«On avait nos thunes et ça nous suffisait pour faire la fête. Nous, on était plus fofolles. Une fille normale» (Hernández, 2021, p. 235).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Equivalencia en «thûnes» y en «plus fofolles», con una condensación en la segunda expresión. La primera se utiliza según el Petit Robert (1967), el Trésor de la langue française informatisé (TLFi; ATILF 1994) y el Wiktionnaire (2004) para hacer referencia a una moneda de cinco francos. En el caso de la segundo, se trata según estas mismas fuentes de un término arcaico que denota a alguien alocado, loco o juguetón. Por lo tanto, en este contexto pasamos de un culturema en el TO a un no-culturema en el TM.

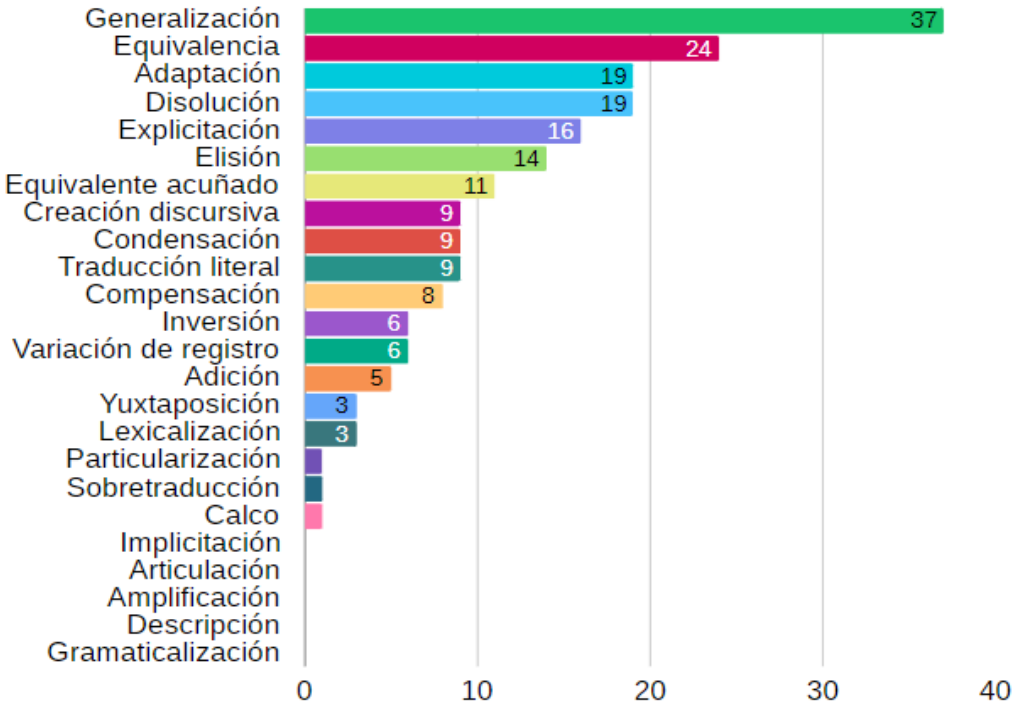
	— Generalización entre «zagala» y «fille», perdiendo el matiz afectivo que expresa el término español original.

FRAGMENTO N.º 135	
ES	«En el carril te encuentras con Odín, el gato de Nicolás» (Hernández, 2018, p. 262).
FR	«Sur le chemin tu croises Odin, le chat de Nicolás» (Hernández, 2021, p. 243).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Generalización de «carril» como «chemin». — Condensación en «tu croises Odin» para adaptación a la LM. El contexto original es «te encuentras con Odín».

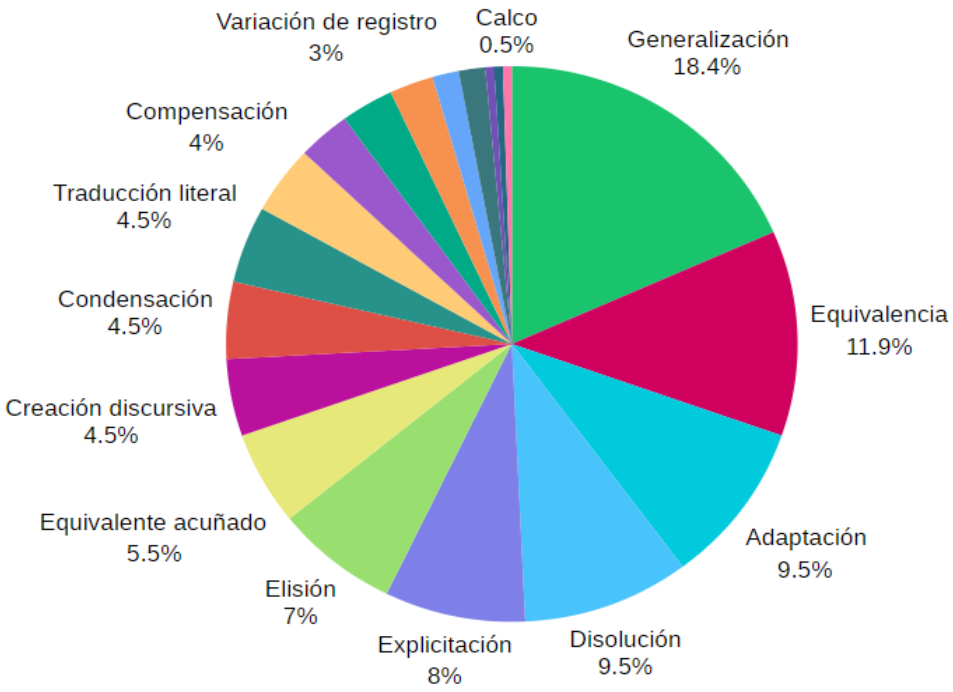
FRAGMENTO N.º 136	
ES	«Tardó varios días en volver al carril» (Hernández, 2018, p. 262).
FR	«Il a mis plusieurs jours à revenir vers vous» (Hernández, 2021, p. 243).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Explicitación en «il», necesaria para el correcto desarrollo del enunciado francés estándar. — Adaptación en «il a mis plusieurs jours» con respecto al fragmento original en español «tardó varios días», con explicitación del sujeto en francés. — Creación discursiva en «vers nous». Si comparamos el texto del original «al carril» con el proporcionado, existe una correspondencia en la idea, puesto que los niños juegan en el carril.

FRAGMENTO N.º 137	
ES	«Hostia puta, Miguel» (Hernández, 2018, p. 302).
FR	«Putain de merde, Miguel» (Hernández, 2021, p. 280).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Equivalencia en «putain de merde», sin cambios de registro o variaciones y adaptado a la oralidad de la situación.

La representación gráfica de las técnicas de traducción identificadas en los fragmentos de la versión francesa de *El dolor de los demás* que configuran nuestro corpus es la siguiente:



GRÁFICA N.º 5: Técnicas de traducción en la versión francesa de *El dolor de los demás* (por número de casos)



GRÁFICA N.º 6: Técnicas de traducción en la versión francesa de *El dolor de los demás* (por porcentajes)

Los datos obtenidos ponen de manifiesto un enfoque de traducción que se caracteriza por su flexibilidad y capacidad de adaptación, priorizando la fluidez y la naturalidad en el idioma francés, aunque ello conlleva ciertas pérdidas en cuanto a matices culturales y estilísticos. Se observa que la técnica de generalización, presente en 37 casos, se ejemplifica en la elección de traducir «Huerta» por «Verger» o «crío» por «enfant». Esta técnica facilita la comprensión para el lector francófono, pero al mismo tiempo atenúa los matices culturales y afectivos que en el original se expresan, como sucede al perder la especificidad de «Huerta de Murcia» y su connotación regional. Esta elección, si bien puede entenderse como un intento de evitar la sobrecarga de referencias locales, limita la inmersión del lector en el contexto propio de la obra.

En 24 casos se recurre a la equivalencia, buscando preservar el sentido mediante expresiones coloquiales equivalentes, tal como ocurre al traducir «hijico» como «mon garçon» u «hostia» como «ouh là». A pesar de que estas soluciones son funcionales, en algunas situaciones se sacrifica el registro original; por ejemplo, mientras que hostia puta es una expresión muy vulgar en español, «ouh là» suaviza la intensidad de la expresión. La adaptación, identificada en 19 ocasiones, destaca en aquellos ajustes de carácter cultural, como al convertir «días de tanda» en «jours de récolte». Sin embargo, en ciertos casos esta técnica introduce inexactitudes, dado que el término original se refiere específicamente al riego y no a la cosecha.

Por otro lado, se ha observado el empleo de la explicitación en 16 casos, añadiendo elementos que aclaran sujetos o contextos, como la inclusión del pronombre en francés cuando en español resulta prescindible. Este recurso, a pesar de mejorar la legibilidad, altera la economía lingüística del original. Asimismo, la disolución y la condensación, aplicadas en 19 y 9 casos respectivamente, se utilizan para desglosar estructuras complejas o sintetizar ideas. La disolución se ejemplifica en la transformación de expresiones como «vuelve a decir» en «répète», mientras que la condensación aparece al sintetizar frases como «no le des más vueltas» en «ne te prends pas la tête». Ambas técnicas consiguen un equilibrio entre la naturalidad y la fidelidad al texto original, aunque en ocasiones simplifican la riqueza léxica de la obra.

El análisis también revela que la elisión, observada en 14 casos, produce la omisión de elementos culturalmente específicos, como es el caso del «merendero de la huerta», lo que priva al lector de detalles ambientales esenciales. En contrapartida, la compensación

se aplica en 8 casos para redistribuir ciertos matices en otras partes del texto, por ejemplo, mediante ajustes en la posición de los adverbios. De manera puntual, el calco se utiliza de forma muy limitada, como se aprecia en la traducción de «nevaditos» y «polvorones», donde se opta por mantener algunos culturemas, a riesgo de generar cierta opacidad para el lector del idioma meta.

En cuanto a la coherencia y el estilo, la traducción literal se ha empleado en 9 casos para descripciones neutras, permitiendo mantener el estilo lírico del autor, como en la conversión de «el frío se te mete bajo la piel» a «le froid s'immisce sous ta peau». Además, en 6 casos se aprecia una variación en el registro durante los diálogos, donde se ajusta el tono coloquial, por ejemplo, al traducir «cabrón» por «enfoiré». Este ajuste, si bien conserva la oralidad, introduce sutiles cambios en la carga afectiva de los términos.

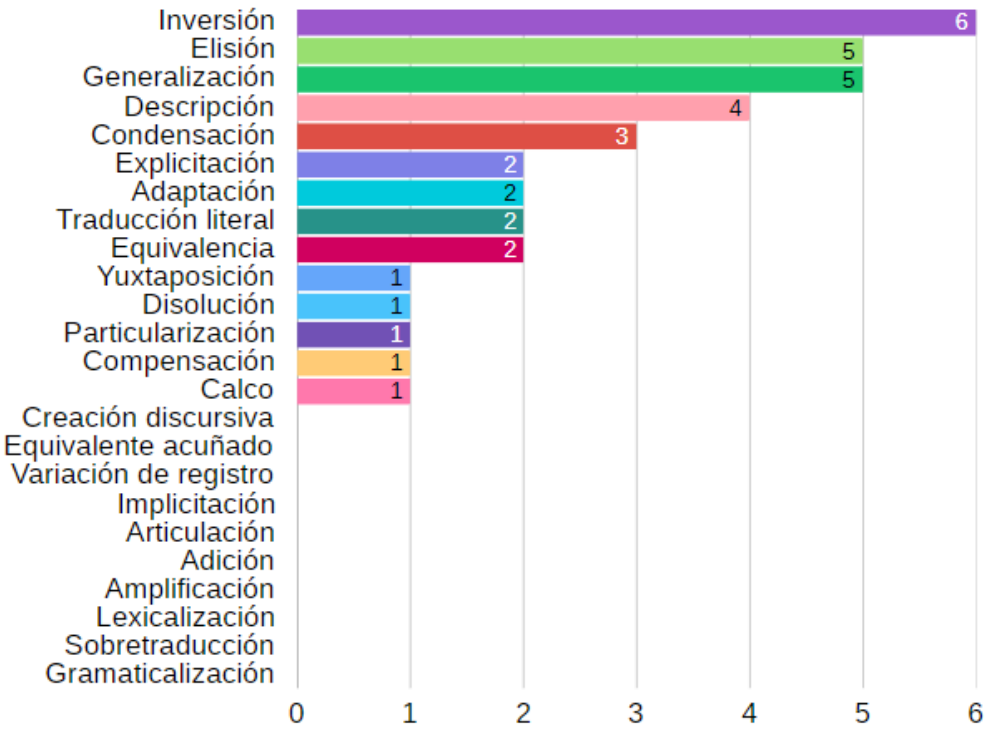
Entre los aspectos críticos se destaca la sobregeneralización, ya que el uso reiterado del término «Verger» para traducir «Huerta» homogeniza un concepto que posee una riqueza geográfica y cultural notable, diluyendo su significado simbólico en la obra. Asimismo, se evidencia una pérdida de matices afectivos al traducir palabras como «crío» o «zagal» por términos más genéricos como «enfant» o «gamin», lo que reduce las connotaciones de cercanía o rusticidad presentes en el original.

En conclusión, el análisis estadístico de las técnicas de traducción presentes en la traducción francesa pone de manifiesto que la traductora ha privilegiado en su toma de decisiones la accesibilidad y la fluidez mediante la aplicación de técnicas como la generalización y la adaptación, lo que facilita la comprensión del texto. Sin embargo, esta estrategia implica ciertos sacrificios en cuanto a la precisión cultural y al estilo literario, especialmente en lo que respecta a referencias geográficas y términos cargados de afectividad. Aunque el enfoque funcionalista resulta coherente, un mayor equilibrio entre la naturalización y la preservación de elementos idiosincráticos, quizá mediante el uso de notas explicativas o un glosario, habría enriquecido el resultado final. En términos generales, se trata de una traducción competente que logra transmitir la trama, aunque con una atenuación del sabor local y emocional que caracteriza al original.

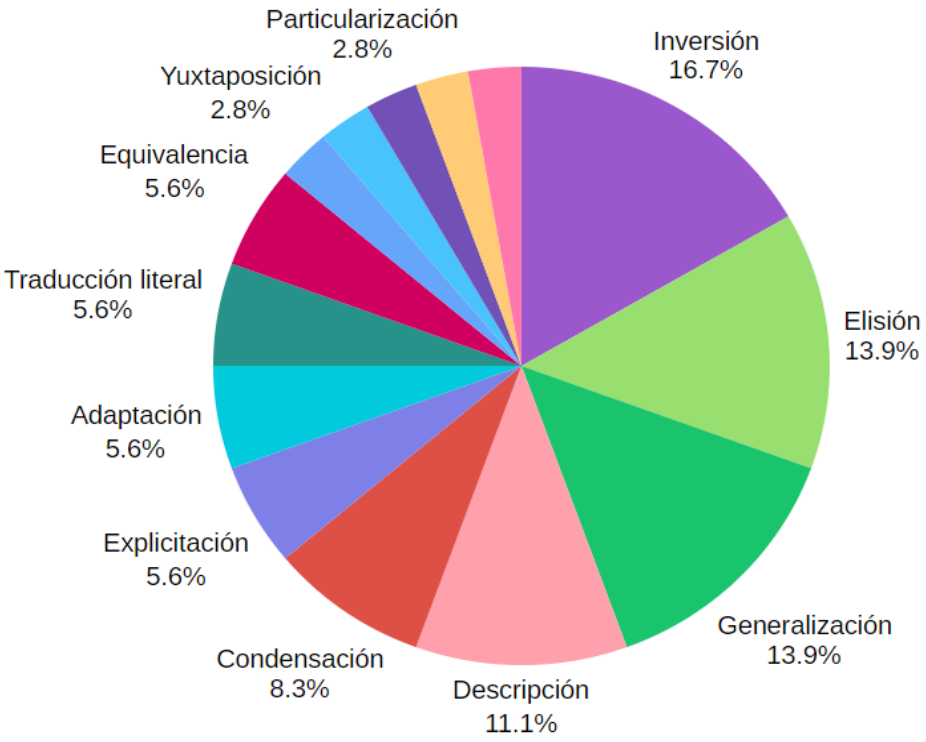
Esta conclusión coincide en lo más sustancial con las reflexiones que nos trasladó Lise Belperron, la traductora al francés de *El dolor de los demás*, en un cuestionario (*infra*, pp. 403–405) que le remitimos y que ella tuvo la amabilidad de cumplimentar (véase la

reproducción íntegra de sus respuestas en los Anexos). Este instrumento de análisis cualitativo nos ha aportado la perspectiva del proceso creativo y personal detrás de esta traducción. Belperron (*infra*, p. 404) destaca que su acercamiento no se rige por la aplicación sistemática de técnicas predefinidas, sino por la búsqueda de una experiencia de lectura fluida, sincera y sin obstáculos. Para ella, el encargo se centró en preservar la identidad y el tono del narrador, evitando incluso el uso de notas explicativas que pudieran interrumpir la inmersión del lector. En relación con el término «Huerta», reconoce abiertamente que la elección de «Verger» implica la pérdida de ciertos matices culturales, pero lo considera la opción más adecuada en francés para evitar una exotización de la realidad murciana.

La correlación entre nuestro análisis estadístico y el cuestionario a Lise Belperron (*infra*, pp. 403–405) resulta evidente: mientras el análisis identifica de manera objetiva el uso recurrente de técnicas como la adaptación y la disolución para conseguir un texto accesible y natural, la propia traductora confiesa haber priorizado, de forma intuitiva, esa fluidez sin encasillarse en estrategias rígidas. En otras palabras, aunque Belperron (*infra*, p. 404) no se refiere explícitamente a términos técnicos, el resultado final refleja precisamente ese enfoque pragmático y adaptativo que el estudio cuantitativo ha puesto de manifiesto. Además, el consenso entre ambas perspectivas resalta un dilema inherente a la traducción: la necesidad de equilibrar la fidelidad al espíritu del original con la adaptación a las particularidades del idioma meta. Por un lado, la elección de técnicas que favorecen la naturalidad del discurso garantiza una lectura ágil y coherente en francés; por otro, decisiones como la sustitución de «Huerta» por «Verger» evidencian cómo ciertos elementos culturales pueden diluirse en el proceso. Así, tanto nuestro análisis estadístico como el cuestionario ponen de manifiesto que, a pesar de las fortalezas en términos de fluidez y claridad, existen compromisos en la transmisión de matices culturales y emocionales que forman parte esencial del texto original. En definitiva, la reflexión conjunta de ambos textos subraya la complejidad del trabajo traductológico: el ejercicio de adaptar no solo palabras, sino contextos y sensaciones, donde la intuición y la sensibilidad del traductor se convierten en elementos clave para construir una obra que, a pesar de las inevitables pérdidas, logre ser fiel a su espíritu y accesible para el nuevo lector. Procedemos, a continuación, a presentar los resultados del análisis estadístico de las técnicas de traducción que hemos podido identificar en la traducción inglesa de *El dolor de los demás*.



GRÁFICA N.º 7: Técnicas de traducción en la versión inglesa de *El dolor de los demás* (por número de casos)



GRÁFICA N.º 8: Técnicas de traducción en la versión inglesa de *El dolor de los demás* (por porcentajes)

Tal y como hemos adelantado al principio de este epígrafe, es importante precisar un aspecto esencial: la traducción inglesa de la obra está, por el momento, muy incompleta, ya que únicamente se ha difundido una versión que comprende las primeras páginas (entre 13–25 y 28–31). Por ello, el número de técnicas de traducción identificadas en esta versión en inglés resulta notablemente inferior al que se observa en la versión francesa, la cual constituye una traducción integral de la obra:

El análisis de la traducción al inglés de fragmentos seleccionados de *El dolor de los demás* pone de manifiesto un enfoque orientado a conseguir claridad y naturalidad, aunque ello se alcance a costa de sacrificar ciertos elementos de precisión cultural y estilística. En el estudio se aprecia la aplicación de diversas técnicas que han incidido de manera diferenciada en la traducción. Por ejemplo, la inversión, empleada en 6 casos, consiste en modificar el orden sintáctico del original para adaptarlo a las convenciones gramaticales propias del inglés, como ocurre en la transformación de «carril oscuro» a «dark track» en el cuarto fragmento. Esta técnica contribuye a mejorar la fluidez del texto, pero en ocasiones provoca que se pierda parte de la estructura original, lo que puede debilitar la atmósfera descriptiva inherente al pasaje.

Otro recurso significativo es la elisión, presente en 5 casos, mediante la cual se omiten elementos que resultan culturalmente específicos, tal como sucede al pasar de «Huerta de Murcia» a «Murcia». Aunque esta decisión facilita la lectura al eliminar referencias geográficas complejas, también priva al lector de la riqueza contextual que aporta el origen murciano del término. De forma similar, la generalización se ha utilizado en otros 5 casos, siendo evidente en la conversión de «huerta» en «fields» en el fragmento doce o en la traducción de «críos» a «children». Esta estrategia, si bien homogeniza ciertos conceptos para el público angloparlante, provoca la pérdida de matices afectivos y culturales que en el idioma original tienen una carga identitaria importante.

La tensión entre lograr claridad y conservar el detalle se refleja en la aplicación de la descripción, observada en 4 casos, donde en lugar de una traducción literal se opta por explicar el contexto, como en el ejemplo de transformar «cuneta» en «roadside ditch». Aunque este recurso resulta útil para aquellos lectores que desconocen el entorno cultural del original, también implica una dilución de la precisión léxica. De manera análoga, la condensación se ha aplicado en tres casos, simplificando estructuras complejas al

convertir, por ejemplo, «vuelve a decir» en «repeat, lo que conlleva una pérdida en la oralidad y el ritmo propio de los diálogos originales.

La representatividad del análisis se ve limitada por la escasez del corpus traducido, ya que solo se han incluido extractos correspondientes a las páginas 13–25 y 28–31 del texto en lengua origen. Esta restricción evidencia la falta de técnicas creativas, como el equivalente acuñado o la creación discursiva, recursos habituales en traducciones literarias completas. Además, el hecho de que la selección se concentre en los primeros capítulos puede inducir un sesgo, ya que las decisiones tomadas en estas secciones iniciales podrían no reflejar las estrategias que se aplicarían en pasajes de mayor complejidad simbólica.

Una comparación con la traducción francesa resalta diferencias en el enfoque. Mientras que la versión en francés da prioridad a la equivalencia afectiva, como se observa en la transformación de «hijico» a «mon garçon», el inglés opta por una neutralidad funcional. Esto se evidencia, por ejemplo, en el menor uso de la explicitación, ya que se han identificado solo 2 casos en inglés frente a los 16 presentes en la versión francesa, lo que sugiere una mayor confianza en la omisión de sujetos, ejemplificada por el uso de «they». Asimismo, el inglés evita recurrir a los calcos que se observaron en la traducción francesa, donde se optó por conservar ciertos culturemas como «nevaditos», prefiriendo en su lugar descripciones más generales.

Entre los aspectos críticos identificados destaca la sobregeneralización, puesto que la reducción de términos como «Huerta» a «fields» o «market garden», despoja a la palabra de su significado agrícola y de la carga simbólica propia de la cultura murciana. Del mismo modo, la omisión o el suavizado de expresiones coloquiales, como podría ser el caso de «Hostias», repercute en la autenticidad de los diálogos, ya que estos recursos no se reflejan en el corpus en inglés.

En conclusión, los resultados de nuestro análisis estadístico de las técnicas de traducción empleadas en la traducción al inglés de *El dolor de los demás* ponen de manifiesto que, a pesar de ser coherente y accesible, esta versión se orienta fundamentalmente hacia una funcionalidad que prioriza la facilidad de lectura para el público angloparlante, pero a costa de la fidelidad cultural. Las técnicas dominantes de elisión y generalización permiten una comprensión clara del contenido, sin embargo, implican la pérdida de

matices fundamentales del original, como la idiosincrasia murciana y la riqueza léxica del español. La limitación del corpus impide valorar de forma integral cómo se abordarían pasajes más complejos o simbólicos, lo que sugiere que una traducción completa de la obra debería incorporar estrategias más equilibradas, como un uso más extenso de notas explicativas para los culturemas y la aplicación de equivalencias dinámicas que permitan conservar el tono afectivo. En su estado actual, la versión inglesa se presenta como una herramienta eficaz para introducir la trama, aunque queda claro que existe un margen considerable para profundizar en la dimensión literaria y cultural en una futura traducción integral.

Por último, tal y como nos sucediera con la traducción inglesa de *Intento de escapada*, tampoco hemos podido localizar personalmente a la traductora de este texto, Anna Milsom, de modo que tampoco hemos podido cotejar los resultados de nuestro análisis estadístico con sus valoraciones personales en un cuestionario que sí han cumplimentado otros traductores de las versiones inglesas o francesas de otras novelas de Miguel Ángel Hernández.

5.3.3. *Anoxia*

El proceso de traducción literaria implica la aplicación de diversas estrategias para garantizar la fidelidad del mensaje original, al tiempo que se adapta a las convenciones y estructuras de la lengua meta. En el análisis estadístico de los extractos de novela *Anoxia* que componen nuestro corpus se han identificado múltiples técnicas de traducción utilizadas en su versión inglesa, cada una con un propósito específico. Dado que de momento no se ha publicado ninguna versión en francés de esta novela, en nuestro estudio únicamente haremos alusión a los extractos tomados de la traducción inglesa:

FRAGMENTO N.º 138	
ES	«El frío de la pequeña sala del tanatorio eriza el cuerpo robusto de Dolores. Debería haber traído algo de abrigo, al menos un pañuelo para cubrir sus hombros y compensar la ligereza de la blusa de seda […] El aluminio del trípode se ha enfriado nada más entrar y el cuerpo de la cámara es ahora un témpano de hielo» (Hernández, 2023, p. 13).
EN	«The cold in the small room in the funeral home bristles the hair on Dolores's hefty body. She should have brought a coat, or at least a

	shawl to cover her shoulders and the slender silk of her blouse […] The aluminum tripod turned freezing as soon as she entered, and the camera is like a block of ice» (Hernández, 2025, p. 11).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Explicitación del sujeto en inglés («she»). — Adaptación en «bristles», que en opinión de Adrian Nathan West refleja perfectamente el término español (entrevista). La segunda adaptación se encuentra en «is like a block of ice», con un lenguaje similar, pero no tendente a la literalidad con respecto al TO. — Inversión en «hefty body» con respecto a la estructura sintáctica española de «cuerpo robusto». — Adición de «or» en el contexto inglés para otorgarle continuidad al enunciado. — Elisión de «compensar» en el TM. Se trata de una adaptación del mensaje español que requiere de esta técnica en particular. — Disolución en «as soon as she entered» con respecto al equivalente español «nada más entrar». En inglés se manifiesta el mismo matiz que en el TO, pero con un conector de tres elementos como es «as soon as». — Condensación en «and the camera», donde se omite el concepto del «cuerpo» para promover la continuidad textual.

FRAGMENTO N.º 139	
ES	«Es consciente de habitar un tiempo prestado e interrumpir un duelo. Por eso cada leve movimiento, cada mínima pulsación del disparador, le hace pensar en la incomodidad de la mujer que no deja de escudriñarla» (Hernández, 2023, p. 14).
EN	«She's trying to be quick, and to focus on her work, knowing that her time there is borrowed, and she's interrupting an act of mourning. And every slight shift, every minimal click of the shutter, recalls to her the discomfort of the woman there scrutinizing» (Hernández, 2025, p. 12).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Explicitación del sujeto en inglés («she»).

	— Adaptación con leves toques de creación discursiva en todo el extracto inglés, observándose que el orden varía con respecto al TO, lo que indica además una inversión de las ideas expresadas. — Adición del término «there», para subrayar el lugar en el que se encuentra la protagonista.

FRAGMENTO N.º 140	
ES	«Pero nunca había hecho algo parecido. Con Luis había realizado todo tipo de reportajes […] Pero un difunto […], nunca había fotografiado algo así» (Hernández, 2023, p. 15).
EN	«She'd never done anything like this. With Luis, she'd covered everything […] But a dead man . . .she'd never done anything like that» (Hernández, 2025, p. 13).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Explicitación del sujeto en inglés («she»). — Generalización de «todo tipo de reportajes» como «everything», si bien el contexto de la obra aporta los matices faltantes. — Disolución en «dead man» con respecto al término del TO «difunto».

FRAGMENTO N.º 142	
ES	«Aunque trata de no mirar hacia el asiento de al lado, intuye allí el vacío oscuro, la oquedad que desde hace un tiempo la acompaña. Hoy es densa y nubla el espacio. También consume el aire a su alrededor» (Hernández, 2023, p. 16).
EN	«She tries not to look at the passenger seat, but she senses the dark absence there, the hollowness that has accompanied her for some time. It's dense today, and hazy, and sucks up the air around it» (Hernández, 2025, p. 15).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Explicitación de los elementos «she» y «her» en el TM, en referencia a la protagonista. — Compensación de las palabras españoles destacadas en posición posterior en inglés para evitar la pérdida o elisión de los matices

	presentados, sobre todo el referido al lugar presentado. El primero de ellos es «aunque», expresado como «but». El segundo será «allí», expresado en el TM como «there».

FRAGMENTO N.º 143	
ES	«Lo montaron en 1990, el mismo año que se casaron […] Ese estudio era su futuro, su proyecto de vida. Ahora es su pasado» (Hernández, 2023, p. 18).
EN	«They opened the shop in 1990, the same year they were married […] That studio was his future, his life project. Now it's his past» (Hernández, 2025, p. 17).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Creación discursiva en la sección «opened the shop», donde el traductor ha entendido que «lo montaron» se refiere a la tienda. — Condensación en «life project» frente al TO «proyecto de vida», con inversión de elementos en el TM.

FRAGMENTO N.º 144	
ES	«Permanecer allí, día tras día, como si el suelo no se hubiera derrumbado aquella tarde de 2009, como si pudiera rozar así algo de aquel tiempo anterior que, de la noche a la mañana, saltó por los aires y ya nunca más se ha vuelto a recomponer» (Hernández, 2023, p. 20).
EN	«Standing there, day after day, as though the ground hadn't crumbled away one afternoon in 2009, as though she could still touch that time from before, which from one day to the next exploded and has never been put back together again» (Hernández, 2025, p. 19).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Disolución en «crumbled away» frente al TO «derrumbado». Asistimos aquí a un verbo compuesto en inglés. Un segundo caso se encuentra en «from before», presentado en español como «anterior». Finalmente, se presenta un tercer ejemplo en «put back together» frente al TO «recomponer», que como en el primer caso emplea un verbo compuesto.

	— Compensación del conector «ya» a final de enunciado como «again», con un matiz coincidente. — Generalización en «one» frente al TO «aquella», con pérdida de especificidad en la fecha indicada. Un segundo caso se encuentra en «from one day to the next» frente al TO «de la noche a la mañana». — Explicitación del sujeto en «she», necesaria para el correcto desarrollo del enunciado. — Condensación en «exploded» frente al TO «saltó por los aires», con significado coincidente. — Adaptación en «touch», un verbo que busca emular el significado del TO «rozar», con un matiz más desarrollado en el TO, lo que conduce a su vez a una generalización del término. — Elisión del fragmento original en español «así algo de», eliminando el matiz del modo de rozar.

FRAGMENTO N.º 145	
ES	«Porque en el bar de su padre solo se reunían los hombres. Para las mujeres era un territorio extranjero […] Dolores lo advirtió cuando también comenzó a sentirlas sobre ella misma […] eso le hizo decidir que su lugar […] con su madre en la cocina […] Allí dentro estaría a salvo» (Hernández, 2023, p. 22).
EN	«Because only men went to her father's bar. For women, it was a foreign country […] Dolores remembers when she started feeling them […] that's what made him decide her place […] but in the kitchen […] She'd be safe there» (Hernández, 2025, p. 22).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Traducción literal en general de las secciones presentadas. — Elisión en el TM de que la madre también se encuentra en la cocina, un aspecto que podría omitirse para otorgarle continuidad a la obra.

FRAGMENTO N.º 146	
ES	«Es a finales de la semana que viene cuando el teléfono suena. De nuevo, la voz ronca y grave del hombre y el acento particular que no acaba de reconocer. Clemente Artés, le dice […] Le detalla después que tomó más de diez fotos y le pregunta si las quiere todas o solo algunas» (Hernández, 2023, p. 24).
EN	«At the end of the week, the phone rings. A man's voice again, deep and husky, with an odd accent she doesn't recognize. Clemente Artés, he says […] She tells him she took ten photos or more, and asks if he wants all of them» (Hernández, 2025, p. 24).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Elisión de «después» en el TM, interrumpiendo la secuencia temporal presentada en el TO. — Yuxtaposición en «week, the». Se encuentra un segundo caso en «more, and», frente al fragmento original en español articulado. — Inversión en «a man's voice again», con compensación de «again». — Adaptación de «deep and husky», equivalente del TO «ronca y grave», con inversión de los adjetivos en el TM. Un segundo caso se encuentra en «odd», donde el TO correspondiente es «particular», con acepciones concordantes según el Cambridge Dictionary (2024), el Chambers Dictionary (2024) y el Oxford English Dictionary (2024). Finalmente, una tercera recurrencia se produce en «all of them», que con respecto a «todas o solo algunas» elimina la elección posible y realiza una condensación del mensaje. — Adición de «with», que permite introducir el acento del anciano francés — Explicitación presente en «she» y en «he», necesaria para el correcto desarrollo del enunciado. — Condensación en «she doesn't recognise» frente al TO «que no acaba de reconocer», con eliminación del matiz de reconocimiento progresivo.

FRAGMENTO N.º 147	
ES	«Esa misma tarde se encierra en el cuarto oscuro para positivar las imágenes. Es ahí donde le presta atención por primera vez al difunto. Ese momento es para ella el verdadero corazón de la fotografía, el instante en que la imagen asoma, como un fantasma, atravesando el tiempo» (Hernández, 2023, p. 25).
EN	«That same afternoon, she shuts herself up in the darkroom to develop the film. There, she pays attention to the dead man for the first time. This, for her, is the heart of photography, the moment when the image emerges like a ghost across time» (Hernández, 2025, p. 24).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Disolución en «shuts herself up» frente a «se encierra», con empleo de un verbo de dos componentes, como viene ocurriendo hasta ahora. — Condensación en «darkroom» frente al TO «cuarto oscuro». Un segundo caso se encuentra en «across time», con respecto al fragmento original en español «atravesando el tiempo». — Adaptación en «develop the film» frente al TO «positivar las imágenes». Un segundo caso se presenta en «moment» frente a «instante». La tercera y última recurrencia será «emerges», que con respecto a «asoma» tiene un significado coincidente. — Yuxtaposición en «there, she» y en «this, for her, is» frente a la articulación del fragmento original en español. — Inversión en «dead man for the first time» frente al fragmento original en español «por primera vez al difunto». — Articulación en «like a ghost», presentado como «como un fantasma,» en el TO.

FRAGMENTO N.º 148	
ES	«Recuerda los primeros meses después de su muerte. Ella se encerraba en el laboratorio y volvía a positivar las fotos que tenía de él. Sus retratos, pero también los paisajes, las vistas del pueblo, su mirada. Necesitaba volver a verlo aparecer» (Hernández, 2023, p. 26).

EN	«She remembers the first months after his death. She went to the darkroom and redeveloped all his photos. The portraits, but also the landscapes, the views of the village, the sea. His gaze. She needed to see him appear again» (Hernández, 2025, p. 26).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Explicitación de «she» para el correcto desarrollo del enunciado. — Creación discursiva en «she went to the darkroom» frente al TO «ella se encerraba en el laboratorio», con elisión del matiz de «encerrarse». Su mantenimiento le hubiera proporcionado al lector anglófono un mayor contexto en torno a la naturaleza obtusa de la protagonista con respecto a esta actividad. — Adaptación con condensación en «all his photos» frente al TO «las fotos que tenía de él», entendiendo este mensaje español como «sus fotos». Existe un segundo caso acompañado de disolución en «to see him appear again», entendido en el TO como «volver a verlo aparecer», con compensación de «again» al final del enunciado. — Generalización en «the portraits», omitiendo el posesivo presente en español. — Adición de «the sea» en el TM, elemento implícito en el paisaje del TO.

FRAGMENTO N.º 149	
ES	«Comenzó a retratar difuntos en Marsella. Y aunque hace ya bastantes décadas que esa tradición cayó en el olvido, él ha tratado de que no se extinga del todo. La continuará mientras le queden fuerzas. A pesar de que más de uno pueda pensar que ha perdido la cabeza (Hernández, 2023, p. 30).
EN	«He took portraits of the dead in Marseille. And though that tradition declined decades ago and is now more or less forgotten, he tried to keep the embers of it alive. He will continue to do so as long as he has his strength. Even if more than a few people may think he's lost his mind» (Hernández, 2025, p. 30).

TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Adaptación del término español «extinga» como «keep the embers», un culturema que permite otorgarle al verbo del TO una mayor especificidad. — Disolución de «mientras» como «as long as» en el TM para comunicar la condición, como ocurre en el TO.

FRAGMENTO N.º 150	
ES	«Dolores la conoció a ella antes que a él, que durante mucho no fue otra cosa para ella que el hermano de su amiga […] Le parecía inalcanzable. Su pelo largo rubio y su barba descuidada […] Él la saludaba siempre distante» (Hernández, 2023, p. 32).
EN	«Dolores knew Teresa before she knew Luis, and for a long time, he was just her friend's brother […] and it put him, his long blond hair, his shaggy beard, out of her reach […] He was always distant when he waved at her» (Hernández, 2025, p. 33).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Elisión de «que» en el TM, omisible en inglés sin cambios en la estructura. — Explicitación en «she», «he» y «him», cuya expresión permite la correcta enunciación del discurso. — Adaptación en el segundo «knew», que permite repetir el verbo para respetar la estructura inglesa. Existe un segundo caso en «and it put him, his long blond hair, his shaggy beard, out of her reach» frente al TO «le parecía inalcanzable. Su pelo largo rubio y su barba descuidada». En este caso existe además una inversión de los elementos constituyentes, donde destacan los cambios posicionales entre sustantivos y adjetivos. — Inversión en «he was always distant when he waved at her» frente al TO «Él la saludaba siempre distante», con cambios posicionales y la presencia de una compensación en el segundo verbo «waved».

FRAGMENTO N.º 153	
ES	«Desde que lo ha visto bajar del coche, comprende por qué aquella mujer lo llamó «el anciano» en lugar de «el viejo». Clemente Artés tiene algo que no pertenece a este lugar. Lo nota en su manera de vestir: la camisa perfectamente planchada, la chaqueta de lino, el pañuelo negro anudado al cuello» (Hernández, 2023, pp. 36–37).
EN	«Since she watched him get out of the car, she's understood why the woman called him the old man. It's not just his age — Clemente Artés has something not quite of this world. It's evident in his dress: the perfectly ironed shirt, the linen jacket, the black kerchief knotted around his neck» (Hernández, 2025, pp. 37–38).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Elisión en el TM de «en lugar de «el viejo», que como manifiesta el propio Nathan West en la entrevista es complejo de traducir (más particularmente, la diferencia entre anciano y viejo). — Adaptación en «has understood» frente al TO «comprende» que permite mantener la visión presente de alguna manera en tanto que esta forma verbal del pasado incluye dicho tiempo. Un segundo caso de esta técnica será «it is not just his age», que intenta compensar la elisión mencionada anteriormente. — Generalización en «the woman» frente al TO «aquella mujer», que prescinde del «that» del TO. — Explicitación en «she» y en «his» para el correcto desarrollo del enunciado. — Inversión (entre sustantivos y adjetivos) principalmente entre «the perfectly ironed shirt, the linen jacket, the black hankerchief» y su correspondiente español.

FRAGMENTO N.º 155	
ES	«Ver ahora esas fotos es entrar en un mundo íntimo, casi profanarlo. Lo siente con mayor intensidad al llegar a las fotografías más recientes, algunas tomadas en la década de los ochenta. Escenas en color que lo trae todo al presente» (Hernández, 2023, p. 47).

EN	«To see them is to enter, almost to profane, a world of others. The feeling grows more intense as the photos become more recent, some of them taken in the eighties, in color, bringing everything into the present» (Hernández, 2025, p. 50).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Compensación de elemento anterior en «them», cuando en español se refiere a las fotografías. — Creación discursiva con yuxtaposición en «almost to profane, a world of others» frente a «casi profanarlo», con disolución en el mensaje inglés en el que se introducen referencias al «mundo de los demás». — Adaptación en «the feeling grows more intense as the photos become more recent» frente al TO «lo siente con mayor intensidad al llegar a las fotografías más recientes», con adición de un conector en inglés. La segunda se encuentra en «bringing everything into the present» frente al TO «que lo trae todo al presente», con uso del presente continuo para indicar que estamos ante una acción en curso en el momento dado.

FRAGMENTO N.º 158	
ES	«Al agacharse es cuando más le recuerda a Luís. No puede evitar mirarlo de reojo, con los pantalones remangados a media rodilla y las botas cubiertas de barro, tratando de quitar el fango del salón de la casa de la playa. Ha sido él quien se ha ofrecido a ayudar (Hernández, 2023, p. 51).
EN	«When he crouches is when he reminds her most of Luis. She can't help looking at him from the corner of her eye, pants rolled to his knees, boots covered in mud, trying to clear the sludge from the living room of the beach house. He offered to help» (Hernández, 2025, p. 55).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Explicitación del sujeto en «he» y en «she» para la correcta enunciación del discurso. — Adaptación en «when he reminds her most of Luis» frente al fragmento original en español. Una segunda recurrencia se encuentra en «pants rolled to his knees», que cotejado con su

	enunciado español paralelo presenta además una condensación. El tercer caso se encuentra en «sludge», traducido como «lodo», frente al fango del TO. Finalmente, el cuarto ejemplo será «he offered to help», con condensación del mensaje en inglés si cotejamos con el TO subrayado. — Disolución en «looking at him from the corner of her eye» frente al TO «mirarlo de reojo», incorporando en el TM una acción en curso con el presente continuo y una expresión equivalente a la española en inglés. Esta técnica se encuentra además en «living room» frente al TO «salón». — Yuxtaposición en «knees, boots» frente al fragmento original en español articulado. — Creación discursiva en «to clear», cuando en el TO se hace referencia a «quitar», con procedimiento similar en ambos casos. — Inversión en «beach house» con condensación frente al TO «casa de la playa».

FRAGMENTO N.º 159	
ES	«Quizá por eso le habla a Iván de Clemente Artés: la llamada, la visita, las fotos, el libro. Se lo menciona también porque sabe que es el único tema de conversación en el que ella no es una madre tratando a su hijo como a un niño sin padre» (Hernández, 2023, p. 52).
EN	«Perhaps that's why she tells Iván about Clemente Artés: the phone call, the visit, the photos, the book. She mentions him, too, because it's the only topic of conversation that allows her not to be a mother treating her son like a boy without a father» (Hernández, 2025, p. 57).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Adaptación entre los verbos «hablar» y «tell», traducido como contar. Un segundo caso se presenta en «that allows her not to be a mother treating her son», con respecto al contexto del TO, con adición del verbo «permitir». — Explicitación en «him» y en «her» para la correcta enunciación del discurso.

	— Yuxtaposición en «him, too, because», frente a la articulación del TO «también porque».

FRAGMENTO N.º 161	
ES	«El anciano, largo y delgado, con un sombrero negro y un traje gris oscuro, apoyándose en un bastón de madera con empuñadura plateada; ella, a su lado, rotunda, también vestida de oscuro, con el trípode plegado y la mochila de piel marrón con el material fotográfico cargado en la espalda» (Hernández, 2023, p. 57).
EN	«The old man, tall and thin, with his black hat and dark-gray suit, leaning on a wooden cane with a silver pommel, and her beside him, robust, in dark clothing, with the folded tripod and the brown leather backpack on her back with the photographic equipment inside» (Hernández, 2025, p. 62).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Elisión de «también», basada en la descripción realizada del anciano con anterioridad. — Presencia numerosa de inversiones en inglés, de las que hemos destacado «wooden cane», «silver pommel», «folded tripod» y «brown leather backpack». El elemento que comparten es que el sustantivo se posiciona tras el adjetivo correspondiente en el TM. — Inversión del mensaje a la finalización del extracto del TM («brown leather backpack»), con referencias al material en posición posterior en inglés.

FRAGMENTO N.º 162	
ES	«Porque el cuerpo sigue siendo la esposa, la madre, la hija…hasta el final. También en la enfermedad. También en la muerte. Y, además, ellos no solo quieren recordar el cuerpo, también el momento. Se aferran incluso al ataúd. El último abrazo antes de cerrar la caja, la última vez que pueden mirar a su ser amado. *Et c'est tout*» (Hernández, 2023, p. 58).

EN	« “Because that body is still your wife, your mother, your daughter...until the end. In sickness. Even in death. And it’s not just the body they want to remember, they want to remember the moment. Even the coffin they hold on to. The last embrace before closing the lid, the last time they can see the person they love. *Et c’est tout*.”» (Hernández, 2025, pp. 63–64).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Elisión en el TM de «también» en dos ocasiones, cuya omisión no afecta a la continuidad del discurso. — Explicitación necesaria para el enunciado en «that», «your» y «they». — Adaptación con inversión en «the body they want to remember» frente al TO «quieren recordar el cuerpo». Un segundo caso de esta técnica se encuentra en el verbo «closing», que al ir precedido de una preposición como «before» requiere del uso del presente continuo. — Disolución en «the person they love» frente al TO «su ser amado». — Compensación en «hold on to» frente al TO en posición anterior «aferrarse», con disolución del mensaje en el TM.

FRAGMENTO N.º 163	
ES	«De nuevo, se siente más cerca de la mujer difunta al verla aparecer sobre el papel que al estar junto al cuerpo en el tanatorio. Observa el contraste del rostro con las flores del fondo. El perfil nítido y las flores difuminadas» (Hernández, 2023, p. 63).
EN	«She feels closer to the deceased woman emerging on the paper than she did in the funeral home. She notices the contrast between her face and the flowers in the background. The profile sharp, the flowers blurred» (Hernández, 2025, p. 69).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Elisión en el TM de «de nuevo», cuya omisión no afecta a la continuidad del discurso. — Inversión en «deceased woman» frente al TO destacado «mujer difunta»

	— Adaptación en «emerging», al tratarse de un hecho en curso. — Disolución en «funeral home» frente al TO «tanatorio». Otro caso se encuentra en «in the background» frente al TO «del fondo». — Explicitación en «she» y en «her» para la correcta enunciación del discurso. — Creación discursiva entre los verbos «observar» y «notice», que significa «darse cuenta de algo». — Yuxtaposición en «sharp, the» frente al TO articulado subrayado.

FRAGMENTO N.º 165	
ES	«Me gusta el contraste del rostro con las flores – comenta ella. Y el blanco y negro, es cierto lo hace todo menos concreto. Tenía usted razón. Aunque en su libro vi también alguna en color […] Muy pocas. El color es violento. Determina demasiado el instante. Por eso siempre he preferido el blanco y negro. Al menos en la fotografía mortuoria. Posee un aura que beneficia a quien las mira» (Hernández, 2023, p. 71).
EN	« “I like the contrast of the face and flowers,” she says. “The black and white makes it all less concrete. You were right. But your book has some color photos in it.” […] “Not many. Color is violent. It exerts too great an effect on the moment. That’s why I’ve always preferred black and white. At least for mortuary photos. It has an aura that comforts those who look at it.” » (Hernández, 2025, pp. 78–79).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Elisión de «y», «es cierto» y «también», que otorgan continuidad al discurso. — Explicitación de «she», «you», «it» y «I» para la correcta enunciación del discurso. — Generalización en «says» frente al TO «comenta», pasando así al verbo «decir» en el TM. — Adaptación en «has» frente al TO «ver», pasando del verbo presentado a «tener», de tal manera que observamos lo que contiene el libro. El segundo caso se encuentra en «it exerts too great an effect on the moment», que frente al TO presenta un cambio de

	verbo desde «determinar» a «ejercer» con disolución de dos secciones que le siguen, más específicamente «demasiado» y «el instante». Finalmente, se presenta esta técnica en «for» para expresar la preposición del TO «en». — Creación discursiva en «comforts» frente al TO «beneficiar», con matiz similar que le hace bien al lector del libro mencionado.

FRAGMENTO N.º 166	
ES	«Una colección – admite – no se acaba nunca. Cada foto es una constatación del final. Cuando me siento aquí, trato de aceptarlo. Aceptar que me llegará. Como ha llegado a todos los que aparecen aquí. Es importante ser consciente de ello» (Hernández, 2023, p. 73).
EN	« "A collection is never done," he admits. "Every photo is a testament to the end. When I sit here, I try to accept it. Accept that it will come for me. As it has come for all these you see here. It's important to be aware of that." » (Hernández, 2025, p. 80).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Condensación en «is never done» frente al TO «no se acaba nunca». — Compensación en «he admits», con respecto al verbo en posición anterior en el TO con explicitación del sujeto que le acompaña. — Creación discursiva en «testament to the end» frente al TO «constatación del final», de manera que es posible entender que si dejamos constancia de algo así estamos haciendo un testamento final. — Explicitación en «he», «I», «you» y en «it» para la correcta enunciación del discurso. — Adaptación en «will come for me» frente al TO «me llegará», con uso del presente continuo en inglés para destacar el futuro venidero y añadiendo que será a él a quien le venga, como adición. El segundo caso se presenta en «see here», pasando del TO «aparecer» a lo presentado, de tal manera que la persona tiene que ver la imagen que le muestra el anciano.

FRAGMENTO N.º 167	
ES	«Enfatiza que ahí se encuentran los auténticos orígenes de la fotografía. Y también el verdadero sentido del retrato mortuorio. Es la genuina imagen última. La fotografía en papel se puede reproducir. Pero el daguerrotipo es una imagen única, como la pintura […] Un espejo con memoria […] Un momento del tiempo que ya no volverá a repetirse. Ahí está la muerte real, el último reflejo del cuerpo de alguien» (Hernández, 2023, p. 74).
EN	«He repeats that they represent the true origins of photography. And the inner essence of mortuary photography. They are truly the last image. A paper photograph can be reproduced. But a daguerreotype is unique, like a painting. […] "A mirror with memory," he concludes. "Literally. A moment in time that will never return. That is real death, the final reflection of a person's body." » (Hernández, 2025, p. 81).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Elisión en el TM de «también», que no afecta a la continuidad del discurso. — Explicitación de «they» y de «he» para la correcta enunciación del discurso. — Inversión en «true origins» con cambios en la posición del sustantivo y del adjetivo. El segundo caso se presenta en «mortuary photography», tratándose en este caso de un complemento circunstancial de modo y no de un adjetivo. Finalmente, existe un tercer ejemplo en «person's body» frente al TO «cuerpo de alguien», entendiéndose que «alguien» es una persona. — Adición en «he concludes», que permite otorgarle continuidad al discurso. — Adaptación en «will never return» frente al TO «ya no volverá a repetirse», con condensación del mensaje y el paso del verbo español presentado a «volver»

FRAGMENTO N.º 168	
ES	«Lo que más me ha impresionado ha sido la mirada – le ha confesado a su cuñada después de pedir al camarero una botella de Casa Castillo. El modo en que ese hombre se ha quedado observando la fotografía. El gesto de cariño. Como si estuviese realmente mirando a su mujer» (Hernández, 2023, p. 77).
EN	« “What struck me most was his stare” she confessed to her sister-in-law after ordering a bottle of Casa Castillo from the waiter. “How he stood there looking at the photo. The tenderness on his face. As if he were actually seeing his wife there” » (Hernández, 2025, p. 85).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Explicitación en «his» y en «he» para la correcta enunciación del discurso. — Adaptación en «after ordering», considerando que los verbos que siguen a esta preposición irán siempre en gerundio. — Compensación en «from the waiter» en posición posterior frente al TO «al camarero». — Creación discursiva en «the tenderness on his face» que con respecto al TO «el gesto de cariño» particulariza la zona que lo muestra en un ejercicio de libre escritura. — Adición en «there», que permite indicar el lugar al que está mirando el viudo.

FRAGMENTO N.º 169	
ES	«No podías, lo sé. Y eso sí que lo puedo entender. Aunque todavía tenga pesadillas por la noche. Pero, bueno, no vamos a entrar ahora en eso […] (Dolores) Es muy consciente de que esa sigue siendo una conversación pendiente y no está dispuesta a mantenerla esta noche» (Hernández, 2023, p. 79).
EN	« “You couldn’t. I know. And I do understand that. I still have nightmares about that night. But it’s fine, we won’t go into that right now.” […] She knows they still need to have this conversation; it’s hanging over their heads. But not now.» (Hernández, 2025, p. 88).

TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Particularización en «about that night», considerando que este matiz está implícito en el TO. — Explicitación en «she», «they» y en «it» para la correcta enunciación del discurso. — Adaptación en «she knows they still need to have this conversation» frente al TO destacado, con cambios en el verbo español «ser consciente». — Creación discursiva en «it's hanging over their heads. But not now», omitiendo ideas del español como la voluntad enérgica de no hablar sobre ello y el momento del día en que no se desea hacerlo. Sin embargo, se añade un verbo compuesto con una idea que le otorga continuidad al discurso.

FRAGMENTO N.º 171	
ES	«También entonces cae en la cuenta de que no ha visto ninguna foto mortuoria de Gisele […] Imagina que la guarda en el álbum que le mostró el día que visitó el estudio. El que custodia la imagen de las personas capitales de su vida» (Hernández, 2023, p. 90).
EN	«And she realizes she hasn't seen Gisèle's mortuary photo […] She imagines it must be in the album he showed her the day he visited the studio. The one with the images of the people who have meant most to him» (Hernández, 2025, p. 100).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Explicitación en «she» y en «he» para la correcta enunciación del discurso. — Condensación en «realises» frente al TO «cae en la cuenta de». — Inversión en «Gisèle's mortuary photo» con cambios de posición del sustantivo, complemento y otras funciones. — Adaptación en «must be» frente al TO «la guarda», pasando así del verbo presentado a «deber ser». El segundo caso se presenta en «the people who have meant most to him», frente al TO «de las personas capitales de su vida», con disolución del mensaje al traducir la palabra «capitales» al inglés, presentado como «have meant most».

	— Generalización en «the one with the images» frente al TO «el que custodia la imagen», con pérdida del verbo español en el TM que, al mismo tiempo, permite otorgarle continuidad a la narratividad.

FRAGMENTO N.º 172	
ES	«Clemente le habla del linaje de la técnica y el lugar de donde proviene eso a lo que ahora ella se dedica. Una genealogía, comenta, llena de fracasos y abandonos. Porque en el daguerrotipo está el origen, pero pronto se abandonó por otras técnicas más rápidas y económicas […] La industria de la fotografía que poco a poco va convirtiéndose en todo eso que ella conoce» (Hernández, 2023, p. 100).
EN	«He talks to her about the technique's lineage and the origins of her vocation. He refers to it as a genealogy full of failures and dead ends. The daguerreotype stands at the beginning of photography, but it was quickly abandoned for quicker and more economical techniques […] How all this developed slowly into the photography industry as she now knows it» (Hernández, 2025, p. 111).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Inversión en «the technique's lineage» con cambios en la posición del sustantivo y del complemento que le acompaña. — Disolución en «dead ends» frente al TO «abandonos», otorgando por extensión, según se recoge en el Cambridge Dictionary (2024) y el Oxford English Dictionary (2024), la denotación de un camino sin salida ante determinadas situaciones. — Creación discursiva en «the origins of her vocation», que condensa en menos espacio la idea expresada en el TO. El segundo caso se presenta en «he refers» frente al TO «comenta», un caso que ya se ha encontrado anteriormente en este análisis. El ejemplo final se encuentra en «how all […] knows it», con condensación del término español «poco a poco» y compensación del elemento «industria de la fotografía», con inversión de elementos y condensación de estos. — Adaptación en «the daguerrotype stands at the beginning of photography», frente al TO destacado con explicitación del elemento «photography» en inglés. La segunda recurrencia se

	presenta en «quicker and more economical techniques», que como en ocasiones anteriores varía el orden de los elementos para adquirir la estructura adecuada en inglés.

FRAGMENTO N.º 173	
ES	«Y de repente todo le resulta a la vez extraordinario y demasiado poco significativo como para ser mostrado en una imagen así. Reflexiona durante unos segundos. Al entrar en la urbanización, se fijó en una casa al principio de la calle, una estructura ruinosa a medio construir. Le pareció en sí misma un objeto» (Hernández, 2023, p. 102).
EN	«But all at once, everything strikes her as both extraordinary and too insignificant to appear in such an image. She reflects for a moment. As she was entering the development, she noticed a house at the end of the street, half-built, now in ruins» (Hernández, 2025, pp. 113–114).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Elisión en el TM de «le pareció en sí misma un objeto», innecesario para el desarrollo del discurso en inglés. — Disolución en «all at once» frente al TO «de repente». — Explicitación en «her» y «she» para la adecuada enunciación del discurso. — Adaptación en «for a moment» frente al TO «durante unos segundos». El segundo caso se presenta en «as she was entering the development» frente al TO «al entrar en la urbanización», con explicitación del sujeto y empleo del gerundio, para indicar la acción en curso. — Condensación en «too insignificant» frente al TO «demasiado poco significativo». — Creación discursiva en «she noticed a house at the end of the street, half-built, now in ruins», que frente al fragmento original en español presenta compensación del elemento «a medio construir» y elisión posterior del elemento destacado al inicio. Existe una segunda recurrencia, acompañada de adaptación y de condensación,

	en «to appear in such an image» frente al TO «para ser mostrada en una imagen así».

FRAGMENTO N.º 174	
ES	«Aunque para conservar bien la placa haría falta sellarla herméticamente y evitar así la oxidación y cualquier tipo de roce. Dolores se la lleva a casa […] En eso piensa por la noche antes de irse a la cama, con el daguerrotipo entre las manos […] Por primera vez en consciente: esa imagen que no existía ha sido creada por ella» (Hernández, 2023, pp. 105–106).
EN	«To prevent oxidation, the plate must be hermetically sealed, but Dolores takes it home as it is […] She thinks this at night before going to bed, with the daguerreotype in her hands […] For the first time she's aware that it had no prior existence, that she's the one who created it» (Hernández, 2025, pp. 117–118).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Elisión de «aunque» y «cualquier tipo de roce» en el TM, que no afecta a la continuidad del discurso. — Compensación en posición anterior de «to prevent oxidation, the plate» al inicio del enunciado. — Adaptación en «must be» frente al TO «haría falta». El segundo caso lo encontramos en «before going to bed», que destaca por el empleo del gerundio para indicar la acción en desarrollo en el futuro. El tercer ejemplo es «had no prior existence» frente al TO «esa imagen que no existía». Finaliza esta técnica con «she is the one who created it», con inversión de elementos frente al TO «ha sido creada por ella». — Inversión en «hermetically sealed» con cambios posicionales ya referenciados anteriormente. — Adición en «but» y en «as it is», que enriquecen el discurso en el TM. — Explicitación en «she», «it» y «her» para la correcta enunciación del discurso.

FRAGMENTO N.º 175	
ES	«No es una práctica muy conocida, pero sí se sabe de su existencia […] Una práctica que nace al mismo tiempo que la fotografía post mortem, pero que se sitúa un paso más allá: no se trata de retratar al difunto, sino de capturar en una misma imagen el proceso de la muerte. Al fin y al cabo, explica, las largas exposiciones de las primeras fotografías […] mostraban […] otro tipo de tiempo: el transcurso, la duración, la realidad sucediendo» (Hernández, 2023, p. 113).
EN	«It's obscure, but not entirely unknown […] The practice—he emphasizes he's talking about a practice — evolved alongside postmortem photography, but goes beyond it. It's not a portrait of the dead, but an image of the process of dying. Remember, he says, the long exposure times of early photographs didn't show an instant, life frozen, but passage, duration, reality as it happened» (Hernández, 2025, p. 125).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Adaptación con condensación en «it's obscure, but not entirely unknown» frente al TO «no es una práctica muy conocida, pero sí se sabe de su existencia». Un segundo caso se presenta en «evolved alongside» frente al TO «nace al mismo tiempo». El tercer ejemplo se encuentra en «but goes beyond it» frente al TO «pero que se sitúa un paso más allá». Un caso final de adaptación con disolución se encuentra en «as it happened», frente al TO «sucediendo», con explicitación del COD. — Lexicalización en «it's not a portrait of the dead, but an image of the process dying» frente al TO español con gramaticalización destacado. — Disolución en «long exposure times» frente al fragmento original en español «largas exposiciones». — Creación discursiva en «didn't show an instant» que frente al TO «mostraban otro tipo de tiempo», presentando en el TM una estructura que busca negar primero lo actual para resaltar el proceso en sí mismo.

FRAGMENTO N.º 176	
ES	«La tradición de los inquietos, le especifica, no pertenece al ámbito de la ilusión, sino al de lo real. Nace del intento de dejar constancia de la única certeza, la muerte. Recoger en una misma imagen el antes y el después. Conservar en un mismo lugar la vida y la muerte» (Hernández, 2023, p. 115).
EN	«The photographs of the unquiet ones, he continues, represent a tradition true to reality rather than illusion, born of the attempt to ratify the one certainty, which is death, gathering in a simple image its before and after. Preserving life and death in one place» (Hernández, 2025, p. 127).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Creación discursiva en «the photographs», que frente al contenido del original es más explícito en su referencia, pudiendo conducir a una particularización. Existe un segundo caso en «he continues» frente al TO «le especifica», cuyo beneficio redunda en la continuidad del discurso de Artés en inglés. — Compensación en «rather than illusion» frente al TO en posición anterior «no pertenece al ámbito de la ilusión». — Articulación en inglés en la sección que va desde «rather» hasta «after». — Condensación en «ratify» frente al TO «dejar constancia». Un segundo caso, acompañado de compensación, se presenta en «in one place» frente al fragmento original en español «en un mismo lugar». — Adaptación en «which is death» frente al TO «la muerte», añadiendo en la estructura inglesa una palabra, «which», que ayuda a completar la estructura del discurso. — Explicitación en «he» y en «its» para la correcta enunciación del discurso.

FRAGMENTO N.º 177	
ES	«La orilla de la playa parece el mostrador de una pescadería macabra. Todo teñido por el verde fangoso de las algas y el agua. El agua contaminada como trampa mortal […] El Mar Menor convertido en cementerio […] Prepara la cámara y toma una vista panorámica […] Después, se arrodilla sobre la arena para sacar un detalle y enfoca el ojo sin vida y la boca abierta de uno de los grandes mújoles que ocupan la orilla» (Hernández, 2023, pp. 124–125).
EN	«It looks like the counter at a fishmongers, but dyed a grotesque, filthy green by the algae and water. Contaminated, murderous water […] The Mar Menor is a cemetery […] She readies her camera for a panoramic shot […] She kneels on the sand to capture a detail, focusing on the lifeless eye and open mouth of a bream» (Hernández, 2025, p. 137).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Elisión en el TM de «macabra», «después», «y» y «que ocupan la orilla», que no afecta a la continuidad del discurso. — Explicitación de «it», «her» y de «she» para la correcta enunciación del discurso. — Articulación desde «fishmongers» hasta «water». — Inversión en «grotesque, filthy green» con creación discursiva frente al TO «verde fangoso». Además, se produce la adición del término «grotesque», que busca realzar la naturaleza de la escena presentada. — Adaptación en «is» frente al TO «convertido», pasando del proceso al resultado. Existe un segundo caso de esta técnica en «focusing on the lifeless eye and open mouth of a bream», con presencia del verbo inglés en gerundio para indicar la acción de enfocar al mújol que hay en la orilla. Además, se puede observar en español la elisión del adjetivo «grandes». — Yuxtaposición en «detail, focusing» frente al fragmento original en español articulado «y enfoca».

FRAGMENTO N.º 178	
ES	«Tiene la impresión de que esos edificios (tanatorios) son impermeables al dolor. Las viviendas, en cambio, acompañan a quienes se quedan. Es lo que sintió cuando a su tata Reme la velaron en casa, que el espacio lloraba, y también que curaba, que guarecía y arropaba en el dolor» (Hernández, 2023, p. 129).
EN	«She has the feeling such buildings are impervious to pain. A house is different: it accompanies those left behind. She felt that when they held the wake for Nana Reme at home: the space itself was weeping, and at the same time it healed, lulled, protected them from the pain» (Hernández, 2025, p. 142).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Elisión de «en cambio» en el TM, que no afecta a la enunciación del discurso. — Adaptación con condensación entre «such buildings» y «de que esos edificios». Existe un segundo ejemplo de esta técnica en «impervious» frente al TO «impermeables». El tercer caso será el de «held a wake for Nana Reme», con inversión de elementos si comparamos con el TO. El cuarto será «was weeping», donde el verbo se encuentra en gerundio para denotar a la acción que se encuentra en curso. Finalmente, se presenta una quinta recurrencia en «protected them from the pain», que comparado con el TO «que guarecía y arropaba en el dolor» presenta visos de creación discursiva. — Condensación en «those left behind» frente al TO «a quienes se quedan». — Explicitación en «she», «it», «itself» y «them» para la correcta enunciación del discurso. — Adición de «lulled» en el TM, entendido como calmar o adormecer.

FRAGMENTO N.º 179	
ES	«Entrar y salir con presteza […] Interrumpimos su dolor. Durante este tiempo, este sitio es como su hogar, debemos marcharnos cuanto antes. Imagínese cuando entrábamos en las casas. Aquí parece que venimos de parte de la funeraria y eso incomoda menos» (Hernández, 2023, p. 130).
EN	« “Get in and get out,”. “We’re interrupting their mourning. For this brief period, imagine we’re in their home, and we can’t overstay our welcome. Imagine how it was when we used to go to their houses. Here, it’s like we’re part of the staff, that makes it less uncomfortable.” » (Hernández, 2025, pp. 143–144).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Elisión de «con presteza» en el TM. — Adaptación en «for this brief period» frente al TO «durante este tiempo», con adición de «brief» en el TM. Existe un segundo y tercer caso de esta técnica en «imagine how it was» y en «used to go», que corresponden en el TO a «imagínese» y «entrábamos», con adición de elementos varios en el TM. Finalmente, existe un último ejemplo en «it’s like we’re part of the staff, that makes it less uncomfortable», con yuxtaposición del mensaje frente al TO subrayado. — Creación discursiva en «imagine we’re in their home, and we can’t overstay our welcome», con el mismo mensaje que en el TO pero con una estructura completamente diferente. — Yuxtaposición en «here, it’s like» frente al fragmento original en español articulado.

FRAGMENTO N.º 180	
ES	«No tiene que responder ahora. Solo es una propuesta. Pero si en algún momento decide plantearse cederla o incluso catalogarla […] el Archivo estará encantado de albergarla. Y yo aún más» (Hernández, 2023, p. 166).

EN	« “Don’t answer me now. It’s just a proposal. But if you do ever decide to donate it or even just lend it, the archive would be more than happy to store and catalogue it. Me especially.” » (Hernández, 2025, p. 183).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Sobretraducción en «do», que resalta el deseo de apropiarse de las colecciones. — Explicitación en «it» para la correcta enunciación del discurso. — Disolución en «would be more than happy» frente al TO «estará encantado», con adaptación del mensaje a la comunicación inglesa indirecta. — Creación discursiva con disolución en «store and catalogue it» con respecto al TO «albergarla», con posible particularización del verbo. — Adaptación con condensación en «me especially» frente al TO «y yo más aún».

FRAGMENTO N.º 182	
ES	«(Dolores) Ha preparado cuatro placas. Los cuatro chasis de los que dispone. Dolores ya tiene todas las imágenes en la cabeza: la rambla que se desbordó, con los restos del fango y las cañas arrastradas aún sin limpiar; la calle adoquinada de los comercios turísticos, con todo cerrado como si fuera territorio abandonado; y, por supuesto, el mar, dos tomas, el puerto deportivo y la playa» (Hernández, 2023, p. 175).
EN	«She’s prepared four plates for the four frames Clemente has. She already has the images in mind: the flooded ravine, with the mud streaking the canebrakes, still untended; the cobblestoned street with the tourist shops, all closed down, as in a no-man’s-land; and the sea, from two angles: the marina and the beach. » (Hernández, 2025, p. 192).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Elisión en el TM de «todas» y de «por supuesto», que no afecta a la enunciación del discurso. — Explicitación de «she», para la correcta enunciación del discurso. — Articulación en la primera línea, con un mensaje más cohesionado en inglés.

	— Condensación en «the flooded ravine» frente al TO «la rambla que se desbordó». El segundo caso de esta técnica se presenta en «untended» frente al TO «sin limpiar». Finalmente, existe un ejemplo en el término «marina» para hacer referencia en el TM a un «puerto deportivo». — Adaptación en «the mud streaking the canebrakes, still untended» con yuxtaposición del mensaje y con el matiz de que el lodo ha arrastrado las ramas. Existe un segundo caso de esta técnica en «as in no-man's-land» frente al TO «como si fuera territorio abandonado», con condensación del mensaje en el TM.

FRAGMENTO N.º 183	
ES	«Es la mirada, algo intangible pero que ella parece vislumbrar. Ahora entiende lo que decía el anciano. No es solo la manera de enfocar y encuadrar, de situar la cámara, sino también el modo de mirar, la expresión del rostro, lo que se desprende de él. El afecto o el morbo. Y esto último es lo que cree identificar en la mirada de Alfonso, la observación indiscreta» (Hernández, 2023, pp. 182–183).
EN	«It's his expression, something intangible but clearly present. Now she knows what Clemente wanted to tell her. That it's not just arranging the camera, focusing, framing; there's also a gaze, an attitude, something given off as one sees. Affection or morbid curiosity. She thinks she sees the latter in Alfonso. In him, the act of observation is indiscreet» (Hernández, 2025, pp. 200–201).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Generalización en «expression» frente al TO «mirada», que desenfoca la escena del rostro del responsable del Archivo. Existe un segundo caso en el término «one», haciendo referencia al modo de mirar como en el TO. — Adaptación con condensación en «but clearly present» frente al TO «pero que ella parece vislumbrar», con elisión del verbo principal español. Un segundo caso se presenta en «what Clemente wanted to tell her» frente al TO «ahora entiende lo que decía el anciano». El tercer ejemplo se encuentra en «affection or morbid curiosity»,

	frente al TO «el afecto o el morbo». Finalmente, contamos con una adaptación con disolución en «the act of observation is indiscreet» frente al TO «la observación indiscreta», con añadido del verbo para el desarrollo del discurso. — Condensación en «framing» frente al TO «manera de encuadrar». Un segundo caso se encuentra en «gaze», frente al TO «modo de mirar». — Creación discursiva en «attitude» frente al TO «expresión del rostro». Un segundo caso se encuentra en «sees», frente al TO «identificar».

FRAGMENTO N.º 184	
ES	«El tiempo detenido, el cuidado y la atención a todos los detalles. Es la última imagen. Merece todo el esmero del mundo. Nada es más importante que lo que está sucediendo aquí y ahora» (Hernández, 2023, p. 183).
EN	«Time stopped, care, attention to detail. It's the last image. It deserves all the conscientiousness she can muster. Nothing is more important than what's happening here and now» (Hernández, 2025, p. 201).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Yuxtaposición en la primera línea del enunciado, con condensación del mensaje en el TM. — Explicitación de «she» y de «it» para la correcta enunciación del discurso. — Adaptación en «it deserves all the conscientiousness she can muster», frente al TO «merece todo el esmero del mundo», con explicitación del sujeto en «it» y «she».

FRAGMENTO N.º 185	
ES	«¿Qué hay más inevitable y habitual que la muerte? Lo anómalo y lo terrorífico es tratar de quitarla de en medio, ocultarla y hacer como si no existiera. Lo fotografía mortuoria constata la única certidumbre que tiene el ser humano: su caducidad. Es una memoria del último

	momento, un intento de apresar la imagen del cuerpo antes de que desaparezca. Lo único que convierte este acto de amor en una costumbre morbosa es la mirada actual (Hernández, 2023, p. 189).
EN	«What's more normal, more inevitable than death? The anomalous thing, the terrifying thing, is trying to suppress it, hide it, pretend it doesn't exist. Mortuary photography presents humankind with the one certainty it possesses: its expiry. It's a keepsake of the last moment, an attempt to trap the impression of the body before it vanishes. An act of love that only appears morbid because of the nature of the contemporary gaze» (Hernández, 2025, p. 208).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Inversión con yuxtaposición en la pregunta inicial del enunciado («What's more normal, more inevitable than death?»). Existe un segundo caso en «humankind with the one certainty it posseses», frente al TO «la única certidumbre que tiene el ser humano», pasando del verbo español «tener» a «poseer», en el TM. — Yuxtaposición en «thing, the» frente al fragmento original en español articulado. — Explicitación en «it» para la correcta enunciación del discurso. — Creación discursiva en «presents» frente al TO «constata» con cambio de matiz en la enunciación. — Particularización en «keepsake» frente al TO «memoria». La palabra inglesa «keepsake» aparece recogida en el Cambridge Dictionary (2024), el Chambers Dictionary (2024) y el Collins Dictionary (2024) para hacer referencia a cualquier pequeño objeto una persona entrega a otra para que la recuerde. Existe un segundo caso de esta técnica en «trap» frente al TO «apresar», con una acepción similar recogida en las fuentes que acabamos de desglosar. — Adaptación en «impression of the body» frente al TO «imagen del cuerpo». El segundo caso de esta técnica se presenta en la última línea de este enunciado, con adición en el TM de un conector como es «because of» e inversión de elementos en la primera parte del enunciado. Además, existe un cambio de verbo entre «convertir» y

	«parecer» por el giro que ha tomado la frase en el enunciado completo del TM.

FRAGMENTO N.º 186	
ES	«Entra a toda prisa en el estudio y abre el armario en el que guardó el libro de Clemente para quitarlo de su vista […] Cuando alcanza el libro, la prisa desaparece y el tiempo se frena. Ahora teme abrir la última página. Titubea durante algunos segundos. Pero al final se atreve. Y ni siquiera necesita comparar la reproducción del daguerrotipo que clausura el libro con la fotografía que ha tomado con el móvil. Está claro» (Hernández, 2023, p. 241).
EN	«Before hurrying into the studio and opening the cabinet she had stuffed Clemente's book into to keep it out of sight […] She finds it. Her haste dissipates, time stops. She's scared to look at the last page and hesitates. But then she dares to open it. She doesn't even need to take out her phone to compare the photo she took of the room with the daguerreotype on the last page. It's all too clear» (Hernández, 2025, p. 259).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Elisión de «cuando», «y», «algunos segundos» y «con el móvil» en el TM — Adaptación en la primera línea del enunciado, con empleo del gerundio para indicar la acción en curso. Un segundo caso se presenta en «scared» frente al TO «teme», con modulación del término al pasar de un adjetivo a un verbo. — Creación discursiva entre «alcanzar» y «encontrar», presentado como «finds» en el TM. Existe un segundo caso en «to look», frente al TO «abrir» y en «hesitates» frente a «titubea». El último caso se encuentra en «take out her phone», que busca compensar la sección mencionada en la elisión en posición anterior. — Explicitación en «she», «her» e «it» para la correcta enunciación del discurso.

	— Generalización en «on the last page» frente al TO «clausura el libro», con un lenguaje más preciso en español.

FRAGMENTO N.º 188	
ES	«Todo es fango ahora. Una vez más. El ocre del agua del campo que ha atravesado el pueblo y ha ido a parar al mar. La tierra arcillosa que ensucia las calles y empaña el ánimo también pardo y apagado. Todo se repite. Un ciclo infinito» (Hernández, 2023, p. 263).
EN	«Everything is mud. Again. The ochre water of the fields has crossed the village and drained into the sea. The clay soil stains the roads and clouds the soul, and the mood is gray and muted. Everything happens again. An infinite cycle» (Hernández, 2025, p. 281).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Elisión de «ahora» y de «que» en el TM, cuya omisión no afecta a la continuidad del discurso. — Condensación en «again» frente al TO «una vez más». — Inversión en «clay soil» frente al TO «tierra arcillosa». El segundo caso se presenta en «infinite cycle». — Adaptación en «soul, and the mood is gray and muted» frente al TO «ánimo, también pardo y apagado», con yuxtaposición del mensaje en inglés y empleo de términos abstractos en el TM para representar los sentimientos provocados por la DANA. — Creación discursiva en «mood» puesto que en el TO únicamente aparece la equivalencia entre «ánimo» y «soul».

FRAGMENTO N.º 189	
ES	«También ese día sintió la urgencia y la obligación. Se había prometido no volver a fotografiar a un difunto. Pero cuando Vasil la llamó, experimentó la necesidad inminente de apresar esa última imagen. Por Clemente, pero sobre todo por ella. Eso fue lo que más asombro le causó, el requerimiento interior de guardar para siempre aquello que pronto iba a dejar de ser visible» (Hernández, 2023, p. 264).

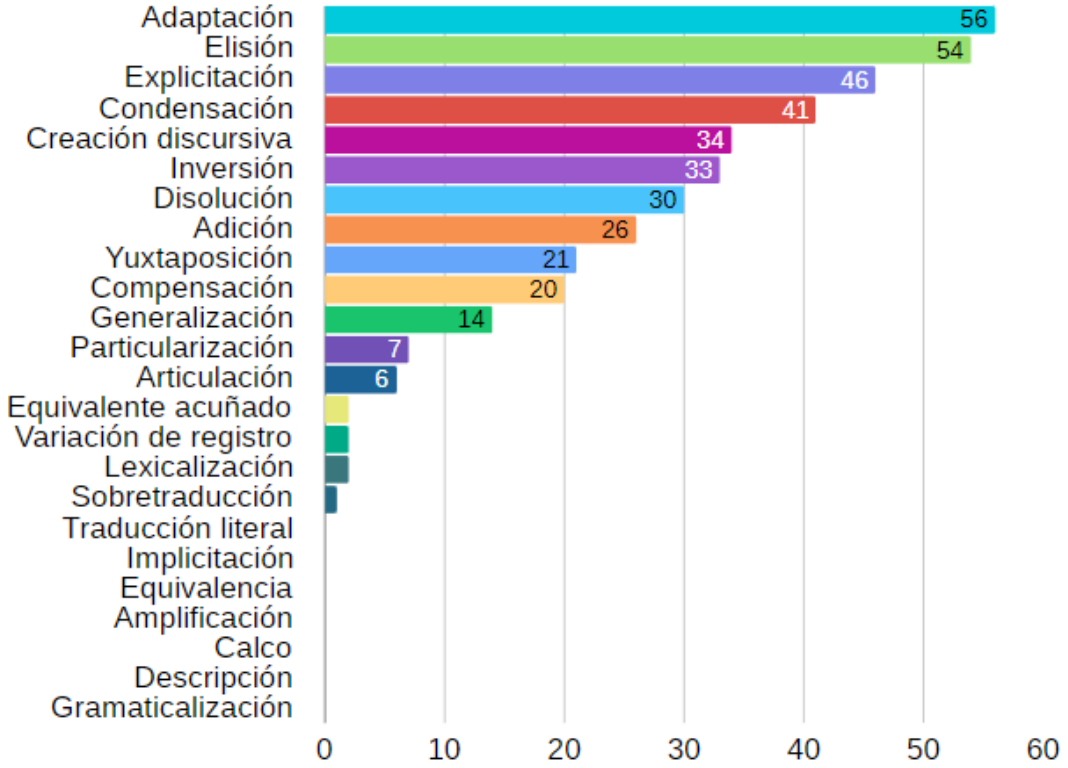
EN	«That day, too, she felt an obligation. She'd promised herself she wouldn't photograph the dead again. But when Vasil called her, she needed to shoot that last image. For Clemente, but also for her. She was shocked by that demand rising up inside her to keep forever a thing that would soon cease to be visible» (Hernández, 2025, pp. 290–291).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Elisión en el TM de «la urgencia», que no afecta a la continuidad del discurso. — Explicitación de «she» para la correcta enunciación del discurso. — Compensación de «again» en posición posterior sobre el TO «También». — Adaptación con condensación en «needed to» frente al TO «experimentó la necesidad inminente de», con generalización de la necesidad en el TM, que ya no es tan urgente. El segundo caso se encuentra en «cease to be visible» frente al TO «deja de ser visible». — Creación discursiva en en el contexto ampliado «she was shocked by that demand rising up inside her», que frente al TO presenta un verbo compuesto añadido sobre el original.

FRAGMENTO N.º 190	
ES	«Percibió aún con más fuerza esa serenidad cuando se quedó sola en la sala fría, delante del cuerpo. Apenas un rostro. Afilado. La barba peinada. El anciano, de nuevo. Ya no el viejo. Elegante aún, aunque no lo vistieran con uno de sus trajes. Una tela blanca de raso cubría todo su cuerpo. Imaginó que eso no le habría entusiasmado» (Hernández, 2023, p. 265).
EN	«This impression strengthened as she stood alone in the cold chamber with the body. The face. Sharp features. Groomed beard. Him, again. Old, but not decrepit. Elegant, though they hadn't dressed him in one of his suits. A white satin cloth covered him. He wouldn't have cared for that, she thought» (Hernández, 2025, pp. 291–292).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Elisión de «apenas», «aún» y «todo su cuerpo», que no afecta a la continuidad del discurso.

	— Explicitación en «this», «him» y «she» para la correcta enunciación del discurso. — Adaptación de «impression» frente al TO «serenidad», lo que conduce a una creación discursiva sobre toda la primera línea del enunciado. Como segundo caso se plantea «he wouldn't have cared for that», que manifiesta el disgusto que tendría Artés si se viera tapado por una tela blanca de raso, basándonos en la propia obra y en el Cambridge Dictionary (2024). La tercera la encontramos en «in one of his suits», donde se modifica la preposición que acompaña a la ausencia de traje («con» en el TO). — Condensación en «strengthened» frente al TO «con más fuerza». — Creación discursiva en «stood» frente al TO «quedarse», que particulariza la posición de Dolores en la sala. El segundo ejemplo se presenta en «with the body» frente al TO «delante del cuerpo». Finalmente, se plantea una creación en sí misma a través de «old, but not decrepit», cuyo equivalente en el TO es «ya no el viejo». — Adición de «features» en el TM, que en inglés es preciso especificar debido a la ausencia de género como en español. Esta información se ha extraído de la entrevista con Adrian Nathan West a finales de 2024. — Inversión en «groomed beard» frente al TO «barba peinada». Un segundo caso se presenta en «white satin cloth» frente al TO «tela blanca de raso», con condensación del mensaje y cambios posicionales importantes en el TM. — Explicitación de «him», «she» y de «he» para la correcta enunciación del discurso.

FRAGMENTO N.º 191	
ES	«Volvió a mirar el rostro. Era lo único que deseaba capturar. El primer plano de la cara. El resto de la escena le sobraba. Inconscientemente, trató de encontrar el punto de vista del retrato movido que tomó el día en que, por primera vez, él le habló de los inquietos. Todavía no estoy muerto, le dijo él. Ahora sí lo estaba. Y ella confiaba en que la imagen

	fuera nítida. La efigie perfecta, cuando la vida se detiene» (Hernández, 2023, p. 266).
EN	«She looked at his face again. It was all she wanted to capture. The face in the foreground. Everything else was superfluous. She tried, without meaning to, to find the same angle as in that blurred portrait she took the day he spoke to her of the unquiet ones. I'm not dead yet, he told her then. Now he was. And she trusted the resulting picture would be clear. A perfect effigy, life made stationary» (Hernández, 2025, p. 292).
TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	— Elisión de «por primera vez», que presenta un matiz interesante si se conservara en el TM, indicando un momento temporal de comunicación entre Clemente Artés y Dolores. — Inversión en «the face in the foreground» frente al fragmento original en español «el primer plano de la cara». Un segundo caso se plantea en «blurred portrait» frente al TO «retrato movido». El último ejemplo será «perfect effigy», frente al TO «efigie perfecta». En todos estos casos el sustantivo pasa a posición posterior. — Generalización en «everything else». — Disolución en «without meaning it» frente al TO «inconscientemente». Un segundo caso se presenta en «resulting picture would be clear» frente al TO «la imagen fuera nítida», con adición del término «resulting» en el TM para denotar al resultado obtenido tras las tomas realizadas. — Adición en «same» y en «then». — Condensación en «angle» frente al fragmento original en español «punto de vista». El segundo caso se encuentra en «now he was» frente al TO «ahora sí lo estaba». — Creación discursiva en «life made stationary» frente al TO «cuando la vida se detiene», con elisión de «cuando» y uso del verbo como participio en el TM. — Explicitación en «she» e «it» para la correcta enunciación del discurso.



GRÁFICA N.º 9: Técnicas de traducción en la versión inglesa de *Anoxia* (por número de casos)

GRÁFICA N.º 10: Técnicas de traducción en la versión inglesa de *Anoxia* (por número de casos)

El análisis de los resultados estadísticos de la traducción inglesa de *Anoxia* evidencia un enfoque de traducción dinámico y adaptable, en el que se prioriza la fluidez y naturalidad del texto en inglés en detrimento de la correspondencia literal. Los datos indican que se han empleado diversas técnicas para reestructurar el contenido original. Se han registrado 56 casos de adaptación y 54 de elisión, lo que refleja un esfuerzo por ajustar las expresiones culturales y eliminar redundancias o elementos implícitos en el español, tales como artículos o conectores, con el fin de lograr un inglés más fluido. Asimismo, se han observado 33 casos de inversión y 21 de yuxtaposición, lo que sugiere que se han reorganizado las estructuras sintácticas para adecuarse a las convenciones propias del idioma, por ejemplo, respetando el orden adjetivo-sustantivo o haciendo uso de gerundios.

La claridad y la explicitación se han logrado a través de 46 casos de explicitación, en los que se han añadido sujetos o pronombres, como «she», «he» o «it», para evitar las ambigüedades derivadas de los sujetos tácitos del español. Esta estrategia resulta esencial para mantener la coherencia en inglés, donde la omisión de sujetos es menos frecuente. En términos de economía lingüística, se han aplicado 41 casos de condensación y 14 de generalización, técnicas que simplifican términos complejos o específicos, como la transformación de «todo tipo de reportajes» en «everything». Aunque esto favorece la legibilidad, también puede llevar a la pérdida de precisión léxica y a la eliminación de matices, como ocurre al traducir «difunto» por «dead man», lo que omite ciertas connotaciones culturales.

La compensación creativa se manifiesta a través de 34 casos de creación discursiva y 20 de compensación, en los que se reformulan metáforas o giros idiomáticos (por ejemplo, al traducir «rozar» como «touch» o «extinga» como «keep the embers alive») con el fin de preservar el sentido original sin recurrir a calcos. Esta estrategia permite mantener la riqueza estilística del texto original. En contraste, no se han empleado técnicas literales, ya que ni la traducción literal ni la implicitación se han registrado en el corpus, lo que evidencia un rechazo a las estructuras calcadas del español y una preferencia por soluciones idiomáticas, como la transformación de «nada más entrar» en «as soon as she entered».

Entre las posibles debilidades se encuentran las elisiones frecuentes, con 54 casos en los que, aunque la omisión de elementos como «también» o ciertos conectores puede estar

justificada, existe el riesgo de eliminar matices contextuales o disminuir el énfasis retórico, como en el caso del adjetivo «macabra». Asimismo, se observa una tendencia a la generalización excesiva, con 14 casos identificados, lo que puede derivar en la trivialización de algunos conceptos de índole filosófica, poética o cultural.

En conclusión, la traducción demuestra un equilibrio entre la fidelidad al mensaje original y la adaptación cultural, logrando un texto en inglés coherente y literariamente sólido. Sin embargo, ciertas decisiones, como las elisiones y generalizaciones, podrían diluir aspectos específicos del original, por lo que consideramos pertinente cotejar nuestro análisis cuantitativo de los fragmentos que constituyen nuestro corpus con las valoraciones personales que nos proporcionó el propio traductor, Adrian Nathan West, quien tuvo a bien responder un cuestionario (*infra*, pp. 407–410) al respecto y además nos concedió una entrevista personal (*infra*, pp. 411–414) que nos sirvieron para evaluar mejor la interacción entre la teoría y la práctica traductológica, de forma general, así como el impacto del empleo de determinadas técnicas de traducción en la atmósfera y la profundidad temática de la obra. Las respuestas de West arrojan luz sobre las decisiones técnicas identificadas en el análisis estadístico, a la vez que matizan su posición frente a técnicas como la literalidad, la adaptación cultural y la compensación.

Tal y como acabamos de comentar, el análisis cuantitativo destaca la preponderancia de técnicas tales como la adaptación y la elisión, que West justifica en la entrevista como necesarias para adecuarse a las convenciones del inglés. Por ejemplo, la omisión de frases adverbiales en expresiones como «entrar y salir con presteza», que se traduce como «get in and get out», ilustra su énfasis en la concisión, rasgo que considera inherente al idioma. Esta decisión, aunque implica sacrificar ciertos elementos presentes en el original, tiene como objetivo preservar el ritmo narrativo, aspecto que West identifica como central en su proceso de traducción, manifestado en su intención de recrear el ritmo del español en inglés.

En cambio, surge una tensión notable al contrastar la afirmación de West (*infra*, p. 409), quien manifiesta su preferencia por la «traducción literal», con la constatación de que en el análisis no se han registrado técnicas literales. Esta aparente contradicción se disipa al comprender que su concepto de literalidad no se fundamenta en la reproducción mecánica de la estructura, sino en el respeto por el sentido profundo del texto. West explica que evita intervenciones superfluas, aunque reconoce la necesidad de compensar las

diferencias lingüísticas entre ambos idiomas. Por ejemplo, al traducir «afilado» como «sharp features», (*infra*, p. 414) ajusta el género gramatical implícito en el español para garantizar claridad en inglés, una técnica clasificada en el análisis como creación discursiva. De esta forma, su enfoque de literalidad opera en un marco flexible, en el que la fidelidad al mensaje primordial prevalece sobre la forma.

El registro de creaciones discursivas y compensaciones en nuestro análisis estadístico se ve reflejado en los ejemplos prácticos comentados por West durante la entrevista. La elección de traducir «eriza» como «bristles» (*infra*, p. 413) no solo evita la repetición del término «cuerpo», considerado disruptivo en inglés, sino que logra recrear de manera vívida la imagen física, compensando la pérdida léxica con una solución estilística equivalente. Esta estrategia encarna su filosofía de negociar entre dos lenguas y culturas, haciendo uso de recursos como el equivalente acuñado para conservar la esencia del original sin recurrir a calcos forzados. Asimismo, West defiende la utilización de la condensación y la generalización como herramientas para simplificar términos complejos, tal como se ejemplifica en la transformación de «todo tipo de reportajes» en «everything» (*infra*, p. 360), aunque reconoce de manera implícita el riesgo de que tales simplificaciones puedan trivializar ciertos matices.

Del mismo modo, nuestro análisis estadístico también señala como debilidades las frecuentes elisiones y generalizaciones excesivas, advirtiendo que estas prácticas pueden diluir matices culturales, como ocurre al traducir «difunto» por «dead man» (*infra*, pp. 360 & 362). West aborda esta cuestión de forma indirecta en la entrevista, enfatizando su rol como mediador cultural; omite elementos redundantes destinados al lector anglófono, como algunos conectores, y ajusta términos técnicos, sustituyendo por ejemplo «fixative» por «fixer» (*infra*, p. 408), de acuerdo con las sugerencias del autor. Aunque justifica estas decisiones como necesarias para mejorar la legibilidad, su enfoque pragmático (basado en priorizar lo que mejor funcione para el lector) revela una aceptación consciente de ciertas pérdidas en pos de obtener un texto fluido y literariamente sólido.

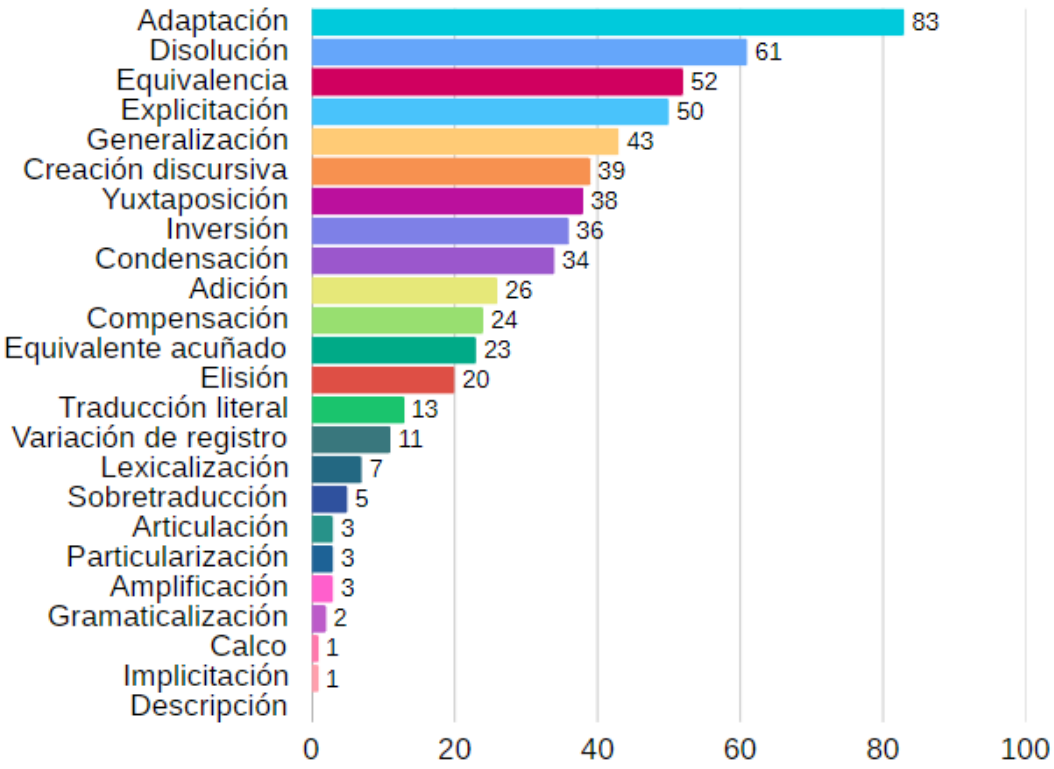
La comparación entre los tres instrumentos de análisis (extractos textuales de la obra, cuestionario y entrevista personal) evidencia que la traducción de West no surge de una adhesión inflexible a teorías, sino de un equilibrio negociado entre diversos factores: el ritmo inherente al original, las expectativas del público anglófono y la fidelidad al mensaje del autor. Aunque el uso de técnicas como la elisión o la generalización puede

ser objeto de críticas desde una perspectiva purista, su enfoque se fundamenta en una filosofía práctica, ejemplificada en su cita de Michael Hoffman, en la que el traductor se propone recrear en la lengua meta tanto el efecto estético como el emocional del original. En definitiva, el análisis cuantitativo y las reflexiones de West coinciden en resaltar que, pese a algunas concesiones, su traducción logra transmitir la atmósfera y la profundidad temática de *Anoxia* mediante un diálogo creativo entre dos sistemas lingüístico-culturales.

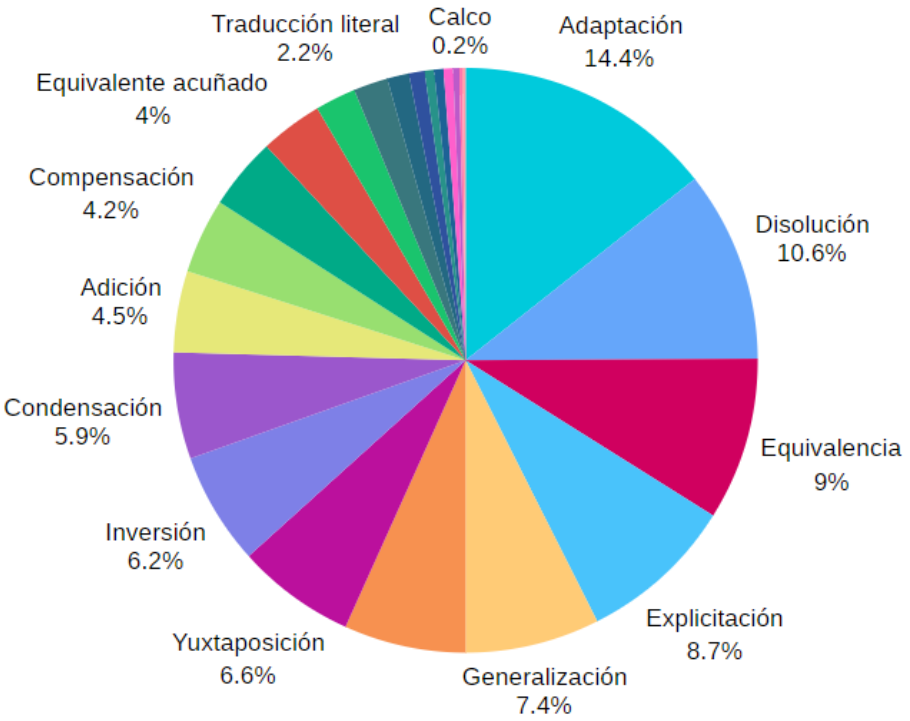
5.3.4. Análisis comparativo de los resultados en función de la lengua meta

La inclusión de un epígrafe dedicado a un análisis comparativo global de las traducciones al francés y al inglés resulta fundamental para ofrecer una visión integral sobre las estrategias empleadas en la traducción de la obra de Miguel Ángel Hernández a diferentes sistemas literarios y culturales. Este apartado permitirá completar la información apartada el epígrafe 5.3, en el que hemos realizado el examen individual de las técnicas de traducción aplicadas en cada una de las versiones, puesto que nos permitirá identificar patrones, divergencias y posibles tendencias generales en el proceso de traducción de las novelas de Miguel Ángel Hernández en cada una de las lenguas meta, es decir, ya sea en francés, ya sea en inglés. Las particularidades gramaticales de cada lengua influyen de manera determinante en las decisiones de traducción, ya que condicionan la estructura sintáctica, el uso de tiempos verbales, la distribución de la información y el tratamiento de aspectos como el género, la formalidad o la ambigüedad. Diferencias como la ausencia de tiempos compuestos en inglés frente al español, la obligatoriedad de los pronombres en inglés o la flexión de género en francés pueden obligar a los traductores a reformular oraciones, modificar el orden de los elementos o recurrir a estrategias compensatorias para preservar el estilo y el significado del texto original. Estas limitaciones y posibilidades inherentes a cada idioma impactan directamente en la fidelidad, la naturalidad y la recepción del texto traducido.

Comenzamos este apartado con la evaluación general de las técnicas de traducción utilizadas en las versiones francesas de *Intento de escapada* y *El dolor de los demás*, en las que, como ponen de manifiesto las gráficas adjuntas, se evidencia una estrategia caracterizada por la adaptación cultural y la búsqueda de naturalidad en la lengua meta. Esta estrategia se ajusta a las particularidades del francés en contraste con el español y respeta, en gran medida, el estilo literario del autor.



GRÁFICA N.º 11: Técnicas de traducción en las versiones en francés (por número de casos)



GRÁFICA N.º 12: Técnicas de traducción en las versiones en francés (por porcentajes)

Uno de los aspectos más destacados es el predominio de las técnicas de adaptación y disolución, lo que revela una preferencia por la fluidez y la cohesión discursiva en francés. La adaptación es la técnica más recurrente, seguida de cerca por la disolución, lo que sugiere un esfuerzo por ajustar el texto a la claridad y jerarquización lógica propias del francés. Mientras que el español tiende a utilizar estructuras sintácticas más largas y subordinadas, el francés favorece la estructuración lógica de las ideas, haciendo uso frecuente de conectores para marcar relaciones causales o adversativas. Esto explica la fragmentación de frases complejas en unidades más breves. Además, la adaptación de referentes culturales, como modismos y juegos de palabras, implica una transposición creativa que busca conservar el impacto emocional o conceptual en el contexto francófono sin alterar el tono introspectivo y psicológico de Hernández.

Otro conjunto de técnicas que destaca es el de la equivalencia y la explicitación, utilizadas para garantizar la precisión en la transmisión de matices semánticos y pragmáticos. Debido a su carácter analítico, el francés exige una mayor precisión léxica en comparación con el español, particularmente necesaria para dar cuenta de las emociones complejas y ambivalentes que caracterizan la obra de Hernández. Asimismo, la explicitación de elementos implícitos en el original responde a la tendencia del francés a evitar ambigüedades sintácticas, especialmente en pasajes narrativos densos o metafóricos.

La presencia de técnicas como la generalización y la creación discursiva indica un equilibrio entre economía lingüística y fidelidad al estilo del autor. La generalización de términos específicos, como ciertos regionalismos propios del dialecto murciano, podría haber reducido el localismo en algunas escenas, pero al mismo tiempo garantiza una mayor accesibilidad para el lector francófono. La creación discursiva, reflejada en la reformulación de diálogos o descripciones, supone una interpretación activa del texto original que permite preservar el ritmo narrativo y la atmósfera opresiva o introspectiva que define la escritura de Hernández.

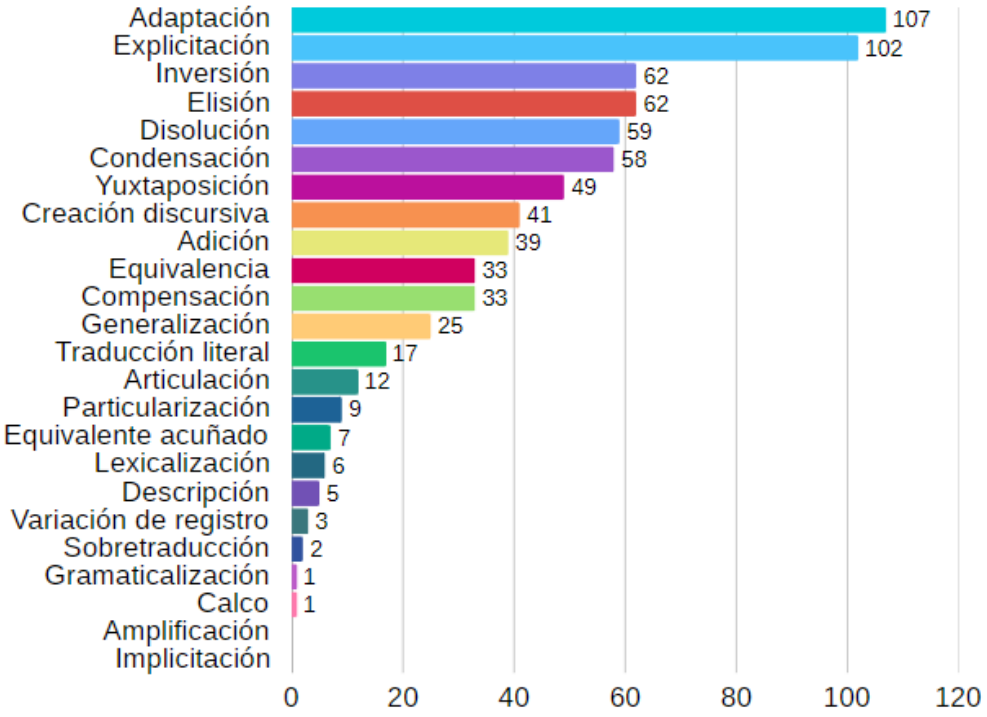
En cuanto a los ajustes sintácticos y léxicos, las técnicas de inversión, condensación y elisión evidencian la necesidad de adecuar la estructura del texto a las diferencias gramaticales entre español y francés. El orden sintáctico más rígido del francés explica la necesidad de recurrir a inversiones y elisiones para mantener la naturalidad en la traducción. Por otro lado, la condensación de frases redundantes en español, como las

dobles negaciones, contribuye a evitar la sobrecarga estilística en francés. El escaso uso de la traducción literal confirma que se han evitado los calcos forzados, priorizando la legibilidad del texto en la lengua meta.

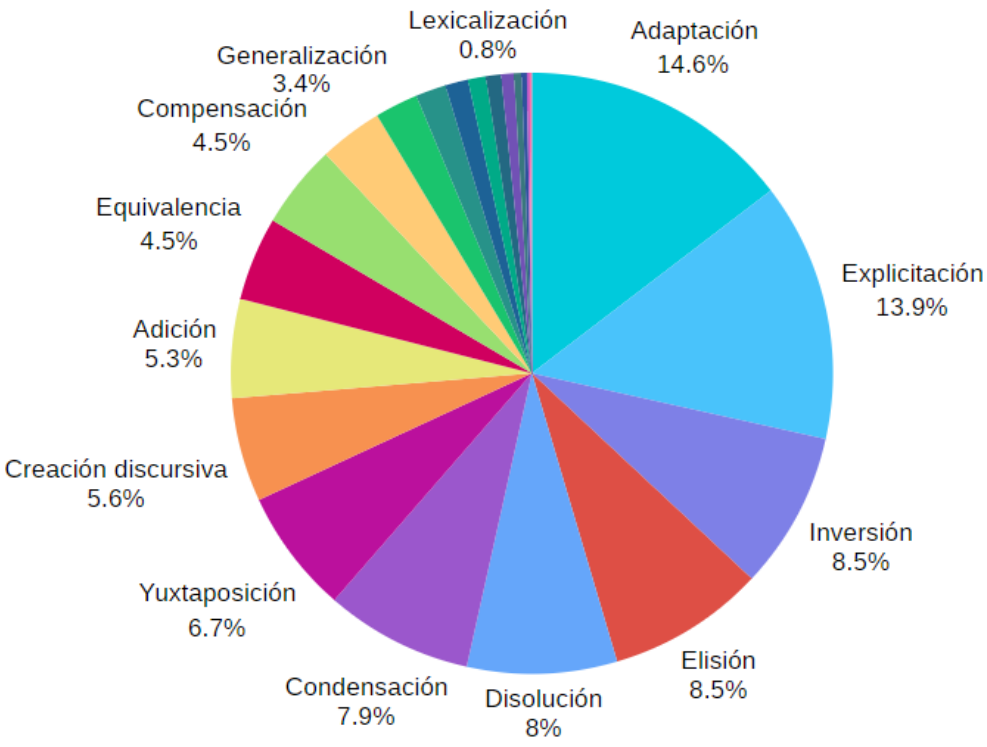
Las particularidades del estilo de Miguel Ángel Hernández también han influido en la elección de técnicas de traducción. Su narrativa se caracteriza por la introspección psicológica, la fragmentación temporal y una prosa poética cargada de simbolismo. La yuxtaposición, utilizada con frecuencia en la traducción, ayuda a preservar la tensión narrativa y la estructura no lineal de sus novelas. La variación de registro refleja los cambios de tono entre lo íntimo y lo social, un aspecto fundamental en su obra. La mínima presencia de lexicalización y sobretraducción sugiere una prudencia deliberada a la hora de traducir términos muy arraigados en la cultura española, evitando alteraciones en la identidad textual.

El análisis de las traducciones francesas de las novelas de Miguel Ángel Hernández nos permite realizar un balance ampliamente positivo en términos de equilibrio entre fidelidad y adaptación. Las traductoras han sabido afrontar con destreza los retos derivados de la mayor flexibilidad sintáctica del español, logrando que la fluidez del discurso no se vea comprometida en francés. Asimismo, han sido capaces de trasladar con precisión la densidad metafórica característica de la prosa de Hernández, evitando simplificaciones que pudieran diluir la profundidad conceptual de sus textos. Uno de los aspectos más logrados es la manera en que han resuelto las diferencias culturales entre ambas lenguas, optando por estrategias que favorecen la inteligibilidad del texto sin sacrificar su identidad. Aunque en algunos casos se recurre a técnicas como la generalización o la disolución, que pueden suavizar ciertos matices locales, el uso predominante de la adaptación y la equivalencia refleja un esfuerzo consciente por preservar tanto la carga estilística como la dimensión temática del original. Este trabajo de traducción pone de manifiesto una comprensión profunda de las particularidades lingüísticas del francés y, sobre todo, de la voz literaria de Hernández. Su exploración de la culpa, la memoria y el trauma se mantiene intacta en la versión francesa, permitiendo que la intensidad emocional y el trasfondo filosófico de sus novelas continúen impactando al lector francófono

Procedemos, a continuación, a detallar los resultados de investigación del análisis de las técnicas de traducción identificadas en las tres versiones inglesas que hemos estudiado:



GRÁFICA N.º 13: Técnicas de traducción en las versiones en inglés (por número de casos)



GRÁFICA N.º 14: Técnicas de traducción en las versiones en inglés (por número de casos)

Las traducciones al inglés de las novelas de Miguel Ángel Hernández *Intento de escapada*, *El dolor de los demás* (parcial) y *Anoxia* muestran una estrategia orientada a lograr una claridad pragmática, una adaptación cultural profunda y una reestructuración sintáctica que se ajusta a las particularidades del inglés en comparación con el español, sin perder de vista el estilo literario del autor, caracterizado por una marcada introspección psicológica, una narrativa fragmentada y una prosa intensamente simbólica.

Exponemos, a continuación, un análisis de los resultados y las correlaciones existentes. La estrategia principal de los traductores de estas obras al inglés se ha fundamentado en dar prioridad a la adaptación y a la explicitación, lo que evidencia un esfuerzo por trasladar referentes culturales y despejar elementos implícitos presentes en el original. El inglés, al ser una lengua que posee una menor flexibilidad sintáctica y depende más del contexto pragmático, requiere transformar modismos, metáforas y juegos de palabras para mantener su efecto original. Asimismo, la frecuente explicitación responde a la tendencia del inglés de evitar ambigüedades tanto léxicas como sintácticas, aspecto especialmente importante en aquellos pasajes introspectivos o cargados de simbolismo que resultan esenciales en la narrativa de Hernández.

Otro aspecto relevante es la reestructuración sintáctica, en la que técnicas como la inversión, la elisión y la condensación se utilizan para adecuar la sintaxis propia del español a la estructura más rígida del inglés. Mientras que el español permite una amplia subordinación y posposición adjetival, el inglés prefiere oraciones más breves y un orden sintáctico fijo (sujeto, verbo, objeto), lo que explica la necesidad de reubicar adjetivos o cláusulas. La eliminación de conectores redundantes, junto con la condensación de frases complejas en estructuras más directas, ayuda a conservar el ritmo narrativo, factor crucial en las escenas de tensión psicológica de Hernández.

Asimismo, la disolución y la yuxtaposición se emplean para lograr un equilibrio entre fluidez y fragmentación. La técnica de disolver períodos largos en unidades más breves responde a la preferencia del inglés por la claridad lineal, en contraposición con la prosa enroscada y poética del autor. No obstante, se recurre a la yuxtaposición para mantener la fragmentación temporal y la atmósfera inquietante que caracterizan la obra de Hernández, permitiendo conservar saltos abruptos entre escenas o monólogos interiores mediante el uso de comas, guiones o puntos y coma, en sintonía con la estética disruptiva del original.

La creación discursiva y la adición son recursos que compensan posibles pérdidas y refuerzan el estilo. La primera implica reformulaciones audaces orientadas a captar matices que resultan intraducibles, como pueden ser dobles sentidos en diálogos o descripciones abstractas, lo cual es vital en obras como *Anoxia*, donde la opresión física y emocional se plasma a través de imágenes surrealistas. Las adiciones, por su parte, cumplen la función de suplir vacíos culturales o contextuales, permitiendo explicar referentes específicos de la cultura española o incluso murciana sin sobrecargar el texto, lo que contribuye a mantener el tono introspectivo del autor.

El uso moderado de equivalencia, junto con el escaso recurso a la traducción literal, confirma que se ha optado por evitar calcos forzados en favor de la naturalidad del texto. Además, la baja incidencia de particularización y de la acuñación de equivalentes sugiere una preferencia por generalizar ciertos localismos españoles, evitando distraer al lector anglófono, aunque ello pueda atenuar levemente el sabor específico de algunas escenas.

La transposición del estilo de Miguel Ángel Hernández al inglés se enfrenta a retos propios de su narrativa, caracterizada por una gran densidad emocional, una estructura temporal no lineal y un lenguaje repleto de simbolismo. Las técnicas aplicadas buscan equilibrar estas particularidades con las exigencias del inglés. Así, la mínima variación de registro y la escasa sobretraducción indican que se han respetado los contrastes entre lo coloquial y lo literario, fundamentales en la construcción de diálogos y monólogos. De igual forma, la limitada lexicalización denota una cautela ante la incorporación de neologismos o términos fuertemente arraigados en el español, prefiriendo soluciones más integradas. La ausencia casi total de técnicas como la implicitación o la amplificación refuerza la decisión de no añadir capas retóricas que no formen parte del estilo austero pero poético del autor.

En definitiva, los traductores han conseguido trasladar de forma efectiva la voz literaria de Hernández al inglés, superando desafíos tales como la flexibilidad sintáctica del español, la densidad simbólica y la presencia de referentes culturales específicos. El predominio de técnicas de traducción como la adaptación y la explicitación garantiza la accesibilidad del texto sin renunciar a la profundidad temática, que aborda aspectos como la culpa, la memoria y el trauma tanto físico como emocional. Aunque algunas técnicas, como la generalización o la elisión, puedan suavizar ciertos matices locales, el empleo estratégico de recursos como la yuxtaposición y la creación discursiva conserva la

atmósfera opresiva y la estructura fragmentaria que definen al autor. Este enfoque refleja una comprensión profunda de las limitaciones estructurales propias del inglés, como su rigidez sintáctica y dependencia contextual, y a la vez respeta la identidad literaria de Hernández, permitiendo que sus obras se consoliden en el mercado anglófono sin perder su esencia original.

Procedemos ahora, como colofón a los resultados de investigación que acabamos de exponer, a realizar un análisis contrastivo de las versiones francesas e inglesas de las novelas de Miguel Ángel Hernández con la finalidad específica de identificar similitudes y diferencias.

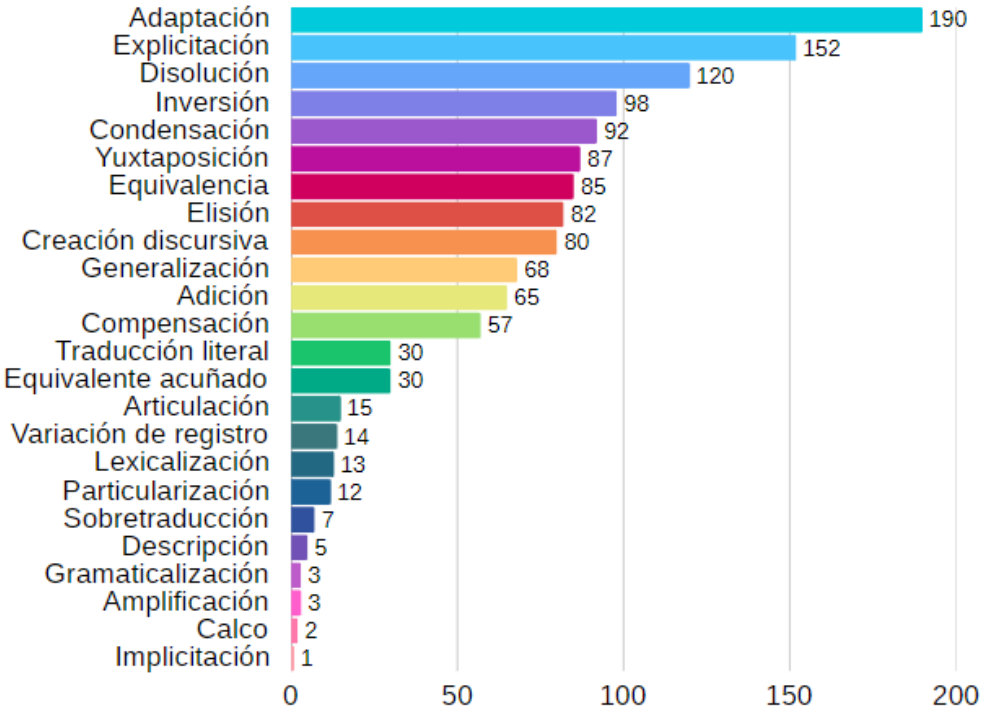
Tanto las versiones francesas como las inglesas reflejan estrategias adaptativas que se centran en priorizar la naturalidad y en preservar el estilo literario del autor, a pesar de las diferencias significativas derivadas de las particularidades lingüísticas y culturales de cada lengua meta. En ambas lenguas se utiliza la adaptación como técnica principal, con un valor de 83 en francés y 107 en inglés, lo que evidencia el esfuerzo por transponer referentes culturales (como modismos y juegos de palabras) y garantizar la fluidez del texto. En ambos casos se evita recurrir a calcos literales (13 en francés y 17 en inglés), optando por equivalentes funcionales que mantienen el impacto emocional del original. Por otra parte, tanto el francés como el inglés recurren a la explicitación de elementos implícitos para reducir ambigüedades, aunque con intensidades diferentes (50 en francés y 102 en inglés). Esta técnica tiene como objetivo clarificar pasajes simbólicos o introspectivos, resultando crucial en la narrativa de Hernández. Asimismo, la reestructuración sintáctica es otro aspecto compartido, en el que ambas lenguas ajustan la flexibilidad del español a estructuras más rígidas. En francés se emplea la disolución (61 casos), para fragmentar frases complejas en unidades breves y se apoya en el uso de conectores lógicos. En inglés se utilizan la inversión (62), la elisión (62) y la condensación (58), sobre todo para cumplir con el orden básico de sujeto, verbo y objeto. La preservación del estilo del autor se manifiesta mediante la conservación de la fragmentación temporal y de una prosa poética. Este aspecto se refleja en el empleo de la yuxtaposición, con valores de 38 en francés y 49 en inglés, lo que permite mantener intacta la atmósfera opresiva o introspectiva de la obra. Además, se minimiza el uso de técnicas intrusivas, tal como se observa en los bajos índices de sobretraducción (5 en francés y 2 en inglés) y de lexicalización (7 en francés y 6 en inglés).

Entre las diferencias principales, se destaca el tratamiento de los referentes culturales. En francés se recurre a la equivalencia (52) y a la adaptación creativa de regionalismos (por ejemplo, la traducción de algunas palabras o expresiones propias del dialecto murciano) para conservar matices locales sin sacrificar la accesibilidad, mientras que en inglés se prefiere la generalización (25) y se incorporan adiciones (39) para explicar contextos culturales, como ciertas tradiciones específicas de la cultura origen, priorizando así la claridad pragmática. El manejo de la sintaxis compleja también difiere: el francés enfatiza la cohesión discursiva mediante la disolución y el uso de conectores, en línea con una lógica jerárquica propia de la lengua, mientras que el inglés favorece la parataxis mediante oraciones cortas y la eliminación de redundancias, reflejando su economía lingüística. En lo que respecta a las técnicas para preservar el simbolismo y la densidad emocional, en francés se observa un uso moderado de la creación discursiva (39) y de la yuxtaposición (38) para mantener una tensión narrativa no lineal. En inglés, la creación discursiva (41) y se emplea de manera más audaz en diálogos abstractos, como por ejemplo en *Anoxia*, utilizando la puntuación, con comas y guiones, para imitar la fragmentación original. Otro aspecto diferencial es el enfoque en la precisión léxica frente a la claridad pragmática. En francés se hace un mayor uso de equivalencia (52) para diferenciar matices emocionales. En contraste, el inglés recurre a una explicitación extrema (102) para desambiguar, incluso en detrimento de la ambigüedad poética.

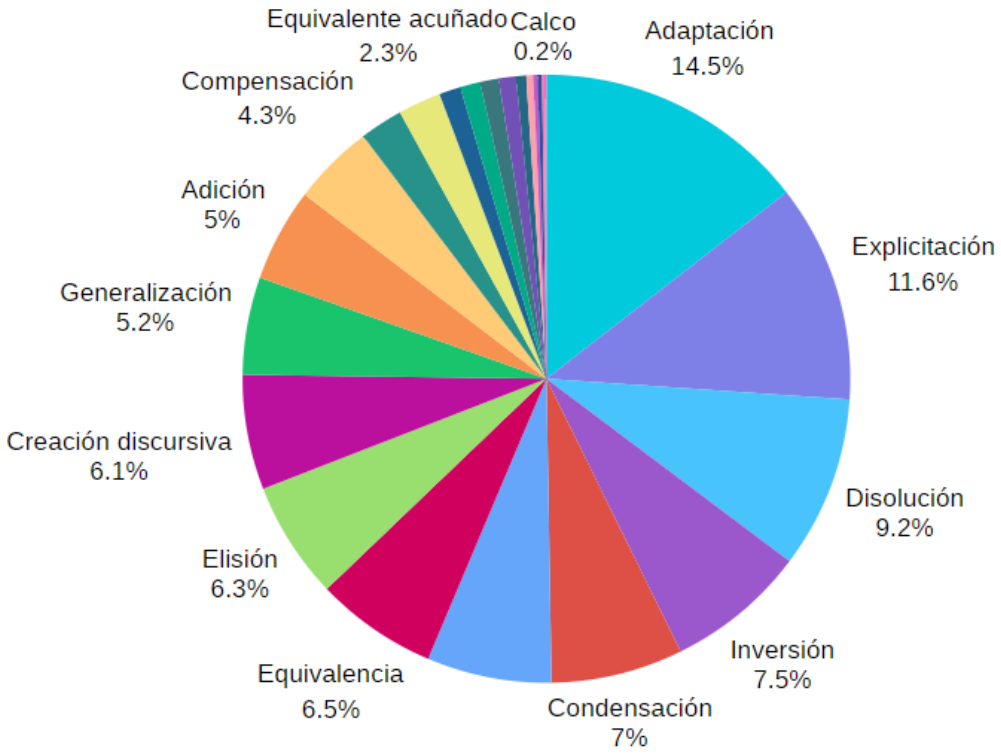
En conclusión, mientras las traducciones al francés se distinguen por una fluidez lógica y un equilibrio entre el localismo y la universalidad, las versiones al inglés priorizan la claridad pragmática y la reestructuración sintáctica. Ambas estrategias consiguen preservar la esencia de Hernández, aunque la traducción al francés conserva con mayor fidelidad la ambigüedad poética, y la traducción al inglés opta por sacrificar algunos matices locales en aras de la accesibilidad. En todo caso, esta dualidad refleja cómo las particularidades lingüísticas y culturales de cada lengua meta influyen en la transposición del estilo literario del autor.

5.3.5. Análisis global de los resultados de investigación

Una vez expuestos los resultados de investigación sobre cada una de las versiones analizadas, sobre las principales similitudes y las diferencias entre las traducciones al francés y al inglés, únicamente nos queda por completar una valoración global de las técnicas de traducción que hemos identificado en nuestro corpus:



GRÁFICA N.º 15: Técnicas de traducción presentes en el corpus de fragmentos textuales (por número de casos)



GRÁFICA N.º 16: Técnicas de traducción presentes en el corpus de fragmentos textuales (por porcentajes)

Hemos examinado de forma global las 1311 técnicas de traducción identificadas en el corpus de fragmentos textuales provenientes de las 6 traducciones (3 al inglés y 3 al francés) de las novelas *Intento de escapada*, *El dolor de los demás* y *Anoxia*. Para organizar nuestra valoración hemos optado por destacar tres grandes categorías: las técnicas de traducción principales, las técnicas de traducción secundarias y las técnicas de traducción de uso residual. En cada grupo se incluye el número total de casos junto con los porcentajes correspondientes. Hemos ordenado las técnicas según su frecuencia, estableciendo como principales aquellas que aparecen en un 6 % o más del total, como secundarias aquellas que oscilan entre el 1 % y el 6 %, y como de uso residual aquellas que se dan en menos del 1 % de los casos. Al final presentamos una valoración crítica del prototipo de traducción resultante.

En cuanto a las técnicas de traducción principales, que representan el 71,6 % del total, cabe destacar particularmente algunas de ellas:

— La adaptación, con 190 casos (14,5 %), que tiene como función la transposición cultural de modismos, referentes locales y estructuras idiomáticas.
— La explicitación, presente en 152 casos (11,6 %), que se utiliza para desambiguar elementos implícitos del original y adecuarlos a la claridad pragmática exigida en inglés y francés.
— La disolución, que se da en 120 casos (9,2 %) y que cumple la función de fragmentar los períodos largos del español en unidades sintácticas más breves y lógicas.
— La inversión, registrada en 98 casos (7,5 %), que permite reordenar los elementos conforme a las reglas sintácticas rígidas de las lenguas meta, como ocurre con la posición de adjetivos en francés.
— La condensación, con 92 casos (7,0 %), que busca simplificar redundancias propias del español, tales como las dobles negaciones o los pleonasmos.
— La yuxtaposición, encontrada en 87 casos (6,6 %), y que se emplea fundamentalmente para preservar la fragmentación temporal y la tensión narrativa característica de la obra de Hernández.
— La equivalencia, que se presenta en 85 casos (6,5 %) y que tiene como objetivo buscar correspondencias léxicas o pragmáticas para expresar emociones complejas.

— La elisión, con 82 casos (6,3 %), que funciona eliminando conectores redundantes.
— Finalmente, la creación discursiva, que se da en 80 casos (6,1 %) y que consiste en reformular pasajes abstractos o simbólicos sin perder su carga poética.

Respecto a las técnicas de traducción secundarias, que representan el 23,7 % del total, hemos observado las siguientes:

— La generalización, presente en 68 casos (5,2 %).
— La adición, en 65 casos (5,0 %).
— La compensación, con 57 casos (4,3 %).
— La traducción literal, que aparece en 30 casos (2,3 %).
— El equivalente acuñado, igualmente en 30 casos (2,3 %).
— La articulación, en 15 casos (1,1 %).
— La variación de registro, en 14 casos (1,1 %).
— La lexicalización, en 13 casos (1,0 %).
— La particularización, que se da en 12 casos (0,9 %).

Por otro lado, las técnicas de traducción de uso residual constituyen el 4,7 % del total, e incluyen:

— La sobretraducción, registrada en 7 casos (0,5 %).
— La descripción, en 5 casos (0,4 %).
— La gramaticalización, presente en 3 casos (0,2 %).
— La amplificación, también en 3 casos (0,2 %).
— El calco, que aparece en 2 casos (0,15 %)
— La implicitación, que se encuentra en 1 caso (0,08 %).

Nuestra valoración crítica global del conjunto de técnicas de traducción identificadas y analizadas en nuestro corpus de fragmentos textuales nos ha permitido diseñar una especie de prototipo de traducción en el que hemos identificado tanto aciertos como limitaciones. Entre los aciertos destaca la priorización de la fluidez y la naturalidad, ya que el dominio de la adaptación (14,5 %) y la disolución (9,2 %) refleja una estrategia orientada a la legibilidad, respetando las convenciones sintácticas y culturales propias del inglés y el francés. Asimismo, la preservación del estilo literario de Hernández se logra

mediante técnicas como la yuxtaposición (6,6 %) y la creación discursiva (6,1 %), que permiten mantener la fragmentación temporal y la densidad simbólica tan esenciales en su exploración de la memoria y el trauma. Además, se observa un equilibrio entre fidelidad y pragmatismo, ya que la explicitación (11,6 %) y la equivalencia (6,5 %) aseguran la claridad del mensaje sin sacrificar por completo la ambigüedad poética del original.

Entre las limitaciones, se encuentra la pérdida de localismos y matices culturales, debido a que la generalización (5,2 %) y la baja particularización (0,9 %) diluyen referentes específicos, que pueden afectar al trasvase de aspectos relevantes como el sociolecto de los artistas, el dialecto murciano o el estilo coetziano, homogenizando y de alguna manera neutralizando estas las variedades lingüísticas presentes en el texto original y provocando una inevitable pérdida para el lector meta. Otra limitación es la reducción de la ambigüedad estilística: la escasa implicitación (0,08 %) combinada con el exceso de explicitación (11,6 %) podría simplificar en demasía la complejidad psicológica de los personajes, un aspecto central en obras como *El dolor de los demás*. Asimismo, la rigidez en la sintaxis se evidencia en el elevado uso de la inversión (7,5 %) y la condensación (7,0 %), lo que prioriza la estructura rígida del inglés y del francés, en ocasiones a expensas del ritmo envolvente propio del español.

A partir del análisis cuantitativo global de las técnicas de traducción analizadas y de la propia introspección del investigador concluimos que el prototipo de traducción resultante resulta eficaz para la internacionalización de la obra de Miguel Ángel Hernández, al lograr un equilibrio entre la accesibilidad del texto y la preservación de su temática. Sin embargo, hemos observado que se prioriza la fluidez sobre la fidelidad absoluta, lo que puede suavizar algunos rasgos identitarios del original, como los localismos y la ambigüedad poética. Esta estrategia evidencia un compromiso pragmático con las exigencias del mercado editorial global, donde la legibilidad suele tener mayor peso que la exactitud filológica. No obstante, el uso inteligente de técnicas como la yuxtaposición y la creación discursiva garantiza que la esencia literaria de Hernández (especialmente en lo relacionado con su introspección descarnada y su prosa fragmentaria) trascienda las lógicas e inevitables barreras lingüísticas entre el español, el francés y el inglés.

Finalizamos este capítulo con una breve recapitulación final.

5.4. Recapitulación final

En este capítulo hemos abordado la traducción interlingüística literaria desde una doble perspectiva teórica y empírica, tomando como referencia las obras de Miguel Ángel Hernández y sus versiones en francés e inglés. A partir del análisis desarrollado, es posible sintetizar los principales aspectos tratados a lo largo del estudio.

En primer lugar, se ha profundizado en la fundamentación teórica, destacando los desafíos específicos de la traducción literaria, que trascienden la mera transferencia lingüística para implicar un conocimiento profundo de los contextos culturales, estilísticos y discursivos. Elementos como la polisemia, la ambigüedad, el uso de tropos (metáforas, ironía), los modismos o la representación de dialectos presentan obstáculos significativos que requieren estrategias especializadas. Para enmarcar estos retos, se han abordado teorías clave como la invisibilidad del traductor, según la cual la traducción ideal debe preservar el espíritu del original sin evidenciar su condición de texto traducido; el enfoque polisistémico, que entiende los textos traducidos como elementos que pueden innovar o reafirmar géneros dentro de la cultura receptora; y los estudios sobre la traducción de dialectos, donde se discute el equilibrio entre autenticidad y adaptación mediante técnicas como la sustitución por dialectos locales, el uso de vulgarismos o la incorporación de notas explicativas.

En cuanto a las técnicas de traducción, se han sistematizado diversas propuestas teóricas de autores como Vinay y Darbelnet, Newmark o Hurtado Albir, resaltando la importancia de estrategias como la adaptación, la explicitación, la equivalencia, la compensación y la creación discursiva. Asimismo, se han analizado procedimientos específicos como la disolución, que implica simplificación sintáctica, y la inversión, que consiste en la reordenación de elementos para ajustarse a las diferencias estructurales entre las lenguas de origen y meta.

El estudio de caso de las traducciones de *Intento de escapada*, *El dolor de los demás* y *Anoxia* ha permitido identificar patrones diferenciados en las versiones francesas e inglesas. En las traducciones al francés, se ha observado una preferencia por la fluidez y la adaptación cultural, con un uso notable de la adaptación y la disolución. En las versiones al inglés, el énfasis ha estado en la claridad y la naturalidad, con una mayor recurrencia a la explicitación y la condensación.

De este análisis se desprenden hallazgos comunes entre ambas lenguas, especialmente en lo relativo a la tensión entre fluidez y fidelidad, ya que tanto en francés como en inglés se han sacrificado ciertos matices culturales, como los dialectos, en favor de una mayor legibilidad. Asimismo, se ha observado el uso de técnicas creativas, como la yuxtaposición y la creación discursiva, que han permitido conservar la fragmentación narrativa y la atmósfera opresiva del original. Además, se ha constatado el impacto editorial en el proceso de traducción, pues algunas intervenciones externas, como la omisión de ciertos pasajes o ajustes estilísticos, han tendido a simplificar la complejidad del texto original.

Desde una perspectiva más global, el capítulo pone de relieve la necesidad de mantener un equilibrio crítico en la traducción literaria, entendida como un arte que combina rigor y creatividad, mediando entre la fidelidad al texto de origen y las exigencias de la lengua meta. Del mismo modo, se subraya la dimensión cultural de la traducción, que no se limita a trasladar contenidos de una lengua a otra, sino que interactúa con los sistemas literarios receptores, bien introduciendo innovaciones, bien reforzando convenciones preexistentes.

Como conclusión, se sugieren algunas recomendaciones destinadas a optimizar los procesos de traducción literaria, entre ellas un uso más estratégico de notas del traductor, una mayor particularización léxica y una atención especial a los matices emocionales, con el fin de mitigar posibles pérdidas en la traducción de localismos o registros específicos. En definitiva, el análisis desarrollado en este capítulo evidencia la complejidad intrínseca de la traducción literaria, destacando su papel como puente intercultural y su capacidad para enriquecer tanto el texto original como la literatura de llegada. La combinación de enfoques teóricos y estudios empíricos demuestra que la traducción no es un mero ejercicio lingüístico, sino un acto de reinterpretación cultural y estética que contribuye a la circulación global del pensamiento y la literatura.

CONCLUSIONES

La traducción no es simplemente un medio para trasladar palabras de un idioma a otro, sino un proceso complejo en el que se negocian identidades y significados. La obra de Miguel Ángel Hernández, con su riqueza sociolectal y geolectal, su equilibrio entre lo local y lo universal y sus variados recursos narrativos, es un claro ejemplo de este fenómeno. En este sentido, consideremos oportuno iniciar este capítulo conclusivo final con la célebre cita de Georges Steiner (1975) en *After Babel: Aspects of Language and Translation*, según la cual «sin la traducción, viviríamos en parroquias cercanas al silencio». Esta cita resume, en nuestra opinión, el papel esencial de la traducción en la construcción de la humanidad y la relevancia del presente estudio doctoral.

En primer lugar, la traducción actúa como un antídoto contra el aislamiento. Según Steiner (id.), sin la traducción las comunidades quedarían confinadas en «parroquias», símbolo de lo local y lo incomunicado. Este proceso permite superar las barreras lingüísticas y culturales, asegurando que el conocimiento, las ideas y las emociones no queden atrapadas en compartimentos estancos. De no existir la traducción, obras fundamentales como *La Ilíada*, el *Quijote* o los textos sagrados del budismo habrían permanecido inaccesibles para gran parte del mundo.

Además, la traducción constituye un mecanismo de supervivencia cultural. No es un lujo, sino una necesidad para la preservación y evolución de las sociedades, ya que posibilita el diálogo entre distintas perspectivas y evita la estagnación cultural. Desde una visión humanista, Steiner (id.) la concibe como una forma de resistencia ante la homogenización y la pérdida de diversidad; ejemplo de ello es el Renacimiento europeo, el cual no habría sido posible sin la traducción de textos griegos y árabes al latín y a las lenguas vernáculas.

La traducción también encarna una metáfora de la condición humana. En *After Babel*, Steiner (id.) retoma el mito bíblico de Babel como alegoría de la fragmentación lingüística de la humanidad, sugiriendo que el lenguaje puede ser tanto un puente como un abismo. La traducción, entonces, es el esfuerzo heroico por superar ese abismo, un acto de humildad y empatía que reconoce que cada cultura tiene algo valioso que aportar. Asimismo, esta reflexión crítica la ilusión de autosuficiencia cultural, advirtiendo sobre los peligros del nacionalismo lingüístico y el desprecio por lo ajeno. En el contexto actual,

fenómenos como el activismo climático o la defensa de los derechos humanos dependen de traducciones precisas para construir consensos a nivel global.

Desde una perspectiva política y ética, Steiner (id.) nos sugiere que negarse a traducir o a escuchar lo traducido constituye una forma de violencia simbólica. El «silencio» no es solo una falta de comunicación, sino la exclusión deliberada de voces marginadas, mientras que la traducción se erige como un acto de apertura democrática. Un ejemplo histórico es la traducción de literatura disidente durante la Guerra Fría, como la obra de Solzhenitsyn, que desafió la censura y conectó a comunidades más allá del telón de acero.

En la era digital, a pesar de la inmediatez de la comunicación, esta resulta frecuentemente superficial, lo que pone en riesgo la emergencia de nuevas «parroquias», como las cámaras de eco algorítmicas o los sesgos lingüísticos en la inteligencia artificial. Por ello, hemos decidido encabezar estas conclusiones con la cita de Steiner como un alegato a favor de valorar la traducción no solo como una herramienta técnica, sino como un pilar fundamental de la civilización. Sin traducción, el diálogo humano se reduciría a monólogos aislados y el progreso colectivo quedaría atrapado en el silencio de la incomunicación. Así, nuestra primera y más relevante conclusión es que tanto la autotraducción intralingüística como la traducción interlingüística constituyen formas de resistencia ante ese silencio, permitiendo que voces como la de Hernández trasciendan fronteras y establezcan un diálogo con lectores de distintas latitudes.

Uno de los principales logros de este estudio ha sido la identificación de la autotraducción intralingüística como herramienta estilística clave en la construcción narrativa de Miguel Ángel Hernández. A través del análisis de nuestro corpus de fragmentos textuales de *Intento de escapada*, *El dolor de los demás* y *Anoxia*, se ha evidenciado cómo el autor utiliza variaciones dialectales (murcianismos frente al español estándar), contrastes sociolectales (términos propios de la lengua del microcosmos de los artistas españoles) o estrategias de recreación de voces narrativas (la de John Maxwell Coetzee) para dotar a su obra de una riqueza expresiva singular. En *El dolor de los demás*, por ejemplo, la alternancia de registros en diálogos esenciales revela tensiones entre la memoria local de la Huerta murciana y una narrativa con vocación universal, confirmando la hipótesis cualitativa inicial de esta investigación. Además, en el plano estrictamente teórico, consideramos que esta tesis doctoral representa una aportación innovadora al abordar la autotraducción intralingüística como una de las características creativas en la literatura

contemporánea, ampliando los marcos de análisis de los estudios previos prácticamente inexistentes. Como reconoce abiertamente el propio Miguel Ángel Hernández (entrevista personal, p. 395):

> Para mí, escribir es también un proceso de 'autotraducción intralingüística'. Es decir, voy depurando y modificando los borradores, ajustando el tono, el ritmo, las voces de los personajes. Es como si estuviera traduciendo la novela dentro de la misma lengua, buscando la expresión más precisa, el matiz adecuado.

El análisis de las traducciones interlingüísticas, basado en un corpus de fragmentos textuales de las novelas de Hernández en francés e inglés, ha permitido identificar patrones significativos. A través de un análisis comparativo se han destacado estrategias traductológicas prioritarias, como la adaptación cultural y la explicitación, que equilibran la fluidez en las lenguas meta con la preservación del estilo literario del autor. Técnicas como la disolución sintáctica y la yuxtaposición fueron fundamentales para mantener la fragmentación temporal y la densidad simbólica de la narrativa de Hernández. Sin embargo, también se identificaron limitaciones, como la pérdida de matices culturales y afectivos debido a la generalización de términos específicos (por ejemplo, traducir «Huerta» como «verger» en francés o simplemente «fields» en inglés) o la simplificación estilística en determinados pasajes particularmente poéticos o filosóficos.

Asimismo, hemos observado que, mientras en las versiones en francés se ha privilegiado la cohesión lógica y la equivalencia afectiva, en las versiones en inglés se ha priorizado la claridad pragmática mediante una reestructuración sintáctica, como, por ejemplo, mediante el reajuste al orden sujeto-verbo-objeto. Estas diferencias subrayan la influencia de las particularidades lingüísticas y las expectativas editoriales en las decisiones de los traductores literarios, además de evidenciar el impacto de factores externos, como intervenciones editoriales no consultadas. Y a partir de estos hallazgos hemos propuesto incluso algunas recomendaciones prácticas, tales como el uso de notas explicativas para términos culturalmente arraigados y el establecimiento de un diálogo más estrecho entre traductores y autores.

Desde el punto de vista metodológico, uno de los valores añadidos de nuestro estudio ha sido la integración de diversos enfoques para analizar el fenómeno traductológico. La combinación de un análisis introspectivo basado en la reflexión crítica del investigador,

entrevistas semiestructuradas con Miguel Ángel Hernández y sus traductores, y la cuantificación estadística a partir de las traducciones al francés y al inglés de un corpus de 192 fragmentos textuales originales, nos ha permitido explorar tanto la dimensión subjetiva de la creatividad literaria como las tendencias objetivas en las técnicas de traducción. En este sentido, nuestro enfoque híbrido responde a la necesidad de desarrollar metodologías que combinen análisis cualitativos y cuantitativos en el ámbito de la traductología (Sawyer, 2004; Olohan, 2004) y se alinea con las propuestas metodológicas de Rojo (2018).

Otro hallazgo clave ha sido el papel del traductor como mediador cultural. A través de cuestionarios y entrevistas hemos constatado que los traductores de Hernández actúan como coautores que reinterpretan la obra en función de nuevos contextos culturales. Un ejemplo revelador se encuentra en una de las respuestas al cuestionario que le hicimos a Adrian N. West, el traductor de *Anoxia* al inglés, en la que reconoce explícitamente que intentó «intervenir solo con el propósito de adecuar mi texto a las costumbres, las necesidades y la manera de entender de un público formado norteamericano y/o inglés» (*infra*, p. 409). Esta elección confirma nuestra hipótesis sobre la negociación entre las estrategias de domesticación y extranjerización.

Como toda investigación, nuestra tesis doctoral presenta ciertas limitaciones que, lejos de constituir obstáculos, abren nuevas posibilidades de exploración en futuras investigaciones.

En primer lugar, creemos que la falta de una conexión explícita entre las obras analizadas en el primer capítulo y los acontecimientos históricos ocurridos en España entre 1990 y 2024 puede haber dificultado la integración de un marco teórico cohesivo. Para subsanar esta carencia, futuras investigaciones deberían establecer vínculos temáticos más sólidos entre la tradición literaria de los escritores españoles nacidos en plena Transición y sus obras, incluido las del propio Miguel Ángel Hernández, permitiendo una contextualización más integrada y una comprensión más profunda de la evolución de la representación de la identidad y la memoria.

En segundo lugar, el estudio se ha centrado en el análisis de tres novelas y en sus traducciones a dos lenguas meta, francés e inglés. Si bien esta delimitación ha permitido un examen detallado de los casos seleccionados, limita la generalización de los resultados

a otros contextos lingüísticos y culturales. Sería factible ampliar el análisis a otras lenguas, como el italiano o el portugués, lo cual permitiría contrastar los patrones identificados y explorar si las estrategias traductológicas varían en función de la distancia lingüística y cultural respecto al español. Del mismo modo, los estudios de caso acometidos adolecen de una involuntaria asimetría que en el transcurso de los próximos años se podría subsanar. Nos referimos al hecho de que el corpus de fragmentos textuales en la versión inglesa de *El dolor de los demás* es muy escaso y, en consecuencia, significativo, puesto que de momento únicamente se ha publicado un muy pequeño número de páginas traducidas por Anna Milsom (2019). La editorial The Other Press tiene prevista la publicación de la versión íntegra de esta obra en los próximos años. Del mismo modo, en el momento en el que concluimos la elaboración y redacción de la presente tesis doctoral todavía no se había publicado la versión francesa de *Anoxia*, de ahí que en el apartado correspondiente no hayamos podido analizarla.

Otro aspecto mejorable es la limitada disponibilidad de entrevistas directas con la mayoría de los traductores de las novelas de Hernández. Aunque se han utilizado los cuestionarios que tuvieron la amabilidad de responder y se ha realizado un análisis detallado del corpus de fragmentos traducidos, la falta de acceso a las perspectivas de todos los traductores restringe la comprensión de sus decisiones y los retos específicos a los que se enfrentaron. Futuros trabajos deberían incluir entrevistas estructuradas y en profundidad con todos los traductores de la obra, lo que permitiría captar matices individuales y analizar con mayor precisión las estrategias adoptadas en cada versión.

En cuanto a las líneas de investigación futuras, este estudio abre diversas vías que pueden contribuir al desarrollo de la traductología y los estudios literarios.

Una línea futura de investigación podría centrarse en comparar las similitudes y diferencias entre el trabajo creativo de Miguel Ángel Hernández y sus traductores, analizando en profundidad sus objetivos, procesos y desafíos. Esta investigación se plantearía explorar cómo tanto el primero como los segundos utilizan el lenguaje como herramienta principal para expresar ideas de forma efectiva y estética, a la vez que examina la comprensión profunda de la narrativa que requieren para dominar la estructura, el desarrollo de personajes y la coherencia emocional de sus obras. A este respecto, podríamos estudiar el carácter iterativo de sus procesos creativos, considerando que tanto el novelista como el traductor revisan y editan de manera constante: el primero

ajustando y reajustando mediante un proceso de autotraducción intralingüística las tramas, los diálogos, el estilo, etc., y el segundo buscando equivalencias que respeten el sentido original del texto.

En esa misma línea, también podríamos estudiar con mayor profundidad el problema de la adaptación cultural y la transmisión de matices específicos, puesto que mientras Miguel Ángel Hernández integra los elementos culturales en una obra original, sus traductores se enfrentan al reto de reinterpretarlos para un público distinto sin perder la esencia del mensaje. Este enfoque nos permitiría analizar cómo las estrategias para transmitir estos matices varían en función del rol creativo: la libertad absoluta del novelista frente a la necesidad de fidelidad al texto fuente del traductor.

Asimismo, también podríamos abordar las diferencias en el origen de la creación y la autoría. Se examinaría cómo la creación de un texto original, en el caso de Miguel Ángel Hernández, contrasta con la labor de sus traductores, quienes trabajan sobre un material preexistente y actúan como mediadores culturales. En este contexto, se investigaría también el reconocimiento y la visibilidad de ambos roles, poniendo de relieve la importancia del traductor en la difusión global de la obra literaria como, a pesar de que frecuentemente su trabajo resulte de alguna manera invisible.

Finalmente, también se podría incluir en esta misma línea de investigación el análisis de los desafíos técnicos propios de cada disciplina. Esto abarcaría la manera en que Miguel Ángel Hernández se enfrenta el vacío de la página y la construcción de coherencia interna, frente a los retos que tienen sus traductores, tales como la presencia de términos intraducibles, juegos de palabras, referencias culturales específicas y ambigüedades en el texto fuente, con el objetivo de profundizar en cómo la invención literaria y la recreación traductológica se entrelazan, revelando que, aunque el novelista crea mundos y sus traductores los recrean, ambos procesos son fundamentales para la exploración artística y técnica del lenguaje.

Otra línea relevante sería el estudio de la naturalización frente a la extranjerización en la traducción de las novelas de Miguel Ángel Hernández, analizando con mayor profundidad hasta qué punto las técnicas de traducción orientan las decisiones de los traductores a la hora de preservar o reducir la distancia cultural, e incluso desarrollando

estudios de recepción y evaluando mediante encuestas el impacto de tales técnicas en la comprensión y el disfrute de los lectores.

Por último, una línea de investigación prometedora, más genérica y que desarrollaríamos a partir de los estudios de caso de las novelas de Miguel Ángel Hernández, sería explorar cómo la autotraducción intralingüística es una de las principales características creativas y procedimentales de los novelistas contemporáneos. Ampliar el estudio en esta dirección permitiría evaluar de qué manera la capacidad de estos autores para reescribir una y otra vez sus propias obras hasta dotarlas del tono, el ritmo, las voces, las expresiones, el léxico, etc. Deseados mejoran la calidad literaria del producto final.

En definitiva, esta tesis ha sentado las bases para una exploración más profunda de la traducción como un fenómeno dinámico en el que convergen múltiples factores lingüísticos, culturales y contextuales. Más allá de sus contribuciones metodológicas y teóricas, el estudio ha puesto en valor la labor del traductor como actor central en el proceso de creación literaria, desafiando la idea de la traducción como una actividad invisible. Al hacerlo, se abren nuevas perspectivas tanto para los estudios de traducción como para la literatura contemporánea española, ofreciendo la oportunidad de redescubrir la obra de Miguel Ángel Hernández desde una óptica enriquecida y multidimensional.

Esta tesis también ha buscado dar voz a dos de los principales protagonistas del proceso traductológico: el autor y sus traductores. No se ha limitado a describir técnicas y estrategias, sino que ha puesto en primer plano las decisiones, negociaciones y desafíos que implica trasladar una obra de un contexto lingüístico y cultural a otro. Como afirmaba Umberto Eco, traducir es «decir casi lo mismo», y en ese «casi» se refleja la complejidad inherente a la traducción y su carácter inevitablemente imperfecto, lo que constituye la riqueza del proceso traslativo:

> ¿Qué significa traducir? La primera y reconfortante respuesta sería: decir lo mismo en otro idioma. Si no fuera que, en primer lugar, tenemos muchos problemas para determinar qué significa «decir lo mismo», y no sabemos bien por todas esas tareas que requieren paráfrasis, definiciones, explicaciones, reformulaciones, para no hablar de las sustituciones de sinónimos. En segundo lugar, porque delante de un texto para traducir, no sabemos cuál es la cosa. Finalmente, en algunos casos se cuestiona incluso lo que se quiere decir. (…) Lo

> importante es tratar de entender cómo, sabiendo que no siempre se dice lo mismo, se pueda decir casi lo mismo. A este punto, el problema no es tanto la idea de lo mismo, que es lo mismo, sino más bien del casi. ¿Cuánto tiene que ser flexible este casi? Depende del punto de vista. Determinar la flexibilidad, la extensión del casi depende de ciertos criterios que deben ser negociados de antemano. Decir casi lo mismo es un proceso que surge, como veremos más adelante, en el nombre de la negociación (Eco 2003, p. 10).

Los traductores de Miguel Ángel Hernández, tras su inevitable proceso de negociación con los textos originales, han permitido que, por ejemplo, lo murciano puede resonar en ciudades como Nantes, París, Grenoble, Londres, Liverpool, San Francisco o Boston, y que lo universal puede arraigarse en lo local. Las novelas de Hernández, hoy accesibles en francés, inglés, italiano y portugués, son un testimonio vivo de que, incluso en un mundo fragmentado, la traducción sigue siendo el mejor antídoto contra el silencio.

ANEXOS

Corpus de fragmentos textuales

***Intento de escapada* (ES – FR – EN)**

Se recogen aquí, numerados correlativamente por orden de aparición en el texto original, los fragmentos textuales extraídos de la novela *Intento de escapada*, así como sus correspondientes traducciones en las versiones francesa e inglesa de la obra:

FRAGMENTO N.º 1	
ES	«Cerré los ojos y apreté los dientes para evitar el vómito […] hasta que la náusea remitió y el cuerpo empezó a acostumbrarse. Solo entonces fui capaz de abrir los ojos y dirigir la mirada al centro de la sala. Y allí conseguí ver por fin la caja, iluminada de modo teatral en medio de la oscuridad» (Hernández, 2013, p. 15).
FR	«Je fermai les yeux et serrai les dents pour m'empêcher de vomir […] puis la nausée faiblit et le corps commença à s'habituer. Alors seulement, je fus capable d'ouvrir les yeux et de diriger mon regard vers le centre de la salle. Et là, je parvins enfin à voir la boîte, éclairée au milieu de l'obscurité comme une scène de théâtre» (Hernández, 2015, p. 13).
EN	«I closed my eyes and clenched my teeth to keep down the vomit […] until the nausea subsided and my body began to get acclimated. Only then was I able to open my eyes direct my gaze to the center of the room. And there I was able to see, at last, the box, theatrically illuminated in the midst of the darkness» (Hernández, 2016, p. 15).

FRAGMENTO N.º 2	
ES	«Había una pequeña cartela en la que se podía leer: Jacobo Montes, Intento de escapada, 2003» (Hernández, 2013, p. 16).
FR	«À côté de laquelle on pouvait lire, sur une petite pancarte : Jacobo Montes, Tentative d'evasion, 2003» (Hernández, 2015, p. 14).
EN	«Had next to it a small label on which could be read: Jacobo Montes, Escape Attempt, 2003» (Hernández, 2016, p. 16).

FRAGMENTO N.º 3	
ES	«Escondidas, veladas, tachadas, forradas, borradas e incluso destruidas» (Hernández, 2013, p. 16).

FRAGMENTO N.º 4	
ES	«Preguntándose, seguramente, si la figura que entraba en la caja aún permanecía allí (Omar), si el olor a descomposición que apenas podían soportar tenía que ver con ese cuerpo que ya nunca más se mostraba […] me las había hecho miles de veces […] Como ellos. Porque tampoco yo sabía lo que había dentro de la estructura» (Hernández, 2013, p. 17).
FR	«Se demandant, probablement, si le personnage qui entrait dans la boîte y était encore, si l'odeur de putréfaction qu'ils pouvaient à peine supporter avait un rapport avec ce corps qu'on ne revoyait pas […] je me les étais posées mille fois […] Comme eux. Car moi, non plus, je ne savais pas ce qu'il y avait dans cette boîte» (Hernández, 2015, p. 16).
EN	«Asking themselves, for certain, if the figure who had entered the box had remained there, if the stench of decomposition they could barely stomach has something to do with this body that never revealed itself again […] I had asked myself those questions thousands of times […] Just like them. Because I didn't know what was inside that structure either» (Hernández, 2016, p. 18).

FRAGMENTO N.º 5	
ES	«Ahora, al observar a los visitantes especular sobre lo que tenían delante de los ojos, comenzaron a regresar las imágenes a mi cabeza. Y en ese momento fui consciente de que allí dentro había algo mío. Aunque yo hubiera estado fuera de la caja, mi historia seguía allí encerrada» (Hernández, 2013, p. 18).
FR	«Tandis que j'observais les visiteurs méditant sur ce qu'ils avaient devant leurs yeux, les images commencèrent à affluer dans ma tête. Et ce fut alors que je pris conscience de ce qui m'appartenait. Même si j'étais resté à l'extérieur de la boîte, mon histoire y demeurait enfermée» (Hernández, 2015, p. 16).
EN	«At that moment, as I observed the visitors speculating about the thing in front of their eyes, images began to flood back to my head. And at that instant I became aware that there was something of mine inside

	there. Even though I was outside the box, my story remained enclosed within it» (Hernández, 2016, p. 18).

FRAGMENTO N.º 6	
ES	«En el principio fue la imagen. El glande, en primer plano, fijado a un tablón de madera. Después, el acto brutal. El martillo, el clavo y el golpe seco, que atraviesa el trozo de carne y lo fija en la madera» (Hernández, 2013, p. 21).
FR	«Au commencement, ce fut l'image. Le gland, au premier plan, posé sur une planche en bois. Puis, l'acte brutal. Le marteau, le clou et le coup sec, qui traverse le bout de chair et le fixe à la planche» (Hernández, 2015, p. 21).
EN	«In the beginning was the image. The penis, in the foreground, held against a wooden board. Then, the brutal act. The hammer, the nail and the sharp blow which pierced the piece of flesh and secured it to the wood» (Hernández, 2016, p. 23).

FRAGMENTO N.º 7	
ES	«La imagen formaba parte de la película. No se entendía fuera de contexto. Y el contexto, la vida de Bob Flanagan, lo que mostraban las imágenes, indicaba que al artista le gustaba el dolor, que gozaba de él […] Un dolor que le hacía estar vivo […] Cuando en otro fragmento de la película su pareja pasaba el cuchillo por los testículos de Flanagan, le introducía una bola de acero por el ano o apretaba su cuello con una cuerda hasta casi ahogarlo, el artista parecía sentirse liberado. Y el gemido de placer rompía el escenario quirúrgico de la autopsia fingida» (Hernández, 2013, pp. 21–22).
FR	«L'image, faisait partie du film. Elle ne pouvait pas se comprendre hors contexte. Et le contexte, la vie de Bob Flanagan, ce que montraient les images, portait à croire que l'artiste aimait la douleur, qu'il en jouissait […] Une douleur qui le maintenait en vie […] Dans une autre séquence du film, lorsque sa compagne glissait un couteau sur ses testicules, lui introduisait une boule d'acier dans l'anus ou serrait son cou à l'aide d'une corde jusqu'au bord de l'étouffement, l'artiste donnait

	l'impression d'être libéré. Et son gémissement de plaisir, faisait voler en éclats la mise en scène chirurgicale de l'autopsie présumée» (Hernández, 2015, p. 22).
EN	«The image formed part of the film. It couldn't be understood outside of its context. And the context – the life of Bob Flanagan – the life that was revealed by these images, revealed that the artist liked pain, he took pleasure in it […] A pain inflicted on himself that made him feel alive […] When, in another part of the film, Flanagan's partner sliced a knife through his testicles, steel a steel ball into his anus, or tightened a rope around his neck until she almost asphyxiated him, the artist seemed to feel liberated. And when he moaned in pleasure it shattered the surgical scene of the pretend autopsy» (Hernández, 2016, p. 24).

FRAGMENTO N.º 8	
ES	Somos vampiros que gozamos con la sangre y solo nos parece que nuestra existencia tiene sentido cuando advertimos que el otro es una puta mierda y que se hace trizas cada dos por tres […] Nuestras lágrimas son una puta mierda al lado de esa sangre que condimenta» (Hernández, 2013, pp. 23–24).
FR	On est pareils à des vampires, le sang nous fait jouir et notre existence n'a de sens pour nous que si les autres sont une merde et qu'ils s'écharpent à tout bout du champ […] Nos larmes, c'est que dalle, comparé à ce sang d'assaisonnement» (Hernández, 2015, pp. 23–24).
EN	We are vampires who take pleasure in blood, and it only seems like our existence makes any sense when we know that the other is a fucking piece of shit and is constantly being blown to bits […] This is what seasons it. Our tears are fucking shit next to this blood seasoning» (Hernández, 2016, pp. 25–26).

FRAGMENTO N.º 9	
ES	«Vengo a recordarte algo que sabes y de lo que esta vez no te vas a poder escapar» (Hernández, 2013, p. 25).
FR	«Je viens te rappeler quelque chose, cette fois tu ne pourras pas t'échapper» (Hernández, 2015, p. 26).

EN	«I've come to remind you of something you already know and that, this time, you won't be able to escape» (Hernández, 2016, p. 28).

FRAGMENTO N.º 10	
ES	«Me siento incómodo. Además, luego está la cosa…de las tías. Estoy ya algo harto de salir y volverme con los dientes largos» (Hernández, 2013, p. 26).
FR	«Je ne suis pas du tout à l'aise. En plus, il y a aussi le problème avec… les filles. J'en ai vraiment marre de sortir et de rentrer bredouille» (Hernández, 2015, p. 28).
EN	«I feel uncomfortable. Besides, there is the whole issue…of girls. I am already somewhat sick of going out and then coming home feeling jealous» (Hernández, 2016, p. 30).

FRAGMENTO N.º 11	
ES	«Porque eso era lo que había ido a buscar a aquel piso, lejos del pueblo, de las constantes interrupciones de mi madre, de la vigilancia de mis vecinos y de esa especie de pasillo interior en el que había llegado a convertirse mi calle» (Hernández, 2013, p. 26).
FR	«Car en fait c'était ça ce que j'étais allé chercher dans cet appartement, loin de mon village, des irruptions incessantes de ma mère, de la surveillance des voisins ou de cette sorte de couloir intérieur qui était devenue la rue devant chez-moi» (Hernández, 2015, p. 27).
EN	«Because this was truly what I had sought in that apartment, far from my hometown, from my mother's constant interruptions, from my neighbor's prying eyes, and the sort of interior hallway that my street had become» (Hernández, 2016, p. 29).

FRAGMENTO N.º 12	
ES	«Me siento incómodo […] de las tías. Estoy […] y volverme con los dientes largos» (Hernández, 2013, p. 26).
FR	«Je ne suis pas du tout à l'aise. En plus, il y a aussi le problème avec… les filles. J'en ai vraiment marre de sortir et de rentrer bredouille» (Hernández, 2015, p. 28).

EN	«I feel uncomfortable. Besides, there is the whole issue…of girls. I am already somewhat sick of going out and then coming home feeling jealous» (Hernández, 2016, p. 30).

FRAGMENTO N.º 13	
ES	«¿Te da Helena? Que puta suerte has tenido. A mí me tocó el inepto de Navarro. Qué tío más gilipollas […] Qué fuerte, cómo se le va la pinza a la gente» (Hernández, 2013, p. 27).
FR	«Tu as eu un sacré bol d'avoir Helena comme prof. Moi, j'ai dû me farcir cet incapable de Navarro. Un con fini, ce mec […] C'est fou, comme certains perdent les pédales» (Hernández, 2015, p. 27).
EN	«You are taking Helena, right? You are so fucking lucky. I ended up with the incompetent Navarro. That guy is such a dumbass […] That's rough stuff. Why is everyone so crazy? » (Hernández, 2016, p. 31).

FRAGMENTO N.º 14	
ES	«Eso lo dices porque eres… ¿qué? ¿Bollera? […] Bueno, pues el jueves…ya sabes. Aunque tenga que traer a la legión bollo te saco de aquí» (Hernández, 2013, p. 27).
FR	«C'est ce que tu crois, parce que tu es…quoi ? une gouine ? […] Bon, alors demain, jeudi…t'es prévenu. Je te sortirai d'ici même si je dois rameuter un régiment de gousses» (Hernández, 2015, pp. 28–29).
EN	«You are just saying that because you are…what? A dyke? […] Well, about Thursday, you already know. Even if I have to bring all the whole gay brigade, I am getting you out of here» (Hernández, 2016, p. 31).

FRAGMENTO N.º 15	
ES	«Se ve a Flanagan expirar […] Ni el pene partido, ni los pezones punzados, ni las heridas, ni la mierda, ni la orina, ni la sangre. Nada es más terrible que el rostro agonizante del artista. Ahí todo está sucediendo. Una piedad verdadera, absoluta» (Hernández, 2013, p. 29).
EN	«Not the punctured penis, not the perforated nipples, not the wounds, not the shit, not the urine, not the blood. Nothing was more terrible than

	the agonized face of the artist. Everything was happening there. A true, absolute piety» (Hernández, 2016, p. 33).

FRAGMENTO N.º 16	
ES	«Porque el artista siempre finge. El artista es un sujeto. Y los sujetos fingen» (Hernández, 2013, p. 30).
FR	«Car l'artiste fait toujours semblant. L'artiste est un sujet. Et les sujets font toujours semblant» (Hernández, 2015, p. 32).
EN	«Because the artist is always faking. The artist is a subject. And subjects fake it» (Hernández, 2016, p. 34).

FRAGMENTO N.º 17	
ES	«Allí, durante los años ochenta, vivió de lleno el movimiento activista en el que el arte se convirtió en una herramienta para reclamar derechos, un arma política de primer orden» (Hernández, 2013, p. 34).
FR	«Là, il s'était trouvé pendant les années quatre-vingt au cœur du mouvement activiste, où l'art était devenu un outil pour réclamer des droits, une arme politique de premier ordre» (Hernández, 2015, p. 36).
EN	«There, during the 80s, he was fully involved with the activist movement in which art was transformed into a tool for demanding rights, a political weapon of the highest order» (Hernández, 2016, p. 38).

FRAGMENTO N.º 18	
ES	«Lo que veis emula las Danzas del Sol […] Una mujer vestida de cuero introducía en el ano de Montes una serie de velas […] Lo que yo te decía, una paja mental […] Durante los noventa […], mantuvo atado durante una semana a un perro callejero frente a un muro en el que, con pienso de perros, había escrito la palabra hambre […] Esto es sadismo, es maltrato. Es legal e inmoral» (Hernández, 2013, pp. 34–38).
FR	«Ce que vous voyez là, s'inspire des «Danses du soleil» […] Une femme en vêtements de cuir introduisait dans l'anus de Montes une série de bougies […] C'est bien ce que je te disais, une branlette mentale […] Au cours des années quatre-vingt-dix […] maintenir attaché pendant une semaine un chien errant face à un mur sur lequel il avait écrit le mot «

	faim » en se servant d'aliments pour chien […] C'est du sadisme, de la maltraitance. C'est illégal et immoral» (Hernández, 2015, pp. 37–40).
EN	«What you are seeing is an emulation of the Dances of the sun […] a woman dressed in leather inserts a series of candles into Montes's anus […] Just like I told you, mental masturbation […] During the 90s, he kept a stray dog tied up for a week in front of a wall on which he had written, in dog food, the word "hunger" […] It's sadism, it is abuse. It's illegal and immoral» (Hernández, 2016, pp. 39–42).

FRAGMENTO N.º 19	
ES	«¿Y desde cuándo el arte tiene que ser bueno, moral o legal? […] ¿Me está diciendo que el artista tiene vía libre para maltratar? Te estoy diciendo que el artista puede ser un hijo de puta» (Hernández, 2013, p. 37).
FR	«Et depuis quand l'art doit-il être bienveillant, moral et légal ? Vous êtes en train de me dire que l'artiste a le champ libre pour s'adonner à la maltraitance ? Je dis seulement que l'artiste peut être un salaud» (Hernández, 2015, p. 41).
EN	«And since when does art have to be good, moral or legal? […] Are you telling me that the artist is free to abuse and mistreat? I'm telling you that the artist can be a son of a bitch» (Hernández, 2016, p. 42).

FRAGMENTO N.º 20	
ES	«El artista no es inocente. Nadie lo es. El artista es parte integrante de aquello que denuncia. Y solo puede reproducirlo […] *Mierda de Inmigrante* […] Montes convocó a una serie de inmigrantes para comer su propia mierda […] Los inmigrantes han elegido estar ahí. Lo hacen por dinero» (Hernández, 2013, pp. 39–40).
FR	«L'artiste n'est pas innocent. Personne ne l'est. L'artiste est partie intégrante de ce qu'il dénonce. Et il se limite à le reproduire […] *Merde d'immigré* […] Montes convoqua un groupe d'immigrés pour leur demander de manger leur propre merde […] Les immigrés sont là de leur propre choix. Ils sont là pour l'argent» (Hernández, 2015, pp. 43–44).

EN	«According to him, the artist is not innocent. No one is. The artist is an integral part of that which he denounces. And can only reproduce it […] *Immigrant's Shit* […] Montes invited a group of immigrants to eat their own shit […] The immigrants have chosen to be there. They're getting paid» (Hernández, 2016, pp. 44–45).

FRAGMENTO N.º 21	
ES	«Lo que Montes hacía, esa manera de explotar y torturar a los indefensos, me resultaba demasiado difícil de asumir. Y, sin embargo, me atraía me intrigaba y me seducía» (Hernández, 2013, p. 43).
FR	«Les actions de Montes, cette façon d'exploiter et de torturer les personnes sans défense, étaient à mon sens difficilement justifiables. Et pourtant, elles m'attiraient, elles m'intriguaient et me séduisaient» (Hernández, 2015, p. 49).
EN	«What Montes did, his way of exploiting and torturing the defenseless, turned out to be very difficult for me to come to terms with. And however, it attracted me, intrigued me, and seduced me» (Hernández, 2016, p. 50).

FRAGMENTO N.º 22	
ES	«El arte contemporáneo es contemporáneo del mundo digital y es ahí donde hay que buscarlo. El problema es que la información está dispersa y, en ocasiones, es contradictoria. Es uno mismo el que tiene que construir el texto, como si fuera un DJ […] Conocer […] se ha convertido en un acto de montaje» (Hernández, 2013, p. 46).
FR	«L'art contemporain est contemporain du monde numérique, c'est donc là qu'il faut aller le chercher. Le problème est que l'information y est dispersée et, parfois, contradictoire. On doit construire le texte par soi-même, à l'égal d'un DJ […] Connaître est devenu un acte de montage» (Hernández, 2015, p. 52).
EN	«Contemporary art is contemporary of the digital world, and that is where you have to find it. The problem is that all the information was scattered everywhere and was, at times, contradictory. One had to

	assemble the text oneself, as if one were a DJ […] Knowing has become an act of montage» (Hernández, 2016, p. 53).

FRAGMENTO N.º 23	
ES	«Dependiendo de la opción sexual del invitado, acudía a un lugar o a otro. Él tocaba todos los palos, así que nunca tenía problema» (Hernández, 2013, p. 49).
FR	«Il choisissait les lieux de ses sorties en fonction de l'orientation sexuelle de son invité. De son côté, il était à voile et à vapeur et tout lui convenait» (Hernández, 2015, p. 57).
EN	«Depending on the sexual preference of the guest, he'd take them out to one place or another. He swung both ways, so there was never any problem» (Hernández, 2016, p. 58).

FRAGMENTO N.º 24	
ES	«Lleva cuidado con Montes, es el hijo de puta más grande que pisa la faz de la tierra» (Hernández, 2013, p. 52).
FR	«Fais attention à Montes, c'est le plus grand des salauds qui existent sur Terre» (Hernández, 2015, p. 61).
EN	«Watch out for Montes, he's the biggest son of a bitch on the face of the earth» (Hernández, 2016, p. 62).

FRAGMENTO N.º 25	
ES	«No creas que te envidio. Si yo estuviera tan cerca de esta preciosidad […] me echaría humo la polla de tanto machacármela» (Hernández, 2013, p. 53).
FR	«Ne crois pas que je sois jaloux. Si j'étais aussi proche de cette beauté […] ma bite jetterai des étincelles de tant l'astiquer» (Hernández, 2015, p. 62).

FRAGMENTO N.º 26	
ES	«Como la que llevó a cabo en 1992 sobre el descubrimiento de América (Cuerda floja/Toma de tierra). Allí, totalmente desnudo, Montes caminaba sobre una cuerda floja […] y, en lugar de guardar el equilibrio,

	cada cierto tiempo tomaba impulso, daba un pequeño salto y caía contra las cuerdas con las piernas abiertas, golpeándose en los testículos y en el ano» (Hernández, 2013, p. 56).
FR	«Notamment celle qu'il mena à bien en 1992 sur le thème de la découverte de l'Amérique (Corde Molle/Occupation de terre). Dans cette œuvre, Montes marchait entièrement nu sur un fils distendu […] Cependant, au lieu de se maintenir en équilibre, de temps en autre il prenait de l'élan, exécutait un petit saut et retombait sur la corde les jambes ouvertes, se cognant les testicules et l'anus» (Hernández, 2015, p. 65).

FRAGMENTO N.º 27	
ES	«El tiempo se espesó y las puertas tardaron varios siglos en dejar ver quién estaba en el interior. Y allí, arropado por la multiplicación de su figura en los espejos, por fin, apareció Montes. […] Parecía un maestro de yoga o un monje de alguna religión oriental […] Un cráneo perfectamente ovalado que podría recordar las esculturas de Brancusi» (Hernández, 2013, p. 59).
FR	«Le temps s'épaissit et les portes mirent des lustres avant de laisser voir qui était à l'intérieur. Et là, escorté par la multiplication de sa silhouette dans les miroirs, Montes apparut enfin […] Il avait l'allure d'un maître de yoga ou d'un moine d'une quelconque religion orientale […] Une forme parfaitement ovale qui aurait pu rappeler les sculptures de Brancusi» (Hernández, 2015, p. 69).
EN	«Time slowed down, and it took centuries for the doors to reveal the person inside. And there, surrounded by the multiplication of his own person in the mirrors, at long last, Montes appeared […] He looked like a yoga master or a monk from some Eastern religion […] A perfectly oval-shaped skull that would make one think of Brancusi» (Hernández, 2016, p. 70).

FRAGMENTO N.º 28	
ES	«Por unos momentos me fascinaba y otros me desesperaba. Y me recordó una imagen que siempre me había resultado curiosa, la de los

	flâneurs melancólicos paseando tortugas en los pasajes del viejo París» (Hernández, 2013, p. 61).
FR	«Par moments, j'en étais fasciné, et à d'autres, exaspéré. Une image qui m'avait toujours paru curieuse me revint alors en mémoire, celle des flâneurs mélancoliques promenant des tortues à travers les passages du vieux Paris» (Hernández, 2015, p. 72).
EN	«At times I was fascinated and at others I was exasperated. And I recalled an image that I'd always found odd, that of the flâneurs walking with turtles on leashes down the narrow streets of old Paris» (Hernández, 2016, p. 73).

FRAGMENTO N.º 29	
ES	«Percibía que entre los dos había una complicidad especial. Una relación de mutua admiración y respeto que me hizo pensar que detrás de aquello había una historia común. Esa naturalidad y ese acompasamiento no se conseguían con una relación profesional» (Hernández, 2013, p. 64).
FR	«Je percevais entre eux une complicité particulière. Une relation d'admiration et de respect mutuels dont j'imaginai qu'elle cachait une histoire commune. Ce naturel et cette harmonie ne pouvaient pas s'expliquer par une simple relation professionnelle» (Hernández, 2015, p. 76).
EN	«But I could tell that there was a special complicity between the two of them. A relationship of mutual admiration and respect which made me think that, somewhere behind it all, there was a special history. They were so natural and in tune with each other, something that doesn't happen in a professional relationship» (Hernández, 2016, p. 77).

FRAGMENTO N.º 30	
ES	«Caminando en la noche por una ciudad que parecía del centro de Europa […] El caminar del hombre de la máscara me recordó inmediatamente al de Montes […] En el trayecto desde el hotel a la Sala de Arte, había observado que él miraba el mundo como si todo fuese extraño, como si todo se reflejase en su máscara […] Y la máscara se

	me antojó en ese momento una manera de protegerse ante ese vacío oscuro que nos llama una y otra vez» (Hernández, 2013, pp. 65–66).
FR	«Qui marchait dans la nuit à travers une ville, apparemment d'Europe […] La démarche de l'homme au masque me rappela tout de suite celle de Montes […] Lors du trajet depuis l'hôtel jusqu'à la Salle d'Art j'avais remarqué qu'il observait le monde comme si tout lui était étrange, comme si tout se reflétait sur un masque qu'il aurait porté […] Et j'eus l'impression que le masque était une sorte de protection face à ce vide obscur qui nous appelle constamment» (Hernández, 2015, p. 77).
EN	«Walking at night through a city that looked to be in Central Europe […] The man is the mask's gait immediately reminded me of Montes […] On the way from the hotel to the Sala de Arte, I had noticed that he looked at the world as if everything were strange, as if everything were reflected in his mask […] And the mask seemed to me, at that moment, like a way of protecting oneself against the dark emptiness that calls out to us time and again» (Hernández, 2016, pp. 78–79).

FRAGMENTO N.º 31	
ES	«Siempre hay que empezar por los lugares de tránsito. Son la puerta que conecta dos mundos. En sus umbrales está el origen de todas las cosas. Son como polos magnéticos que no nos dejan irnos del todo […] Los dos grandes barrios de inmigrantes de la ciudad estaban en torno a las estaciones de tren y de autobús, como si estar allí fuese, al menos simbólicamente, estar más cerca de casa» (Hernández, 2013, p. 68).
EN	«You always have to start with the places of transit. They're the doors that connect two worlds. At the threshold is the origin of all things. They're like magnetic poles that never quite let us leave entirely […] The main two immigrant neighbourhood's in the city were centred around the train station and the bus station, as if living there made the immigrants, at least symbolically, closer to home» (Hernández, 2016, p. 82).

FRAGMENTO N.º 32

ES	«El arte es una forma de saber mirar. Es lo único que importa. El resto sobra. El resto no es más que el resto. Lo que se haga después es una manera de decir a los demás lo que hemos visto. Pero lo importante es lo que hemos visto, no lo que vayamos a decir. El arte es una manera de decir. Pero sobre todo es una manera de mirar […] Toda obra es una conclusión frustrada. El resultado es lo de menos. Lo importante es la experiencia. El proceso, pensar, hacer, sentir, ver…todo eso es la obra. Y al final queda una huella. Y eso es lo que los demás ven. Pero eso es lo que menos importa. Lo único importante es lo que tú has visto, lo que has sentido, lo que has experimentado» (Hernández, 2013, p. 69).
FR	«L'art c'est une façon de savoir regarder. C'est tout qu'importe. Le reste est superflu. Le reste n'est que le reste. Ce que l'on fait ensuite est une manière de communiquer aux autres ce qu'on a vu. Mais l'important est ce que l'on a vu, non ce que l'on pourra en dire. L'art est une façon de dire. Mais c'est surtout une façon de voir […] Toute œuvre est une conclusion frustrée. Le résultat n'est pas primordial. L'important, c'est l'expérience. Le processus, réfléchir, faire, sentir, voir…c'est tout cela, l'œuvre. À la fin, il en reste une trace, C'est ce que les autres voient. Mais c'est ce qui compte le moins. La seule chose qui compte, c'est ce que tu as vu, ce que tu as ressenti, ce que tu as vécu» (Hernández, 2015, p. 81).

FRAGMENTO N.º 33	
ES	«Qué putada lo de su padre. A ver si se arregla la cosa […] ¿Idea previa? Chunguísima […] Te lo paso todo ahora mismo […] La unión hace la fuerza […] Algunos como Montes hacían obras que intentaban llamar la atención sobre situaciones invisibles e injustas. Pues de esas aquí vas a encontrar un rato» (Hernández, 2013, p. 77).
FR	«Quelle saloperie, pour son père. J`espère que ça s'arrangera […] Une première idée. Je peux te la donner moi-même : craignos. Super craignos […] L'union fait la force […] Certains, comme Montes, réalisaient des œuvres dont l'objectif était d'attirer l'attention sur des situations invisibles et injustes. Ici tu en trouveras plein» (Hernández, 2015, p. 89).

EN	«What shit luck, that stuff with her dad. Hopefully that all gets resolved […] Initial idea? I can give you that: It's a shitty. The shittiest […] Strength in unity […] Some, like Montes, did pieces that attempted to call attention to invisible or unjust situations. Well, you're going to find a ton of those in all this stuff» (Hernández, 2016, pp. 91–92).

FRAGMENTO N.º 34	
ES	«Todo ofrecía una imagen de una ciudad completamente distinta. Y durante unos momentos sentí que estaba lejos, muy lejos […] En menos de cinco minutos retorné a la ciudad real […] la ciudad regresó a su lugar […] todo me volvió a parecer extraño […] dejé de tener claro cuál era ese lugar al que creía haber regresado y dudé incluso de la existencia de algún lugar al que regresar» (Hernández, 2013, pp. 80–81).
FR	«L'ensemble offrait l'image d'une ville complétement différente. Pendant un moment, j'eus la sensation de me trouver loin, très loin […] En moins de cinq minutes, je fus de retour dans la ville réelle […] tout retrouva sa place […] j'eus de nouveau un sentiment d'étrangeté […] Je n'étais plus sûr de ce lieu auquel je croyais être revenu et je doutais même de l'existence d'un lieu où je pourrais revenir» (Hernández, 2015, pp. 94–95).
EN	«It all provided an image of a completely different city. And for a few moments I felt like I was far, far away […] In less than five minutes I was back in the real city […] The city returned to its rightful place […] Everything seemed strange to me again […] I no longer knew for sure where it was that I believed I'd returned to and even doubted the existence of a place to return to at all» (Hernández, 2016, pp. 96–97).

FRAGMENTO N.º 35	
ES	«La línea casi coincidía con el antiguo trazado de la muralla árabe. Era curioso, el afuera seguía estando anclado en el afuera» (Hernández, 2013, pp. 85–86).
FR	«La ligne coïncidait presque avec le tracé de l'ancienne forteresse arabe. Il était curieux comme le dehors restait toujours ancré au-dehors» (Hernández, 2015, p. 101).

EN	«The line almost coincided with the outline of the ancient Arab city wall. It was curious, the outskirts were still the outskirts» (Hernández, 2016, p. 103).

FRAGMENTO N.º 36	
ES	«Busca la tragedia humana. La más evidente y la más invisible. Esa que nadie quiere mirar. Lo peor está siempre delante de nuestras narices. Recuerda el cuento de Poe: la mejor manera de esconder algo es ponerlo a la vista de todos» (Hernández, 2013, p. 91).
FR	«Cherche la tragédie humaine. La plus évidente et la plus invisible. Celle que personne ne veut regarder. Le pire se trouve toujours devant nos yeux. Souviens-toi de la nouvelle de Poe : la meilleure façon de cacher un objet est de l'exposer à la vue de tous» (Hernández, 2015, p.108).
EN	«Search for human tragedy. The most obvious and the most invisible. That which no one wants to see. The worst things are always right behind our noses. Remember the Poe story: the best way to hide something is to put it where everyone can see it» (Hernández, 2016, p. 110).

FRAGMENTO N.º 37	
ES	«Joder. ¿Por qué le tiene que pasar a él? Ha estado toda su vida puteado trabajando, y ahora que tenía algo de tiempo para disfrutar […] Esto es una mierda Marcos, una mierda muy grande […] Que puta mierda todo […] Esta noche necesito drogarme y follar» (Hernández, 2013, pp. 92–93).
FR	«Putain. Pourquoi lui ? Il a passé toute sa vie à trimer comme un forcené, et maintenant qu'il a un peu de temps pour en profiter […] C'est affreux Marcos, c'est vraiment affreux […] C'est une vraie saloperie […] Ce soir, il faut que je me défonce et que je baise» (Hernández, 2015, pp. 109–110).
EN	«Fuck. Why is this happening to him? He spent the whole of his shitty life working, and now that he has some free time […] This is bullshit Marcos, a huge pile of bullshit […] This is all fucking shit […] I need to get high and get laid tonight» (Hernández, 2016, pp. 111–113).

FRAGMENTO N.º 38	
ES	«Ocultar a plena luz. Esperar que alguien lo descubriese. Y, sobre todo, que actuase. Quizá era eso lo que hacía Montes. Aunque había una gran diferencia: yo no había querido mancharme las manos» (Hernández, 2013, p. 103).
FR	«Cacher en pleine lumière. Attendre que quelqu'un le découvre. Et, surtout, qu'il agisse. C'était peut-être bien ce que faisais Montes. Mais il y avait une différence de taille : moi je n'avais pas voulu me saler les mains» (Hernández, 2015, p. 124).
EN	«To hide something in plain sight. To wait for someone to discover it. And, above all, to act on it. Perhaps that was what Montes was doing. Although there was a big difference: I hadn't wanted to get my hands dirty» (Hernández, 2016, p. 126).

FRAGMENTO N.º 39	
ES	«Yo hablo […] ¿Policia? […] Ahora ya no vuelvo. Porque todo esfuerzo no sirve […] Es mejor esperar […] ¿Por qué interesa mi vida? ¿Vas a escribir? […] Si paga, puede ver sin problema. Yo estoy siempre en mismo lugar. Si no estoy, es buena cosa o muy mala» (Hernández, 2013, pp. 109–113).
FR	«Je parle […] Police ? […] Maintenant, je ne rentre pas. Parce que tout l'effort est inutile alors […] Il vaut mieux attendre […] Pourquoi ma vie t'intéresse ? Tu vas écrire ? […] S'il paie, il peut voir sans problème. Je suis toujours même endroit. Si je (ne) suis pas, c'est une bonne chose, ou bien une très mauvaise» (Hernández, 2015, pp. 133–137).
EN	«I'll talk […] Police? […] I'm not going back. Not worth effort […] It's better to wait […] Why are you interested my life? Will you write? […] If you pay, you can see, no problem. I'm always in same place. If I'm not, it's either good thing or bad» (Hernández 2016, pp. 135–139).

FRAGMENTO N.º 40

ES	«Ni perfil ni hostias. Esta sala es pública. Yo pago mis impuestos y tengo derecho a exponer aquí […] Te vas a enterar tú de lo que vale un peine. Metete tu puta sala por el culo» (Hernández, 2013, p. 120).
FR	«Profil de mes couilles ! C'est une salle publique. Je paie mes impôts et j'ai le droit d'exposer ici […] Je vais te montrer de quoi je suis capable. Tu peux te foudre ta putain de salle où je pense» (Hernández, 2015, p. 145).
EN	«Fuck the character of this place. This is a public gallery. I pay my taxes and I have the right to exhibit my work here […] You're going to be sorry. And you can shove your fucking gallery up your ass» (Hernández, 2016, p. 147).

FRAGMENTO N.º 41	
ES	«Han muerto los grandes relatos, y ahora quedan diferentes versiones del seguir viviendo. Lo espectral, lo traumático, lo asíncrono y lo incongruente. Viene a decir que el arte contemporáneo, de un modo u otro, gira en torno a estas ideas» (Hernández, 2013, p. 128).
FR	«Les grands récits sont morts et qu'il en reste aujourd'hui différent « versions de survie », à savoir la spectrale, la traumatique, la désynchrone et l'incongrue. En somme, il pense que, d'une façon ou d'autre, l'art contemporain tourne autour de ces idées-là» (Hernández, 2015, p. 157).

FRAGMENTO N.º 42	
ES	«Hay que agarrarla fuerte del pelo, meterle la polla en la boca y apretar su cuello hasta que se quede sin respiración» (Hernández, 2013, p. 140).
FR	«Il faut l'attraper bien fort par les cheveux, lui fourrer la bite dans la bouche et lui serrer la gorge jusqu'à ce qu'elle ne puisse plus respirer» (Hernández, 2015, p. 172).
EN	«You're going to (gonna) pull her hair hard, shove your cock in her mouth, and choke her until she's out of breath» (Hernández, 2016, p. 172).

FRAGMENTO N.º 43

ES	«Pero qué coño dices […] Si alguien me toca un pelo, lo reviento, tío. Yo soy una persona tranquila, pero que no me toquen los cojones que la lío» (Hernández, 2013, p. 142).
FR	«Qu'est-ce que tu racontes ? Si quelqu'un ose toucher à l'un de mes cheveux, je le réduis en bouille, mec. Je suis quelqu'un de calme, mais si on vient me casser les couilles, je ne me laisse pas faire» (Hernández, 2015, p. 174).
EN	«What the fuck did you say? If anyone touches a single hair of mine, I'll beat their ass, man. I'm a peaceful person, but if anyone ever tries to step to me, I'll mix it up» (Hernández, 2016, p. 174).

FRAGMENTO N.º 44	
ES	«En el espejo de la obra de Manet se encontraba todo condensado, lo que somos y lo que queremos ser, y especialmente la idea de estar completamente solo en medio de un montón de gente» (Hernández, 2013, p. 146).
FR	«Sur le miroir de l'œuvre de Manet tout était condensé, ce que nous sommes et ce que nous voulons être, en particulier l'idée que nous sommes ostensiblement seuls au milieu d'un tas de gens» (Hernández, 2015, p. 180).
EN	«Everything was condensed in Manet's mirror, I thought, what we are and what we wish we were, and specially the idea of being completely alone in the middle of a crowd of people» (Hernández, 2016, p. 180).

FRAGMENTO N.º 45	
ES	«¿Compensa para un artista ir tan lejos? […] En el fondo las cosas se hacen por dinero. El arte es lo más importante. Pero el arte es dinero. Y esa es la única razón» (Hernández, 2013, p. 152).
EN	«And is it worth it for an artist to make such a long trip? […] At bottom, everything is done for money. Art is the most important thing. But art is money. And that's the only reason» (Hernández, 2016, p. 186).

FRAGMENTO N.º 46

ES	«En medio de un huerto de limoneros y naranjos nos topamos con la casa […] La vivienda era una especie de cuarto de aperos» (Hernández, 2013, p. 153).
FR	«Au milieu d'un champ de citronniers et d'orangers nous aperçûmes la maison […] C'était une sorte de hangar» (Hernández, 2015, p. 190).
EN	«In the middle of an orchard of lemon and orange trees, we came upon the house […] The dwelling was a sort of tool shed» (Hernández, 2016, p. 188).

FRAGMENTO N.º 47	
ES	«Montes […] observaba el paisaje cambiante, las afueras de la ciudad, los suburbios y lo que quedaba de la huerta, que había ido desapareciendo poco a poco, devorado por urbanizaciones y polígonos industriales» (Hernández, 2013, p. 153).
FR	«Montes observait le paysage, la périphérie de la ville, les banlieues et ce qui restait des maraîchers, qui avaient disparu progressivement, dévorés par l'urbanisation et les zones industrielles» (Hernández, 2015, p. 190).
EN	«Montes observed the changing landscape, the outskirts of the city, the suburbs, and what remained of the fields, which had been slowly disappearing, devoured by urbanization and industrial zones» (Hernández, 2016, p. 188).

FRAGMENTO N.º 48	
ES	«Ya sé quién eres tú. Tú eres artista […] Sí, yo quiero que todos conozcan problemas […] Entonces, ¿qué sentido tiene si nadie entiende? […] Vale amigo, pero ya sabes que si tú llevas diario tú pagas fortuna. Diario es mi único tesoro […] Amigo, esto es todos mis recuerdos. Es importante para mí» (Hernández, 2013, pp. 154–157).
FR	«Je sais qui tu es. Tu es artiste […] Oui, je veux que tout le monde connaît les problèmes […] Alors, pourquoi, si personne comprend ? […] Entendu, mon ami, mais tu sais que si tu prends journal, tu paies fortune. Journal, c'est mon unique trésor […] Mon ami, ça, c'est tout mes souvenirs. C'est important pour moi» (Hernández, 2015, pp. 192–195).

FRAGMENTO N.º 49	
ES	«Podríamos encerrar a Omar en una caja y sumergirlo en un tanque de agua. Allí él tendría que intentar liberarse de sus cadenas y salir a la superficie […] (Helena) Lo terrible de la acción engarza a la perfección con una tradición en la historia del arte moderno […] Hay más de un libro que habla de los intentos de escapada de Houdini como metáfora de las ganas de salir del mundo opresivo y angustioso que emerge con la modernidad» (Hernández, 2013, p. 159).
FR	«Nous pourrions enfermer Omar dans une boîte qui serait ensuite submergée dans un réservoir d'eau. Là, il devrait essayer de se libérer de ses chaînes pour sortir à la surface […] (Helena) En plus de l'aspect terrible de l'action, ça collerait parfaitement avec une certaine tradition de l'histoire de l'art moderne […] Ils voient ses tentatives d'évasion comme des métaphores de l'aspiration à fuir le monde oppressant et angoissant engendré par la modernité» (Hernández, 2015, p. 198).

FRAGMENTO N.º 50	
ES	«Entonces pensé en Montes. En la materialidad del lenguaje, y en esa necesidad de hacer realidad las abstracciones y las ideas. Eyacular para sacar al exterior lo que hay dentro. Pero también como si ese salir fuese en el fondo una escapada. Como si yo también quisiera salir de ahí dentro» (Hernández, 2013, p. 164).
EN	«Then I thought about Montes. About the materiality of language and the necessity to turn abstractions and ideas into reality. Ejaculating to pull what's on the inside into the outside world. But also, as if this extraction was, at bottom, an escape. As if I, too, wanted to get outside myself» (Hernández, 2016, p. 201).

FRAGMENTO N.º 51	
ES	«Después de perdernos varias veces por carriles estrechos que no conducían a ninguna parte, conseguimos llegar al almacén por una pequeña carretera llena de baches y maleza. Allí no había nadie» (Hernández, 2013, p. 167).

FR	«Après nous être perdus plusieurs fois sur des chemins étroits qui ne menaient nulle part, nous trouvâmes enfin l'entrepôt au bout d'une petite route jonchée de nids-de-poule et de broussailles. Il n'y avait personne» (Hernández, 2015, p. 207).

FRAGMENTO N.º 52	
ES	«Sería mejor utilizar una caja que ha guardado una obra de arte. Las implicaciones son mucho más poderosas. Escapar de una caja, escapar también del arte […] Una obra sobre la resistencia. Encerrarlo en una caja durante unos días para comprobar realmente lo que es capaz de resistir […] Ésa podría ser la obra» (Hernández, 2013, pp. 168–169).
FR	«Il est préférable d'utiliser une boîte ayant servi à conserver une œuvre d'art. Les implications n'en seront que plus fortes. S'évader d'une boîte, mais s'évader aussi de l'art […] Une œuvre sur la résistance. Il faudra l'enfermer dans la boîte pendant quelques jours pour voir combien de temps il est capable de tenir […] Ce pourrait 338tre ça, l'œuvre» (Hernández, 2015, pp. 209–210).
EN	«It would be best to use a box that has contained a work of art. The implications are much more powerful. Escaping from a box, escaping from art as well […] A piece about stamina. Close him up in a box for a few days to see if he really is capable of enduring it […] That can be the piece» (Hernández, 2016, p. 207).

FRAGMENTO N.º 53	
ES	«Buenos días, amigo, voy contigo […] Tampoco saben que vivo aquí, que no es casa para perros. Ayer envié dinero. Mi familia es feliz si no sabe más […] Vivimos juntos, pero nadie conoce […] No quiero que quiten trabajo. No quiero que quiten dinero […] Sí, seis mil euros […] No tengo que pensar nada. Quiero hacerlo ya. Quiero dinero al terminar […] No denigrar nada. Yo elijo esto porque lo necesito y porque quiero» (Hernández, 2013, pp. 173–177).
FR	«Bonjour, mon ami, je viens avec toi […] Ils ne savent pas que j'habite ici, dans une maison qui n'est même pas bonne pour les chiens. Hier j'ai envoyé l'argent. Ma famille est heureuse si elle ne sont pas plus […]

	Nous habitons ensemble, mais personne se connait […] Je veux pas qu'ils piquent mon travail. Je veux pas qu'ils volent argent à moi […] Oui. Six mille […] Je n'ai rien à réfléchir. Je veux le faire maintenant. Je veux l'argent à la fin […] Pas du tout avilissant. C'est mon choix parce que j'en ai besoin et parce que je le veux» (Hernández, 2015, pp. 215–220).

FRAGMENTO N.º 54	
ES	«¿Era necesaria la denigración? ¿Era necesario todo el ritual? […] La realidad me desbordó y me produjo nauseas. Comencé entonces a sentir un tremendo dolor de estómago y se me agrió la boca» (Hernández, 2013, p. 180).
FR	«L'avilissement était-il nécessaire ? Tout ce rituel était-il nécessaire ? La réalité me submergea et me provoqua des nausées. Je fus pris d'une intense douleur à l'estomac et un goût aigre me monta à la bouche» (Hernández, 2015, pp. 223–224).
EN	«Was the degradation necessary? Was that whole ritual necessary? […] The reality of it was too much for me and it made me nauseous. My stomach started to ache awfully, and I sensed a bitter taste in my mouth» (Hernández, 2016, pp. 218–219).

FRAGMENTO N.º 55	
ES	«Cada vez que miro la caja creo que quizá sería mejor dejar ahí a ese inmigrante para siempre» (Hernández, 2013, p. 188).
FR	«Chaque fois que je regarde la boîte, je pense qu'il serait préférable d'y laisser cet immigré pour toujours» (Hernández, 2015, p. 233).
EN	«And every time I look at the box, I think that perhaps it would be best to leave that immigrant in there forever» (Hernández, 2016, p. 230).

FRAGMENTO N.º 56	
ES	«(Montes) El arte es pura locura […] No sería un asesinato, sino un sacrificio […] Además el inmigrante ha entrado voluntariamente. Ha aceptado su destino […] Antes o después tendrá que morir […] O podría morir ahora aquí y pasar a la historia. Y ser parte de una obra de arte

	[…] (Marcos) Haz lo que quieras. Yo no voy a seguir colaborando en un crimen, por mucho que lo llames arte […] Esto no me gusta nada […] Gradualmente empecé a pensar que Montes, más que un gran artista, era un maltratador social […] Lo que hacía Montes, al final, era arrojar más mierda al mundo» (Hernández, 2013, pp. 188–194).
EN	«(Montes) Art is pure madness […] Plus, it wouldn't be a murder, but a sacrifice […] What's more, the immigrant entered there voluntarily. He's accepted his destiny […] Sooner or later he'll have to die […] Or he could die right here, right now, and go into the history books. And be part of a work of art […] (Marcos) Do whatever you want. I'm not going to help you commit a crime, no matter how much you may call it art […] I don't like this at all […] I gradually began to think that Montes, more than a great artist, was, at bottom, a societal abuser […] What Montes was doing was, in the end, slinging shit in the world» (Hernández, 2016, pp. 230–238).

FRAGMENTO N.º 57	
ES	«Pero no extraño. Muchos van un día y no volvemos a ver» (Hernández, 2013, p. 199).

FRAGMENTO N.º 58	
ES	«Algunas teorías sobre la iconostasis sostenían que este elemento era una metáfora de la fusión entre lo sagrado y lo divino. Pero yo siempre había pensado que se trataba de un filtro […] Un lugar en el que se mantienen las distancias, un velo liminar entre lo sagrado y lo profano […] La llevaba inscrita en el cuerpo. Era su herida, pero también su armadura. Aquello que deseaba romper, pero también aquello que le permitía vivir» (Hernández, 2013, pp. 202–203).
FR	«Quelques théories sur l'iconostase soutenaient que ce dispositif était une métaphore de la fusion entre le sacré et le profane. Mais j'avais toujours pensé qu'il s'agissait d'un filtre […] L'iconostase comme lieu où les distances sont préservées, une voile liminaire entre le sacré et le profane […] Il la portait inscrite dans son corps. C'était sa blessure, mais

	aussi son armure. Cela même qu'il souhaitait briser, mais qui, dans le même temps, lui permettait de vivre» (Hernández, 2015, pp. 251–252).
EN	«Some theories about the iconostasis held that this element was a metaphor for the fusion of the sacred and the divine. But I had always thought that it was a filter […] a space in which a proper distance was maintained, a liminal veil between the sacred and the profane […] It was written upon his body. It was his wound, but also his armour. That which he hoped to destroy, but also that which kept him alive» (Hernández, 2016, p. 248).

FRAGMENTO N.º 59	
ES	«Pues que sepas que el niño que no es importante va a ir ahora mismo a la policía y después a los periódicos. Y si no tienes nada que ocultar, pues el que habrá resbalado seré yo […] En cierto momento, agarré con fuerza su pelo con una mano y lo retorcí enérgicamente. Con la otra le apreté el cuello y comencé a clavarle los dedos en la garganta […] Tenía el rostro amoratado y los ojos enrojecidos. Su cuello estaba completamente rojo y de su piel brotaba un hilo de sangre de las pequeñas heridas que le habían causado mis uñas» (Hernández, 2013, pp. 205–208).
FR	«Eh bien, sache que ton petit qui ne compte pas parmi les gens importants va aller tout de suite voir la police, puis les journaux. Et si tu n'as rien à cacher, alors je serai le seul à avoir fait fausse route […] À un moment, je saisis ses cheveux d'une main et les enroulai énergiquement dans mon poing. De l'autre, je serrai son cou et me mis à lui enforcer mes doigts dans la gorge […] Elle avait le visage violacé et les yeux rougis. Son cou était tout rouge et un filet de sang coulait sur sa peau là où mes ongles avaient provoqué des petites blessures» (Hernández, 2015, pp. 255–258).

FRAGMENTO N.º 60	
ES	«En el pueblo la vida era diferente […] Estábamos en pleno siglo XXI, pero parecía que allí el tiempo aún era diferente […] Observé como en cada lugar los relojes se movían a una velocidad distinta. En las noches

	de verano, el tiempo se estancaba […] Muy pocas veces salía yo a compartir ese tiempo detenido, pero podía percibirlo desde mi ventana» (Hernández, 2013, p. 211).
EN	«Back in the village, life was different […] We were fully in the twenty-first century but there it seemed like a different era […] Observed that clocks move at different speed in each place. On a summer's night, time stood still […] I very rarely went out and took part in the stoppage of time, but I could see it from my window» (Hernández, 2016, p. 259).

FRAGMENTO N.º 61	
ES	«Pero Marcos, no tenías que haber venido […] Tonta, te quiero mucho […] ¿Sabes una cosa, Marcos? Poco antes de morir, mi padre me dijo que sabía que era lesbiana y que no me preocupase, que le daba igual […] Y con su guasa me dijo que cada vez que hiciera una tortilla me asegurase de que fuera española, con patatas y mucha cebolla ¿Te lo puedes creer? Hasta el final, tío, hasta el final con sentido del humor […] ¿Mi madre? Que no me separe de Ana y que le den por saco al mundo […] Es fuerte lo de su padre, ¿eh? Increíble […] Qué pena, porque la exposición tiene buena pinta. Y vaya faena. Después del curro que te habías pegado […] Pero eso que te llevas» (Hernández, 2013, pp. 215–217).
EN	«Oh Marcos…you didn't have to come […] Don't be silly […] You know something Marcos? Right before he died, my dad told me that he knew that I was a lesbian and that I shouldn't worry, that he was fine with it […] And that jokester made me promise that whenever I made a tortilla, it had to be the Spanish style tortilla, with potatoes and lots of onions. Can you believe it? Right up until the end, man, he had his sense of humour until the end […] My mom? That I shouldn't break up with Ana and I should tell the rest of the world to go to hell […] That stuff about her dad is pretty powerful, right? Incredible […] What a shame, because the exhibit is looking really sharp. That sucks. After all the work you put in. But that is the way it goes sometimes» (Hernández, 2016, pp. 265–268).

FRAGMENTO N.º 62	
ES	«Pensé por un momento que también estaba teniendo lugar allí un juego de resistencia semejante al que fue sometido Omar. Un juego regido ahora por la vanidad y la apariencia. Quien más aguantase frente a la obra sería quien mejor la habría comprendido, quien más capital simbólico y artístico habría adquirido, quien más culto, inteligente y moderno sería» (Hernández, 2013, p. 221).
FR	«Je songea un instant qu'un jeu de résistance semblable à celui auquel avait été soumis Omar avait également lieu ici. Un jeu désormais régi par la vanité et l'apparence. Celui qui supporterait le plus longtemps face à l'œuvre serait celui qui l'aurait mieux comprise, celui qui aurait acquis un capital symbolique et artistique plus vaste, celui qui serait le plus cultivé, intelligent et branché» (Hernández, 2015, p. 275).
EN	«I thought for a moment that what was happening there was a game of resistance similar to what Omar had been subjected to. A game governed by vanity and appearances. Whoever endured the longest in front of the work would be the one who understood it best, the one who had acquired the most symbolic and artistic capital, the one who was the most cultured, intelligent and modern» (Hernández, 2016, p. 271).

FRAGMENTO N.º 63	
ES	«Conforme lo hacía, sentí que en realidad también yo estaba ejecutando mi propio intento de escapada. Y pensé en ese momento que quizá ya nunca podría saber del todo si alguna parte de mí había quedado varada para siempre en aquel lugar» (Hernández, 2013, p. 223).
FR	«Ce faisant, je compris qu'en réalité moi aussi, j'étais en train d'accomplir ma propre tentative d'évasion et que je n'arriverais jamais sans doute à savoir si une part de moi-même avait définitivement sombré dans ce lieu» (Hernández, 2015, p. 278).
EN	«As I was leaving, I felt that I was also, in fact, carrying out my own escape attempt. And at that moment, I thought that perhaps I would never entirely know if some part of me would remain stranded in that place forever» (Hernández, 2016, p. 274).

FRAGMENTO N.º 64	
ES	«Esperé a que no hubiera nadie. Y fue entonces cuando lo hice. Apenas pasaron unos segundos entre el momento en que comencé a quitar la caja de la tapa y el instante en que el vigilante […] se abalanzó sobre mí y logró inmovilizarme en el suelo. Tuve poco tiempo, casi nada, la verdad, pero aun así pude mirar de refilón el interior. Y entonces lo vi […] Nada. Absolutamente nada. Un gran vacío oscuro» (Hernández, 2013, pp. 234–235).
FR	«J'attendis d'être seul. Et je m'exécutai. À peine quelques secondes passèrent entre le moment où j'avais commencé à soulever le couvercle de la boîte et l'instant où le gardien […] se précipita sur moi et m'immobilisa au sol. J'eus peu de temps, presque pas, à vrai dire, mais je parvins tout de même à apercevoir l'intérieur d'un coup d'œil. Et alors je vis […] Rien. Absolument rien. Un grand vide sombre» (Hernández, 2015, p. 290).
EN	«I waited until no one else was around. And that's when I did it. Only a few seconds passed between the moment I started to open the top of the box and the instant when the security guard […] pounced on me and managed to immobilize me on the floor. I didn't have much time, almost no time at all, actually, but even so I was able to catch a glimpse of the inside of the box. And then I saw it […] Nothing. Absolutely nothing. A big, dark emptiness» (Hernández, 2016, p. 287).

FRAGMENTO N.º 65	
ES	«Pude observar unos pequeños arañazos en la madera […] Imaginé entonces a Omar arañando la caja para salir y a Montes impidiéndole escapar. Y pensé de nuevo en la iconostasis, en quién está a salvo y quién se juega la vida, y en como todo, en el fondo, es una manera de guardar la distancia. Porque ese vacío que había dejado de serlo no era otra cosa que esa distancia sagrada que yo acababa de profanar» (Hernández, 2013, p. 235).
EN	«I was able to see some small scratch marks in the wood […] I imagined Omar trying to scratch his way out of the box and Montes preventing

	him from escaping. And I once again thought about iconostasis, about who is saved and who is risking their life, and about how everything is ultimately a way to maintain a proper distance. Because this emptiness that was no longer an emptiness was nothing other than the sacred distance I had just desecrated» (Hernández, 2016, pp. 287–288).

***El dolor de los demás* (ES – FR- EN)**

A continuación, desglosamos los extractos correspondientes a la obra *El dolor de los demás*, con traducción completa al francés y parcial al inglés.

FRAGMENTO N.º 66	
ES	«Han entrado en la casa de la Rosario, dice tu padre desde la habitación de al lado, han matado a la Rosi y se han llevado al Nicolás» (Hernández, 2018, p. 13).
EN	«They went into Rosario's house, your father says from the next room, killed Rosi and took Nicolás» (Hernández, 2019, p. 2).
FR	«Ils sont entrés dans la maison de la Rosario, dit ton père depuis la chambre d'à côté, ils ont tué la Rosi et ils ont emmené Nicolás» (Hernández, 2021, p. 11).

FRAGMENTO N.º 67	
ES	«Los críos de la Rosario» (Hernández, 2018, p. 13).
EN	«Rosario's children» (Hernández, 2019, p. 2).
FR	«Les petits de la Rosario» (Hernández, 2021, p. 11).

FRAGMENTO N.º 68	
ES	«El frío se te mete bajo la piel y la humedad te atraviesa la cabeza. Es diciembre en la Huerta de Murcia» (Hernández, 2018, p. 14).
EN	«The cold creeps under your skin and the damp penetrates your skull. It is December in Murcia» (Hernández, 2019, p. 2).
FR	«Le froid s'immisce sous ta peau et l'humidité te transperce la tête. Un mois de décembre dans le verger de Murcie» (Hernández, 2021, p. 12).

FRAGMENTO N.º 69	
ES	«Caminái los tres en silencio por el carril oscuro» (Hernández, 2018, p. 14).
EN	«The three of you walk in silence down the dark track» (Hernández, 2019, p. 2).
FR	«Vous marchez tous les trois en silence dans l'obscurité» (Hernández, 2021, p. 12).

FRAGMENTO N.º 70	
ES	«¿Quién ha matado a la Rosi? ¿Quién ha matado a Nicolás?» (Hernández, 2018, p. 15).

FRAGMENTO N.º 71	
ES	«No le des más vueltas chaval. Ahí está la historia que buscas» (Hernández, 2018, p. 16).
FR	«Ne te prends pas la tête mon vieux. Ella est là, ton histoire» (Hernández, 2021, p. 13).

FRAGMENTO N.º 72	
ES	«No volvieron a saber nada de él hasta mediados de los años 70, cuando encontraron su cadáver en la cuneta de una carretera rural» (Hernández, 2018, p. 17).
FR	«Ils n'avaient rien su de lui jusqu'à mitan des années soixante-dix, quand son corps avait été retrouvé dans un fossé, au bord d'une route de campagne» (Hernández, 2021, p. 13).

FRAGMENTO N.º 73	
ES	«Menudo hijo de puta, el abuelo Cristóbal» (Hernández, 2018, p. 17).
FR	«Un sacré salaud, papy Cristóbal» (Hernández, 2021, p. 14).

FRAGMENTO N.º 74	
ES	«Mi madre se ocupaba de su tía anciana, la Nena» (Hernández, 2018, p. 18).
EN	«My mother took care of her ancient aunt, Nena» (Hernández, 2019, p. 3).
FR	«Ma mère s'occupait de sa vieille tante, la Nena» (Hernández, 2021, p. 15).

FRAGMENTO N.º 75	
ES	«Cabrón, me has quitado mi próxima novela» (Hernández, 2018, p. 18).
FR	«Enfoiré, tu m'as piqué mon prochain roman» (Hernández, 2021, p. 14).

FRAGMENTO N.º 76	
ES	«Estudiar para no acabar trabajando la huerta» (Hernández, 2018, p. 19).
EN	«Study in order not to end up working in the fields» (Hernández, 2019, p. 3).
FR	«Étudier pour ne pas avoir travailler dans le Verger» (Hernández, 2021, p. 15).

FRAGMENTO N.º 77	
ES	«Un gordo que se dejaba las pestañas leyendo» (Hernández, 2018, p. 19).
FR	«Un gros qui lisait à s'esquinter les yeux» (Hernández, 2021, p. 116).

FRAGMENTO N.º 78	
ES	«El mundo más allá de las lindes de la Huerta» (Hernández, 2018, p. 20).
EN	«The world beyond the edges of the market garden» (Hernández, 2019, p. 3).

FRAGMENTO N.º 79	
ES	«Que mi padre usaba para regar los limoneros las noches de tanda» (Hernández, 2018, p. 20).
FR	«Que mon père utilisait pour arroser les citronniers les nuits de récolte» (Hernández, 2021, p. 16).

FRAGMENTO N.º 80	
ES	«La vida de la Huerta» (Hernández, 2018, p. 20).
FR	«La vie au Verger» (Hernández, 2021, p. 17).

FRAGMENTO N.º 81	
ES	«Nicolás, el hijo de la Rosario, mi vecino de la Huerta» (Hernández, 2018, p. 21).

FRAGMENTO N.º 82	
ES	«Cuando pienso en él lo imagino siempre vestido con un chándal de tactel de tonos violáceos» (Hernández, 2018, p. 21).

EN	«When I think of Nicolás, I always see him dressed in a purple Tactel tracksuit» (Hernández, 2019, p. 4).
FR	«Quand je pense à lui je l'imagine toujours vêtu d'un survêtement de polyamide mauve» (Hernández, 2021, p. 17).

FRAGMENTO N.º 83	
ES	«Su casa se elevaba junto a la carretera que cruzaba la huerta. La mía, al fondo de un carril de chinarro» (Hernández, 2018, p. 21).
EN	«His house was across the main road that cut across the fields. Mine was at the end of a dirt track» (Hernández, 2019, p. 4).
FR	«Sa maison était située à côté de la route qui traversait le Verger. La mienne, au fond d'un chemin empierré» (Hernández, 2021, p. 17).

FRAGMENTO N.º 84	
ES	«Crío callado» (Hernández, 2018, p. 21).
EN	«A quiet kid» (Hernández, 2019, p. 4).
FR	«Gamin réservé» (Hernández, 2021, p. 18).

FRAGMENTO N.º 85	
ES	«Nos reencontrábamos por la tarde en la Huerta» (Hernández, 2018, p. 22).
FR	«Nous nous retrouvions l'après-midi dans le Verger» (Hernández, 2021, p. 18).

FRAGMENTO N.º 86	
ES	«Llamaron a la Guardia Civil y comenzó la búsqueda […] encontraron su cadáver en el Cabezo de la Plata, un terreno escarpado a unos 10 kilómetros de su casa» (Hernández, 2018, p. 23).
EN	«They called the Guardia Civil and the search got underway […] they found his body in Cabezo de la Plata, a rugged, mountainous area about six miles from his home» (Hernández, 2019, p. 4).
FR	«Ils appelèrent la Guardia Civil et les recherches débutèrent […] on trouva son corps au Pic de la Plata, un terrain escarpé, à quelques 10 kilomètres de sa maison» (Hernández, 2021, p. 19).

FRAGMENTO N.º 87	
ES	«Se lo han llevado en el coche, escuchas. Al zagal, dice alguien, en su propio coche» (Hernández, 2018, p. 26).
FR	«Tu entends : ils l'ont emmené en voiture. Le gosse, dit quelqu'un, dans leur propre voiture» (Hernández, 2021, p. 21).

FRAGMENTO N.º 88	
ES	«Vamos hijico, vuelve a decir la Julia […] Ya no eres un crío […] Aunque eso en la huerta no signifique nada» (Hernández, 2018, pp. 26–27).
FR	«On y va gamin, répète Julia […] Tu n'es plus un enfant […] Même si dans le Verger cela ne signifie rien» (Hernández, 2021, pp. 21–22).

FRAGMENTO N.º 89	
ES	«¿Una historia ambientada en la huerta de Murcia?» (Hernández, 2018, p. 28).
EN	«A story set in horticultural Murcia? » (Hernández, 2019, p. 5).
FR	«Une histoire située dans le Verger de Murcie ?» (Hernández, 2021, p. 23).

FRAGMENTO N.º 90	
ES	«Tienes que ver a la cría» (Hernández, 2018, p. 29).
EN	«You must see my little girl» (Hernández, 2019, p. 6).
FR	«Tu devrais voir la môme» (Hernández, 2021, p. 24).

FRAGMENTO N.º 91	
ES	«La Julia pregunta […] Han matado a la zagala y el Nicolás no está» (Hernández, 2018, p. 32).

FRAGMENTO N.º 92	
ES	«Hostias […] ahí hay tela que cortar» (Hernández, 2018, p. 36).
FR	«Tu m'étonnes […] Il y a de quoi faire» (Hernández, 2021, p. 31).

FRAGMENTO N.º 93

ES	«Su cuerpo delgado ocultándose bajo los ramales de las acequias» (Hernández, 2018, p. 39).
FR	«Son corps agile qui se dissimule sous les arbustes des fossés» (Hernández, 2021, p. 33).

FRAGMENTO N.º 94	
ES	«Un pequeño caserío rodeado por limoneros, naranjos, bancales de patatas […] Un espacio verde atravesado por una red de acequias, brazales y regaderas […]» (Hernández, 2018, p. 42).
FR	«Un petit bourg entouré de citronniers, d'orangers, de rangées de pommes de terre […] Un espace vert parcouru par tout un réseau d'irrigation, de canaux, de systèmes d'arrosage» (Hernández, 2021, p. 36).

FRAGMENTO N.º 95	
ES	«El Yeguas, un pequeño merendero de la huerta ubicado en una de las veredas que conducen hacia el pueblo de Los Ramos» (Hernández, 2018, p. 49).
FR	«Le Yeguas, situé sur une des routes qui mènent au village de Los Ramos» (Hernández, 2021, p. 43).

FRAGMENTO N.º 96	
ES	«Ahí queda mucha tela que cortar» (Hernández, 2018, p. 52).
FR	«On n'a pas fini de parler de cette histoire» (Hernández, 2021, p. 46).

FRAGMENTO N.º 97	
ES	«Ese no estaba bien del perol» (Hernández, 2018, p. 53).
FR	«Il était un peu fêlé» (Hernández, 2021, p. 47).

FRAGMENTO N.º 98	
ES	«¿Tienes hambre? Pregunta la Julia […] Se acerca al poyete de la cocina y levanta el trapo con el que cubre los dulces de Navidad. Turrones, almendrados, cascos de fruta escarchada, nevaditos, polvorones» (Hernández, 2018, p. 55).

FR	«Tu as faim ? Demande Julia […] Elle s'approche du rebord de la fenêtre et soulève le linge qui recouvre les douceurs de Noël. Turron, biscuits aux amandes, écorces de fruits confites, nevaditos, polvorones» (Hernández, 2021, p. 49).

FRAGMENTO N.º 99	
ES	«Desde bien pequeño, en las acequias, dejaba la corvilla y la azada a un lado» (Hernández, 2018, p. 58).
FR	«Depuis tout petit, dans les canaux d'irrigation, il laissait de côté la faucille et la bêche» (Hernández, 2021, p. 52).

FRAGMENTO N.º 100	
ES	«También lo ayudaban en la huerta, lo acompañaban los días de tanda, desbrozaban las acequias y quemaban las ramas después de escardar» (Hernández, 2018, p. 58).
FR	«Ils l'aidaient aussi aux champs, l'accompagnaient les jours de récolte, nettoyaient les canaux d'irrigation et brulaient le branchage après le débroussaillage» (Hernández, 2021, p. 52).

FRAGMENTO N.º 101	
ES	«No te vayas hijico, no me dejes sola» (Hernández, 2018, p. 68).
FR	«Ne pars pas, mon garçon. Ne me laisse pas seule» (Hernández, 2021, p. 61).

FRAGMENTO N.º 102	
ES	«El teléfono de la Rosario […] El cuerpo de la Rosi» (Hernández, 2018, p. 69).
FR	«Le téléphone de la Rosario […] La chambre de Rosi» (Hernández, 2021, pp. 61–62).

FRAGMENTO N.º 103	
ES	«Hostia, el Miguel, como ha espumao» (Hernández, 2018, p. 78).
FR	«Mince, le Miguel, comment il se fait mousser» (Hernández, 2021, p. 71).

FRAGMENTO N.º 104	
ES	«Han entrado en la casa de la Rosario, han matado a la Rosi y se han llevado al Nicolás» (Hernández, 2018, p. 91).
FR	«Ils sont entrés chez la Rosario, ils ont tué la Rosi et ils ont enlevé Nicolás» (Hernández, 2021, p. 82).

FRAGMENTO N.º 105	
ES	«Vamos a la casa de la Asunción» (Hernández, 2018, p. 95).

FRAGMENTO N.º 106	
ES	«Las repartís por los carriles […] Os escondéis en el cañizal del rio» (Hernández, 2018, p. 101).
FR	«Vous les répartissez sur les chemins […] Vous vous cachez dans les roseaux au bord de la fleuve» (Hernández, 2021, p. 91).

FRAGMENTO N.º 107	
ES	«Han encontrado el coche en el Cabezo de la Plata. Al lado de la tierra de la Rosario» (Hernández, 2018, p. 108).

FRAGMENTO N.º 108	
ES	«En el Cabezo paseáis por las ramblas y os llenáis los zapatos de barro. El Cabezo es otro paraíso» (Hernández, 2018, p. 109).
FR	«Vous marchez dans les lits des cours d'eau et vos chaussures sont pleines de boue. Le Pic est un autre paradis» (Hernández, 2021, p. 98).

FRAGMENTO N.º 109	
ES	«Algo extraño acababa de aterrizar en la huerta. Una luz había cruzado el cielo y había caído en el bancal de limoneros frente a su casa» (Hernández, 2018, p. 111).
FR	«Atterrissage d'un truc étrange dans le Verger. Une lumière avait traversé le ciel pour s'écraser dans la rangée de citronniers en face de sa maison» (Hernández, 2021, p. 100).

FRAGMENTO N.º 110

ES	«Entrar en aquel huerto en medio de la noche era una escena cinematográfica» (Hernández, 2018, p. 112).
FR	«Entrer dans ce verger au milieu de la nuit était une vraie scène de cinéma» (Hernández, 2021, p. 101).

FRAGMENTO N.º 111	
ES	«Yo me quedé un poco más en la huerta […] Me apetecía pasear por los carriles de mi infancia» (Hernández, 2018, p. 113).
FR	«Je restai quelques heures dans le Verger […] J'avais envie de me promener sur les chemins de mon enfance» (Hernández, 2021, p. 102).

FRAGMENTO N.º 112	
ES	«Allí no estaba el árbol, ni el huerto, ni siquiera las lindes o el camino que atravesábamos» (Hernández, 2018, p. 114).
FR	«L'arbre, le verger, ou même les barrières ou le chemin que nous traversions n'étaient plus là» (Hernández, 2021, p. 103).

FRAGMENTO N.º 113	
ES	«Recuerdo el dolor de la Julia cuando tuvo que mudarse de ahí» (Hernández, 2018, p. 116).
FR	«Je me rappelle la douleur de Julia quand elle avait dû quitter les lieux» (Hernández, 2021, p. 104).

FRAGMENTO N.º 114	
ES	«Allí continuaban los dos sillones-mecedora […] mirando hacia la ventana que se abría hacia el carril» (Hernández, 2018, p. 122).
FR	«Les deux fauteuils à bascule étaient encore […] tournés vers la fenêtre qui donnait sur le chemin» (Hernández, 2021, p. 111).

FRAGMENTO N.º 115	
ES	«La huerta comienza a oírse […] La huerta ya no se frena. Ya sabe quién es el enemigo» (Hernández, 2018, pp. 128–129).
FR	«Le verger commence à se faire entendre […] Le Verger se lâche. Il sait qui est l'ennemi» (Hernández, 2021, p. 117).

FRAGMENTO N.º 116	
ES	«Mira, es el papá» (Hernández, 2018, p. 144).

FRAGMENTO N.º 117	
ES	«Nene, ¿Es que sigues con el libro ese?» (Hernández, 2018, p. 144).
FR	«Alors, gamin, toujours sur ce bouquin ?» (Hernández, 2021, p. 134).

FRAGMENTO N.º 118	
ES	«En la habitación de la Rosi, solico, porque solo estaba la Rosario en la casa […] La zagala en el suelo, llena de sangre» (Hernández, 2018, p. 145).

FRAGMENTO N.º 119	
ES	«El caserío al otro lado de la montaña […] Pero el Cabezo es un lugar. Has atravesado las ramblas […] Es lo que ocurre con Juan Alberto y la huerta. Él también ha caminado por los carriles mojados. […] La huerta es para él mucho más que un nombre» (Hernández, 2018, p. 159).
FR	«Le hameau de l'autre côté de la montagne. Mais le Pic est aussi un lieu. Tu as traversé ses torrents. Comme Juan Alberto avec le Verger. Lui aussi a marché sur des chemins humides. Le Verger est beaucoup plus qu'un nom, pour lui» (Hernández, 2021, p. 148).

FRAGMENTO N.º 120	
ES	«Estoy comía de dolores, hijico […] ¿El de los zagales? Sí, el de los zagales […] Calla Julia, no seas ceniza» (Hernández, 2018, p. 170).
FR	«Je suis toute percluse de douleurs, fiston. Celui sur les gamins ? Oui, celui sur les gamins. Tais-toi Julia, tu vas nous porter la poisse» (Hernández, 2021, p. 158).

FRAGMENTO N.º 121	
ES	«Se murió sin creer que su crío había hecho eso» (Hernández, 2018, p. 171).
FR	«Elle est morte sans jamais croire que son fils ait pu faire ça» (Hernández, 2021, p. 159).

FRAGMENTO N.º 122	
ES	«Como la de mi prima Maruja, que vivía en la entrada del carril que conducía a mi casa: El crío no se metía con nadie» (Hernández, 2018, pp. 182–183).

FRAGMENTO N.º 123	
ES	«Venga, duérmete – me dijo, acariciándome como a un crío» (Hernández, 2018, p. 185).
FR	«Allez, endors-toi, me dit-elle, en me caressant comme un enfant» (Hernández, 2021, p. 171).

FRAGMENTO N.º 124	
ES	«El Larry, Hilario» (Hernández, 2018, p. 196).

FRAGMENTO N.º 125	
ES	«Esos zagales están todos locos. Les viene de familia» (Hernández, 2018, p. 205).
FR	«Ces gamins sont tous tarés. C'est de famille» (Hernández, 2021, p. 191).

FRAGMENTO N.º 126	
ES	«Hostia, que duro» (Hernández, 2018, p. 225).
FR	«Ouh là, c'est dur» (Hernández, 2021, p. 209).

FRAGMENTO N.º 127	
ES	«Eso ya es harina de otro costal» (Hernández, 2018, p. 226).
FR	«C'est une autre paire de manches» (Hernández, 2021, p. 209).

FRAGMENTO N.º 128	
ES	«En la tapia en la que ahora estáis todos sentados» (Hernández, 2018, p. 229).
FR	«Sur le muret où vous êtes maintenant tous assis» (Hernández, 2021, p. 212).

FRAGMENTO N.º 129	
ES	«Encontrarme con el espacio abismal desde el que Nicolás se arrojó al vacío, subir al Cabezo para cerrar la historia» (Hernández, 2018, p. 231).
FR	«Être face à l'abîme où Nicolas s'était jeté, grimper sur le Pic de la Plata pour conclure l'histoire» (Hernández, 2021, p. 213).

FRAGMENTO N.º 130	
ES	«Alpargatas de cuadros» (Hernández, 2018, p. 244).
FR	«Des pantoufles à carreaux» (Hernández, 2021, p. 226).

FRAGMENTO N.º 131	
ES	«He mandado a mi Pepe y a los críos a la calle para que estemos solos» (Hernández, 2018, p. 252).
FR	«J'ai envoyé Pepe dehors avec les enfants pour qu'on soit seuls» (Hernández, 2021, p. 233).

FRAGMENTO N.º 132	
ES	«Qué seria era siempre la jodía […] Las dejaba caer…y nos teníamos que reír» (Hernández, 2018, p. 252).
FR	«Elle était trop sérieuse, ça ne l'aidait pas. Elle te sortait de ces blagues…et nous on était bien obligés de rigoler» (Hernández, 2021, p. 234).

FRAGMENTO N.º 133	
ES	«Hay críos que están paseando libros hasta que arruinan a sus padres» (Hernández, 2018, p. 253).
FR	«C'est des enfants qui ont tellement le nez dans leurs bouquins qu'ils finissent par ruiner leurs parents» (Hernández, 2021, p. 235).

FRAGMENTO N.º 134	
ES	«Teníamos nuestras perricas y nos daban para ir de fiesta […] Nosotras éramos más cabricas locas […] Una zagala normal» (Hernández, 2018, pp. 254–255).

FR	«On avait nos thunes et ça nous suffisait pour faire la fête. Nous, on était plus fofolles. Une fille normale» (Hernández, 2021, p. 235).

FRAGMENTO N.º 135	
ES	«En el carril te encuentras con Odín, el gato de Nicolás» (Hernández, 2018, p. 262).
FR	«Sur le chemin tu croises Odin, le chat de Nicolás» (Hernández, 2021, p. 243).

FRAGMENTO N.º 136	
ES	«Tardó varios días en volver al carril» (Hernández, 2018, p. 262).
FR	«Il a mis plusieurs jours à revenir vers vous» (Hernández, 2021, p. 243).

FRAGMENTO N.º 137	
ES	«Hostia puta, Miguel» (Hernández, 2018, p. 302).
FR	«Putain de merde, Miguel» (Hernández, 2021, p. 280).

***Anoxia* (ES – EN)**

Finalizamos la reproducción íntegra de nuestro corpus de fragmentos textuales con los extractos correspondientes a *Anoxia*, traducida al inglés bajo un título homónimo en 2025.

FRAGMENTO N.º 138	
ES	«El frío de la pequeña sala del tanatorio eriza el cuerpo robusto de Dolores. Debería haber traído algo de abrigo, al menos un pañuelo para cubrir sus hombros y compensar la ligereza de la blusa de seda […] El aluminio del trípode se ha enfriado nada más entrar y el cuerpo de la cámara es ahora un témpano de hielo» (Hernández, 2023, p. 13).
EN	«The cold in the small room in the funeral home bristles the hair on Dolores's hefty body. She should have brought a coat, or at least a shawl to cover her shoulders and the slender silk of her blouse […] The aluminum tripod turned freezing as soon as she entered, and the camera is like a block of ice» (Hernández, 2025, p. 11).

FRAGMENTO N.º 139	
ES	«Es consciente de habitar un tiempo prestado e interrumpir un duelo. Por eso cada leve movimiento, cada mínima pulsación del disparador, le hace pensar en la incomodidad de la mujer que no deja de escudriñarla» (Hernández, 2023, p. 14).
EN	«She's trying to be quick, and to focus on her work, knowing that her time there is borrowed, and she's interrupting an act of mourning. And every slight shift, every minimal click of the shutter, recalls to her the discomfort of the woman there scrutinizing» (Hernández, 2025, p. 12).

FRAGMENTO N.º 140	
ES	«Pero nunca había hecho algo parecido. Con Luis había realizado todo tipo de reportajes […] Pero un difunto […], nunca había fotografiado algo así» (Hernández, 2023, p. 15).
EN	«She'd never done anything like this. With Luis, she'd covered everything […] But a dead man . . .she'd never done anything like that» (Hernández, 2025, p. 13).

FRAGMENTO N.º 141	
ES	«Se desplaza como una autómata, intentando también no pensar en otros tanatorios […] su rostro acumula varias vidas. La última década cuenta al menos por tres» (Hernández, 2023, p. 16).

FRAGMENTO N.º 142	
ES	«Aunque trata de no mirar hacia el asiento de al lado, intuye allí el vacío oscuro, la oquedad que desde hace un tiempo la acompaña. Hoy es densa y nubla el espacio. También consume el aire a su alrededor» (Hernández, 2023, p. 16).
EN	«She tries not to look at the passenger seat, but she senses the dark absence there, the hollowness that has accompanied her for some time. It's dense today, and hazy, and sucks up the air around it» (Hernández, 2025, p. 15).

FRAGMENTO N.º 143	
ES	«Lo montaron en 1990, el mismo año que se casaron […] Ese estudio era su futuro, su proyecto de vida. Ahora es su pasado» (Hernández, 2023, p. 18).
EN	«They opened the shop in 1990, the same year they were married […] That studio was his future, his life project. Now it's his past» (Hernández, 2025, p. 17).

FRAGMENTO N.º 144	
ES	«Permanecer allí, día tras día, como si el suelo no se hubiera derrumbado aquella tarde de 2009, como si pudiera rozar así algo de aquel tiempo anterior que, de la noche a la mañana, saltó por los aires y ya nunca más se ha vuelto a recomponer» (Hernández, 2023, p. 20).
EN	«Standing there, day after day, as though the ground hadn't crumbled away one afternoon in 2009, as though she could still touch that time from before, which from one day to the next exploded and has never been put back together again» (Hernández, 2025, p. 19).

FRAGMENTO N.º 145

ES	«Porque en el bar de su padre solo se reunían los hombres. Para las mujeres era un territorio extranjero […] Dolores lo advirtió cuando también comenzó a sentirlas sobre ella misma […] eso le hizo decidir que su lugar […] con su madre en la cocina […] Allí dentro estaría a salvo» (Hernández, 2023, p. 22).
EN	«Because only men went to her father's bar. For women, it was a foreign country […] Dolores remembers when she started feeling them […] that's what made him decide her place […] but in the kitchen […] She'd be safe there» (Hernández, 2025, p. 22).

FRAGMENTO N.º 146	
ES	«Es a finales de la semana que viene cuando el teléfono suena. De nuevo, la voz ronca y grave del hombre y el acento particular que no acaba de reconocer. Clemente Artés, le dice […] Le detalla después que tomó más de diez fotos y le pregunta si las quiere todas o solo algunas» (Hernández, 2023, p. 24).
EN	«At the end of the week, the phone rings. A man's voice again, deep and husky, with an odd accent she doesn't recognize. Clemente Artés, he says […] She tells him she took ten photos or more, and asks if he wants all of them» (Hernández, 2025, p. 24).

FRAGMENTO N.º 147	
ES	«Esa misma tarde se encierra en el cuarto oscuro para positivar las imágenes. Es ahí donde le presta atención por primera vez al difunto. Ese momento es para ella el verdadero corazón de la fotografía, el instante en que la imagen asoma, como un fantasma, atravesando el tiempo» (Hernández, 2023, p. 25).
EN	«That same afternoon, she shuts herself up in the darkroom to develop the film. There, she pays attention to the dead man for the first time. This, for her, is the heart of photography, the moment when the image emerges like a ghost across time» (Hernández, 2025, p. 24).

FRAGMENTO N.º 148

ES	«Recuerda los primeros meses después de su muerte. Ella se encerraba en el laboratorio y volvía a positivar las fotos que tenía de él. Sus retratos, pero también los paisajes, las vistas del pueblo, su mirada. Necesitaba volver a verlo aparecer» (Hernández, 2023, p. 26).
EN	«She remembers the first months after his death. She went to the darkroom and redeveloped all his photos. The portraits, but also the landscapes, the views of the village, the sea. His gaze. She needed to see him appear again» (Hernández, 2025, p. 26).

FRAGMENTO N.º 149	
ES	«Comenzó a retratar difuntos en Marsella. Y aunque hace ya bastantes décadas que esa tradición cayó en el olvido, él ha tratado de que no se extinga del todo. La continuará mientras le queden fuerzas. A pesar de que más de uno pueda pensar que ha perdido la cabeza (Hernández, 2023, p. 30).
EN	«He took portraits of the dead in Marseille. And though that tradition declined decades ago and is now more or less forgotten, he tried to keep the embers of it alive. He will continue to do so as long as he has his strength. Even if more than a few people may think he's lost his mind» (Hernández, 2025, p. 30).

FRAGMENTO N.º 150	
ES	«Dolores la conoció a ella antes que a él, que durante mucho no fue otra cosa para ella que el hermano de su amiga […] Le parecía inalcanzable. Su pelo largo rubio y su barba descuidada […] Él la saludaba siempre distante» (Hernández, 2023, p. 32).
EN	«Dolores knew Teresa before she knew Luis, and for a long time, he was just her friend's brother […] and it put him, his long blond hair, his shaggy beard, out of her reach […] He was always distant when he waved at her» (Hernández, 2025, p. 33).

FRAGMENTO N.º 151	
ES	«Había sido algo parecido a un padre […]» (Hernández, 2023, pp. 31–32).

FRAGMENTO N.º 152	
ES	«Todavía no podía imaginar todo lo que iban a vivir juntos […] La felicidad y la aventura de los primeros años. Tampoco el dolor y pena que llegarían después» (Hernández, 2023, p. 32).

FRAGMENTO N.º 153	
ES	«Desde que lo ha visto bajar del coche, comprende por qué aquella mujer lo llamó «el anciano» en lugar de «el viejo». Clemente Artés tiene algo que no pertenece a este lugar. Lo nota en su manera de vestir: la camisa perfectamente planchada, la chaqueta de lino, el pañuelo negro anudado al cuello» (Hernández, 2023, pp. 36–37).
EN	«Since she watched him get out of the car, she's understood why the woman called him the old man. It's not just his age — Clemente Artés has something not quite of this world. It's evident in his dress: the perfectly ironed shirt, the linen jacket, the black kerchief knotted around his neck» (Hernández, 2025, pp. 37–38).

FRAGMENTO N.º 154	
ES	«Tiene algo que no pertenece a este lugar […] Recuerda a las fotografías de Charles Darwin […] arrugas de la frente y los grandes surcos junto a sus ojos. Su rostro se vuelve amable y cambio por completo cuando sonríe» (Hernández, 2023, pp. 36–37).

FRAGMENTO N.º 155	
ES	«Ver ahora esas fotos es entrar en un mundo íntimo, casi profanarlo. Lo siente con mayor intensidad al llegar a las fotografías más recientes, algunas tomadas en la década de los ochenta. Escenas en color que lo trae todo al presente» (Hernández, 2023, p. 47).
EN	«To see them is to enter, almost to profane, a world of others. The feeling grows more intense as the photos become more recent, some of them taken in the eighties, in color, bringing everything into the present» (Hernández, 2025, p. 50).

FRAGMENTO N.º 156

ES	«La experimenta sobre todo al descubrir la imagen de la última página del libro […] Las cenefas […] de lo que pudiera ser un dormitorio […] la figura del difunto […] una silueta blanca sobre la cama cuyo cuerpo aparece ahora borroso […]» (Hernández, 2023, pp. 47–48).

FRAGMENTO N.º 157	
ES	«Si hubiera sido por ella, aún seguiría en la capital. Aunque en el fondo se alegra de que su hijo desoyese las recomendaciones de la policía y encontrara anoche el modo de volver» (Hernández, 2023, p. 51).

FRAGMENTO N.º 158	
ES	«Al agacharse es cuando más le recuerda a Luís. No puede evitar mirarlo de reojo, con los pantalones remangados a media rodilla y las botas cubiertas de barro, tratando de quitar el fango del salón de la casa de la playa. Ha sido él quien se ha ofrecido a ayudar (Hernández, 2023, p. 51).
EN	«When he crouches is when he reminds her most of Luis. She can't help looking at him from the corner of her eye, pants rolled to his knees, boots covered in mud, trying to clear the sludge from the living room of the beach house. He offered to help» (Hernández, 2025, p. 55).

FRAGMENTO N.º 159	
ES	«Quizá por eso le habla a Iván de Clemente Artés: la llamada, la visita, las fotos, el libro. Se lo menciona también porque sabe que es el único tema de conversación en el que ella no es una madre tratando a su hijo como a un niño sin padre» (Hernández, 2023, p. 52).
EN	«Perhaps that's why she tells Iván about Clemente Artés: the phone call, the visit, the photos, the book. She mentions him, too, because it's the only topic of conversation that allows her not to be a mother treating her son like a boy without a father» (Hernández, 2025, p. 57).

FRAGMENTO N.º 160	
ES	«Cuando charlan sobre fotografía, tiene la impresión de estar hablando con Luis, como si su marido, lo que queda de él en su hijo de veintidós años, asomase de golpe» (Hernández, 2023, pp. 52–53).

FRAGMENTO N.º 161	
ES	«El anciano, largo y delgado, con un sombrero negro y un traje gris oscuro, apoyándose en un bastón de madera con empuñadura plateada; ella, a su lado, rotunda, también vestida de oscuro, con el trípode plegado y la mochila de piel marrón con el material fotográfico cargado en la espalda» (Hernández, 2023, p. 57).
EN	«The old man, tall and thin, with his black hat and dark-gray suit, leaning on a wooden cane with a silver pommel, and her beside him, robust, in dark clothing, with the folded tripod and the brown leather backpack on her back with the photographic equipment inside» (Hernández, 2025, p. 62).

FRAGMENTO N.º 162	
ES	«Porque el cuerpo sigue siendo la esposa, la madre, la hija…hasta el final. También en la enfermedad. También en la muerte. Y, además, ellos no solo quieren recordar el cuerpo, también el momento. Se aferran incluso al ataúd. El último abrazo antes de cerrar la caja, la última vez que pueden mirar a su ser amado. *Et c'est tout*» (Hernández, 2023, p. 58).
EN	« "Because that body is still your wife, your mother, your daughter...until the end. In sickness. Even in death. And it's not just the body they want to remember, they want to remember the moment. Even the coffin they hold on to. The last embrace before closing the lid, the last time they can see the person they love. *Et c'est tout*."» (Hernández, 2025, pp. 63–64).

FRAGMENTO N.º 163	
ES	«De nuevo, se siente más cerca de la mujer difunta al verla aparecer sobre el papel que al estar junto al cuerpo en el tanatorio. Observa el contraste del rostro con las flores del fondo. El perfil nítido y las flores difuminadas» (Hernández, 2023, p. 63).
EN	«She feels closer to the deceased woman emerging on the paper than she did in the funeral home. She notices the contrast between her face and

	the flowers in the background. The profile sharp, the flowers blurred» (Hernández, 2025, p. 69).

FRAGMENTO N.º 164	
ES	«Le resta inmediatez a la escena […] El aura del blanco y negro lo sitúa fuera del tiempo. Sobre todo, para aquellos que conocieron ese rostro joven y sano» (Hernández, 2023, p. 63).

FRAGMENTO N.º 165	
ES	«Me gusta el contraste del rostro con las flores – comenta ella. Y el blanco y negro, es cierto lo hace todo menos concreto. Tenía usted razón. Aunque en su libro vi también alguna en color […] Muy pocas. El color es violento. Determina demasiado el instante. Por eso siempre he preferido el blanco y negro. Al menos en la fotografía mortuoria. Posee un aura que beneficia a quien las mira» (Hernández, 2023, p. 71).
EN	« “I like the contrast of the face and flowers,” she says. “The black and white makes it all less concrete. You were right. But your book has some color photos in it.” […] “Not many. Color is violent. It exerts too great an effect on the moment. That’s why I’ve always preferred black and white. At least for mortuary photos. It has an aura that comforts those who look at it.” » (Hernández, 2025, pp. 78–79).

FRAGMENTO N.º 166	
ES	«Una colección – admite – no se acaba nunca. Cada foto es una constatación del final. Cuando me siento aquí, trato de aceptarlo. Aceptar que me llegará. Como ha llegado a todos los que aparecen aquí. Es importante ser consciente de ello» (Hernández, 2023, p. 73).
EN	« “A collection is never done,” he admits. “Every photo is a testament to the end. When I sit here, I try to accept it. Accept that it will come for me. As it has come for all these you see here. It’s important to be aware of that.” » (Hernández, 2025, p. 80).

FRAGMENTO N.º 167

ES	«Enfatiza que ahí se encuentran los auténticos orígenes de la fotografía. Y también el verdadero sentido del retrato mortuorio. Es la genuina imagen última. La fotografía en papel se puede reproducir. Pero el daguerrotipo es una imagen única, como la pintura […] Un espejo con memoria […] Un momento del tiempo que ya no volverá a repetirse. Ahí está la muerte real, el último reflejo del cuerpo de alguien» (Hernández, 2023, p. 74).
EN	«He repeats that they represent the true origins of photography. And the inner essence of mortuary photography. They are truly the last image. A paper photograph can be reproduced. But a daguerreotype is unique, like a painting. […] "A mirror with memory," he concludes. "Literally. A moment in time that will never return. That is real death, the final reflection of a person's body." » (Hernández, 2025, p. 81).

FRAGMENTO N.º 168	
ES	«Lo que más me ha impresionado ha sido la mirada – le ha confesado a su cuñada después de pedir al camarero una botella de Casa Castillo. El modo en que ese hombre se ha quedado observando la fotografía. El gesto de cariño. Como si estuviese realmente mirando a su mujer» (Hernández, 2023, p. 77).
EN	« "What struck me most was his stare" she confessed to her sister-in-law after ordering a bottle of Casa Castillo from the waiter. "How he stood there looking at the photo. The tenderness on his face. As if he were actually seeing his wife there" » (Hernández, 2025, p. 85).

FRAGMENTO N.º 169	
ES	«No podías, lo sé. Y eso sí que lo puedo entender. Aunque todavía tenga pesadillas por la noche. Pero, bueno, no vamos a entrar ahora en eso […] (Dolores) Es muy consciente de que esa sigue siendo una conversación pendiente y no está dispuesta a mantenerla esta noche» (Hernández, 2023, p. 79).
EN	« "You couldn't. I know. And I do understand that. I still have nightmares about that night. But it's fine, we won't go into that right

	now.” […] She knows they still need to have this conversation; it’s hanging over their heads. But not now. » (Hernández, 2025, p. 88).

FRAGMENTO N.º 170	
ES	«La tarde de la muerte de Luis, viajaron las dos juntas hasta el hospital de Antequera […] Pero al llegar, Dolores se derrumbó y no pudo entrar en la morgue. No tengo fuerzas, le dijo a Teresa. Y ella se ofreció a hacerlo» (Hernández, 2023, pp. 79–80).

FRAGMENTO N.º 171	
ES	«También entonces cae en la cuenta de que no ha visto ninguna foto mortuoria de Gisele […] Imagina que la guarda en el álbum que le mostró el día que visitó el estudio. El que custodia la imagen de las personas capitales de su vida» (Hernández, 2023, p. 90).
EN	«And she realizes she hasn’t seen Gisèle’s mortuary photo […] She imagines it must be in the album he showed her the day he visited the studio. The one with the images of the people who have meant most to him» (Hernández, 2025, p. 100).

FRAGMENTO N.º 172	
ES	«Clemente le habla del linaje de la técnica y el lugar de donde proviene eso a lo que ahora ella se dedica. Una genealogía, comenta, llena de fracasos y abandonos. Porque en el daguerrotipo está el origen, pero pronto se abandonó por otras técnicas más rápidas y económicas […] La industria de la fotografía que poco a poco va convirtiéndose en todo eso que ella conoce» (Hernández, 2023, p. 100).
EN	«He talks to her about the technique’s lineage and the origins of her vocation. He refers to it as a genealogy full of failures and dead ends. The daguerreotype stands at the beginning of photography, but it was quickly abandoned for quicker and more economical techniques […] How all this developed slowly into the photography industry as she now knows it» (Hernández, 2025, p. 111).

FRAGMENTO N.º 173

ES	«Y de repente todo le resulta a la vez extraordinario y demasiado poco significativo como para ser mostrado en una imagen así. Reflexiona durante unos segundos. Al entrar en la urbanización, se fijó en una casa al principio de la calle, una estructura ruinosa a medio construir. Le pareció en sí misma un objeto» (Hernández, 2023, p. 102).
EN	«But all at once, everything strikes her as both extraordinary and too insignificant to appear in such an image. She reflects for a moment. As she was entering the development, she noticed a house at the end of the street, half-built, now in ruins» (Hernández, 2025, pp. 113–114).

FRAGMENTO N.º 174	
ES	«Aunque para conservar bien la placa haría falta sellarla herméticamente y evitar así la oxidación y cualquier tipo de roce. Dolores se la lleva a casa […] En eso piensa por la noche antes de irse a la cama, con el daguerrotipo entre las manos […] Por primera vez en consciente: esa imagen que no existía ha sido creada por ella» (Hernández, 2023, pp. 105–106).
EN	«To prevent oxidation, the plate must be hermetically sealed, but Dolores takes it home as it is […] She thinks this at night before going to bed, with the daguerreotype in her hands […] For the first time she's aware that it had no prior existence, that she's the one who created it» (Hernández, 2025, pp. 117–118).

FRAGMENTO N.º 175	
ES	«No es una práctica muy conocida, pero sí se sabe de su existencia […] Una práctica que nace al mismo tiempo que la fotografía post mortem, pero que se sitúa un paso más allá: no se trata de retratar al difunto, sino de capturar en una misma imagen el proceso de la muerte. Al fin y al cabo, explica, las largas exposiciones de las primeras fotografías […] mostraban […] otro tipo de tiempo: el transcurso, la duración, la realidad sucediendo» (Hernández, 2023, p. 113).
EN	«It's obscure, but not entirely unknown […] The practice—he emphasizes he's talking about a practice — evolved alongside postmortem photography, but goes beyond it. It's not a portrait of the

	dead, but an image of the process of dying. Remember, he says, the long exposure times of early photographs didn't show an instant, life frozen, but passage, duration, reality as it happened» (Hernández, 2025, p. 125).

FRAGMENTO N.º 176	
ES	«La tradición de los inquietos, le especifica, no pertenece al ámbito de la ilusión, sino al de lo real. Nace del intento de dejar constancia de la única certeza, la muerte. Recoger en una misma imagen el antes y el después. Conservar en un mismo lugar la vida y la muerte» (Hernández, 2023, p. 115).
EN	«The photographs of the unquiet ones, he continues, represent a tradition true to reality rather than illusion, born of the attempt to ratify the one certainty, which is death, gathering in a simple image its before and after. Preserving life and death in one place» (Hernández, 2025, p. 127).

FRAGMENTO N.º 177	
ES	«La orilla de la playa parece el mostrador de una pescadería macabra. Todo teñido por el verde fangoso de las algas y el agua. El agua contaminada como trampa mortal […] El Mar Menor convertido en cementerio […] Prepara la cámara y toma una vista panorámica […] Después, se arrodilla sobre la arena para sacar un detalle y enfoca el ojo sin vida y la boca abierta de uno de los grandes mújoles que ocupan la orilla» (Hernández, 2023, pp. 124–125).
EN	«It looks like the counter at a fishmongers, but dyed a grotesque, filthy green by the algae and water. Contaminated, murderous water […] The Mar Menor is a cemetery […] She readies her camera for a panoramic shot […] She kneels on the sand to capture a detail, focusing on the lifeless eye and open mouth of a bream» (Hernández, 2025, p. 137).

FRAGMENTO N.º 178	
ES	«Tiene la impresión de que esos edificios (tanatorios) son impermeables al dolor. Las viviendas, en cambio, acompañan a quienes se quedan. Es lo que sintió cuando a su tata Reme la velaron en casa, que el espacio

	lloraba, y también que curaba, que guarecía y arropaba en el dolor» (Hernández, 2023, p. 129).
EN	«She has the feeling such buildings are impervious to pain. A house is different: it accompanies those left behind. She felt that when they held the wake for Nana Reme at home: the space itself was weeping, and at the same time it healed, lulled, protected them from the pain» (Hernández, 2025, p. 142).

FRAGMENTO N.º 179	
ES	«Entrar y salir con presteza […] Interrumpimos su dolor. Durante este tiempo, este sitio es como su hogar, debemos marcharnos cuanto antes. Imagínese cuando entrábamos en las casas. Aquí parece que venimos de parte de la funeraria y eso incomoda menos» (Hernández, 2023, p. 130).
EN	« “Get in and get out,”. “We’re interrupting their mourning. For this brief period, imagine we’re in their home, and we can’t overstay our welcome. Imagine how it was when we used to go to their houses. Here, it’s like we’re part of the staff, that makes it less uncomfortable.” » (Hernández, 2025, pp. 143–144).

FRAGMENTO N.º 180	
ES	«No tiene que responder ahora. Solo es una propuesta. Pero si en algún momento decide plantearse cederla o incluso catalogarla […] el Archivo estará encantado de albergarla. Y yo aún más» (Hernández, 2023, p. 166).
EN	« “Don’t answer me now. It’s just a proposal. But if you do ever decide to donate it or even just lend it, the archive would be more than happy to store and catalogue it. Me especially.” » (Hernández, 2025, p. 183).

FRAGMENTO N.º 181	
ES	«El día que toman los daguerrotipos del pueblo salen temprano […] Dolores ya tiene todas las imágenes en la cabeza: la rambla […]; la calle adoquinada […] y, por supuesto, el mar, dos tomas, el puerto deportivo y la playa» (Hernández, 2023, p. 175).

FRAGMENTO N.º 182	
ES	«(Dolores) Ha preparado cuatro placas. Los cuatro chasis de los que dispone. Dolores ya tiene todas las imágenes en la cabeza: la rambla que se desbordó, con los restos del fango y las cañas arrastradas aún sin limpiar; la calle adoquinada de los comercios turísticos, con todo cerrado como si fuera territorio abandonado; y, por supuesto, el mar, dos tomas, el puerto deportivo y la playa» (Hernández, 2023, p. 175).
EN	«She's prepared four plates for the four frames Clemente has. She already has the images in mind: the flooded ravine, with the mud streaking the canebrakes, still untended; the cobblestoned street with the tourist shops, all closed down, as in a no-man's-land; and the sea, from two angles: the marina and the beach. » (Hernández, 2025, p. 192).

FRAGMENTO N.º 183	
ES	«Es la mirada, algo intangible pero que ella parece vislumbrar. Ahora entiende lo que decía el anciano. No es solo la manera de enfocar y encuadrar, de situar la cámara, sino también el modo de mirar, la expresión del rostro, lo que se desprende de él. El afecto o el morbo. Y esto último es lo que cree identificar en la mirada de Alfonso, la observación indiscreta» (Hernández, 2023, pp. 182–183).
EN	«It's his expression, something intangible but clearly present. Now she knows what Clemente wanted to tell her. That it's not just arranging the camera, focusing, framing; there's also a gaze, an attitude, something given off as one sees. Affection or morbid curiosity. She thinks she sees the latter in Alfonso. In him, the act of observation is indiscreet» (Hernández, 2025, pp. 200–201).

FRAGMENTO N.º 184	
ES	«El tiempo detenido, el cuidado y la atención a todos los detalles. Es la última imagen. Merece todo el esmero del mundo. Nada es más importante que lo que está sucediendo aquí y ahora» (Hernández, 2023, p. 183).

EN	«Time stopped, care, attention to detail. It's the last image. It deserves all the conscientiousness she can muster. Nothing is more important than what's happening here and now» (Hernández, 2025, p. 201).

FRAGMENTO N.º 185	
ES	«¿Qué hay más inevitable y habitual que la muerte? Lo anómalo y lo terrorífico es tratar de quitarla de en medio, ocultarla y hacer como si no existiera. Lo fotografía mortuoria constata la única certidumbre que tiene el ser humano: su caducidad. Es una memoria del último momento, un intento de apresar la imagen del cuerpo antes de que desaparezca. Lo único que convierte este acto de amor en una costumbre morbosa es la mirada actual (Hernández, 2023, p. 189).
EN	«What's more normal, more inevitable than death? The anomalous thing, the terrifying thing, is trying to suppress it, hide it, pretend it doesn't exist. Mortuary photography presents humankind with the one certainty it possesses: its expiry. It's a keepsake of the last moment, an attempt to trap the impression of the body before it vanishes. An act of love that only appears morbid because of the nature of the contemporary gaze» (Hernández, 2025, p. 208).

FRAGMENTO N.º 186	
ES	«Entra a toda prisa en el estudio y abre el armario en el que guardó el libro de Clemente para quitarlo de su vista […] Cuando alcanza el libro, la prisa desaparece y el tiempo se frena. Ahora teme abrir la última página. Titubea durante algunos segundos. Pero al final se atreve. Y ni siquiera necesita comparar la reproducción del daguerrotipo que clausura el libro con la fotografía que ha tomado con el móvil. Está claro» (Hernández, 2023, p. 241).
EN	«Before hurrying into the studio and opening the cabinet she had stuffed Clemente's book into to keep it out of sight […] She finds it. Her haste dissipates, time stops. She's scared to look at the last page and hesitates. But then she dares to open it. She doesn't even need to take out her phone to compare the photo she took of the room with the daguerreotype on the last page. It's all too clear» (Hernández, 2025, p. 259).

FRAGMENTO N.º 187	
ES	«Se estremece al imaginarlo allí, detrás del objetivo, contemplando impaciente la llegada de la muerte» (Hernández, 2023, p. 247).

FRAGMENTO N.º 188	
ES	«Todo es fango ahora. Una vez más. El ocre del agua del campo que ha atravesado el pueblo y ha ido a parar al mar. La tierra arcillosa que ensucia las calles y empaña el ánimo también pardo y apagado. Todo se repite. Un ciclo infinito» (Hernández, 2023, p. 263).
EN	«Everything is mud. Again. The ochre water of the fields has crossed the village and drained into the sea. The clay soil stains the roads and clouds the soul, and the mood is gray and muted. Everything happens again. An infinite cycle» (Hernández, 2025, p. 281).

FRAGMENTO N.º 189	
ES	«También ese día sintió la urgencia y la obligación. Se había prometido no volver a fotografiar a un difunto. Pero cuando Vasil la llamó, experimentó la necesidad inminente de apresar esa última imagen. Por Clemente, pero sobre todo por ella. Eso fue lo que más asombro le causó, el requerimiento interior de guardar para siempre aquello que pronto iba a dejar de ser visible» (Hernández, 2023, p. 264).
EN	«That day, too, she felt an obligation. She'd promised herself she wouldn't photograph the dead again. But when Vasil called her, she needed to shoot that last image. For Clemente, but also for her. She was shocked by that demand rising up inside her to keep forever a thing that would soon cease to be visible» (Hernández, 2025, pp. 290–291).

FRAGMENTO N.º 190	
ES	«Percibió aún con más fuerza esa serenidad cuando se quedó sola en la sala fría, delante del cuerpo. Apenas un rostro. Afilado. La barba peinada. El anciano, de nuevo. Ya no el viejo. Elegante aún, aunque no lo vistieran con uno de sus trajes. Una tela blanca de raso cubría todo su

	cuerpo. Imaginó que eso no le habría entusiasmado» (Hernández, 2023, p. 265).
EN	«This impression strengthened as she stood alone in the cold chamber with the body. The face. Sharp features. Groomed beard. Him, again. Old, but not decrepit. Elegant, though they hadn't dressed him in one of his suits. A white satin cloth covered him. He wouldn't have cared for that, she thought» (Hernández, 2025, pp. 291–292).

FRAGMENTO N.º 191	
ES	«Volvió a mirar el rostro. Era lo único que deseaba capturar. El primer plano de la cara. El resto de la escena le sobraba. Inconscientemente, trató de encontrar el punto de vista del retrato movido que tomó el día en que, por primera vez, él le habló de los inquietos. Todavía no estoy muerto, le dijo él. Ahora sí lo estaba. Y ella confiaba en que la imagen fuera nítida. La efigie perfecta, cuando la vida se detiene» (Hernández, 2023, p. 266).
EN	«She looked at his face again. It was all she wanted to capture. The face in the foreground. Everything else was superfluous. She tried, without meaning to, to find the same angle as in that blurred portrait she took the day he spoke to her of the unquiet ones. I'm not dead yet, he told her then. Now he was. And she trusted the resulting picture would be clear. A perfect effigy, life made stationary» (Hernández, 2025, p. 292).

Cuestionarios y entrevistas

Cuestionario a Miguel Ángel Hernández sobre *Intento de escapada*
En este anexo reproducimos las respuestas proporcionadas por Miguel Ángel Hernández (MAH) a un cuestionario (enviado por correo electrónico) que le propusimos sobre su novela *Intento de escapada*, y que nos devolvió convenientemente cumplimentado el 15 de diciembre de 2021 por la misma vía. El cuestionario incluye preguntas y respuestas sobre la inspiración de los personajes, como Marcos, que comparte rasgos con el autor, y Montes, basado en Santiago Sierra. También se aborda la ambigüedad del final de la novela, el tiempo dedicado a su escritura, las dificultades en la redacción de ciertos capítulos y la integración de un léxico que combina lo cotidiano con términos artísticos. Hernández reflexiona sobre la circularidad del mundo del arte y la imposibilidad de escapar de él, así como sobre la naturalidad con la que mezcla estilos y vocabulario en su obra.

GBW: ¿Cómo describirías tu proceso creativo, en líneas generales?

MAH: Mi proceso de escritura es un ejercicio de paciencia y maduración. Todo comienza con una idea, una imagen o una sensación que se instala en mi mente y que, con el tiempo, va creciendo y ramificándose. Durante meses, incluso años, voy dándole vueltas a la temática, la estructura, los personajes, los diálogos y el estilo. Es un proceso mental, casi subterráneo, en el que tomo muchas notas, apunto frases, ideas sueltas, escenas posibles. No me precipito a escribir la novela de inmediato; necesito que todo repose, que se asiente, que encuentre su forma natural.

Cuando finalmente me siento a escribir, ya tengo una especie de mapa mental de la obra. Pero el trabajo no termina ahí. Para mí, escribir es también un proceso de 'autotraducción intralingüística'. Es decir, voy depurando y modificando los borradores, ajustando el tono, el ritmo, las voces de los personajes. Es como si estuviera traduciendo la novela dentro de la misma lengua, buscando la expresión más precisa, el matiz adecuado. Por ejemplo, en *Intento de escapada*, era fundamental que el protagonista y los personajes que lo rodeaban hablaran como lo hacen en el mundo del arte contemporáneo. Por eso, retoqué el español neutro que predomina en gran parte de la novela para incorporar palabras y expresiones

propias de ese ámbito. Fue un trabajo minucioso, casi artesanal, de ajustar el lenguaje a la realidad que quería representar.

Algo similar ocurrió con *El dolor de los demás*. En esta novela, era esencial que los personajes hablaran como lo hace la gente de la Huerta de Murcia. Gran parte de mi trabajo de revisión consistió en reforzar ese geolecto, en asegurarme de que los diálogos sonaran auténticos, que transmitieran la cadencia y el vocabulario propios de esa región. Es un proceso que requiere mucha atención al detalle, pero que, al mismo tiempo, es fascinante, porque te permite jugar con el lenguaje, explorar sus posibilidades.

En cierto modo, creo que escribir y traducir son actividades muy parecidas. Ambas implican un trabajo con el lenguaje, una búsqueda constante de la expresión más adecuada. Escribir es, en el fondo, traducir: traducir ideas, emociones, imágenes, y plasmarlas en palabras. Por eso admiro tanto *Ejercicios de estilo*, de Raymond Queneau. En ese libro, Queneau cuenta la misma historia de 99 maneras diferentes. Es un ejercicio de autotraducción, de exploración de las posibilidades del lenguaje. Y eso es, en esencia, lo que hacemos los escritores: contamos una historia una y otra vez, hasta encontrar la forma que mejor la exprese.

GBW: *¿Está inspirado el personaje de ficción de Marcos en ti mismo o en alguna otra persona de su círculo social?*

MAH: Tiene rasgos de su experiencia de estudiante, aunque Marcos ha estudiado Bellas Artes y Miguel Ángel Hernández ha cursado estudios de Historia del Arte. Este personaje principal tiene rasgos de mi carácter tímido y del complejo con el cuerpo, si bien estos aspectos no son coincidentes al 100 %, siendo compartida con el personaje de la novela la «experiencia de estar en la ciudad siendo de un entorno rural» (Hernández, 2021)

GBW: *¿En qué medida la profesora de Historia del Arte Helena encarna una serie de ideales modernos? ¿Se trata del postmodernismo hegeliano o marxiano?*

MAH: No pensé en esto en ningún momento. Helena es simplemente alguien apasionada por un tipo de arte contemporáneo muy cercano a la teoría y lo conceptual. Puede ser un posmodernismo crítico, sí.

GBW: *¿El personaje de Montes está basado en un magnate que dirige una sociedad real o se trata de un personaje creado ad hoc para la novela?*

MAH: Este personaje está basado en Santiago Sierra, puesto que su obra tiene que ver con el tipo de obra que hace Montes. Sin embargo, su personalidad y su historia son construidas y ficticias.

GBW: *Se presenta una cierta ambigüedad al final de tu novela. ¿Se trata de un recurso intencionado o se intenta mostrar que los seres humanos no tienen posibilidad alguna de huir de su realidad y sus valores adquiridos una vez se han imbuido de los mismos?*

MAH: Se trata de un recurso intencionado para mostrar la circularidad del mundo del arte y los dobles significados, la imposibilidad de salir del círculo vicioso del arte, la sensación de la escapada solo como intento.

GBW: *¿Cuánto tiempo tardaste en escribir esta novela?*

MAH: He tardado unos dos años si bien la ha estado concibiendo en su cabeza durante mucho más tiempo.

GBW: *¿Qué capítulos o secciones más te ha costado escribir?*

MAH: Los capítulos más afectivos, los que hablan de las relaciones de los personajes y los diálogos. El principal motivo de ello es que era más difícil que las descripciones de las obras o los capítulos teóricos, más cercanos a mi trayectoria como historiador del arte.

GBW: *¿Te ha resultado difícil compaginar ambos estilos ambos estilos tanto en lo artístico como en el ámbito léxico y gramatical?*

MAH: Los uso con naturalidad en su lenguaje habitualmente y se trata de mi forma natural de hablar.

GBW: *Si tuvieras que organizar el vocabulario que has utilizado en su obra, ¿en cuantas categorías lo harías y por qué?*

MAH: Sería difícil, porque para mí todo está relacionado, entendiendo por todo el vocabulario cotidiano y los términos artísticos, que están integrados en su cotidianidad. Esto supone que en mi rutina constantemente paso de hablar con personas comunes a hablar con artistas o a escribir sobre teoría. Por todo esto, estamos ante un léxico mezclado.

Cuestionario a Miguel Ángel Hernández sobre *El dolor de los demás*

En este anexo reproducimos las respuestas proporcionadas por Miguel Ángel Hernández a un cuestionario (enviado por correo electrónico) que le propusimos sobre su novela *El dolor de los demás* y que nos devolvió convenientemente cumplimentado, como en el caso del anexo anterior, el 15 de diciembre de 2021 por la misma vía. En este segundo cuestionario, que consta de ocho preguntas, se abordan temas como el impacto emocional de escribir una obra autobiográfica, los desafíos de tratar la intimidad propia y ajena, los capítulos más difíciles de redactar (especialmente aquellos relacionados con la culpa y el pasado familiar), las reflexiones sobre la influencia de su amistad infantil en determinadas decisiones éticas, la integración de diversos registros lingüísticos en la obra y las complejidades de la traducción literaria, y también se comentan aspectos que quedaron fuera de la versión final de la novela, destacando la importancia de la coherencia narrativa y la contundencia textual.

GBW: *¿En qué medida ha influido el carácter autobiográfico de su obra en tu bienestar emocional durante su escritura entre el año 2016 y 2018?*

MAH: Fue difícil desvelar la intimidad, siendo lo que más me costó tratar la intimidad de los demás. Esto me genera inquietud en lo que se refiere a la responsabilidad y la ética de la escritura y recuerdo estos días como algo doloroso.

GBW: *¿Qué capítulo te ha costado más escribir y por qué?*

MAH: Ha sido el capítulo sobre mi madre y la casa de mi infancia porque me era doloroso asumir ese pasado en el que era posible que yo no hubiera estado a la altura como persona. Por lo tanto, será en este capítulo donde más presente está la culpa del autor-narrador.

GBW: *¿Crees que tu amistad durante la infancia con Nicolás y el hecho de conocer a La Rosi te influyó para tomar la decisión de no llamar a la jueza para hablar con su esposo acerca de las autopsias practicadas 20 años atrás?*

MAH: Sí, el respeto es lo que más me ha influido, junto con la toma de conciencia de que, tras la escritura de la novela, era un episodio cerrado y que ya había pasado página.

GBW: *¿Qué categorías identificas en las obras en relación con el lenguaje? ¿Podrías proporcionar un ejemplo de cada una de ellas?*

MAH: No me es fácil establecer categorías, al considerar que todo está construido en la pluralidad. Si tuviera que establecer categorías mencionaría los términos huertanos, el español común, los términos artísticos y los términos teóricos y filosóficos, lo que realizaría a través de una integración dentro de una misma subjetividad.

GBW: *¿Dentro de la traducción literaria, qué opinión te merece la tendencia general a la normalización del lenguaje dialectal o de los geolectos en las traducciones a otros idiomas? ¿Crees que habría que respetar la idiosincrasia del escritor en su obra original para ser fiel al texto original?*

MAH: La traducción me parece algo realmente difícil, al partir de la imposibilidad de trasladar la pureza de una lengua a otra. En cuanto a la segunda pregunta no tengo una opinión formada, pero creo que sí que habría que respetar la idiosincrasia del escritor en el TO para ser fiel en el TM para facilitar así la tarea del lector. Además, el empleo de extranjerismos puede facilitar la lectura del TM, que será en su lectura activa algo que se asemeja a lo original pero que también se aleja. Una versión, pero no una traslación real.

GBW: *¿Qué aspectos te hubiera gustado incluir en su obra en su versión original (antes de que la editorial le hiciera las observaciones [como se indica en la tercera parte de* Aquí y Ahora*]) y porqué te hubiera gustado incluirlos?*

MAH: En toda novela hay cosas que se quedan fuera. Al principio es un sacrificio, pero el resultado general es lo que cuenta. He dejado fuera algunas secciones de una trama sentimental personal que abría otra línea argumental que podía despistar al lector y restar contundencia a la novela. Eran buenos párrafos, pero no funcionaban bien con el conjunto. Así que es mejor no haberlos introducido. Finalmente, cree sinceramente que la novela está mucho mejor así.

Entrevista a Miguel Ángel Hernández sobre el conjunto de su obra
Miguel Ángel Hernández responde aquí por videoconferencia a diversas preguntas relacionadas con las tres obras que constituyen los estudios de caso contenidos en esta tesis doctoral, reflexionando particularmente, entre otras cuestiones, sobre la evolución del arte, la importancia de los espacios rurales y urbanos, la construcción de personajes femeninos y los desafíos narrativos y de traducción. En esta larga entrevista, celebrada el 20 de septiembre de 2024, se pone de manifiesto la profunda conexión del autor con su entorno cultural, así como su capacidad de reflexión constante sobre su propio proceso creativo. También responde a preguntas relacionadas con sus proyectos más recientes, entre los que destaca la publicación de *Yo estoy en la imagen* (un libro de ensayos sobre la relación afectiva con las imágenes) así como la traducción al inglés de *Anoxia*, que, como él mismo reconoce, le genera cierta inquietud por su recepción internacional.

GBW: *¿Cómo te planteas el estado actual del arte, tomando como base el retrato que hiciste de ese mundillo en* Intento de escapada? *¿Cómo crees que va a evolucionar en los años venideros?*

MAH: La idea de que hay momentos especiales mejores que otros en el arte es falsa. Por lo tanto, ni vive una crisis ni está en un momento álgido en un momento preciso. Como historiador del arte la mejor manera de percibirlo es con distancia. Me parece que nos encontramos en un momento como cualquier otro y que si hay algo que caracteriza a la práctica artística es el escepticismo, por lo que no existe un estilo o un tema que predomine sobre los demás, por lo que se consideran una multiplicidad de cosas desde el punto de vista de la Historia del Arte. Una visión externa podría ayudar a determinar la evolución del arte, que evoluciona con la sociedad y que habla de las cosas que están sucediendo. La relación con la imagen es algo completamente nuevo en el arte, así como el papel de las nuevas tecnologías. Estos dos factores tienen una influencia en los artistas, como lo tienen Instagram y Twitter, de tal manera que éstos trabajan o reciben el impacto de estas.

GBW: *En la obra se presenta un arte transgresor. ¿Crees que es un campo abierto a todas las sensibilidades o que se requieren ciertas aptitudes para acceder a estas obras y a su naturaleza?*

MAH: Está abierto a todos pero que evidentemente habrá personas que estén más preparadas para ello, dada la especialización del tema. Además, es algo que no solo es propio del arte contemporáneo actual, sino que viene desde los comienzos del siglo XX. Las vanguardias van generando un público de especialistas, en tanto que el público en general cada vez se va distanciando más de la sensibilidad artística. Esto conlleva que el público en general esté más interesado por el cine y los medios de masas, siendo un fenómeno que ocurre desde principios del siglo XX. Por otro lado, estamos asistiendo a una paradoja, porque los museos como el Reina Sofia en Madrid, el Pompidou en París o ARCO están siempre llenos. La paradoja surge del hecho de que estamos ante un discurso para especialistas, pero pertenece al Arte Contemporáneo, lo que tiene una gran atracción para el gran público. Por lo tanto, para entrar en profundidad en el arte contemporáneo se requiere un conocimiento.

GBW: *En esta obra tenemos referencias a la huerta como espacio identitario, aunque muy breves. ¿Te habría gustado darle mayor protagonismo a este espacio, en detrimento del que se le confiera al arte contemporáneo, o el resultado obtenido responde al planteamiento inicial, a los objetivos y a los fines que persigue la obra?*

MAH: La Huerta es un elemento que está como «fuera de campo», por lo que el protagonista será la ciudad. Sin embargo, encontramos la Huerta cuando se menciona a Omar y cuando Marcos y Montes van al almacén donde están almacenadas las obras. Otro momento en el que encontramos la Huerta es cuando éstos dos protagonistas se dirigen al cuarto de aperos donde se encuentran los inmigrantes, entre ellos Omar. En definitiva, la obra *Intento de escapada* es una obra urbana, donde el protagonista busca la relación con los inmigrantes y cuya visión se va transformando, pero dentro del marco de la ciudad. Esto contrasta con la obra *El dolor de los demás*, donde la protagonista era la Huerta.

GBW: *¿Crees que este desparpajo expresivo tiene alguna conexión con la creatividad artística que se estila actualmente?*

MAH: Todo lo que aparece en la obra son personajes artificiales, por lo que se trata de artificios creados por mí, pero que no necesariamente representan personajes reales. Están así basados en otros artistas que he conocido, como es el caso de Montes, que se expresa de una forma muy teórica y con conciencia de lo que están haciendo. Lo mismo ocurre con Helena, la crítica de arte, que tiene muy presente el discurso. Asistimos así a una pulsión de teoría, en los personajes de Marcos, Helena y Montes, incluyendo aquí a Omar puesto que todos son muy conscientes de lo que están haciendo. Serán así personajes racionales, con un discurso muy racionalizado teniendo siempre en cuenta que las personas en la vida real no hablan como en las novelas. Por ejemplo, en la vida real los individuos no despliegan el lenguaje de las obras escritas. En conclusión, no tiene que ver con la teoría, sino más bien con tener muy claro el lugar que tenemos en el mundo.

GBW: *En su* tesi di laurea*, Francesca Gnech destaca particularmente la fuerza y la personalidad que caracteriza a los personajes femeninos de la obra (y que se infiere perfectamente a partir de su descripción). ¿Qué te motiva a la hora de otorgarle a las mujeres tal naturaleza?*

MAH: Yo también estoy sorprendido por la presencia de lo femenino. Nunca me había fijado en ello, pero una vez leído creo que es cierto que las mujeres tienen una gran presencia en sus obras, incluyendo *Intento de escapada* y *El dolor de los demás*. En el caso de la primera destaca Helena, que destaca por su aspiración, y Sonia, que es la amiga de Marcos, que destaca por su anclaje con la realidad. La madre de Marcos también aparece en dicha obra. En lo que se refiere a la segunda de ellas (*El dolor de los demás*), el espacio que ocupa el alter ego del autor masculino es un espacio femenino, el espacio de lo domestico. Esto se manifiesta en que el niño está con las mujeres y no con los hombres en la huerta. Así pues, se produce una especie de feminización de la visión del mundo del protagonista, porque está amparado por las mujeres. Encontramos en este contexto a la madre, a La Julia, a la prima y a la víctima, La Rosi. La última está fuera de campo, pero acaba apareciendo al final de la obra. Una profesora de Grenoble, que trabaja sobre *El dolor de los demás*, me ha comentado que el único lugar donde tienen un mayor

protagonismo los hombres en mi obra es en la foto de la portada de la novela española. En dicha portada se ve a su padre, al propio Miguel Ángel Hernández y al Churrispas. En segundo plano, se encuentran las mujeres separadas de donde yo me encuentra. Otro plano donde tienen preeminencia los hombres es en El Yeguas, el pequeño merendero de la Huerta, siendo la razón principal que la mujer se encuentra en el espacio doméstico.

GBW: *En la obra aparecen dos «yos»: el del «yo» adulto y el del «tú» joven. ¿Qué dificultades narrativas has tenido que asumir y superar para que esta dualidad como autor/narrador y protagonista fluya adecuadamente a lo largo de toda la obra?*

MAH: Los dos son creaciones o puntos de vistas, tonos que hay que impostar. Se produce un cambio de persona, de tono, de estilo. Esto lo vemos en que el «yo» tiene frases largas y reflexivas que están vinculadas con el pasado, partiendo del presente, siendo un ejemplo de esto «Yo fui al Yeguas». Es como se escriben las historias, de tal manera que el «yo» le da sentido al relato. Es un «yo» reflexivo, que permite reflexionar sobre el mundo. Por otro lado, el «tú» está en presente y que manifiesta lo que se ve, lo que sucede en la noche de 1995. Es un «tú» muy cinematográfico, en el que se presenta algo que todavía no se entiende, sobre lo que hay que reflexionar. Estamos así ante el «tono de la imagen» o «tú», donde se presentan cosas que aún no se entienden de tal manera que asistimos a un reflejo de la persona que se está mirando, por lo que se está devolviendo la mirada porque no la entiende. El «yo» será así la historia, el relato, la reflexión que 20 años después podemos hacer sobre la imagen que no se entendía. Ambos tendrán así su lógica, requiriendo una posición diferente de narración, siendo ambos lenguajes creados o artificiales. Sin embargo, el más artificial es el «tú», con frases más cortantes, más literario y con una mayor pulsión de estilo. Me costó un poco más realizar el «tú», dada la obligación de mantener la pulsión de estilo/literaria y el ritmo sobre el «yo», que es más natural.

GBW: *Me gustaría que me dieras tu propia opinión o tu percepción sobre la actitud de los habitantes de la huerta ante los hechos acaecidos, por una parte, y también sobre la rememoración de los hechos que han podido experimentar tras la lectura de tu obra, por otra.*

MAH: Es una actitud extraña, atendiendo a algo de lo que no se habla y que permanece en el silencio pero que inmediatamente surge en la conversación de forma natural. Por lo tanto, no está fuera del discurso, al hablarse en privado, convirtiendo la novela lo que se dice en privado en público. Se trata de una transformación que sucede tanto en la novela, con los comentarios privados hechos públicos con la novela, como con la publicación de esta. En este último caso, estamos ante un segundo nivel en el que todos quieren contar todo, sus diferentes versiones. Pasamos así de algo privado o poco hablado a ser algo compartido, como una experiencia traumática que cada uno ha mantenido en su interior y que se expone de forma abierta. Opera así la novela, como una especie de catarsis, sacando al ámbito público un asunto privado.

GBW: *¿Qué proceso narrativo empleas para traducir los pensamientos de la cabeza a la obra? Es decir, ¿cómo ves el mundo? ¿qué ideología planteas en este proceso? ¿Qué gustos estéticos tienen un papel en este proceso?*

MAH: Cuando hablas con alguien, entre lo que piensas y cómo lo dices hay una traducción que se manifiesta en un lenguaje común. Cuando escribimos una novela es aún mayor al tratarse de una negociación con la obra y con el lector buscando que el pensamiento sea literario y que el lector lo entienda y reaccione. Estamos midiendo así en todo momento la relación con el lector, estamos negociando con nosotros mismos de una forma pausada mediando entre la inmediatez y la estrategia, por lo que estás pensando lo que escribes o lo que dices. Se trata de un proceso de escritura medido, en el que lo esencial es encontrar la palabra justa, donde el tiempo es el que permite limar y corregir los pensamientos. La clave se encuentra en que este tiempo de pensamiento pase desapercibido para el lector, percibido como algo inmediato, algo que requiere de un trabajo y de un tiempo. Estamos generando así la ilusión de naturalidad, para lo que uno utiliza la palabra malsonante/biensonante según el contexto. En definitiva, se traduce algo que está desordenado en la cabeza del escritor pero que se entregará a otro de forma ordenada.

GBW: *En el caso de que su hubiera producido una neutralización de las palabras murcianas «brazal», «regadera» y «ramal» en la versión francesa, ¿cuál hubiera sido tu opinión al respecto?*

MAH: En una reunión que mantuve con la traductora de la obra, ella manifestó que era partidaria de minimizar los problemas para el lector, para lo que había que sacrificar lo específico, evitando que el lector tuviera que recurrir al uso del diccionario. En ese sentido, se observa que la traducción es una versión del texto que le permite a alguien que no sabe español aproximarse a la idea del texto elaborado por mí, si bien no es el TO. Un ejemplo podría ser la obra de Faulkner, dado que en la traducción al español se pierde siempre algo aunque se empleen cursivas o se naturalice el término dado. En cuanto a los términos «regomello» o «abonico», el texto tendría que estar lleno de notas al pie para traducirlo (inadecuado para una novela de entretenimiento), siendo una de las opciones barajadas por la traductora francesa. Sin embargo, el uso de palabras en cursiva o de notas a pie de página no es apto para el entretenimiento de los lectores en tanto que el lector es refractario a pensar de forma activa, como ocurre en una película con subtítulos que tuviera el sentido original de la frase expresado en los mismos. En definitiva, la neutralización supone la pérdida de una capa fina que es muy importante, pero al mismo tiempo se gana que la novela se lea de una forma natural, en el propio idioma de la persona.

GBW: *¿Qué opinas del término «Verger» como equivalente de «Huerta»?*

MAH: Un profesor-traductor francés de Grenoble que conocí en dicha ciudad, traductor de obras al francés desde el español de Juan Antonio Millás o Eduardo Mendoza, hubiera puesto sin ningún lugar a dudas «la HUERTA», con una posible nota al pie de página en la primera ocasión que apareciera. Sin embargo, esto no es necesario porque en el propio texto hay un párrafo donde se explica lo que es la Huerta, siendo así un ejemplo de lugar como es Macondo, La Estepa o La Pampa Argentina. El último de ellos no lo cambiaríamos por «El Llano», por lo que un mantenimiento del término «Huerta» sería factible. Además, este profesor-traductor francés no está a favor de la palabra «Verger», que hace referencia a un «Vergel», perdiéndose así sentido porque se denota a algo demasiado ajardinado. El problema surge así en que la Huerta también tiene un sentido más allá del jardín.

GBW: *¿Existe más de una Huerta en Murcia?*

En Murcia existe una sola Huerta, a pesar de la existencia de diferentes Vegas (Baja, Media y Alta). Será una huerta toda tierra fértil donde hay limoneros, naranjos y frutales, en general, así como tomates y legumbres. La Huerta rodea al rio y sus acequias, comenzando en la contraparada del rio, antes de llegar a Murcia en la Vega Alta. La Vega Baja llega hasta la desembocadura por la zona de Guardamar, Orihuela y Beniel. La Vega Media será Murcia y la Vega Alta antes de llegar a Murcia. Será la Huerta así un territorio simbólico que cuenta con una serie de costumbres adoptadas por personas; una serie de edificios, contando la Huerta con una arquitectura propia; una serie de palabras o léxico donde todo ello configura un ecosistema o un modo de vida que está vinculado al territorio y que afecta y modifica al conjunto de elementos que la configuran. A esto cabe añadir las vestimentas, que las portan personas, lo que lleva a un territorio antropológico en el que se mantienen disputas durante generaciones por motivos varios tales como impedir regar a otro o robar una «tahúllas» de tierra. Son así, en definitiva, modos de vivir.

GBW: *¿Qué obras tienes previsto publicar durante el último trimestre de 2024 y durante el año 2025?*

MAH: Se publicó en mayo el making-off de *Anoxia*, titulado *Tiempo por venir* en la editorial Forcola. En octubre publico un libro que se llama *Yo estoy en la imagen, ensayos afectivos y ficciones críticas* en la editorial Acantilado. Esta obra está formada por textos que ya había escritos en catálogos de artistas, exposiciones, revistas de literatura e incluso algunos en páginas web. Se trata de reflexiones sobre imágenes, de tal manera que cada vez que vemos esa imagen, nos vemos afectados por ella y la imagen, a su vez, se ve afectada. Hay así fotografías que son muy importantes en la novela *El dolor de los demás*, más en particular una reflexión sobre la cubierta de la obra mencionada, siendo esta la del carrito junto al que fui retratado en mi más tierna juventud. Otras tienen que ver con *El instante del peligro*, mientras que otras están relacionadas con *Anoxia*. En definitiva, tienen que ver con modos de trabajar con las imágenes. Durante el 2025 no preveo publicar nada, puesto que actualmente estoy escribiendo una novela que se publicará ya en 2026.

GBW: *¿Qué sentimientos albergas en torno a la futura publicación de tu novela ligada a la fotografía de difuntos en inglés en 2025?*

MAH: Más allá de la felicidad, tengo la inquietud de cómo va a ser recibida puesto que se trata de un texto muy diferente en inglés. Hay un problema, que en España está muy vinculado a lo local, la anoxia del Mar Menor, que fuera de dicho contexto no tiene tanta importancia, por lo que es posible que se le dé más importancia a la fotografía mortuoria sobre este aspecto. Estoy inquieto sobre ello, dado que he podido leer ya la primera versión de la traducción de Nathan West, conocido como Nate, que me ha gustado muchísimo, siendo de hecho la versión de traducción que más me ha gustado porque no es literal y suena muy bien. Ha ahondado en la idea de las estructuras, lo que hace que suene casi tan poético como en español, algo que realmente me ha gustado frente a otras versiones como la de *Intento de escapada* en inglés o la de *El dolor de los demás* en francés.

GBW: *En torno a esta misma obra, me surge la duda de la preparación previa que debiste realizar para poder expresar conceptos tan complejos de una forma tan concreta y precisa. ¿Qué tipo de fuentes consultaste y qué aprendizaje proporcionó cada una de ellas?*

MAH: Consulté fundamentalmente fuentes escritas, libros sobre fotografía mortuoria, ensayos, libros académicos, artículos pero también alguna novela, si bien hay muy pocas sobre el tema de la fotografía mortuoria. También consulté fuentes audiovisuales, como películas donde aparecen fotógrafos mortuorios del siglo XIX. Otra fuente es la serie *A dos metros bajo tierra*, donde la muerte se encuentra en un contexto muy cercano al tratar sobre una funeraria. Además, obtuve fuentes primarias como el contacto con imágenes mortuorias y daguerrotipos, lo que supone el mismo proceso que se lleva a cabo cuando escribo un ensayo. El aprendizaje se realiza así sobre datos, historias y experiencia al trabajar también sobre aspectos materiales de las fotos, sobre su peso, el tacto del daguerrotipo etc. En resumen, me interesaba saber cosas, pero sobre todo buscaba experimentarlas.

GBW: *El personaje de Dolores consigue escapar de las garras de la memoria que la anclaban al pasado, lo que le impedía avanzar hacia adelante como su*

hijo. Esto se consigue a través de la fotografía de difuntos, por lo que me surge la duda de si fotografiar aquello que ya no será entendido como un difunto que va a ser enterrado o cremado (por lo que ya no acompaña en su vida a sus seres queridos) es un modo adecuado de seguir adelante cuando se plantean problemas vitales graves.

MAH: Esa es la verdadera ficción del libro, que las personas solicitan los servicios expresados en la novela. El libro tiene un anclaje real en el cambio climático y en el tema de las inundaciones, y luego tiene una ficción absoluta basada en que la tradición de fotografiar difuntos todavía existe. Imagino así que pueda existir en algún lugar una persona real como el personaje de Clemente Artés, si bien lo único que se le ocurre a las personas en general es tomar una foto de un difunto, tratándose así de una ficción de la novela, y no de algo real como cuando escribes para un ensayo. La paradoja de la novela es que uno consiga salir a flote mostrando un naufragio, que consigas superar el duelo a través de ayudar al duelo de los otros. Así, es posible aplicar lo expresado puesto que a veces para entender cosas que nos afectan mucho a nosotros debemos verlo desde el otro lado, desde los demás, por lo que lo que ocurre con Dolores es que se va dando cuenta de que ayudar a los demás con aquello que ella no quiso mirar, la va ayudando poco a poco a situarse frente a su duelo. La idea en general será así que los duelos no se viven solos, sino en comunidad, se viven gracias a lo que los demás dan. En resumen, si ayudamos a los demás y salimos de nosotros mismos, como realizan las personas que ayudan a los demás en las ONG y otros entornos, nos ayudamos a nosotros mismos, aunque no sea la intención primera, lo que acaba repercutiendo en uno mismo. Se juega así con la paradoja.

GBW: *En esta misma obra, tras análisis detallado en los estudios de caso, se ha observado una amplia presencia de la narratividad, frente a la oralidad de novelas como* Intento de escapada *o* El dolor de los demás*. ¿Ha sido intencionado este hecho o simplemente ha surgido de este modo?*

MAH: Este aspecto tiene que ver con el narrador, de tal manera que en las novelas mencionadas el narrador es alguien que habla, ya sea Marcos u otro personaje. La voz de la primera persona está así muy presente, lo que se opone a la voz de un indirecto libre en tercera persona que intenta meterse en la mente de Dolores, pero

no suena como sonaría Dolores. No se trata de la voz del personaje, sino del narrador. Necesitaba así encontrar un tono distante y frío para narrar una historia tan inflamada como la de la perdida y el duelo, porque el empleo de la primera persona lo hace demasiado melodramático. Esto es intencionado, está muy buscado ese tono, basado en las obras de Coetzee, un escritor sudafricano cuyas obras emplean un tono muy frío y distante. Buscaba así una frialdad, como la mencionada.

GBW: *En el diario de escritura unido a la novela* El dolor de los demás *se menciona el tema del poliamor. ¿Crees que la concepción de este fenómeno ha variado a lo largo de estas tres últimas décadas, y más particularmente en lo que queda de la Huerta? ¿Cómo habría afectado la inclusión de este aspecto a la novela como producto final?*

MAH: Este concepto ha evolucionado desde la obra *El dolor de los demás*, basada en los años 80 y 90, transformándose el paisaje real y mental debido a Internet. Su presencia y la de las redes sociales, que permite a las personas conectar, sobre todo a las que piensan igual, es notable, frente a la soledad del pasado cuando uno estaba solo en casa y tus ideas las tenías en mente pudiendo comunicarlas con pocos amigos. Esto contrasta con las comunidades actuales online, estando el tema que pensemos presente en las comunidades en línea. En la Huerta ocurre lo mismo, porque en el pasado estabas solo mientras que ahora estás igual de conectado que en la ciudad. El mundo se ha transformado, en torno al amor y las ideas que hay en torno a éste, con comunidades donde se unen los que piensas similar, ya sean comunidades de pensamiento o de afecto. Si yo hubiese escrito una historia que transcurre en el 2000 o posterior, la historia sería diferente que la de los chicos nacidos antes de esta fecha, porque los chicos actuales de la Huerta son diferentes de la era que precede al internet. De hecho, muchas de las personas que leyeron la novela dijeron que les recordaba a su infancia (con unos 60 o 70 años) lo que cronológicamente supone que la Huerta de Murcia en esos años 80 y 90 del siglo pasado se parecen más a los 50 del siglo XX que a 2010, porque todavía era un mundo que ya no existe, anclado en el pasado del pasado, lo que me hubiera permitido anclar la novela si hubiera querido en los años 70 del siglo pasado.

GBW: *En la novela* Intento de escapada *se presenta un lenguaje malsonante y coloquial que no concuerda con el empleado por los artistas, denominado IAE. Esta jerga se caracteriza por su empleo de un léxico característico, así como por un carácter críptico que impide al lego comprender los enunciados emitidos. Por lo tanto, ¿el lenguaje coloquial empleado en esta novela encaja dentro de esta jerga ligada al arte contemporáneo?*

MAH: El lenguaje del IAE, es una jerga que se emplea en los grandes eventos internacionales, tipo bienales o grandes exposiciones que se realizan en Shanghái, Singapur, Brasil. Es empleado por los comisarios y artistas que emplean el inglés como lengua franca con fines concretos. Lo conozco, pero no lo he empleado en la novela porque el narrador de la novela es un chico de 22 años que aún no ha entrado en ese mundo, por lo que el lenguaje que se emplea en la novela no es el lenguaje del profesor que narra el epílogo y el prólogo, con una sutil diferencia en la manera de atender el lenguaje. El narrador será así un estudiante y no un experto en arte contemporáneo, con un lenguaje que no se ajusta al IAE y se basa más en el lenguaje de la gente o de la calle.

GBW: *La Huerta de Murcia va desapareciendo poco a poco, un hecho que se atestigua en tu novela* Intento de escapada*, del año 2013. En torno a este hecho, me gustaría que me dieras tu opinión sobre los motivos que están detrás de esto y las posibles acciones que se podrían tomar para evitarlo.*

MAH: Se trata de algo complejo, puesto que la situación se basa en la desaparición de lo rural y de modos de vivir a un nivel internacional. No solo desaparece el paisaje, sino un modo de vida, porque si pensamos en la Huerta como un territorio donde los cultivos no dan para vivir, es preciso pensar que la Huerta presenta ciudadanos que desean modernizar el entorno con luces y farolas en los caminos y carreteras para no andar en la oscuridad, lo que impide observar las estrellas como antaño. En definitiva, es preciso vivir en la modernidad si bien los que no viven en la Huerta desean conservar un entorno que no es posible mantener si se desea integrar el Internet y los elementos actuales en dicho entorno. Otro ejemplo es la canalización de las acequias, que es necesaria para evitar las plagas de mosquitos. En cuanto a su mantenimiento, se podrían otorgar subvenciones a los propietarios para el mantenimiento de las tierras.

GBW: *Cuando analicé* Tiempo por venir*, no pude evitar fijarme en tu faceta sentimental ligada a la familia y en tus viajes ligados a motivos profesionales. ¿Crees que la familia es uno de los valores fundamentales de la sociedad? ¿Cuál de tus destinos europeos y mundiales consideras más querido en tu corazón?*

MAH: El modelo de familia tradicional se está transformando en uno basado en parejas sin hijos, por poner un ejemplo. Para mí la familia es fundamental, entendida no solo como la familia heredada sino también la de los amigos, que excluye los lazos sanguíneos. En ambos casos todos somos mejores en sociedad, compartiendo el cariño en sociedad, si bien la familia consanguínea a menudo hay que soportarla. Yo soy mucho más social que los personajes de mis novelas, porque tengo muchos amigos y muchos eventos sociales, como los que se recogen en los diarios de escritura. En cuanto a los viajes, todo me parece muy sorprendente e igual al mismo tiempo, si bien te ayuda a ver más allá de lo propio. Así, te reposicionas, al mismo tiempo que te quitas la enfermedad de creer que tu lugar de origen es el mejor del mundo. Me gusta mucho Malmö, así como Grenoble, ambas ciudades donde he acudido por motivos literarios. En cuanto a Marrakech, acudiré la semana próxima a las conversaciones de Formentor. Lo que más me libera es poder emplear el móvil, ya sea para llamar o para usar el GPS, por lo que estar en Europa me genera menos tensión que estar en Marruecos. El uso de datos móviles en el espacio europeo ayuda así a mi experiencia positiva.

GBW: *En cuanto a tus pasatiempos en tu tiempo libre, he observado el interés que despierta en ti la política, los deportes, el mundo del ocio nocturno ligado a los festivales y el mundo literario en general. ¿En qué orden de importancia crees que se presentan estos intereses en tu vida? ¿Qué otros intereses se pueden añadir a los expuestos anteriormente y qué espacio temporal ocupan en tu vida?*

MAH: La política me interesa porque es lo que gestiona nuestra vida. Estar informado sobre los representantes y las medidas me encabrona en ocasiones, como ciudadano. El mundo literario es central porque es mi trabajo y mi pasión al mismo tiempo. Me gustan los eventos literarios, presentaciones, los lugares donde se discute lo literario porque me interesa y porque me hace surgir las ganas de escribir, como cuando me ocurre al escuchar a escritores hablar de sus novelas. En cuanto a los festivales de música, el componente afectivo creciente producido

por la entrada en contacto con músicos y componentes de grupos me hace acudir a festivales como espectador y como testigo de cómo se preparan para actuar. Se trata de una de mis pasiones secretas, la música, un mundo al que me habría gustado dedicarme si bien no aparece apenas en mis novelas. Esta presencia en los festivales será así una respuesta a mi insatisfacción de no haber podido convertirme en músico. En cuanto al deporte, el futbol, le doy una importancia menor, aunque siga al Real Madrid de lejos. En cuanto a otros intereses, el cine y las series tienen un lugar. Se trata de un ocio diario que se basa en leer y ver series o películas, dado que me interesan las series y la televisión.

Cuestionario a B. Jensen, traductora al francés de *Intento de escapada*

En este anexo se reproducen íntegramente las respuestas que Brigitte Jensen (BJ), traductora al francés de *Intento de escapada* (publicada en Francia con el título *Tentative d'évasion*), redactó en un cuestionario que le remitimos por correo electrónico el 2 de septiembre de 2024. En sus respuestas, Jensen señala que recibió el encargo de Laura Alcoba, responsable de la colección de literatura en español de Seuil, tras un informe de lectura positivo. Aunque no recuerda el plazo exacto, estima que tardó unos cuatro o cinco meses en completar la tarea. Respecto al texto original, escrito, a su juicio, en un lenguaje familiar, afirma que no presentaba grandes dificultades, aunque el tema del arte contemporáneo requería cierto conocimiento específico, que Jensen poseía gracias a sus estudios. También comenta que resolvió dudas directamente con el autor, aunque no recuerda detalles concretos. En cuanto al proceso de revisión, recuerda que lo llevó a cabo una asistente editorial, que propuso cortes en pasajes repetitivos de los últimos capítulos y correcciones estilísticas, sin consultarla previamente. Respecto a su metodología de trabajo, Jensen asegura que opta por una estrategia de traducción cercana al texto original, domesticando cuando hay equivalencias directas, pero manteniendo marcas y nombres para preservar la autenticidad. A este respecto, comenta que utiliza técnicas como la inversión, el equivalente acuñado y la compensación, aunque no las aborda de manera teórica, sino intuitiva, priorizando la sonoridad y las impresiones que el texto evoca. Su enfoque, a su juicio, es más sensible y subjetivo, guiado por su conocimiento de ambos idiomas.

GBW: *¿Cómo te llegó el encargo?*

BJ: El encargo me llegó de la encargada de entonces de la colección de la literatura de habla española del Seuil, Laura Alcoba, quien había recibido un informe de lectura positivo sobre la novela.

GBW: *¿Qué plazo te dio la editorial?*

BJ: No recuerdo el plazo con precisión, pero deben haber sido varios meses, probablemente unos cuatro o cinco.

GBW: *¿Cuáles fueron las principales dificultades que presentaba el texto original?*

BJ: El texto original no tenía gran dificultad de lengua, escrito en un lenguaje más bien familiar sin mucha tecnicidad. El tema del arte contemporáneo era seguramente el más específico, pero habiendo yo misma hecho estudios (en francés) sobre el tema, no me dio trabajo entender y traducir el vocabulario específico.

GBW: *¿Pudiste resolver tus dudas directamente con el autor?*

BJ: Sí, estuve en contacto directo con el autor para resolver dudas, pero no recuerdo específicamente cuáles fueron.

GBW: *¿Cómo fue el proceso de revisión? ¿Quién se ocupó del mismo? ¿Qué tipo de cambios fueron sugeridos?*

BJ: El proceso de revisión fue llevado por la asistente editorial, quien decidió cortar algunos pasajes, que había ya traducido, en los últimos capítulos si bien recuerdo, considerando que había ciertas partes un poco largas o un tanto repetitivas. No fui realmente consultada para ello. Las otras correcciones fueron de tipo estilístico, corrección de vocabulario o de algunas formulaciones.

GBW: *A la hora de traducir, ¿qué tipo de estrategia general empleaste? ¿La extranjerizante, la domesticadora o la neutralizadora? Justifica, por favor, la elección realizada*.

BJ: Mi estrategia es generalmente la de quedarse lo más próxima al texto original, domesticando cuando hay equivalencias directas (expresiones equivalentes, con el mismo sentido, que cambian las imágenes vehiculadas a veces, pero sin incidencia sobre el significado), pero sin cambiar por ejemplo las marcas o nombres, para que resulte un texto auténtico, y que se trata de una traducción y no de un texto escrito en francés por un autor francés. Dentro de las técnicas presentes en la lista adjunta, diría que las que más utilizo son la inversión, para adaptar la lengua a la de destino, tratando de reproducir el nivel de lengua utilizado, el «equivalente acuñado», la compensación, lo más limitada posible, y

probablemente alguna que otra descripción o gramaticalización, cuando me parecía que era necesario para expresar un equivalente idiomático en la lengua de destino, obteniendo así el mismo nivel de lenguaje familiar o no que el de partida.

GBW: *¿Qué técnicas de traducción crees que utilizaste con mayor profusión? Se incluyen las más comunes a continuación, dotadas de identidad y de definición en cada una de ellas. Justifica, por favor, los motivos de esta elección*.

BJ: En cuanto a las técnicas de traducción, no las conozco teóricamente hablando. No he hecho estudios de traducción o lingüística y tengo entonces un método más bien intuitivo, dándole mucha importancia a la sonoridad de la lengua, para que el texto «suene» de una manera equivalente en francés con respecto al original y despierte lo más posible el mismo tipo de imágenes o impresiones. Es más bien una «approche» de la traducción sensible e intuitiva, más que teórica. Y seguramente usted sea capaz de analizar mucho mejor que yo cuáles han sido mis estrategias de traducción, muchas de ellas totalmente inconscientes, dejándome guiar por mi intuición y conocimiento sensible, y por lo tanto subjetivo también, de los dos idiomas.

Cuestionario a L. Belperron, traductora al francés de *El dolor de los demás*

En este anexo se reproducen íntegramente las respuestas que Lise Belperron (LB), traductora al francés de *El dolor de los demás* (publicada en Francia con el título *Vingt ans plus tard*), remitió en torno al cuestionario que realizó el 2 de septiembre de 2024 en torno a su trabajo sobre esta obra, enviado por vía electrónica. Belperron relata su experiencia con el encargo, que ella misma propuso a la editorial Globe por su especialización en no-ficción literaria. Cuenta que solicitó un plazo mínimo de seis meses para la traducción, destacando que el texto original no presentaba grandes dificultades, pero requería respetar la fluidez, sinceridad y sobriedad del tono, así como evitar exotizar la región de la Huerta de Murcia. Pudo resolver dudas directamente con el autor, un privilegio de trabajar con autores vivos. El proceso de revisión incluyó una relectura interna por una asistente y otra externa por un corrector, centrándose en detalles de comprensión. Belperron confiesa que no sigue una estrategia de traducción específica, sino que prioriza la fluidez y evita notas explicativas, buscando una experiencia de lectura sin obstáculos. Al traducir "Huerta" como "Verger", reconoce que se pierden matices, pero considera que esta opción es la más adecuada en francés. Concluye sus respuestas reconociendo que no centra su trabajo en la pertinencia del uso de determinadas técnicas de traducción específicas, sino en ser fiel a la identidad del texto y al tono sincero del narrador.

GBW: *¿Cómo te llegó el encargo?*

LB: Yo le propuse el libro a la editorial. Globe tiene una línea bastante especializada en la no-ficción literaria, me parecía que el libro encajaba perfectamente, y era una lectura que me seguía persiguiendo desde antes, desde que la había leído como editora en Métailié.

GBW: *¿Qué plazo te dio la editorial?*

LB: Suelo pedir seis meses como mínimo si no hay otros encargos en la línea de espera.

GBW: *¿Cuáles fueron las principales dificultades que presentaba el texto original?*

LB: El texto original no presenta muchas dificultades, lo que me parecía más importante era respetar la fluidez de la lengua, la sinceridad del tono, la sobriedad del habla. También importaba para mí el hecho de poder sumergirse en la Andalucía murciana, en la Huerta, sin exotizarla.

GBW: *¿Pudiste resolver tus dudas directamente con el autor?*

LB: Sí, por cierto. Este es el privilegio de quien trabaja con autores vivos.

GBW: *¿Cómo fue el proceso de revisión? ¿Quién se ocupó del mismo? ¿Qué tipo de cambios fueron sugeridos?*

LB: Si recuerdo bien, hubo una relectura en la editorial, a cargo de una asistente, y una relectura externa de un corrector. La mayoría de los cambios son detalles de comprensión, cosas que le pueden escapar a uno cuando está sumergido en su traducción. Siempre me parece muy fructífero el dialogo con los editores o correctores, las miradas nuevas, inocentes, pueden ser muy útiles.

GBW: *A la hora de traducir, ¿qué tipo de estrategia general empleaste? ¿La extranjerizante, la domesticadora o la neutralizadora? Justifica, por favor, la elección realizada.*

LB: No sé muy bien a qué te refieres, no suelo elegir estrategias o técnicas en particular, intento conservar la fluidez, cuando hay elementos de contexto, cultura, o idioma que son poco accesibles intento explicitarlos en el marco de texto y evitar en la medida de lo posible las notas. El objetivo es que la experiencia de lectura sea fluida, sin obstáculos, incomprensiones, dudas.

GBW: ¿Crees que se pierden matices al traducir el término «Huerta» como «Verger» en la novela que has traducido?

LB: ¡Claro que sí! pero esos matices se pierden si o si al no tener la referencia de lo que es la Huerta de Murcia. «Huerta» es más amplio que «Verger», pero en francés las cosas son bien distintas: para cereales, o hasta animales, o de manera genérica, espacios del campo cultivados se dice «champ» (demasiado genérico en este caso); para las verduras es «potager», pero eso es más bien doméstico,

«jardin» no anda porque también es doméstico, no sé, «Verger» tiene los requisitos: es cultivado, de frutas, puede ser doméstico, individual, pero también se puede referir a la agricultura. Suena bien y sobre todo el hecho de hacer de la palabra un nombre geográfico funciona bien (¡me parece!).

GBW: *¿Qué técnicas de traducción crees que utilizaste con mayor profusión? Se incluyen las más comunes a continuación, dotadas de identidad y de definición en cada una de ellas. Justifica, por favor, la elección realizada.*

LB: Perdón, pero de verdad no sé hablar en términos de técnica. Digamos que me gusta ser fiel a la identidad del texto, en este caso al narrador, que además cuenta su relato de manera muy sincera y sin efectos, ni afectación. Para mi hay que transmitir esta sensación, y eso requiere ser fiel.

Cuestionario a A. N. West, traductor al inglés de *Anoxia*

En este anexo se reproducen íntegramente las respuestas que Adrian Nathan West (ANW), traductor al inglés de *Anoxia*, respondió en torno al cuestionario que le remitimos por correo electrónico el 10 de septiembre de 2024. West comenta que recibió el encargo a través de Other Press, editorial con la que ya había colaborado, y que contó con un plazo aproximado de nueve meses. Según él, el texto original no presentaba grandes dificultades, aunque requirió indagaciones sobre fotografía. Su principal desafío fue recrear el ritmo del español en inglés. No necesitó contactar con el autor para resolver ninguna duda. El proceso de revisión fue detallado: tras traducir y revisar el texto, su editora envió comentarios, que West integró. Luego, un corrector revisó el libro, se creó un PDF para la penúltima revisión y se imprimieron galeradas para críticos. El autor sugirió cambios menores, como usar "fixer" en lugar de "fixative" o añadir "breathing" en la última frase, que se incorporarán a la versión final. Respecto a su metodología de trabajo, West reconoce que no sigue estrategias de traducción rígidas (extranjerizante, domesticadora o neutralizadora), sino que prioriza lo que mejor funcione para el lector, respetando la forma e intenciones del autor. A este respecto, prefiere la traducción literal, evitando intervenciones innecesarias, y utiliza técnicas como el equivalente acuñado y la compensación para adaptar el texto a las expectativas del público anglófono, sin perder la esencia del original.

GBW: *¿Cómo te llegó el encargo?*

ANW: A través de la editorial Other Press, con la cual ya había colaborado antes.

GBW: *¿Qué plazo te dio la editorial?*

ANW: Me parece que unos nueve meses, más o menos.

GBW: *¿Cuáles fueron las principales dificultades que presentaba el texto original?*

ANW: Es un texto bastante ameno. Tuve que hacer unas indagaciones respecto a la fotografía, pero nada extraordinario. El reto con este libro —con cualquier libro, realmente— es hacerse una idea de su ritmo en español e intentar recrear ese ritmo en inglés.

GBW: *¿Pudiste resolver tus dudas directamente con el autor?*

ANW: No hacía falta, pero de haberlo querido hacer, no tengo la menor duda de que el autor hubiese estado dispuesto a ayudarme.

GBW: *¿Cómo fue el proceso de revisión? ¿Quién se ocupó del mismo? ¿Qué tipo de cambios fueron sugeridos?*

ANW: El proceso de revisión es mucho más detallado en el mundo editorial de Estado Unidos e Inglaterra que en España. El caso de este libro fue típico: Después de traducir el libro y repasarlo por mi propia cuenta, lo mandé a mi editora, quien me envío sus comentarios unos meses después. Yo me encargué de integrar los cambios y/o responder a sus dudas; en la segunda etapa, el libro llegó al corrector; de ahí, crearon un PDF que sirvió para la penúltima revisión y para la impresión de las galeradas que mandan a los críticos, ya que en Estados Unidos quien quiera reseñar un libro normalmente tiene que avisar al editor de la revista o periódico con unos 4/5 meses de antelación. Hace poco me llegaron unos comentarios del autor y los cambios sugeridos serán integrados en la versión final. Los cambios eran pocos: optamos por «fixer» en vez de «fixative», el autor quería que la última frase incluyese la palabra «breathing» etc.

GBW: *A la hora de traducir, ¿qué tipo de estrategia general empleaste? ¿La extranjerizante, la domesticadora o la neutralizadora? Justifica, por favor, la elección realizada.*

ANW: Las llamadas estrategias de traducción son descriptivas y no prescriptivas. Dudo mucho que nadie empiece pensando, «Para este libro, prefiero un método extranjerizante». El traductor se entera de la teoría, pero el libro no es un constructo teóretico. Mi regla de oro es que lo mejor es lo mejor. Si en un momento dado, resulta que lo que da mayor placer al lector es domesticar, extranjerizar o neutralizar—lo cual nunca tiene un significado global, ya que cada lector se acerca al libro con una preparación y unas expectativas distintas—lo veo lícito, siempre que se respete la forma del libro y las intenciones del autor.

GBW: *¿Qué técnicas de traducción crees que utilizaste con mayor profusión? Se incluyen las más comunes a continuación, dotadas de identidad y de definición en*

cada una de ellas. Justifica, por favor, la elección realizada. Están incluidas a continuación.

ANW: Para mí, la traducción literal casi siempre es el camino más recomendable. Hay mucha palabrería en el mundo de la literatura de cómo ninguna palabra en lengua X es equivalente a otra en lengua, muchos citan la frase de Borges sobre como «El original es infiel a la traducción» etc. Todo eso me parece una fanfarronada. El libro es del autor y mi trabajo es que el lector experimente el libro en inglés como el lector español lo experimente en castellano y para eso, intento intervenir sólo con el propósito de adecuar mi texto a las costumbres, las necesidades y la manera de entender de un público formado norteamericano y/o inglés. Además, he notado que en muchos casos —véase las traducciones de Lorca al inglés — los intentos de capturar el supuesto espíritu del texto han fracasado donde una versión más literal hubiese funcionado mejor. Para mí, el texto es el texto — no tiene una versión ideal como los reflejos en la cueva de Platón. Por tanto, las técnicas que he marcado abajo sirven no para que yo pueda intervenir de una forma más vistosa sino para negociar entre dos lenguas y culturas que tienen sus propias maneras de leer y entender: *TRADUCCIÓN LITERAL* & *EQUIVALENTE ACUÑADO* & *COMPENSACIÓN.*

Entrevista a A. N. West sobre la traducción inglesa de *Anoxia*
Como complemento al cuestionario cumplimentado por Adrian Nathan West y reproducido en el anterior anexo, este traductor tuvo la amabilidad de concedernos una entrevista personal, que tuvo lugar el 28 de noviembre de 2024 vía Zoom, en la que completamos la información sobre el proceso de traducción al inglés de *Anoxia*. En la entrevista, West escribe su proceso de traducción, que siempre comienza con un borrador que luego revisa para ajustar el estilo, dependiendo de la complejidad del texto. Aunque no es experto en fotografía, West considera que ha logrado adaptar con éxito el lenguaje técnico al inglés, buscando términos precisos y adecuados. Además, valora el estilo de Miguel Ángel Hernández como directo y frío, y aunque no enfrentó grandes dificultades, señala que adaptó expresiones como "entrar y salir con presteza" a "get in and get out", manteniendo la concisión del inglés. También comenta que la traducción ha recibido críticas positivas en EE. UU. y el Reino Unido. En la parte final de la entrevista West analiza algunos extractos bilingües, explicando decisiones como el uso de "bristles" para evitar repeticiones y "sharp features" para mantener la claridad en inglés. A este respecto, asegura que su enfoque se basa en ajustar el texto a las expectativas del público anglófono, respetando la esencia del original.

GBW: *¿Cuándo recibiste la novela, qué procedimiento seguiste durante los nueve meses posteriores? Es decir, ¿qué pasos sigues a la hora de traducir un encargo?*

ANW: En estos nueve meses sigo una serie de pasos. El primero de ellos es traducir, creando un borrador que posteriormente vuelvo a leer para cambiar fundamentalmente el estilo. Dependiendo del autor, puede existir una versión preliminar, que se refina o no. En caso de que sea algo muy sencillo, basta con el primer borrador, que se envía al editor. Esta persona contesta con una serie de dudas y sugerencias, que hacen que compare el TM con el TO, siendo el mayor problema en términos generales que el traductor no vea que falta una frase o un párrafo en el TM. Una vez hechos los cambios, esta versión se manda al editor, que manda de vuelta un PDF con pequeñas correcciones al final, finalizando el proceso de traducción.

GBW: *¿Qué te atrae de la fotografía y de su lenguaje?*

ANW: No soy experto en fotografía, pero si me traen las cosas sí puedo tramitar la obra, puesto que tengo unos gustos muy personales. En cuanto al lenguaje de la fotografía de difuntos, no me costó adaptar el lenguaje al inglés. Se trata de un trabajo de investigación, donde se identifica el término para aproximarlo lo más posible a la LM, siempre teniendo en cuenta la existencia de un término «pijo» que puede reemplazar al que se emplea en el TM.

GBW: *¿Qué tipo de comentarios realizó el propio escritor sobre la traducción, considerando que no tuviste que consultarle ningún aspecto durante la traducción?*

ANW: Los comentarios realizados por el escritor son escasos. El más representativo se encuentra en el contexto «lo comprende mejor que nunca ahora, cuando inspira con fuerza por la nariz y siente como el aire irrumpe en su cuerpo y llega por fin hasta el fondo de sus pulmones. No queda ya nada ahí que se lo impida». En mi traducción, se había propuesto al principio «there is nothing that can stop her», a lo que se añadió «from breathing».

GBW: *¿Qué te parece el estilo de Miguel Ángel Hernández?*

ANW: Mi trabajo es estar al servicio del público y del autor, que intento realizar de una manera concienzuda sin pensar en mis propias preferencias. Hablando en términos objetivos, se trata de un estilo no excesivamente elaborado, con una aproximación a los temas con cierta frialdad.

GBW: *¿Cuáles diría que han sido tus principales dificultades de traducción?*

ANW: No. Ya llevo mucho tiempo traduciendo, lo que ha desarrollado mis capacidades a pesar de que no sea un trabajo fácil.

GBW: *¿Crees que tu traducción ha podido compensar las posibles pérdidas mediante la utilización de algunas técnicas de traducción?*

ANW: Sí, un ejemplo sería «get in and get out», cuyo original era «entrar y salir con presteza». Desde el punto de vista de un no nativo, notas la falta de la frase adverbial, aunque el uso en inglés como se presenta ya manifiesta la presteza con

la que se está realizando la tarea, como ocurre con un ladrón de bancos, con una idea implícita en su estructura. El inglés es una lengua más concisa que requiere para el ajuste cultural la omisión de las frases adverbiales y otros cambios, por lo que yo sigo los dictados de Michael Hoffman, un traductor que establece que uno intenta hacer en su propia lengua el tipo de cosas que hace el autor original en la lengua de origen.

GBW: *¿Qué opinión ha merecido tu traducción en América del Norte y el Reino Unido?*

ANW: Ha habido una reseña basada en los «blurs» de algún autor. La crítica en América del Norte se divide en una serie de revistas como *Publishers Weekly*, cuya reseña es muy positiva.

GBW: *A continuación, voy a proponer una serie de extractos bilingües, de los que podemos debatir su técnica traductológica. En su caso, contribuyes con tu labor previa en la obra, es decir, tu conocimiento basado en la labor activa de traducción. Este sería el primer fragmento que me gustaría que comentaras:*

ES	«El frío de la pequeña sala del tanatorio eriza el cuerpo robusto de Dolores. Debería haber traído algo de abrigo, al menos un pañuelo para cubrir sus hombros y compensar la ligereza de la blusa de seda» (Hernández, 2023, p. 13)
EN	«The cold in the small room in the funeral home bristles the hair on Dolores's hefty body. She should have brought a coat, or at least a shawl to cover her shoulders and the slender silk of her blouse» (Hernández, 2025, p. 11)

ANW: «Bristles» es una traducción que intenta evitar la repetición de la palabra «cuerpo», porque en inglés existe una fobia hacia las repeticiones, que son realmente molestas. Si pensamos en el verbo erizar y en léxicos relacionado, como es el erizo, piensas en la forma de «bristle». Por lo tanto, si piensas en el significado del pasaje para mí concuerda con la idea mostrada.

GBW: *¿Y qué dirías respecto a este segundo fragmento?*

ES	«Entrar y salir con presteza […] Interrumpimos su dolor. Durante este tiempo, este sitio es como su hogar, debemos marcharnos cuanto antes. Imagínese cuando entrábamos en las casas. Aquí parece que venimos de parte de la funeraria y eso incomoda menos» (Hernández, 2023, p. 130).
EN	«"Get in and get out,". "We're interrupting their mourning. For this brief period, imagine we're in their home, and we can't overstay our welcome. Imagine how it was when we used to go to their houses. Here, it's like we're part of the staff, that makes it less uncomfortable"» (Hernández, 2025, pp. 143–144).

ANW: La sección «used to go» no alarga el mensaje, porque el imperfecto en español se puede expresar con esta expresión, implicando esta repetición. Esto hay que clarificarlo a veces.

GBW: *Y, ya para finalizar, ¿qué dirías sobre este tercer fragmento?*

ES	«Percibió aún con más fuerza esa serenidad cuando se quedó sola en la sala fría, delante del cuerpo. Apenas un rostro. Afilado. La barba peinada. El anciano, de nuevo. Ya no el viejo. Elegante aún, aunque no lo vistieran con uno de sus trajes. Una tela blanca de raso cubría todo su cuerpo. Imaginó que eso no le habría entusiasmado» (Hernández, 2023, p. 265).
EN	«This impression strengthened as she stood alone in the cold chamber with the body. The face. Sharp features. Groomed beard. Him, again. Old, but not decrepit. Elegant, though they hadn't dressed him in one of his suits. A white satin cloth covered him. He wouldn't have cared for that, she thought» (Hernández, 2025, pp. 291–292).

ANW: La traducción de «afilado» es «sharp features», porque en inglés no hay género y se pierde el referente. Finalmente, «old, but not decrepit» presenta la dificultad de la distinción o no entre anciano y viejo, palabras muy parecidas en su significado, por lo que plasmarlo en inglés resultaba complejo.

BIBLIOGRAFÍA

Abella, A. (6 de noviembre de 2022). Juan Gómez-Jurado: «Mis protagonistas en *Todo arde* no tienen nada que perder». *El Periódico de España*. https://goo.su/D9G9RCc

Aguilar, J. H. (1980). Todo tiempo pasado fue mejor. *Re-Vista del arte y la arquitectura en América Latina*, *5*, 34–39.

Alberca, M. (2017). *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificción*. Pálido Fuego.

Alberca, M. (2020). ¿Vivir o escribir? Los diarios de Miguel Ángel Hernández, *Clarín*, *25*(145), 17–20.

Alberca Serrano, M. (2020). Miguel Ángel Hernández: El tríptico del arte o la vida. *Cuadernos Hispanoamericanos*, *838*, 110–125.

Álvarez, E. (27 de octubre de 2021). Un personaje en busca de autor. *Zenda Libros*. https://goo.su/Gre6rIH

Aparicio, A. (2024). Entrevista a Jorge Carrión. *[sic]: Revista de Literatura y Arte de la Asociación de Profesores de Literatura de Uruguay, 38*, 126–127. https://revistasic.uy/ojs/index.php/sic/article/view/681

ATILF (Analyse et Traitement Informatique de la Langue Française). (1994). *Trésor de la langue française informatisé (TLFi)*. CNRS & Université de Lorraine. https://www.cnrtl.fr/definition/

Attridge, D. (2004). *J.M. Coetzee and the Ethics of Reading: Literature in the Event.* Chicago: University of Chicago Press.

Auster, P. (1985). *City of Glass*. Sun & Moon Press.

Auster, P. (1986). *Ghosts*. Sun & Moon Press.

Auster, P. (1986). *The Locked Room*. Sun & Moon Press.

Azarnoosh, M., et al. (2017). Comparing the strategies applied in the translation. *Modern Journal of Language Teaching Methods, 7*(3), 216–224. https://goo.su/Mo4fJ2

Azcona Pastor, J. M., & Madueño Álvarez, M. (2024). *Historia de la sociedad presente: El mundo Y sus desvelos desde 1990*. Dykinson.

Bal, M. (1985). *Narratology: Introduction to the theory of narrative*. University of Toronto Press.

Bal, M., & Hernández, M. A. (2008). *2Move: Video Art Migration*. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC).

Bal, M., & Hernández, M. A. (2011). *Art and Visibility in Migratory Culture*. Rodopi.

Balcells, J. M. (2003). *Ilimitada voz*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz

Balghzal, A. (2023). Identidades transitorias en *El lunes nos querrán* de Najat El Hachmi. *Miscelánea de estudios árabes y hebraicos. Sección Árabe-Islam*, *72*, 3–22. https://doi.org/10.30827/meaharabe.v72.24574

Barrau, A. (2015). *Les sanglots de l'île de Pâques*. Babelcube Incorporated. https://goo.su/mYYyjh

Barreras Gómez, A. (2002). El estudio de la ironía en el texto literario. *Cuadernos de investigación filológica*, *27*(28), 243–266. https://doi.org/10.18172/cif.2209

Barthes, R. (1981). *Camera lucida: Reflections on photography* (R. Howard, Trans.). Hill and Wang. (Original work published 1980)

Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida. Notas sobre fotografía*. Paidós.

Bauman, R., & Briggs, C. L. (1990). Poetics and performance as critical perspectives on language and social life. *Annual Review of Anthropology*, *19*, 59–88.

Beckett, S. (1979). *Company*. Grove Press.

Beeby, A., Rodríguez Inés, P., & Sánchez-Gijón, P. (Eds.). (2009). *Corpus use and translating: Corpus use for learning to translate and learning corpus use to translate*. John Benjamins.

Belaarbi, L. (2023). El discurso identitario en *El lunes nos querrán* de Najat El Hachmi. En H. Arabi, A. Ettahri & A. Vázquez Atochero (Coords.), *Diáspora, identidad y desarrollo: una aproximación a la realidad de la diáspora* (pp. 223–234). Árbol Académico.

Beltrán Corbalán, D. (2016). Los murcianos tendrían que sentirse orgullosos de hablar como hablan. Entrevista con Peter Trudgill. *Tonos Digital: Revista de Estudios Filológicos, 30*, 1–4. https://goo.su/rbDiGwH

Beltrán Vives, C. (22 de abril de 2021). Albert Bertran Bas: "La vida es un baile de géneros y emociones". *Moon Magazine*. https://goo.su/Cv1Wz

Benjamin, W. (2003). *Selected writings, volume 4: 1938–1940* (H. Eiland & M. W. Jennings, Eds.). Harvard University Press.

Benjumeda Wynhoven, G. (2021a). *Cuestionario a Miguel Ángel Hernández sobre* Intento de escapada *[Cuestionario no publicado]*. En *Autotraducción intralingüística y traducción interlingüística en las novelas* Intento de escapada, El dolor de los demás *y* Anoxia, *de Miguel Ángel Hernández* [Tesis doctoral]. Universidad de Murcia.

Benjumeda Wynhoven, G. (2021b). *Cuestionario a Miguel Ángel Hernández sobre* El dolor de los demás *[Cuestionario no publicado]*. En *Autotraducción intralingüística y traducción interlingüística en las novelas* Intento de escapada, El dolor de los demás *y* Anoxia, *de Miguel Ángel Hernández* [Tesis doctoral]. Universidad de Murcia.

Benjumeda Wynhoven, G. (2024a). *Cuestionario a L. Belperrón, traductora al francés de* El dolor de los demás *[Cuestionario no publicado]*. En *Autotraducción intralingüística y traducción interlingüística en las novelas* Intento de escapada, El dolor de los demás *y* Anoxia, *de Miguel Ángel Hernández* [Tesis doctoral]. Universidad de Murcia.

Benjumeda Wynhoven, G. (2024b). *Cuestionario a A. N. West, traductor al inglés de* Anoxia *[Cuestionario no publicado]*. En *Autotraducción intralingüística y traducción interlingüística en las novelas* Intento de escapada, El dolor de los demás *y* Anoxia, *de Miguel Ángel Hernández* [Tesis doctoral]. Universidad de Murcia.

Benjumeda Wynhoven, G. (2024c). *Cuestionario a B. Jensen, traductora al francés de* Intento de escapada *[Cuestionario no publicado]*. En *Autotraducción intralingüística y traducción interlingüística en las novelas* Intento de escapada, El dolor de los demás *y* Anoxia, *de Miguel Ángel Hernández* [Tesis doctoral]. Universidad de Murcia.

Benjumeda Wynhoven, G. (2024d). *Entrevista a A. N. West sobre la traducción inglesa de* Anoxia *[Entrevista no publicada]*. En *Autotraducción intralingüística y traducción interlingüística en las novelas* Intento de escapada, El dolor de los demás *y* Anoxia, *de Miguel Ángel Hernández* [Tesis doctoral]. Universidad de Murcia.

Benjumeda Wynhoven, G. (2024e). *Entrevista a Miguel Ángel Hernández sobre el conjunto de su obra* [Entrevista no publicada]. En *Autotraducción intralingüística y traducción interlingüística en las novelas* Intento de escapada, El dolor de los demás *y* Anoxia, *de Miguel Ángel Hernández* [Tesis doctoral]. Universidad de Murcia.

Billabriga, A & Zaplana, D. (12 de octubre de 2023). Entrevista a Ana Ballabriga y David Zaplana, autores de *La ley del hambre*. *Mucha Más Que Un Libro*. https://goo.su/LcwzVTr

Bouju, E. (1996). Le roman face à la transition: défi de l'histoire, réplique du littéraire (1975–1985). *Feuillets*, *1*, 137–148

Bouju, E. (2002). *Réinventer la littérature. Démocratisation et modèles romanesques dans l'Espagne postfranquiste*. Presses Universitaires du Mirail

Bretos, A. (Presentador). (13 de marzo de 2025,). *Las entrevistas de Aimar | Xavier Aldekoa* [Audio podcast]. En *Hora 25*. Cadena SER. https://goo.su/nhzFF

Britland, J. (2024). From print to Netflix: The *Fariña* adaptations and transmedia storytelling during times of crisis. *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies*, *24*(4), 267–285. https://doi.org/10.1080/14682737.2024.2424634

Bueno, N. (2006). Estrategias de traducción de las expresiones idiomáticas desde el punto de vista multicultural. En M. P. Blanco García & P. Martino Alba (Eds.), *Traducción y multiculturalidad* (pp. 309–319).

Bukowski, C. (1975). *Factótum*. Black Sparrow Press.

Cabal, M. (11 de mayo de 2022). Entrevista a Laia Vilaseca (por *Cuando llega el deshielo*). *Paseando a Miss Cultura*. https://bit.ly/4lcEgyX

Caballero, N. (13 de diciembre de 2020). Juan Gómez-Jurado: "He mentido como un bellaco durante doce años para llegar a *Rey blanco*". *El Plural*. https://goo.su/qvoZe4

Cabañero Martín, V. M. (2020). [Reseña del libro *La vida cotidiana en Roma*, de M. A. Novillo López]. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie 2, Historia Antigua*, *33*, 293–296. https://doi.org/10.5944/etfii.33.2020.28334

Caeiro, S. (20 de septiembre de 2023). Ángela Banzas: "La maternidad me hizo valiente para lanzarme a la escritura". *Diario de Pontevedra*. https://lc.cx/Rk41kL

Calabrese, O. (1987). *El lenguaje del arte*. Paidós.

Cambridge University Press. (2024). *Cambridge Dictionary*. https://dictionary.cambridge.org/

Camnitzer, L. (1980a). Joseph Beuys en el Museo Guggenheim. *Arte en Colombia*, 12, 48–51.

Camnitzer, L. (1980b). Francis Bacon. *Arte en Colombia*, 13, 72–73.

Camnitzer, L. (1982). Roy Lichenstein en el Museo Whitney de Nueva York, 1970-1980. *Arte en Colombia*, 18, 57–60.

Canal Sur. (2014). Entrevista con Julio Muñoz Gijón, @ranciosevillano [Vídeo]. *YouTube*. https://www.youtube.com/watch?v=WpUYq4ZKHVM

Candel Quesada, M. (2021). Regionalismo murciano en las novelas de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. *Revista Tonos Digital*, *41*(2), 1–52. http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/viewFile/2823/1230

Candeloro, A. (2018). Saber mirar (entre la ética y la estética): *Intento de escapada* (2013) de Miguel Ángel Hernández. *Tonos Digital: Revista de Estudios Filológicos, 35*, 151–172. https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/60400/1/1991-5647-1-PB.pdf

Candeloro, A. (2021). Imágenes siniestras: *El dolor de los demás* (2018) de Miguel Ángel Hernández. *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, *43*, 57–84. https://www.ull.es/revistas/index.php/filologia/article/view/3236

Candeloro, A. (2022). *Miguel Ángel Hernández*. *Cuadernos Hispanoamericanos*, *859*, 4–15. https://cuadernoshispanoamericanos.com/miguel-angel-hernandez/

Candeloro, A. (2023). Las imágenes de *El instante de peligro* (2015) de Miguel Ángel Hernández: Reverberaciones fugaces entre pasado y futuro. *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, 39,* 21–34. https://lc.cx/72Fk7p

Carbonell, G. (1977a). Carta abierta a Luis Caballero. *Arte en Colombia*, 5, 43–45.

Carbonell, G. (1977b). Muchas preguntas y una sola pintura. Entrevista a Darío Morales. *Arte en Colombia*, 3, 24–27.

Carbonell, G. (1980). 1970-1980: La década del mercado. *Arte en Colombia*, 12, 30–31.

Carbonell, O. (1999). *Traducción y cultura. De la ideología al texto.* Ediciones Colegio de España.

Carranza Brito, I. (2008). Artículo ante nombre propio: matices de significado. *LL Journal*, *3*(2). https://lljournal.commons.gc.cuny.edu/2008-2-carranza-brito-texto/

Catford, J. C. (1965). *A linguistic theory of translation: An essay in applied linguistics*. Oxford University Press.

Centre Cultural La Nau. (2021). *La anguila*, de Paula Bonet [Vídeo]. *YouTube*. https://youtu.be/Fitq9g2oAy4

Chakhachiro, R. (2009). Analysing irony for translation. *Meta*, *54*(1), 32–48. https://www.erudit.org/en/journals/meta/2009-v54-n1-meta2902/029792ar/

Chambers Harrap Publishers. (2024). *Chambers Dictionary*. Chambers. https://chambers.co.uk/search/

Chatman, S. (1978). *Story and discourse: Narrative structure in fiction and film*. Cornell University Press.

Chesterman, A. (2008). An Interdisciplinary Theory of Translation. En D. Gile, G. Hansen y N. K. Pokorn (Eds.), *Why Translation Studies Matters* (pp. 171–183). John Benjamins Publishing Company.

Chicharro Chamorro, A. (2024). *El querido hermano*, de Joaquín Pérez Azaústre. *Boletín de la Academia de Buenas Letras de Granada, 22*, 208.

Club de Lectura y Cata. (2020). Entrevista a Paula Figols sobre *Catorce* [Vídeo]. *YouTube*. https://www.youtube.com/watch?v=DNb4x7KZj0k

Coetzee, J. M. (2000). *Desgracia*. Mondadori.

Coetzee, J. M. (2006). *Inner workings: Literary essays 2000–2005*. New York: Viking.

Coetzee, J. M. (2015). *La infancia de Jesús* (trad. Mariana Dimópulos). Buenos Aires: Random House.

Collins. (2024). *Collins English Dictionary*. HarperCollins. https://www.collinsdictionary.com/

Costas, L. (2021). Presentación de *Golpes de luz* por Ledicia Costas [Vídeo]. *YouTube*. https://youtu.be/h4IHcP6KE1I

Cowley, Jason (25 October 1999). "The New Statesman Profile – J M Coetzee". *New Statesman*. Archived from the original on 12 January 2014. Retrieved 12 January 2014.

Crémaux-Bouche, D. (2022a). Herencia familiar e identidad en el exilio español en RDA: Entrevista a Aroa Moreno Durán sobre *La hija del comunista* (2017). *Hispanística 20*, (39), 133–146. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9167823

Crémaux-Bouche, D. (2022b). Vivre de l'autre côté de la frontière: Expériences de l'exil et migrations dans *La hija del comunista* (2017) d'Aroa Moreno Durán. *Hispanística 20*, (39), 109–132. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9167822

Cruz, P.A., & Hernández, M.A. (2004). *Impurezas: El híbrido pintura-fotografía*. Universidad de Murcia.

Dalmases, I. (20 de septiembre de 2020). Llucia Ramis: "Ofrezco cincuenta ideas para el próximo confinamiento". *La Vanguardia*. https://lc.cx/i46KF-

Danto, A. (2009). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Buenos Aires: Paidós.

Davies, E. (2003). A goblin or a dirty nose? The treatment of culture-specific references in translations of the Harry Potter books. *The Translator, 9*(1), 65–100. https://doi.org/10.1080/13556509.2003.10799146

De Grado, L. (2023). Elvira Navarro: "La libertad total no existe, seguimos ordenándonos a mandatos". *efeminista*. https://lc.cx/2nNmfL

De Wilde, J. (2010). The analysis of translated literary irony: some methodological issues. *Lingüística Antverpiensiana*, *9*, 25–44. https://www.academia.edu/65311477/Irony_in_Translation

Del Molino, S. (2017). Prólogo. En M. A. Hernández, *Diario de Ithaca*. Newcastle Ediciones.

Del Pino Olmedo, F. L. (Entrevistador), & Carrión, J. (Entrevistado). (2013). Cuatro preguntas a... Jorge Carrión: «Todas las librerías son políticas, siempre lo han sido, pero hoy más que nunca». *Clío: Revista de historia*, (146), 97. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4523395

Derrida, J. (1994). *Specters of Marx: The state of the debt, the work of mourning, and the new international* (P. Kamuf, Trans.). Routledge. (Original work published 1993)

Deusto Alumni. (2021). *Alfonso del Río*. *Deusto Alumni Time*. https://goo.su/DFaniw

Díaz-Cano Arévalo, M. (2 de noviembre de 2020). Javier Pellicer: "Publicar siempre fue muy complicado". *Actualidad Literatura*. https://lc.cx/APMqaw

Díaz-Cano Arévalo, M. (15 de noviembre de 2021). Blas Malo Poyatos. Entrevista al autor de *El desdén y la furia*. *Actualidad literaria*. https://goo.su/xvgzkW

Díaz-Cano Arévalo, M. (22 de octubre de 2022). Xus González. Entrevista con el autor de *Un trabajo limpio*. *Actualidad Literatura*. https://lc.cx/e_hDfG

Díaz Navarro, E. (2011). *La verdad sobre el caso Savolta*, la Transición y la historia. *Tonos Digital: Revista de Estudios Filológicos*, *21*. https://www.um.es/tonosdigital/znum21/secciones/estudios-10.htm

Díaz Pérez, S. (2013). La transición política como pretexto: *23-F. El día más difícil del Rey*. *Zer: Revista de Estudios de Comunicación, 35*, 169–190. https://ojs.ehu.eus/index.php/Zer/article/view/10681

Didi-Huberman, G. (2000). *Devant le temps: Histoire de l'art et anachronisme des images*. Les Éditions de Minuit.

Dubois, J. (1975). *Lexis: Dictionnaire de la langue française*. Larousse.

Durán, L. (6 de septiembre de 2024). «Es una injusticia usar a los Machado para representar el enfrentamiento de las dos Españas». *Revista Crítica*. https://lc.cx/NloShy

Eco, U. (2000). *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona: Lumen

Echarri, M. (14 de septiembre de 2022). Marta Rebón y las claves para desentrañar la pulsión fratricida de Putin. *El País*. https://goo.su/lMrKBwm

Eurrutia Caverò, M. M. (20–22 de marzo de 1996). Literatura y traducción. Problemas que plantea y situación actual. En *Aproximaciones diversas al texto literario: V Coloquio celebrado en la Universidad de Murcia* (pp. 445–458). Universidad de Murcia.

Even-Zohar, I. (1990). Polysystem Studies. *Poetics Today*, *11*(1).

Fahim, M., & Mazaheri, Z. (2013). A comparative study of translation strategies applied in dealing with culture-specific items of romance novels before and after the Islamic revolution of Iran. *Journal of Advances in English Language Teaching, 1*(3), 64–75. https://european-science.com/jaelt/article/view/249

Fernández, L. (8 de enero de 2023). Katixa Agirre: «Lo vemos todo tan negro que si algo está en el futuro pensamos que es malo pero no tiene que ser así». *S Moda*. https://goo.su/G9Zu1g

Fernández Bueno, M. (2021). La memoria migrante en *La hija del comunista* de Aroa Moreno. En M. Fernández Bueno & J. Vollmeyer (Coords.), *Repensar el pasado: la memoria (trans)cultural europea* (pp. 87–100). Peter Lang.

Fernández Santiago, L. et al. (2023). Trabajar el acoso escolar con un texto literario: Una secuencia didáctica sobre *Invisible* de Eloy Moreno. En R. García Ruiz (Coord.), *La alfabetización mediática y digital en el curriculum: propuestas didácticas transformadoras* (pp. 90–98). Octaedro.

Ferrán, O. (2008). *Working through Memory: Writing and Remembrance in Contemporary Spanish Narrative*. Bucknell University Press, U.S

Ferri, P. (3 de diciembre de 2024). Irene Vallejo, un oráculo en la FIL: 'Escribir *El infinito en un junco* fue terapéutico'. *El País*. https://goo.su/SSDRn

Filipetto, C. (2020). Traductores visibles de una autora invisible. *Vasos Comunicantes*, *52*, 29–32. https://goo.su/C6oJqB

Fo, J. (Julio, 2022). [Reseña del cómic *Los años de Internet*]. *Mondosonoro*.

Foley, J. M. (1995). *The singer of tales in performance*. Indiana University Press.

Fouces González, C. G. (2004). Tras las huellas de la metáfora: Una aproximación a la traducción de la metáfora literaria desde presupuestos culturales. *Hermeneus*, *9*, 1–17. http://uvadoc.uva.es/handle/10324/9352

Fouces González, C. G. (2011). La traducción como transacción. *Dialogía*, *6*, 82–100. https://rua.ua.es/dspace/handle/10045/142519

Franco Aixelá, J. (1996). Culture-specific items in translation. In R. Álvarez & M. Vidal (Eds.), *Translation, power, subversion* (pp. 52–78). Multilingual Matters.

Freán Hernández, O. (2023). *Les combattantes, l'histoire oubliée des miliciennes antifascistes dans la guerre d'Espagne* [Reseña del libro *Les combattantes, l'histoire oubliée des miliciennes antifascistes dans la guerre d'Espagne*, de G. Berger & T. Balló]. *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine: de 1808 au temps présent*, (31). https://doi.org/10.4000/ccec.16995

G. de Montis, M. (15 de noviembre de 2021). Ana Bernal-Triviño: "Hoy Lorca alzaría la voz contra el odio a las mujeres". *Efeminista*. https://goo.su/dJmDZ

Galán, E. (7 de noviembre de 2021). *Edu Madina y Borja Sémper:* «ETA es un monstruo de la razón dormida». *Zenda Libros*. https://goo.su/Dx9Fp

Galindo, J. C. (15 de mayo de 2020). El escritor que se confinó para escribir una distopía y acabó alcanzado por la realidad. *El País*. https://goo.su/y2fzNBI

Gallagher, S.V. (1991). *A Story of South Africa: J.M. Coetzee's Fiction in Context.* Cambridge: Harvard University Press.

García Adánez, I. (2012). Estrategias de traducción ante las alteraciones de la lengua estándar y los juegos de palabras. *TESI*, *13*(1), 209–235. https://doi.org/10.14201/eks.8794

García Avis, I., & Narberhaus Martínez, M. (2023). El universo metatextual de *Fariña*: Cuatro medios, una historia. *Palabra Clave*, *26*(4). https://doi.org/10.5294/pacla.2023.26.4.5

García Mouton, P. (1994). *Lenguas y dialectos de España*. Arco.

García Rouco, D. (17 de marzo de 2023). *La balada del norte Tomo 4*, de Alfonso Zapico. *Zona Negativa*. https://goo.su/99LAUtL

García Soriano, J. (2004). *Vocabulario del dialecto murciano*. Editum.

Geli, C. (12 de febrero de 2021). Najat El Hachmi ahonda en la opresión femenina en su nueva novela. *El País*. https://goo.su/pwElx

Genette, G. (1980). *Narrative discourse: An essay in method*. Cornell University Press.

Giraldo Leon, C. I., & Ariza Fontecha, C. P. (2022). Crítica sobre masculinidades, violencias y amor: De género y relaciones [Reseña del libro *Hombres que ya no hacen sufrir por amor* de Coral Herrera Gómez, 2019]. *Poliantea*, *17*(31). https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8847885

Girarte Guillén, J. L. (2022). *El infinito en un junco* [Reseña del libro *El infinito en un junco: La invención de los libros en el mundo antiguo*, por I. Vallejo Moreu]. *Revista Internacional de Estudios en Educación*, *22*(2), 121–122. https://doi.org/10.37354/riee.2022.226

Gnech, F. (2021). *Tesi di Laurea: Una memoria bordada de porvenir: la obra de Miguel Ángel Hernández* [Trabajo de fin de grado]. Università degli Studi di Trento.

Gómez, V. A. (13 de julio de 2021). Las madres libres que nos educaron para serlo. *La Opinión de Málaga*. https://goo.su/jPUwd

Gómez Ortín, F. (2004). El dialecto murciano y sus variedades, *Tonos digital*, *8*. https://goo.su/5yNqNKI

Gómez Ortín, F. (2011). El habla murciano-oriolana de Miguel Hernández. *Tonos Digital*, *21*, 1–44. https://goo.su/jNCQI

Gómez-Montero, J. (2007). *Memoria literaria de la Transición española*. Iberoamericana

González, R. (25 de octubre de 2021). *Doctor Portuondo*, homenaje de Carlo Padial a su psicoanalista freudiano. *El País*. https://goo.su/0o3Lqg

González-Barba, A. (13 de junio de 2022). Antonio Puente Mayor: "Más allá de sus *Postrimerías*, Valdés Leal sigue siendo un gran desconocido". *ABC Sevilla*. https://goo.su/4XFkO3

González Ayuso, Y. (2015). Pasado y presente de la Transición Española: Un estado de la cuestión. *Cuadernos de Historia Contemporánea, 37*, 85–108. https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/22877

Granés, C. (2011). *El puño invisible: Arte, revolución y un siglo de cambios culturales*. Taurus.

Grice, H. P. (1975). Logic and conversation. In P. Cole & J. L. Morgan (Eds.), *Syntax and semantics, Volume 3: Speech acts* (pp. 41–58). Academic Press.

Gudiña, V. (11 de enero de 2022). Inma López Silva, respuestas en 280 caracteres. *Poemas del Alma*. https://goo.su/nppayf

Guilbert, L., Lagane, R., & Niobey, G. (1978). *Grand Larousse de la langue française*. Larousse.

Guzmán Mora, J. (2021). La subversión del estereotipo: *El lunes nos querrán* (Najat El Hachmi, 2021). En R. Grana (Coord.), *Discursos, mujeres y artes: ¿Construyendo o derribando fronteras?* (pp. 106–120).

Güerri, A. (9 de junio de 2022). Entrevista a Álex Ayala Ugarte: "Una buena crónica te hace visible lo invisible". *Pispear Libros*. https://goo.su/1OTF87

Hanssen, B. (2000). *Walter Benjamin's other history: Of stones, animals, human beings, and angels*. University of California Press.

Hatim, B., & Mason, I. (1990). *Discourse and the translator*. Longman.

Head, D. (2009) *The Cambridge Introduction to J.M. Coetzee.* Cambridge: Cambridge University Press.

Hernández, M. A. (s.f.). *Página web de Miguel Ángel Hernández*. https://www.mahernandez.es/

Hernández, M. A. (2004). *Infraleve: lo que queda en el espejo cuando dejas de mirarte*. Editora Regional de Murcia.

Hernández, M. A. (2006). *La so(m)bra de lo Real: El arte como vomitorio*. Universidad Politécnica de Valencia.

Hernández, M. A. (2007). *El archivo escotómico de la modernidad: Pequeños pasos para una cartografía de la visión*. Editorial Trama.

Hernández, M. A. (2008). *Demasiado tarde para volver*. Tres Fronteras Ediciones.

Hernández, M. A. (2009). *El arte a contratiempo: Historia, obsolescencia, estéticas migratorias*. Editorial Akal.

Hernández, M. A. (2010). Desincronizados: tiempos migratorios e imágenes del desplazamiento. *Arte y políticas de identidad*, *2*, 9–24. https://revistas.um.es/reapi/article/view/117251

Hernández, M. A. (2010). *Robert Morris*. Nerea.

Hernández, M. A. (2011). *Cuaderno […] duelo*. Nausícaä.

Hernández, M. A. (2012). *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Micromegas.

Hernández, M. A. (2013). *Intento de escapada*. Anagrama Colección Compactos.

Hernández, M. A. (2015a). *Presente continuo: Diario de una novela*. Balduque.

Hernández, M. A. (2015b). *Tentative d'évasion* (trad. Brigitte Jensen). Éditions du Seuil.

Hernández, M. A. (2016). *Escape Attempt* (trad. Rhett McNeill). Hispabooks Publishing.

Hernández, M. A. (2017). *Diario de Ithaca*. Fundación Newcastle.

Hernández, M. A. (2018). *El dolor de los demás*. Anagrama Narrativas hispánicas.

Hernández, M. A. (2019a). *Aquí y Ahora. Diario de escritura*. Fórcola Señales.

Hernández, M. A. (2019b). *The pain of others* (trad. Anna Milsom). *Words Without Borders*. https://goo.su/vWDwke

Hernández, M. A. (2020). *El don de la siesta: Notas sobre el cuerpo, la casa y el tiempo*. Editorial Anagrama.

Hernández, M. A. (2021). *Vingt ans plus tard* (trad. Lise Belperron). Éditions Globe.

Hernández, M. A. (2023). *Anoxia*. Anagrama Colección Compactos.

Hernández, M. A. (2024a). Arte y fotografía en *Intento de escapada*, *El instante de peligro*, *El dolor de los demás* y *Anoxia*: Imágenes intersticiales. En R. Venzon (Coord.), *La fotografía en la narrativa hispánica actual: nuevos enfoques intermediales* (pp. 51–68). Peter Lang.

Hernández, M. A. (2024b). *Tiempo por venir*. Fórcola ediciones.

Hernández, M. A. (2024c). Infraleve. En *Yo estoy en la imagen: Ensayos afectivos y ficciones críticas*. Acantilado.

Hernández, M. A. (2024d). *Yo estoy en la imagen: Ensayos afectivos y ficciones críticas*. Editorial Acantilado.

Hernández, M. A. (2025). *Anoxia* (trad. Adrian Nathan West). Other Press.

Hernández-Campoy, J. M. y Jiménez Cano J. M. (2004). Análisis del proceso de estandarización lingüística en Murcia: el uso de archivos sonoros radiofónicos para su medición diacrónica y sincrónica. *Tonos Digital*, *8*, 217–250. https://goo.su/4ubNF

Hernández Rodríguez, A. I. (2020). *Siempre han hablado por nosotras. Feminismo e identidad. Un manifiesto valiente y necesario*, de Najat El Hachmi, Madrid,

Destino, 2019, 134 pp. [Reseña]. *Ambigua: Revista de investigaciones sobre género y estudios culturales*, *7*, 382–386. https://doi.org/10.46661/ambigua.4696

Hevia, E. (5 de marzo de 2023). Eider Rodríguez: "Me hace gracia que me consideren dura". *El Periódico*. https://goo.su/62FfyR6

Hurtado Albir, A. (1995). Modalidades y tipos de traducción. *Vasos Comunicantes, 4*, 19–27. https://goo.su/61wOzeD

Hurtado Albir, A**.** (1996). La enseñanza de la traducción directa "general": Objetivos de aprendizaje y metodología. En A. Hurtado Albir (Ed.), *La enseñanza de la traducción* (pp. 31–56). Publicacions de la Universitat Jaume I.

Hurtado Albir, A. (1999a). *Enseñar a traducir: Metodología en la formación de traductores e intérpretes.* Edelsa.

Hurtado Albir, A. (1999b). La competencia traductora y su adquisición: Un modelo holístico y dinámico. *Perspectives: Studies in Translatology, 7*(2), 177–188. https://doi.org/10.1080/0907676X.1999.9961356

Hurtado Albir, A. (2011). *Traducción y traductología: Introducción a la traductología*. Cátedra.

Hutcheon, L. (1995). *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. Routledge.

Iglesia, A. M. (30 de noviembre de 2020). Ariadna Castellarnau: "Las escritoras de cuento o de género no somos un fenómeno reciente". *The Objective*. https://goo.su/rT9H

Instituto Cervantes de Manchester. (2024). Conversaciones sobre literatura vasca contemporánea [Vídeo]. *YouTube*. https://youtu.be/dV_cxcInSRo

Jakobson, R. (2004). Sobre los aspectos lingüísticos de la traducción. En L. Venuti (Ed.), *Teoría de la traducción: Antología de ensayos desde los orígenes hasta nuestros días* (pp. 138–143). Ariel.

Junciel, J. (22 de agosto de 2022). *La máscara de Prometeo*, o la receta de la literatura. *Zenda*. https://goo.su/EJ8xo

Kenny, D. (2001). *Lexis and creativity in translation: A corpus-based study*. St. Jerome.

Kiraly, D. C. (1995). *Pathways to translation: Pedagogy and process.* The Kent State University Press.

Klingberg, G. (1986). *Children's fiction in the hands of the translators*. CWK Gleerup.

Kunst, M. (2016). [Reseña del libro *Librerías*, por J. Carrión]. *Anuario Centro de Estudios Económicos de la Empresa y el Desarrollo*, (8), 183–185. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9748789

Lamela Méndez, O. (2022). Entrevista a Rodrigo Costoya sobre *Hijos de Gael*. [Vídeo]. *YouTube*. https://www.youtube.com/watch?v=UX6JjU-tICU

Landers, C. (2001). *Literary Translation: A Practical Guide*. Multilingual Matters.

Lanz, J.J. (2007). *La poesía durante la transición y la generación de la democracia*. Devenir.

Laroussi, S. S. (2020). Nacho Carretero y *Fariña*: La historia de un periodismo de investigación que tumbó el tabú del narco en Galicia [Entrevista a Nacho Carretero]. *Letras Hispanas: Revista de literatura y de cultura*, *16*(1). https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7964562

León, I. M. y Muñoz, A. (2022). Palabras y expresiones de la tierra que solo entienden los murcianos. *Diario La Opinión de Murcia*. https://goo.su/Owizfp

Lladó, A. (12 de julio de 2022). Sonia Hernández nos muestra las muchas maneras que tenemos de irnos de nuestra propia vida. *Librújula*. https://goo.su/zn5RuEo

Llaneras, K. (2025). Kiko Llaneras: 'Hay mucha gente que no sabe que es rica'. En A vivir que son dos días. *Podium Podcast*. https://www.podiumpodcast.com/podcasts/a-vivir-que-son-dos-dias-playser-em/episodio/3233339/

Lledó, E. (2017). *Imágenes y palabras*. Barcelona: Taurus.

López, H. G. A. (2016). [Reseña del libro *Librerías*, por J. Carrión]. *Investigación Bibliotecológica: Archivonomía, Bibliotecología e Información*, *30*(68), 199–201. https://doi.org/10.1016/j.ibbai.2016.02.010

Luarsabishvili, V. (2016). Traducción literaria: Valor cultural, intertextualidad y época. *Castilla. Estudios de Literatura*, *7*, 366–381. http://uvadoc.uva.es/handle/10324/19900

Luis, L. (20 de julio de 2023). Rafael Tarradas Bultó: "El mundo está mal, pero vivimos en una burbuja". *Diario de Sevilla*. https://lc.cx/2y5Y4_

Macmillan Education. (2002). *Macmillan English Dictionary for Advanced Learners*. Macmillan.

Manrique Sabogal, W. (22 de junio de 2022). Margarita Leoz: "Me interesa indagar en la vida que no vivimos, la que deseamos tener". *WMagazín*. https://goo.su/wPk6SgW

Marais, M. (2009). *Secretary of the Invisible: The Idea of Hospitality in the Fiction of J. M. Coetzee.* Amsterdam: Rodopi.

Marcus, J. (2012). *Second Read: Writers Look Back at Classic Works of Reportage.* Columbia University Press.

Maríasun, M. (30 de noviembre de 2022). Eloy Moreno: "Si hoy fuese el último día, no estaría haciendo nada diferente". *Nokton Magazine*. https://goo.su/PVzH3

Marsá, F. (1986). *Diccionario normativo y guía práctica de la lengua española*. Ariel.

Martín, E. (2022). *Las damas de la telaraña* [Reseña]. *La Historia en mis Libros*. https://goo.su/s9djSwz

Martín, E. (2023). [Reseña del libro *Las dos vidas de Mina Índigo*, de Alaitz Leceaga]. *La Historia en mis libros*. https://goo.su/nIaiNh

Martín Rodrigo, I. (24 de junio de 2021). Borja Sémper: «Estoy inmunizado frente al nacionalismo de cualquier color y de cualquier bandera». *ABC Cultura*. https://encr.pw/KGbcs

Martín Sánchez, P. (2014). *El anarquista que se llamaba como yo* [Reseña del libro de Pablo Martín Sánchez]. *Estudios. Revista de Pensamiento Libertario*, (4). https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8395230

Martínez, E. (6 de diciembre de 2020). Julia Sabina, la joven y madura gran revelación literaria con su novela *Vidas samuráis*. *Diario Crítico*. https://goo.su/xUILa

Martínez Ros, J. (8 de junio de 2020). *Noche y océano* [Reseña del libro de Raquel Taranilla]. *Mondosonoro*. https://goo.su/exZuC1A

Martino, L. M. (2017). Irene Vallejo Moreu. *El silbido del arquero*. *Revista de Estudios Clásicos*, (44), 203–207. https://goo.su/m1dSe

Matusevich, I. (2022). Eduardo Madina y Borja Sémper: *Todos los futuros perdidos. Conversaciones sobre el final de ETA*. *Alcántara: Revista del Seminario de Estudios Cacereños, 94*, 189–191. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8941686

McEvilley, T. (2007). Sobre la manera de disponer nubes. En *De la ruptura al cul de sac. Arte de la segunda mitad del siglo XX* (pp. 105–125). Akal.

Mendieta Rodríguez, E. (2024). Redirigir la mirada. Investigación, imágenes y otros fantasmas en *El dolor de los demás*, de Miguel Ángel Hernández. *Cuadernos de Investigación Filológica*, *55*, 25–47. https://doi.org/10.18172/cif.5949

Mendoza Garriga, E. (1979). *La verdad sobre el caso Savolta*. Booklet

Merleau-Ponty, M. (1964). *Eye and mind* (C. Dallery, Trans.). In J. M. Edie (Ed.), *The primacy of perception* (pp. 159–190). Northwestern University Press.

Michaud, Y. (2007). *El arte en estado gaseoso*. México: F. C. E.

Miles, V. (1 de octubre de 2021). Javier Montes y Estanislao Medina Huesca. Andar en lenguas: De Madrid a Malabo. *Cuadernos Hispanoamericanos*. https://lc.cx/3CKZvu

Mistrorigo, A. (2024). El don de la siesta de Miguel Ángel Hernández: resistencia privada en la época de la transparencia. *Rassegna iberistica, 121*, 219–224. http://doi.org/10.30687/Ri/2037-6588/2024/22/030

Molina, L. (1998). *El tratamiento de los elementos culturales en las traducciones al árabe de* Cien años de soledad [Trabajo de investigación de doctorado]. Universitat Autònoma de Barcelona.

Molina, L. (2001). *Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas árabe-español* [Tesis doctoral]. Universitat Autònoma de Barcelona.

Molina, L., & Hurtado Albir, A. (2002). Translation techniques revisited: A dynamic and functionalist approach. *Meta, 47*(4), 498–512. https://doi.org/10.7202/008033ar

Moliner, M. (2008). *Diccionario de uso del español* (Ed. abreviada). Gredos.

Montaner Bueno, A., & Encabo Fernández, E. (2016). Reflexiones sobre la construcción de la identidad cultural a partir del estudio de la novela *La hija extranjera* de Najat el Hachmi: implicaciones sociales y educativas. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, (56), 159–174. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5635362

Montaña, A. (1977a). La metamorfosis del arte I. *Arte en Colombia*, 4, 38–40.

Montaña, A. (1977b). La metamorfosis del arte II. Las grandes líneas de mutación. *Arte en Colombia*, 5, 26–28.

Montaña, A. (1978a). La metamorfosis del arte III. El agotamiento de los lenguajes. *Arte en Colombia*, 6, 31–33.

Montaña, A. (1978b). La metamorfosis del arte IV. El lenguaje discursivo de las artes. *Arte en Colombia*, 7, 36–37.

Montes Doncel, R. E. et al. (2018). El motivo literario del portante y otras claves interpretativas en *No oyes ladrar los peros* de Juan Rulfo. *Archivum*, *68*, 145–180. https://doi.org/10.17811/arc.68.2018.145-180

Mora, V. L. (2023). La voz interior y su relación cognitiva con la voz autorial en la narrativa contemporánea en español. *Cultura, lenguaje y representación: Revista de estudios culturales de la Universitat Jaume I*, (32), 147–165. https://doi.org/10.6035/clr.6634

Moreno Durán, A., & Puigdueta, A. (septiembre de 2023). Aroa Moreno Durán y Albert Puigdueta hablan sobre *La bajamar*. *Revista Lengua*. https://goo.su/YNdQzxb

Moreno, E. (2021). Entrevista sobre *Diferente*. [Vídeo]. *YouTube*. https://www.youtube.com/watch?v=dtURlO-8QcM

Moreno-Fernández, F. (2019). *Variedades de la lengua española*. Routledge Introductions to Spanish Language and Linguistics.

Morillo, J. (23 de mayo de 2021). Daniel Ruiz: «Ni siquiera la amistad parece ya más incorruptible o ajena al dinero». *ABC*. https://l1nq.com/9wKpp

Moyano Casiano, F. (2021). La poética del silencio en autoras españolas contemporáneas: Algunos ejemplos. En I. González Cabeza, É. Redruello Vidal & R. de la Varga Llamazares (Eds.), *Más allá de la página: Nuevos ensayos sobre ficción hispánica* (pp. 133–144). Editorial Síntesis.

Natalías, A. (8 de abril de 2020). *La estrella de quince puntas*, la novela más profunda de Noelia Lorenzo Pino. *MoonMagazine*. https://goo.su/RUQLdC

Navajas, G. (2005). *La narración como lectura en Juan Goytisolo*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. https://goo.su/H6q50T

Navarro, E. (2019). Elvira Navarro: "Mis cuentos cuestionan qué entendemos por realidad". *El Cultural*. https://goo.su/SpL2yzM

Navarro-Gaviño, A. (2023). *La moda justa: una invitación a vestir con ética* [Reseña del libro *La moda justa: una invitación a vestir con ética*, de M. D. Riezu]. *Revista*

Mediterránea de Comunicación, *14*(1), 327–329. https://doi.org/10.14198/MEDCOM.23078

Negro Alousque, I. (2010). La traducción de las expresiones idiomáticas marcadas culturalmente. *Revista de lingüística y lenguas aplicadas*, *5*(1), 133–140. https://doi.org/10.4995/rlyla.2010.762

Neubert, A. (1997). Postulates for a Theory of Translation. En J. H. Danks, G. M. Shreve, S. B. Fountain y M. K. McBeath (Eds.), *Cognitive Processes in Translation and Interpreting* (pp. 1–24). Sage Publications.

Neubert, A. (2000). Competence in language, in languages, and in translation. En Ch. Schäffner & B. Adabs (Eds.), *Developing translation competence* (pp. 3–18). John Benjamins.

Newmark, P. (1988). *A Textbook of Translation*. Londres, Prentice Hall.

Olohan, M., & Baker, M. (2000). Reporting that in translated English: Evidence for subconscious processes of explicitation? *Across Languages and Cultures, 1*(2), 141–158. https://doi.org/10.1556/Acr.1.2000.2.1

Olohan, M. (2004). *Introducing corpora in translation studies*. Routledge.

Ong, W.J. (1982). *Orality and literacy: The technologizing of the word*. Methuen.

Orange, D. (22 de junio de 2022). Un ratito con David Orange: autor de *Romperás la noche con un grito*. *La Alternativa Digital*. https://goo.su/Vvce7C

Orsini-Saillet, C. (2022). ¿(In)visibilidad de los migrantes en el arte? *Intento de escapada* de Miguel Ángel Hernández como novela política. En B. Brémard & A. Palau (Coords.), *Empreintes d'ailleurs dans le monde hispanique contemporain* (*Hispanística 20*, Nº 39, pp. 265–282). Université Grenoble-Alpes.

Orsini-Saillet, C. (2023). La narrativa de Miguel Ángel Hernández: un egorretrato literario. *Moenia*, *28*, 1–17. https://doi.org/10.15304/moenia.id8487

Ortiz, B. (2020). En una familia, a menudo se prefiere tener paz antes que conocer la verdad. *Diario de Sevilla*. https://goo.su/Sg4J

Ortiz, G. (2021). *Lara Moreno:* "El machismo que hay en la literatura es el mismo que el que hay fuera". *Jot Down Cultural Magazine*. https://goo.su/HGnSR

Ortiz, L. (2019). *Picadura mortal*. Ediciones versátil, S.L.

Oxford University Press. (2024). *Oxford English Dictionary (OED)*. https://www.oed.com/

Öztemel, F., & Kurt, M. (2017). Transmission of cultural specific items into English translation of *Dear Shameless Death* by Latife Tekin. *International Journal of Languages' Education and Teaching, 5*(1), 302–320. https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED574182.pdf

Pagrandytė, P., & Astrauskienė, J. (2021). Translation of culture-specific items in Lithuanian-dubbed animated films: A case study of *Hotel Transylvania* and its sequels. *Transletters: International Journal of Translation and Interpreting, 5*, 139–162. https://epublications.vu.lt/object/elaba:116697186/

Palacio Castañeda, J. A. (2022). Reseña del libro *El infinito en un junco: La invención de los libros en el mundo antiguo*, por I. Vallejo Moreu. *Desde el jardín de Freud: revista de psicoanálisis*, (22), 317–320. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9304633

Pasamar, G. (2018). Los relatos escépticos sobre la Transición española: origen y claves políticas e interpretativas. *Francia: Histoires et Cultures Contemporaines*, 27. https://doi.org/10.4000/framespa.4738

Pasamar Alzuria, G. V. (2019). El recuerdo de la Transición española en la novela negra (1977–2016). En C. Peña Ardid (Coord.), *Historia cultural de la transición: pensamiento crítico y ficciones en literatura, cine y televisión* (pp. 118–135). https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6879567

Pascual García, A. (30 de abril de 2016). Entrevista a José Vicente Alfaro, autor de novelas históricas. *Antrophistoria*. https://goo.su/FKBWsg

Payeras Grau, M. (2001). Cuerpo y transgresión: Ana Rossetti en el contexto de la poesía femenina contemporánea. En J. Jurado Morales (Comp.), *La poesía iba en serio: la escritura de Ana Rossetti* (pp. 111–142). Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.

Payeras Grau, M. (2020). *Voces de mujer en la poesía española de la Transición*. Visor.

Paniagua, A. (20 de marzo de 2023). Use Lahoz: «Con pan no mueres de hambre, con cultura no de aburrimiento». *La Voz de Galicia*. https://goo.su/Sf5L7i

Pearson Education. (2024). *Longman Dictionary of Contemporary English* (Online ed.). https://www.ldoceonline.com/

Penguin Libros. (2022). Presentación de *Cuando era divertido*. [Vídeo]. *YouTube*. https://www.youtube.com/watch?v=wqaavWV1wOM

Pérez, M. (13 de noviembre de 2022). Entrevista a Nando López: «La visibilidad cada vez es mayor y más temprana, pero aún quedan muchos muros que derribar». *Marta entre libros*. https://goo.su/i6KLPN

Pérez González, J. (2013). Reseña de *La vida cotidiana en Roma*, de Miguel Ángel Novillo López. *Índice Histórico Español*, (9). https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=804540

Pérez Martínez, A. (13 de marzo de 2022). «No quiero revolver conciencias, he hecho un libro para que la gente lea y disfrute»: Rafael Tarradas Bultó presenta *El valle de los arcángeles*. *Infobae*. https://goo.su/CQ7Ui

Pessoa, F. (1982). *Libro del desasosiego* (R. Zenith, Ed. y Trad.). Acantilado.

Pineda Ahumada, S. (2023). *El infinito en un junco* [Reseña del libro *El infinito en un junco: La invención de los libros en el mundo antiguo*, por I. Vallejo Moreu]. *Revista Internacional de Cooperación y Desarrollo*, *10*(1), 104–105. https://doi.org/10.21500/23825014.6679

Pinotti, A., & Somaini, A. (2009). *Teorie dell'immagine: Il dibattito contemporaneo*. Raffaello Cortina Editore.

Plantada, E. (27 de mayo de 2019). A nivell personal, professional i de país, tot salta pels aires el 17 d'agost de 2017. *El Temps*. https://goo.su/CLWoQq

Pons, M. C. (1996). *Memorias del olvido. Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo XX*. Siglo XXI.

Poyner, J. (2009). *J.M. Coetzee and the Paradox of Postcolonial Authorship.* Farnham: Ashgate.

Pozuelo Yvancos, J. M. (12 de mayo de 2018). Miguel Ángel Hernández, contar y entender la vida. *ABC Cultural*. https://goo.su/NqgFU

Pozuelo Yvancos, J. M. (2019). El punto ciego de *El dolor de los demás* de Miguel Ángel Hernández. *Ínsula*, *869*, 36–38.

Puche Lorenzo, M. A. (2012). Léxico de la vida cotidiana en la Murcia áurea. *Cuadernos del Instituto Historia de la Lengua*, *7*, 343–359.

Pujante Cascales, B. (2013). Jorge Carrión: *Librerías*. *Cartaphilus: Revista de investigación y crítica estética*, *11*, 196–199. https://goo.su/RmVt

Pujol, A. (2024). Interview with Paco Bezerra: Muero porque no muero or Francoism strikes back. *International Journal of Iberian Studies*, *37*(3), 271–279. https://doi.org/10.1386/ijis_00138_7

Queneau, R. (1947/2006). *Ejercicios de estilo* (M.ª T. Gallego Urrutia, Trad.; 6.ª ed.). Cátedra.

Quinta Trends. (2021). Maldito estereotipo de Yolanda Domínguez [Vídeo]. *YouTube*. https://youtu.be/BgfaOAfiQXI

Ramírez Leyva, E. M. (2022). *El infinito en un junco* [Reseña del libro *El infinito en un junco: La invención de los libros en el mundo antiguo*, por I. Vallejo Moreu]. *Biblioteca Universitaria: Revista de la Dirección de Bibliotecas de la UNAM*, *25*(2), 210–213. https://doi.org/10.22201/dgbsdi.0187750xp.2022.2.1480

Ranzato, I. (2016). *Translating culture-specific references on television: The case of dubbing.* Routledge.

Real Academia Española. (2023). *Diccionario de la lengua española* (24.ª ed.). https://dle.rae.es

Real Academia Española & Asociación de Academias de la Lengua Española. (2005). *Diccionario panhispánico de dudas*. Santillana.

Redondo Rey, A. (15 de abril de 2019) José Vicente Alfaro – Entrevista. *Álvaro Redondo Rey*. https://goo.su/hWb9FT

Reguero Ríos, P. (2024). Rosario Villajos: "La rabia es un arma muy poderosa para escribir y espero no perderla nunca". *El Salto Diario*. https://goo.su/02jUV

Ricoeur, P. (2001). *La metáfora viva*. Trotta.

Rimmon-Kenan, S. (1983). *Narrative fiction: Contemporary poetics*. Routledge.

Rivas Arjona, M. (2014). La Transición española: un éxito colectivo. *Aequitas: Estudios sobre historia, derecho e instituciones*, *4*, 351–388. https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4810067.pdf

Robert, P., Rey, A., Rey-Debove, J., & Cottez, H. (1967). *Le Petit Robert: Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Le Robert. https://dictionnaire.lerobert.com/

Rodríguez, A. (27 de abril de 2021, 2021a). Villarquide: "Las juglaresas eran mujeres pudientes que decidían ser libres". *Faro de Vigo*. https://goo.su/wf7cK

Rodríguez, A. (8 de enero de 2021, 2021b). Entrevista a Miqui Otero: "Parecía que la Historia con mayúsculas ya no imponía un guion en nuestras vidas". *Letras Libres*. https://goo.su/E3L3imv

Rodríguez, A. (16 de septiembre de 2021, 2021c). Entrevista con Bibiana Candia: "La historia de aquellos que nos precedieron es también la historia de nosotros mismos". *Letras Libres*. https://goo.su/3MKuY

Rodríguez, B. (1979). La forma como imagen pura en la obra de Alirio Rodríguez, pintor venezolano. *Arte en Colombia*, 10, 58–61.

Rodríguez, B. (1980). Oswaldo Vigas: un análisis sobre sus brujas. *Arte en Colombia*, 12, 52–54.

Rodríguez, S. (20 de noviembre de 2022). Álex Prada: El hombre blanco es responsable de la destrucción del mundo. *La parte blanda de la montaña*. *El Español*. https://goo.su/CW9Zj8

Rodríguez López, S. (1999–2000). La Transición Española: una reflexión desde el sur. *Revista de Humanidades y Ciencias Sociales del IEA, 17*, 297–318. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=199889

Rodríguez Toledo, Y. F. (18 de febrero de 2021). Un cobertizo lleno de significados sospechosos, de Yolanda Castaño. *MoonMagazine*. https://goo.su/PzBYu3

Rojo, A. (2018). La investigación en traducción: un diagnóstico metodológico en diferentes ámbitos de especialidad. En A. Rojo (Ed.), *La investigación en traducción: una revisión metodológica de la disciplina* (pp. 9–29). Anthropos.

Romera-Fadón, J.-A., Cristòfol, F. J., & López-Martín, A. (2024). El nuevo periodismo en la obra de no ficción de Nacho Carretero: Un análisis de *Fariña* y *En el corredor de la muerte*. En S. González Yubero (Coord.), *Buenas prácticas universitarias para la mejora del compromiso educativo y social* (pp. 247–264). Dykinson.

Ros Ferrer, V. (2020). *La memoria de los otros: relatos y resignificaciones de la Transición española en la novela actual*. Iberoamericana.

Ruibal Outes, T. (2004). *Concubinas*, de Inma López Silva. *Eduga: revista galega do ensino*, (43), 229–232.

Ruiz, D. (2002). *La España democrática (1975–2000). Política y sociedad*. Síntesis.

Rule, A., & Levine, D. (2012). International Art English. *Triple Canopy*. https://www.canopycanopycanopy.com/contents/international_art_english

Sainz Peña, J. M. (10 de agosto de 2023). Rosario Tey, negro sobre blanco: "Jamás pensé que me convertiría en escritora". *La Voz del Sur*. https://goo.su/79TxtK

Sánchez Aparicio, V. (2014). [Reseña del libro *Librerías*, por J. Carrión]. *Caracteres: estudios culturales y críticos de la esfera digital*, *3*(1), 290–296. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4725194

Sánchez Zapatero, J. (2019). Una novela de vida: De Miguel Ángel Hernández. *Rassegna Iberistica, 42* (111), 189–196. https://goo.su/r0hLtr

Santamaría, A. (2013). Reseña de *Materializar el pasado: El artista como historiador (benjaminiano)*, de Miguel Ángel Hernández-Navarro. *Arte y Parte: Revista de Arte - España, Portugal y América*, (105), 181.

Santamaría Colmenero, S. (2020). *La querella de los novelistas: la lucha por la memoria en la literatura española (1990–2010)*. Publicacions de la Universitat de València

Sanz Simón, C. (2018). Reseña del libro *La España vacía. Viaje por un país que nunca fue*, por S. del Molino. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, *40*, 433–435. https://doi.org/10.5209/CHCO.60347

Sawyer, D. B. (2004). *Fundamental Aspects of Interpreter Education: Curriculum and Assessment*. John Benjamins Publishing Company.

Seco, M. (1998). *Diccionario de dudas y dificultades de la lengua española* (10ª ed.). Espasa Calpe.

Seco, M., Andrés, O., & Ramos, G. (2011). *Diccionario del español actual*. Aguilar.

Sharififar, M., et al. (2018). An investigation of Bastin's adaptation as a kind of pseudotranslation: A case study of *A Year Amongst the Persians*. *Iranian Journal of English for Academic Purposes, 7*(1), 115–127. https://journalscmu.sinaweb.net/article_82938.html

Slobodnik, D. (1970). Remarques sur la traduction des dialectes. *Holmes*, 139–143.

Snell-Hornby, M. (2006). *The turns of translation studies: New paradigms or shifting viewpoints*. John Benjamins.

Sontag, S. (1977). *On photography*. Farrar, Straus and Giroux.

Sontag, S. (2003). *Regarding the pain of others*. Farrar, Straus and Giroux.

Sotelo Rodríguez, M. (2024). [Reseña del libro *Yo estoy en la imagen*]. *Siglo XXI, literatura y cultura españolas, 22*, 653–656. https://doi.org/10.24197/sxxi.22.2024.653-656

Steiner, G. (1975). *After Babel: Aspects of Language and Translation*. Oxford University Press.

Tadeo Altolaguirre, M. (15 de marzo de 2023). Mónica Carrillo sobre las críticas a sus microcuentos: «Me lo tomo a risa». *El Independiente*. https://goo.su/xenkC

Talbot, L.K. (1994). The politics of a female detective novel: Lourdes Ortiz's *Picadura Mortal*. *Romance Notes*, *35*(2), 163–169.

Tello Fons, I. (2010). Análisis y propuesta de traducción del dialecto en *Cumbres Borrascosas*. *Entreculturas*, *2*, 105–131. https://doi.org/10.24310/Entreculturasertci.vi2.11763

Tello Fons, I. (2012). Traducción de la variación lingüística: una visión diacrónica. *Hikma*, *11*, 133–159. https://doi.org/10.21071/hikma.v11i.5249

Toro Henao, D. C. (2018). La relación entre arte y lenguaje en las disquisiciones sobre arte moderno y contemporáneo en dos revistas colombianas. *Co-herencia*, *15*(29), 199–228. https://doi.org/10.17230/co-herencia.15.29.8

Torralbo Caballero, J. (2010). Hacia un estudio de la traducción literaria: texto, lenguaje literario y traductor. *Hikma*, *9*, 233–258. https://doi.org/10.21071/hikma.v9i.5275

Toury, G. (1995). *Descriptive Translation Studies – and Beyond*. John Benjamins Publishing Company.

Toury, G. (2004). *Los estudios descriptivos de la traducción, y más allá*. Madrid: Cátedra.

Traba, M. (1978b). Venezuela: cómo se forma una plástica hegemónica. *Re-Vista del arte y la arquitectura en América Latina*, *1*, 4–13.

Trujillo, N. (11 de octubre de 2023). *La maternidad era eso*, de Noemí Trujillo Giacomelli. *Zenda Libros*. https://goo.su/4pF8bX

Trujillo Unquiles, R.M., & Gil, I. (2021). *¿Nos seguimos guiando por los estereotipos cuando hablamos sobre el andaluz?* Repositorio Universidad Pontificia de Comillas.

Vallejo, I. (2021). *El infinito en un junco* [Reseña del libro *El infinito en un junco: La invención de los libros en el mundo antiguo*, por I. Vallejo Moreu]. *Cistercium: Revista cisterciense*, 277, 349–371. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8281142

Vaquero Martínez, S. (2023). Reseña del libro *18 de julio de 1936: El día que empezó la Guerra Civil*, por P. Mera Costas. *Hispania: Revista española de historia*, *83*(274). https://doi.org/10.3989/hispania.2023.051

Vendrell, R. (28 de junio de 2020). Entrevista a Gonzalo Torné: "Quien no ha pasado por la corrupción, ha pasado por la miseria". *El Periódico*. https://goo.su/Qgcet

Vera, J. (21 de julio de 2018). La guerra contra el narcotráfico no funciona [Entrevista a Nacho Carretero]. *El Siglo de Europa*, (1256). https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6599966

Verdú Arnal, I. (2020). Miguel Ángel Hernández y Enrique Vila-Matas: la escritura como performance. En M. A. Gómez Soriano et al. (Coords.), *Formas de la rebeldía en la literatura hispánica* (pp. 91–107). Universidad de Alicante.

Vila Sanjuan, S. (2003). *Pasando página: autores y editores de la España democrática*. Destino

Vílchez, V. (2022). Entrevista a Victoria Vílchez, autora de *Un linaje oscuro*. *Titania*. https://goo.su/jo7UJR

Vinay, J. P., & Dalbernet, J. (1958/1995). *Stylistique comparée du français et de l'anglais: Méthode de traduction.* Didier.

Vivancos Mulero, M. E. (2010). Estudio de los nombres de las medidas agrarias antiguas de la Región de Murcia. *Murgetana*, 225–236. https://www.regmurcia.com/docs/murgetana/N122/N122_012.pdf

Waldman, D. (1993). *Roy Lichtenstein*. Guggenheim Museum Publications.

Warburg, A. (2010). *The renewal of pagan antiquity: Contributions to the cultural history of the European Renaissance* (D. Britt, Trans.). Getty Research Institute. (Original work published 1932)

Wikimedia Foundation. (2004). *Wiktionnaire*. https://fr.wiktionary.org/

Wikimedia Foundation. (2004). *Wiktionary*. https://en.wiktionary.org/

Williams, G. (2014). *How to write about contemporary art*. Thames & Hudson.

Zamora Vicente, A. (1967). *Dialectología española* (2.ª ed.). Gredos.

Zumthor, P. (1987). *La lettre et la voix: De la «littérature» médiévale*. Éditions du Seuil.