

MUTATIS MUTANDIS

Mutatis Mutandis. Revista
Latinoamericana de Traducción

E-ISSN: 2011-799X

revistamutatismutandis@udea.edu.co

Universidad de Antioquia
Colombia

Cleary, Heather

Escribir desde el intersticio: la traducción del castellano intercalado en Por quién doblan
las campanas de Ernest Hemingway

Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana de Traducción, vol. 6, núm. 2, 2013, pp. 400-
418

Universidad de Antioquia
Medellín, Colombia

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=499270625008>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Escribir desde el intersticio: la traducción del castellano intercalado en *Por quién doblan las campanas* de Ernest Hemingway*

Heather Cleary

hmc2115@columbia.edu

Columbia University

Department of Latin American and Iberian Cultures

Resumen:

El siguiente análisis de dos traducciones al castellano de *Por quién doblan las campanas* de Ernest Hemingway ilumina la función narrativa de los términos y la sintaxis castellanos intercalados en la versión original en inglés y presenta estrategias posibles para una traducción futura de la obra. El uso de una retórica de la censura, la inserción de palabras o frases en castellano y los desplazamientos sintácticos propios de un dialecto en el que se mezclan ambos idiomas supone un desafío para su traducción. La insistencia por mantener en la traducción los mecanismos narrativos de la obra original, se deriva del supuesto que traducción y exégesis son prácticas esclarecedoras y nos lleva a plantearnos lo siguiente: ¿qué hacer cuando la lengua meta ya es una parte importante del original?

Palabras Clave: Traducción, Ernest Hemingway, *Por quién doblan las campanas*, alternancia de códigos lingüísticos, discurso intercalado, censura y traducción.

Abstract:

The following analysis of two translations into Spanish of Ernest Hemingway's *For Whom the Bell Tolls* examines the narrative function of the Spanish syntax and lexicon embedded in the original's English and suggests possible strategies for a future translation of the work. The use of the rhetoric of censorship, the insertion of words and phrases in Spanish, and the syntactic displacements characteristic of a mixed dialect present a challenge the work's translators with a challenge. The insistence seen here on preserving the narrative mechanisms of the original work—an extension of the idea that translation and exegesis are mutually illuminating acts—leads us to the following question: What happens when the target language is already an integral part of the original?

Keywords: Translation, Ernest Hemingway, *For Whom the Bell Tolls*, code-switching, embedded discourse, censorship and translation.

Résumé:

L'analyse de deux traductions en espagnol de l'œuvre d'Ernest Hemingway *For Whom the Bell Tolls* cherche à examiner la fonction narrative de la syntaxe et du lexique espagnole intercalés dans l'original en anglais et propose des stratégies pour une traduction postérieure de l'œuvre. L'utilisation d'une rhétorique de la censure, l'insertion de mots et d'expressions en espagnol, et le déplacement syntaxique caractéristique d'un dialecte mixte suppose un défi pour les traducteurs. L'insistance sur la préservation des mécanismes narratifs de l'œuvre original, prends comme point de départ la notion selon laquelle traduction et exégèse sont des actes mutuellement éclairants, ce qui nous conduit à la question suivante : que se passe-t-il quand la langue cible fait déjà partie intégrante de l'œuvre source ?

Mots-clés: Ernest Hemingway, *For Whom the Bell Tolls*, alternance des codes linguistiques, discours intercalé, censure et traduction.

*Este artículo se enmarca dentro del proyecto de Investigación "Teoría y Práctica de la traducción"

1. Introducción

La traducción, como afirmó José Ortega y Gasset, puede darse únicamente cuando el lector se despoja de la cómoda familiaridad que le ofrecen sus propios hábitos lingüísticos y se obliga a emplear aquellos que pertenecen al autor.¹ Este estudio sostiene que mediante el continuo despliegue de desplazamientos sintácticos y de alternancia de códigos lingüísticos la novela *Por quién doblan las campanas* de Ernest Hemingway ejecuta una operación de desnaturalización de la lengua semejante a la de la traducción; un procedimiento que genera puntos de tensión, fisuras que terminan integrándose al significado mismo del texto. En la novela se pueden encontrar tres tipos de construcción heteroglósica léxica y gramatical—el uso de una retórica de la censura, la inserción de palabras o frases en castellano y los desplazamientos sintácticos propios de un dialecto en el que se mezclan ambos idiomas y por el que es ampliamente conocida la obra—que se consideraran en términos tanto de su relevancia para las preocupaciones temáticas del texto, como con respecto a las dificultades que supone su traducción, en particular cuando la lengua destino y la que incorpora el texto son la misma. Para esto, revisaré la forma en que dos de las principales traducciones al castellano de *Por quién doblan las campanas* abordan este problema: la que hizo Olga Sanz en 1944 para la editorial argentina Claridad y la de Lola de Aguado para Planeta en 1968. Ambas traducciones se siguen usando como base para las nuevas ediciones de la novela, moldeando la forma en que ésta se entiende en el mundo de habla hispana.² En necesario agregar que la insistencia en mantener los mecanismos narrativos de la versión original no se deriva de la noción (inherentemente subjetiva) de fidelidad, sino más bien del supuesto de que traducción y exégesis son prácticas mutuamente esclarecedoras, no sólo en el contexto de la transferencia lingüística, sino en todas las etapas de construcción del texto (su *Nachleben*). En otras palabras, el estudio de una obra para orientar su traducción cambia a su vez la forma en que entendemos dicha obra dentro del sistema idiomático buscado.

2. Revelar la censura a través de sí misma

Basada en la experiencia de Hemingway como reportero en la Guerra Civil española, *Por quién doblan las campanas* se publicó en 1940 en la editorial Scribner and Sons—un año después de que Francisco Franco declarara la victoria de los Nacionalistas y tomara el control del país—y continúa siendo una de las obras más conocidas del

¹ Esta afirmación aparece en un ensayo traducido al inglés como “The Misery and the Splendor of Translation” (1937), traducción al inglés de Elizabeth Gamble Miller, en el que Ortega amplía los modelos de divergencia que Friedrich Schleiermacher había propuesto en su conocida conferencia “On the Different Methods of Translation”. Según Schleiermacher (1813), traducción de Waltraud Bartscht o bien el texto se acerca al lector (en lo que Venuti dio a conocer como una traducción “domesticating”), o el lector se desplaza hacia el texto (en lo que se conoce como una traducción “alienante”).

² La primera traducción al castellano de la novela la realizó Eduardo Johnson Seguí para la editorial argentina S.A.D.E en 1942, pero desde entonces esta versión dejó de imprimirse.

autor. La novela se centra en tres días en la vida de Robert Jordan, un voluntario estadounidense de la Brigada internacional que se une a un grupo de guerrilleros escondidos en las montañas y que desde allí prepara la voladura de un puente en las afueras de Segovia. Más allá de la carga política de la obra, es necesario revisar la forma en la que Hemingway da vida a los personajes—es decir, la combinación entre la introducción de la sintaxis del castellano y la alternancia de códigos lingüísticos que caracteriza el dialecto propio del texto.³ Dentro de las críticas más duras que se han lanzado contra la novela sobresalen las del ensayo de 1941, “Not Spain but Hemingway”, de Arturo Barea, en el cual se afirma que la obra contiene un número importante de “grave linguistic-psychological mistakes” (352)—no siendo el menor de estos el uso de coloquialismos vulgares como muestras de afecto entre el protagonista y la mujer a quien pretende—, y la del artículo “Hemingway’s Bad Spanish” (1983), de Allen Josephs, que cuestiona al autor por la falta de competencia cultural que evidencian los errores presentes a lo largo del texto “on virtually every page” (205).⁴

Mucho menos condenatorios, los estudios “English and Spanish in *For Whom the Bell Tolls*” (1943), de Edward Fenimore, y el doble proyecto “Orality in Translation” (1998) y “Shadows of a Literary Dialect” (2000), de Milton Azevedo, exploran el potencial simbólico en las estrategias heteroglósicas de la narrativa de Hemingway, argumentando que los insertos idiomáticos acentúan el carácter épico de la novela al mostrar “a marked code that invites readers to go beyond denotative meanings to seek the specific connotations of the speech depicted” (“Shadows” 30). Sin pasar por alto el hecho de que Hemingway es en muchas ocasiones bastante descuidado en su forma de representar el idioma castellano y a veces incluso está a punto de caer en el esencialismo cultural o la caricatura, este artículo sigue una línea argumentativa similar a la de estos últimos críticos, centrándose en las dinámicas e implicaciones de una estrategia narrativa en particular que prevalece a lo largo de la novela: la alternancia de códigos lingüísticos y la incorporación de dialectos híbridos como parte de un proyecto de desnaturalización del lenguaje que aparta al lector de la zona de confort de sus propios hábitos lingüísticos.

La estratificación de sistemas discursivos divergentes en la novela se manifiesta de

³ Hemingway no fue el único en usar esta estrategia; el relato de George Orwell, *Homage to Catalonia* (1938), se caracteriza también por el uso de un *mise-en-scène* de diferenciación lingüística. Sobra decir, igualmente, que el uso específico de estos mecanismos narrativos en *Por quién doblan las campanas* va más allá de un supuesto esencialismo cultural. Este estudio no pretende hacer una glorificación de la novela ni tampoco detenerse sobre sus fallas; en cambio, propone una interpretación específica de la obra a partir de la forma en que distintos registros idiomáticos entran en contacto, argumentando que esta característica es lo suficientemente significativa en términos literarios como para ameritar la revisión de sus traducciones al castellano.

⁴ Debe notarse que Josephs adopta una posición más moderada en el apéndice a su trabajo *For Whom the Bell Tolls: Ernest Hemingway’s Undiscovered Country* (1994), en el que reconoce que las conclusiones a las que llega en su ensayo de 1983 acerca de los errores gramaticales y ortográficos presentes en la novela son “somewhat exaggerated” (155). Esto sin dejar de advertir que en cualquier caso dichos errores no deben pasarse por alto, ya que indican un nivel particular de competencia cultural.

formas distintivas pero interrelacionadas, aspecto que expone las condiciones bajo las cuales se escribió y publicó la obra en 1940. Aunque para el momento en que *Por quién doblan las campanas* se envió a imprenta los editores de Scribner le habían concedido al escritor un grado excepcional de libertad en el tono del lenguaje y las imágenes utilizadas, el público lector todavía era bastante reacio a aceptar la aparición de palabrotas por escrito. Esto implicaba que las oportunidades editoriales más lucrativas, como la inclusión y publicación de la obra en círculos y clubes de lectores, quedaban fuera de alcance en momentos en los que un divorcio en trámite amenazaba con hacer crítica la situación financiera del autor. En un artículo reciente que analiza la intersección entre la vida privada de Hemingway y su producción artística a finales de los años 30 y comienzos de los años 40, Robert Trogdon sugiere que el autor “exercised self-censorship in writing the novel to increase the chances of serializing it or of selling it to a book club” y que la ausencia inusual de lenguaje vulgar en *Por quién doblan las campanas* puede atribuirse a la necesidad del autor de independizarse financieramente de Pauline Pfeiffer, su segunda esposa (“Money” 6-7).⁵

Las restricciones de esta censura autoimpuesta pensando en el mercado pueden percibirse fácilmente, por ejemplo, en la decisión de Hemingway de reemplazar las palabrotas con términos del tipo “obscenity”, “unprintable” o sus equivalentes. En su estudio de los primeros borradores de la novela, Thomas Gould ha encontrado que incluso los manuscritos más tempranos carecían de un lenguaje vulgar—aunque en algunos casos Hemingway usó palabras como “defile” en vez de “obscenity”, en ningún momento se prestó al insulto de manera explícita (76). En su mayor parte, entonces, una retórica de supresión editorial vino a sustituir el lenguaje cuestionable que se había convertido en una característica del autor—un gesto que tiene importancia cuando se mira junto al hecho de que el contenido sexual de la novela también se iba reformulando con cada borrador (71-72). Un episodio paradigmático de estas sustituciones discursivas ocurre al comienzo de la novela, cuando Robert Jordan conoce al guerrillero Agustín y se produce el siguiente intercambio:

“Tell me this. Is it true about the bridge?”

“What about the bridge?”

“That we blow up an obscene bridge and then have to obscenely well obscenity ourselves off out of these mountains?” (45)

De forma similar, cuando Robert Jordan se rehúsa más tarde a decirle para que se usará la dinamita que está llevando consigo, Agustín responde con un sucinto “Go to the unprintable [...] and unprint thyself” (45). Estas sustituciones, aunque podrían parecer incidentales, apuntan a una crítica profunda que se esconde debajo de la superficie narrativa. Mientras que Scribner’s y las “clubwomen”, de los cuales

⁵ Estos problemas financieros, que Trogdon ha comprobado al estudiar los archivos de Scribner, contrastan drásticamente con una afirmación del autor hecha en 1932, según la cual “[he] will not have any pressure brought to bear to make me emasculate a book to make anyone seven thousand dollars, myself or anyone else” (citado en Trogdon, “Money” 15).

dependía la estabilidad económica de Hemingway, habrían estado más tranquilos con el uso de términos en castellano—una estrategia que se usa en otras instancias dentro de la novela, particularmente en el caso de palabras como “mierda” y “joder”—o de omisiones directas—una aproximación que el autor describe como la *castración* de un texto—, el gesto de utilizar un léxico que revela la censura editorial es significativo en sí mismo.

Tan subversiva como cómica, la mezcla de lenguaje coloquial y formal crea lo que Mikhail Bakhtin ha llamado una construcción híbrida, una formulación que presenta “two semantic and axiological belief systems” dentro de la misma voz narrativa (304). Como forma estilística cuyos efectos se extienden más allá de lo estético, el discurso incorporado acarrea consigo “a multiplicity of [...] verbal-ideological belief systems”, que son subsecuentemente “unmasked and destroyed as something false, hypocritical [...] inadequate to reality. In most cases these languages—already fully formed, officially recognized, reigning languages that are authoritative and reactionary—are (in real life) doomed to death and displacement” (311-12). La inserción de una retórica de la censura dentro de la narrativa misma, entonces, relativiza y esencialmente satiriza el discurso al presentarlo dentro de un contexto en el que suena fuera de tono e incluso cómico; imprecación de una estrategia que fundamenta su operatividad en la aceptación universal de la autoridad del órgano censor. Esta postura hace visible también un proceso de supresión discursiva que se rige por demandas ideológicas o del mercado y que generalmente sería imperceptible, al negociar precisamente la omisión de contenido.

Pese al hecho de que este caso de cambio de códigos lingüísticos hace parte más de una problemática discursiva que de una específicamente idiomática o transnacional, su análisis es relevante para este estudio por dos razones fundamentales. En primer lugar, dado que el gesto que propone Hemingway no se ciñe estrictamente a la categoría de traducción interlingüística propuesta por Jakobson, su revisión ofrece una oportunidad de explorar el intercambio que se produce entre dos sistemas discursivos y, en ese proceso, una perspectiva diferente acerca de los retos y oportunidades que plantea la traducción de discursos híbridos en muchos sentidos menos dependiente de la relación entre la lengua destino, el lenguaje inserto y el idioma original. De esta manera, el recurso discursivo complementa y se convierte en una categoría de control para discutir la forma en que la traducción al castellano de la novela negocia específicamente los elementos españoles incorporados en su narrativa. En segundo lugar, al relatar las políticas culturales inherentes a la tensión entre la intromisión editorial y la intervención del autor en el texto, el uso de Hemingway de este repertorio léxico particular hace explícito el proceso de mediación que da forma a la narrativa a medida que se transmite al lector. Así, la censura—una estrategia que deriva su poder de la capacidad para operar más allá de la percepción general—queda interpelada por la forma abierta en que se presenta dentro del cuerpo del texto.

Los juicios críticos que suscita el uso específico de esta alternancia de códigos resultan

igualmente relevantes para las ediciones en castellano del texto, que en su propia forma también se ven sujetas a la censura, aunque en este caso ejercida por un orden estatal y no por razones comerciales. No es una sorpresa que, dado el fuerte tono antinacionalista de *Por quién doblan las campanas*, la novela hubiera sido una de las últimas publicaciones de Hemingway aprobadas en la España franquista.⁶ De hecho, no fue hasta la promulgación de la *Ley de prensa e imprenta* en 1966, con la que supuestamente se abolió la censura previa a la publicación (pero no los riesgos personales y profesionales asociados con la publicación de críticas a Franco o al Régimen), que José Manuel Lara, de Editorial Planeta, pudo publicar la novela; y eso tras acudir a ciertas conexiones personales y poner en riesgo otros proyectos en el horizonte de Planeta para garantizar la aprobación de la controvertida obra. En una carta fechada el 10 de mayo de 1968 y dirigida al Director General de Cultura Popular y Espectáculos, por ejemplo, Lara, antes de anunciar su intención de *no* pasar el manuscrito de *Por quién doblan las campanas* por el proceso “voluntario” de revisión previa a su publicación, somete a la revisión y enmienda de los censores del dictador las entradas decisivas “España” y “Franco” que harían parte de la próxima enciclopedia Larousse.⁷ La respuesta oficial a la misiva de Lara expresa la conveniencia de mantener una posición de “silencio administrativo” con respecto a la obra, dejando claro que en cualquier caso a los censores no les complacía su publicación. Sin embargo, al establecer una práctica de la censura que resultaba conveniente para complacer tanto a la burocracia franquista como a su propia visión estética, Lara pudo publicar *Por quién doblan las campanas* prácticamente sin ninguna interferencia.

En la traducción, sin embargo, el asunto de la censura se hace mucho más complejo. En vez de conservar la retórica de supresión editorial del original, Lola de Aguado convierte las groserías implícitas en palabrotas concretas para después presentarlos en toda su extensión o incluir sólo su letra inicial seguida por unos puntos suspensivos. Así, el fragmento citado antes queda expresado en los siguientes términos:

- Dime, ¿es verdad lo del puente?
- ¿El qué del puente?

⁶ Durante el Régimen, la censura a la literatura y la prensa fue la tarea principal del Ministerio de Información y Turismo, organismo conjunto cuyo nombre es indicativo del énfasis puesto por la Dictadura en la capacidad de los medios escritos como vehículos de propaganda internacional. La traducción tuvo un papel importante a este respecto, debido a que la publicación de un conjunto de obras extranjeras mitigó la sensación de aislamiento cultural por el que se criticaba al gobierno de Franco. Aunque la primera traducción de un texto de Hemingway que circuló en España fue la del cuento “Los asesinos”, publicado antes de que se desatara la Guerra Civil dentro de una antología de literatura norteamericana en 1932, hasta mediados de los años 50 pocos trabajos suyos aparecieron en España; este renovado interés tuvo muy probablemente su origen en la entrega del premio Nobel al autor en 1952 y a la creciente presión política y económica para abrir a España al resto del mundo (LaPrade 55).

⁷ Curiosamente, Lara justifica la necesidad de una nueva traducción al criticar la existente, publicada en Argentina pero en circulación en España, señalando que se había empeñado demasiado en glorificar a Robert Jordan “as a hero of the Red band” (LaPrade 101). No está claro si este comentario se refiere a la traducción de Olga Sanz o la edición de Eduardo Johnson Seguí, aunque es más probable que hubiera sido a la primera debido a la circulación limitada de la otra.

— Que vas a volar esa mierda de puente y que vamos a tener que irnos de estas puñeteras montañas. (63)

El cambio de “an obscene bridge” a “esa mierda de puente” se hace inmediatamente notorio; del mismo modo, la posterior expresión “Go to the unprintable [...] and unprint thyself” se transforma en “Vete a la mierda [...] J... con el tío” (63). Mientras que en inglés se usa un lenguaje específico con un registro diferente para indicar las obscenidades presentes en el diálogo, Aguado se toma la libertad de completar las oraciones, como si estuvieran incompletas, asignando palabrotas específicas de acuerdo al contexto en cada caso. Esta decisión de *recuperar* las blasfemias que se “omiten” en el original se repite a lo largo de la novela, y bien puede reflejar la necesidad de resaltar la libertad editorial duramente ganada que permite la existencia misma de la traducción. No obstante, la inscripción sistemática de un lenguaje vulgar en el cuerpo de la novela constituye una desviación notoria del original en la que la tensión heteroglósica entre voz autoral y censora se intercambia por un tratamiento relativamente corriente y por tanto prácticamente imperceptible de lo obsceno. Esencialmente, al traducir los marcadores textuales como “unprintable” y “obscenity” con groserías explícitas reproducidas parcial o totalmente, Aguado naturaliza la presencia de la censura dentro del texto, quitándole paradójicamente a éste la fuerza de su crítica a las intervenciones editoriales.

En su traducción de la novela en 1944, Olga Sanz también se acerca por un camino oblicuo a la retórica implícita en el proceso editorial de supresión léxica. En lugar de recrear las lagunas textuales del original, Sanz inserta una explicación de los diálogos potencialmente provocativos. En respuesta a la pregunta “¿Qué cosa del puente?”, la traductora

escribe:

—Que vas a hacer volar el puente de porquería y que tendremos que desaparecer de estas montañas.

No dijo desaparecer, sino que empleó un sustituto impublicable, profusamente adjetivado con expresiones de la misma índole. (53)

Al igual que Aguado, Sanz reemplaza el guiño a la censura editorial incluido en el término “obscene” de la frase “an obscene bridge” con una grosería concreta aunque bastante leve. La doble orden que sigue, “Go to the unprintable [...] and unprint thyself”, se condensa en el simple e incompleto imperativo “¡Vete a la ...!” (53). Aunque Sanz recupera el gesto original frente a la intervención editorial al incluir el término “impublishable”, el hecho de que sobrescriba el diálogo que sigue, reemplazando el discurso indirecto de Agustín con una glosa de su propia autoría, que en vez de reproducir describe la situación, minimiza la tensión heteroglósica presente en el original y, al hacerlo, uno de los aspectos más subversivos del texto.

Milton Azevedo (2000) ha señalado que Sanz y Aguado (junto a Eduardo Johnson Seguí, el traductor de la limitada edición de 1942) usualmente adoptan una de dos

estrategias: o bien la inserción y posterior omisión de una grosería concreta, o la sustitución con glosa narrativa de un término particular, como se mostró antes. En el ejemplo que cita Azevedo, la frase “I obscenity in the milk of thy tiredness” se convierte por su parte en una glosa con la que se marca el tono colorido del intercambio idiomático en “Me c... en la leche de tu cansancio”, a la cual acompaña otra explicación narrativa. Cambios de registro similares aparecen en traducciones de la novela a otras lenguas románicas: las transcripciones al portugués, el italiano y el francés incluyen la palabrota completa, reemplazando el término “obscenity” por “cago”, “cacco” y “J’emmerde” (40-43). Ninguna de las traducciones, sin embargo, discute o plasma la naturaleza específica de la palabra “obscenity” ni las razones por las cuales es relevante que Hemingway decidiera usar un argot propio para interpelar a la comunidad literaria. No es que en estos países no exista un vocabulario propio para aludir a la censura; de hecho, habría sido más fácil y claramente más acorde con el original usar términos como “impublicable” u “obscenidad” (*obscenity*) a lo largo de todo el texto.

3. “Una depreciación de todos nuestros términos”

La puesta en escena de una retórica de la censura como la expuesta hasta ahora es sólo un ejemplo del uso que Hemingway hace en *Por quién doblan las campanas* de la integración lingüística como recurso estilístico para la creación de significado. Otro de estos recursos puede describirse como la reconfiguración del inglés en un dialecto articulado a partir de la traducción, un ‘traducciónol’ que desorganiza deliberadamente la sintaxis y el léxico del idioma mediante la inclusión de elementos pertenecientes al castellano. El texto de Hemingway presenta una escritura híbrida que desnaturaliza el inglés y transporta al lector a otro espacio; el efecto es tan poderoso que Howard Mumford Jones ha declarado que “[a]t the end of *For Whom the Bell Tolls*, the reader has not lived in Spain, he has lived Spain” (317). El resultado de esta estrategia es doble: por una parte, la crítica ha visto en ella una manera de romantizar el personaje español—en la misma forma en que el marcado acento de Liza Doolittle le da un cierto encanto a su posición socioeconómicamente marginada—o de desplazar la narrativa hacia lo épico (Allen 1961; Fenimore 1943). De otro lado, nuevas aproximaciones críticas llaman la atención sobre la forma en que las fisuras semánticas del dialecto con el que Hemingway intenta convertir el castellano en inglés exponen y encarnan la violencia de la Guerra Civil española y en general de cualquier conflicto bélico (M. Allen; Azevedo 2000; Lester; Trodd). Esta interpretación se apoya en el hecho de que durante la escritura de *Adios a las armas*, Hemingway copió un fragmento de una entrevista con Henry James publicada en 1915 en el *New York Times* y lo insertó en medio del manuscrito bajo el encabezado “on the debasement of words by war” (Trodd 31). En la entrevista, James afirma: “One finds it in the midst of all this as hard to apply one’s words as to endure one’s thoughts. The war has used up words; they have weakened, they have deteriorated like motor car tires [...] we are now confronted with a depreciation of all our terms”.

En la disyuntiva semántica tan frecuente en *Por quién doblan las campanas* se pueden detectar ecos de la insistencia de James no sólo en la incapacidad del lenguaje para describir la violencia de la guerra, sino en su devaluación en general. No obstante, aunque esta afirmación es consistente con la forma en que la intercalación lingüística prevalente en el texto puede verse como un mecanismo de construcción de significado a nivel estilístico, este estudio no pretende ofrecer una interpretación particular de esta estrategia narrativa. En cambio, presento este recurso estilístico como un medio para resaltar la importancia de preservar las elecciones léxicas y sintácticas que componen la novela en el proceso de su traducción a justamente el mismo idioma que en la versión original funciona como un elemento disruptivo.

El dialecto híbrido que caracteriza a *Por quién doblan las campanas* se produce a partir de tres mecanismos lingüísticos fundamentales, comenzando con dos formas de léxico modificado que se manifiestan en una especie de alternancia de códigos mediante el cual se insertan palabras o frases en castellano directamente dentro del texto, usualmente acompañadas de comentarios en inglés (siempre que los términos mismos no sean palabrotas, claro está). El segundo de estos cambios, por su parte, puede verse en el uso combinado de formas arcaicas de los pronombres personales y de objeto de la segunda persona (“thee” o “thou”) con el tradicional “you” para evocar diferentes niveles de formalidad, y en la utilización de calcos de palabras, como el empleo de “rare” en vez del más coloquial “strange” para tratar de expresar el término en castellano “raro”. Finalmente, están los cambios sintácticos que se basan en la reconfiguración del orden de las palabras en inglés para asemejarlo (aunque sin emularlo por completo) al del castellano, como en el caso de la repetida formulación “the women of Pablo”.

En un artículo sobre la alternancia de códigos lingüísticos en la literatura africana, Paul Bandia sostiene que cambios léxicos como los descritos arriba a menudo sirven como mecanismos para cambiar el tono del texto, “achieving relevance and authenticity and local colour” (144); yo agregaría que las manipulaciones sintácticas de Hemingway (que resultan mucho más ‘perturbadoras’ para el idioma inglés que la misma alternancia de códigos) puede leerse como un dispositivo para alinear el aspecto estilístico de la obra con el sentido de fragmentación y desorientación que subsiste en la novela debido a las características propias del conflicto interno español. En última instancia, el dialecto resultante de incorporar el castellano al inglés, que se usa a lo largo del texto, debe entenderse como una estrategia narrativa central a la naturaleza específica del texto y, como tal, digna de traducirse de manera que preserve el carácter esencial de sus tensiones internas.

Antes de pasar a esbozar una posible estrategia para la traducción de estas construcciones híbridas, vale la pena examinar cómo funcionan estos mecanismos en el inglés original. En su ensayo de 1943 titulado “English and Spanish in *For Whom the Bell Tolls*”, Edward Fenimore argumenta que Hemingway tiende a usar estos recursos cuando “the English is *not* an equivalent in any true sense. During the massacre of the Fascists [for example] a voice cries: ‘*Que salga el toro!* Let the bull out!’ [...] While the

English here provides guidance to the literal meaning, the Spanish provides the emotional connotation” (76). Pese a que en este caso la valoración que hace Fenimore de la relación entre el inglés y el castellano en la obra no es del todo convincente, la identificación de este pasaje como un momento crítico dentro del texto no debe pasarse por alto. El evento que se describe, la reproducción en miniatura de la Guerra Civil dentro del contexto de intimidad propio de un pueblo pequeño en el que los adeptos a la causa nacionalista se vuelven contra sus vecinos, es uno de los más brutales de la novela; en ese sentido, es un momento oportuno para desplegar el aparato de alternancia de códigos lingüísticos y la fragmentación textual que ésta produce. Tampoco es una casualidad que el marcado uso del castellano se centre en la metáfora de la corrida de toros, uno de los elementos esenciales de la herencia cultural de una nación entonces dividida. El hecho de que la diferencia más pronunciada entre las dos expresiones (“que salga el toro” y “Let the bull out”) resida en realidad en los sujetos gramaticales, los cuales cambian de la una a la otra (del toro mismo al destinatario de un imperativo), o que la connotación emocional de la exclamación se pierda para alguien no familiarizado con el uso del subjuntivo en castellano, son—yo diría—situaciones secundarias al hecho de que los dos idiomas se presenten uno al lado del otro, dando a entender, a través de su duplicación, que quizás habría alguna deficiencia oculta en el plano de la significación.⁸ Para el lector que no maneje el castellano, la doble exclamación serviría como recordatorio de la distancia que lo separa de los eventos narrados. Aunque este mismo lector no notaría la sutil diferencia entre las dos exclamaciones, su yuxtaposición, sin embargo, señala la existencia de una historia desconocida que podría relatarse en el idioma en el que ocurre, irrumpiendo en la preconcepción de que la narrativa en inglés es el único relato disponible. Un lector familiarizado con el castellano se enfrentaría a una experiencia algo distinta que, aunque en esencia terminaría llevándolo por la misma dirección, respondería a las diferencias denotativas y connotativas descritas antes.

Estas estrategias de desnaturalización, sin embargo, presentan un reto particular en la traducción al castellano de la novela. Debido a que la función pragmática de la inserción de frases en el idioma castellano es fundamentalmente la de alterar la narrativa monolingüe del relato de Pilar en el cual aparece—la sobresaliente repetición interrumpe momentáneamente la narración y abre una brecha en su desarrollo—, el gesto participa en la construcción de sentido dentro del texto. No obstante, en la traducción al castellano carecería de sentido presentar la frase en inglés (una opción a la que suelen acudir los traductores de literatura bilingüe del tipo chicana o latina, cuya aproximación al problema se explorará más adelante), dado que tanto Pilar como el hombre que grita son hablantes del castellano. Cada una de las traducciones que se examina en este trabajo presenta su propia solución al problema, aunque ninguna de

⁸ La transliteración que hace Hemingway del subjuntivo en otras instancias de la narrativa sugiere que el autor no tenía dificultades en utilizar sus propios términos; tal es el caso al final del cuarto capítulo, cuando Pablo le da autoridad a su esposa para comandar el grupo “He paused. ‘That you should command and that you should like it. Now if you are a woman as well as a commander, that we should have something to eat’” (57).

las dos logra recrear eficazmente la tensión presente en el texto original. Lola de Aguado, por ejemplo, registra la insistencia de los pobladores para que el “toro” salga de su corral mediante la repetición de la frase: “Que salga el toro. Que salga el toro” (139). Esta elección puede justificarse en la idea de que la versión de Hemingway presenta la forma más natural de la exclamación en castellano seguida por la forma más natural en inglés y que—como la exclamación es pronunciada por un poblador de la villa—no es necesario, por tanto, cambiar su disposición en la traducción. Sin embargo, poner dos expresiones gramaticalmente normales dentro de la lengua en la que se presentan no llega a reproducir el efecto de desestabilización que persigue la superposición de las frases descritas.

En su traducción, Olga Sanz parece más consciente de los retos que propone el encuentro de los dos sistemas idiomáticos, aunque su solución condensa las dos exclamaciones en una sola expresión en vez de recrear la tensión entre ellas, convirtiendo “¡Que salga el toro! Let the bull out!” en “¡Que salga el torooo!”.⁹ Así, resalta el estado de embriaguez del hablante aludido en la novela pero no presenta el mismo sentido de ruptura que tiene la traducción de Aguado y, en cierto sentido, la obra original. Como posible alternativa, aun tratándose de un sistema lingüístico homogéneo, las traducciones al castellano podrían haber usado marcadores tipográficos como la letra cursiva para indicar la inserción de una palabra extranjera. Esta aproximación, de hecho, se usa en las ediciones de la traducción de Aguado que posteriormente publicó Debolsillo, en la cual las frases que aparecen en castellano en la versión original generalmente se resaltan con bastardilla dentro del cuerpo del texto traducido. De esta manera se elimina la repetición, pero se preserva el sentido de diferencia (163).

En una instancia similar aunque más elaborada de alternancia de códigos lingüísticos dentro de la novela, una reflexión de Robert Jordan sobre los peligros que supone atravesar un campo montañoso termina convirtiéndose en una verdadera vorágine lingüística:

Now, *ahora*, *maintenant*, *heute*. Now, it has a funny sound to be a whole world and your life. *Esta noche*, tonight, *ce soir*, *heute abend*. Life and wife, *Vie* and *Mari*. No, it didn't work out. The French turned it into husband. There was now and *frau*, but that didn't prove anything, either. Take dead, *mort*, *muerto* and *todt*. *Todt* was the deadest of them all. War, *guerre*, *guerra*, and *krieg*. *Krieg* was the most like war, or was it? Or was it only that he knew German the least well? (166)

Incapaz de reconciliar las palabras con los conceptos inabarcables que pretenden representar, Jordan considera todo un catálogo interlingüístico de sinónimos, como si la estratificación comparativa del lenguaje pudiera arrojar luz sobre la naturaleza de los referentes. El intento, por supuesto, fracasa desde el comienzo: las palabras se chocan

⁹ En la edición de 1964 aparece una tilde, aunque probablemente se trate de un error tipográfico.

entre sí, aproximándose apenas a sus homólogos y así señalando la distancia que existe no sólo entre ellas, sino también entre los términos y el significado que pretenden transmitir. Al confrontar esta separación, Jordan busca ese significado en la resonancia fonética de las palabras, pero al hacer esto lo único que logra demostrar es la imposibilidad misma de esta tentativa. La narración misma parece sugerir que la capacidad signifiante de palabras como *todt* y *Krieg*, además, está relacionada directamente con la opacidad de ambas como signos, ya que pertenecen al idioma menos familiar para el protagonista. Con esta vacilación en los intentos de traducir el significado se cuestiona la capacidad del lenguaje para transmitir experiencias, particularmente la de la guerra.

Aguado reconoce claramente la importancia de este multilingüismo; de hecho, su traducción cambia el formato de la novela, creando un párrafo nuevo a partir del pasaje original:

Ahora, *maintenant*, *now*, *heute*. Ahora es una palabra curiosa para expresar todo un mundo y toda una vida. Esta noche, *ce soir*, *to-night*, *heute abend*. *Life* y *wife*, *vie* y *Marie*. No, eso no rimaba. Había también *now* y *frau*, pero eso tampoco probaba nada. Por ejemplo se podía tomar *dead*, *mort*, muerto y *todt*. *Todt* era, de las cuatro palabras, la que mejor expresaba la idea de la muerte. (208-09)

A pesar de (o quizás debido a) su reconocimiento de la importancia del pasaje, Aguado parece querer ajustarlo, corrigiendo el estilo de Hemingway por medio de una intervención normativa. En la versión de Hemingway, la palabra *vie* se yuxtapone a *mari*, descartándose finalmente debido al cambio de género que supondría la correspondencia. Aguado propone su propia solución a este dilema lingüístico: la traductora añade una “e” al final de *mari*, presumiblemente con el objetivo de aproximar esta palabra al nombre de la amante del protagonista. La substitución del “No, it didn’t work out” en el texto del escritor por “eso no rimaba” en la traducción no sólo pasa por alto el asunto del género al anticipar el juego fonético posterior, sino que también minimiza la diferencia a nivel de significados. De manera similar, en vez de recrear la formulación no estándar de “*Todt was the deadeast of them all*”, Aguado corrige la forma que usa Hemingway y, usando un castellano convencional, a continuación explica el significado de la frase. Aunque el efecto que busca el multilingüismo del texto original se preserva, el resultado de estas intervenciones es que las sutilezas textuales del pasaje se suavizan mediante el uso de una voz narrativa que resulta mucho más monológica de lo que es en inglés. Olga Sanz traduce este mismo pasaje como sigue:

Ahora, *now*, *maintenant*, *jetzt*. Ahora es una palabra muy corta para significar una vida. Esta noche, *to-night*, *ce soir*, *heute abend*. La vida y la mujer. *Vie et Mari*. Los franceses lo convierten a uno en esposo. Los alemanes sólo dicen *frau* para que sea ‘vida mejor’. Muerto, *mort*, *dead*,

todt; *todt*, en alemán, es una palabra que más da la sensación de muerte” (174).

Ambas traductoras atienden al distanciamiento creciente que aparece en la primera frase: en la medida en que Hemingway transita de lo más familiar a lo más ‘exótico’ (Robert Jordan admite que no sabe alemán “tan bien”), también lo hacen las dos versiones en castellano, comenzando en castellano y desplazándose al alemán. Vale la pena señalar, sin embargo, la forma en que Sanz corrige el alemán del escritor (*heute* es la palabra para “hoy”, en contraste con *jetzt*, que significa “ahora”), al igual que los comentarios que adiciona, los cuales revisan toda la gama de expresiones, desde la idea de que “now” o “ahora”, en vez de tener “a funny sound to be a whole world and your life”, son palabras *muy cortas*, hasta las explicaciones lingüísticas o antropológicas sobre los diferentes tratamientos de la palabra “wife” en alemán y francés. Finalmente, al aclarar en un castellano estándar que “*todt*” es la palabra que mejor expresa la idea de muerte, ambos traductores ‘corrigen’ en vez de recrear una frase no convencional como “was the deadeast of them all”.

4. El inglés deficiente de Hemingway

Al igual que en las instancias de alternancia de códigos lingüísticos descritas antes, las frases calcadas y los desplazamientos sintácticos que impregnan la novela crean un sistema heteroglósico que expone las fisuras inherentes a la significación del lenguaje al demostrar su naturaleza convencional y culturalmente alterable. La frase “less bad”, por ejemplo, que señala lo que en castellano es una expresión común (menos mal), aparece en incontables ocasiones en la narración, generando gradualmente una sensación de extrañeza. Siguiendo este mismo esquema, cuando Robert Jordan acepta una copa de vino que le ofrece María, Pilar interrumpe:

“You’re going to have a drunkard like I have,” the woman of Pablo said.
 “With that rare thing he drank in the cup and all. Listen to me, *Inglés*.”
 “Not *Inglés*. American.” (67)

El corto pasaje incluye los cambios sintácticos y léxicos mencionados antes, primero en la expresión castiza “la mujer de Pablo”, que se utiliza en vez de la formulación estándar en inglés “Pablo’s wife”, e inmediatamente después, al escoger la palabra *rare* para implicar el “raro” del idioma castellano.¹⁰ De hecho, y tal como se vio en la explicación de la frase “Que salga el toro”, el reconocimiento del lector de que existen estos desplazamientos léxicos y sintácticos depende de su dominio del castellano. No

¹⁰ Vale la pena notar acá la tensión que se establece entre lenguaje e identidad. Por una parte, los interlocutores de Jordan parecen asociarlo con un *otro* a partir de la que suponen es su lengua, integrando el idioma con su nacionalidad homónima. Sin embargo, al leer el rechazo por parte de Jordan de esa etiqueta polivalente (“Not *inglés*. American.”) siguiendo las estrategias exploradas antes, parece haber no sólo una expresión de lealtad hacia su tierra, sino también una sensación de añoranza de la lengua materna.

obstante, bien sea que la experiencia produzca una sensación de falta de claridad en el texto o una idea de reconocimiento con su respectivo desplazamiento, el efecto es prácticamente idéntico. En ambos casos, el inglés de Hemingway se refracta y desnaturaliza debido a la incorporación del castellano y sus alcances denotativos se exaltan en la tensión que se crea entre las dos lenguas.

Un proceso casi idéntico de normalización caracteriza la aproximación de los dos traductores a las peculiaridades sintácticas y léxicas del inglés de Hemingway. En su versión del intercambio citado antes entre Pilar, María y Robert Jordan, Lola de Aguado decide no recrear el aspecto forzado del inglés; de hecho éste es otro caso en el que la traductora corrige el inglés no estándar del texto original:

—Vas a tener un borracho como yo—dijo la mujer de Pablo—. Con esa cosa rara que ha bebido y todo lo demás—Escúchame, *inglés*.
—No soy inglés: soy americano. (88)

Aguado utiliza la cursiva como medio para sugerir la interferencia de otra lengua dentro de un texto presumiblemente monolingüe—aunque en ediciones tempranas del trabajo dicha solución se usa mucho menos frecuentemente de lo que se podría esperar dada la recurrencia con la que aparece el idioma castellano en el original. El resto de la conversación se presenta en un castellano relativamente estándar, sin enfatizar la presencia en el texto original de otros códigos lingüísticos; es decir, una construcción específica (“the woman of Pablo), que en el inglés de Hemingway señala la existencia de un segundo sistema idiomático inserto dentro de la matriz de la lengua, se convierte, en la versión en castellano, en una expresión de uso común. De manera similar, mientras el Robert Jordan de Hemingway replica de forma coloquial (“Not *Inglés*. American”), el de Aguado utiliza frases completas, dejando que el carácter denominativo de la alternancia de códigos recaiga únicamente en la tipografía del pasaje. Olga Sanz, por su parte, mantiene el tono sucinto de la frase, pero no resalta la palabra *inglés* de forma visible (“Inglés, no: americano” [75]). Azevedo (2000) encuentra procesos similares de normalización en su análisis de diferentes versiones del discurso incoherente de El sordo en la novela. Tres de las cuatro traducciones al castellano que el crítico examina—incluyendo la traducción de Seguí mencionada de pasada al comienzo de este ensayo y la versión igualmente agotada que preparó Silvia Saldívar para la editorial Editores Mexicanos Unidos a comienzos de los años 90—optan por una construcción estándar; sólo Lola de Aguado decide utilizar un verbo en el infinitivo para sugerir la precariedad del discurso del personaje. Azevedo rastrea las representaciones de esta condición en las traducciones al francés, el portugués, el italiano y el catalán, notando que dichas versiones muestran la cadencia particular de El Sordo o bien a través del uso de verbos en infinitivo o mediante la omisión de los artículos definidos (37).

Bien sea que todos estos casos muestren la extensión del desafío lingüístico de traducir construcciones híbridas en las que la lengua destino es también el idioma inserto en el

texto original, o que sean el resultado de la tendencia del traductor a corregir los usos heterodójos del autor, el resultado es el mismo. En vez de forzar al lector a examinar los vacíos expresivos que Hemingway crea con su inglés no estándar, la versión en castellano suaviza esas diferencias y construye una narrativa que se centra mucho más en el contenido que en la forma. Aunque se puede argumentar que el texto se naturaliza apropiadamente dentro del contexto cultural en el que fue concebido, la manera en la que construye significado se ve profundamente alterada por la traducción de la novela al mismo idioma que originalmente usa de forma particularmente productiva.

5. Conclusión: Traducción / Heteroglosia

Es bastante probable que Ortega se estuviera refiriendo al tipo de manipulaciones lingüísticas señaladas hasta ahora cuando dijo que la escritura era un asunto de “slowly chipping away at established usage, grammar, and prevailing linguistic norms”—pocos críticos se opondrían a la aseveración de que Hemingway estaba en un estado de “permanent rebellion” (434) contra su lengua materna. Habiendo establecido la significancia narrativa de las estrategias desnaturalizadoras de incorporación del castellano como parte de la narrativa de Hemingway, es imposible no traer a colación la recomendación de Katharina Reiss, según la cual “the translator of a form-focused text should also be creative in deviating from the norms of the target language, especially when such ‘erosions’ have an aesthetic purpose” (qtd. d’Amore 137).

Dado que las degradaciones (*erosions*) en cuestión—esos elementos que son responsables precisamente de la lógica de traducción sobre la que se articula la novela—dependen del uso de términos y elementos sintácticos de la lengua destino, ¿qué opciones se presentan a los traductores al castellano de textos heteroglósicos como *Por quién doblan las campanas*? Una posibilidad puede encontrarse en la forma en que la literatura chicana y latina en los Estados Unidos aborda la alternancia de códigos lingüísticos, particularmente en las estrategias empleadas para representar la función pragmática del castellano en los casos en que la lengua castellana deja de ser el idioma marcado (de uso puntual) y se convierte en el lenguaje dominante (no marcado).

En su artículo de 2008, “‘Cisneros’ Code-Mixed Narrative and its Implications for Translation”, María José García Vizcaíno propone dos modelos distintos para la traducción del cambio de registro entre el castellano y el inglés en las novelas de Sandra Cisneros: se trata de explicaciones que van más allá de la glosa al incluir información adicional que permite comunicar la intención pragmático-lingüística del original (así se logra transmitir, por ejemplo, la intimidad o la exasperación de los personajes), y de compensaciones que funcionan o bien para contener la alternancia de códigos lingüísticos o para incorporar el uso de diferentes dialectos o registros con los que se insinúa el sentido de diferencia sociolingüística de los dos idiomas en el original. Sin embargo, debido a que los cambios de código en la narrativa de

Hemingway no siempre coinciden con la lengua que el lector supone para los personajes (con la excepción de unas pocas instancias claramente identificables, se supone que Robert Jordan se comunica en castellano con sus compañeros), las soluciones anteriores sólo pueden aplicarse convincentemente en unas cuantas ocasiones. De forma similar, aunque la contención del cambio de códigos podría funcionar como herramienta para reproducir los monólogos interiores de Robert Jordan, carecería de sentido si se usara con el lenguaje de los personajes españoles de la novela. Una opción radical sería que el traductor escogiera utilizar un registro estándar para los momentos en que Robert Jordan desnaturaliza el inglés para acercarlo al castellano, mientras llena de anglicismos su forma cotidiana de comunicarse. Un traductor que optara por esta posibilidad, sin embargo, tendría que ser consciente en todo momento de las implicaciones de cada sustitución en particular, es decir, de la función pragmático-lingüística de la alternancia de códigos del original.

Todo esto nos lleva a la sugerencia última de Vizcaíno: que la diversidad lingüística del original puede transmitirse mediante el uso de diferentes registros o dialectos. Esta aproximación podría de hecho funcionar en algunos casos—de nuevo, muy probablemente para los diálogos de la novela. El uso de regionalismos en el habla de los personajes podría resultar especialmente interesante de ver—sobre todo dado el peso político de las divisiones regionales y las alianzas locales durante el conflicto español—y podría resolver algunas de las dificultades asociadas con el uso de una sintaxis no estándar por parte de Hemingway, e incluso aquellas producidas por la alternancia de códigos en palabras sueltas. Muchos de los casos en la obra, no obstante, podrían solucionarse con el más simple pero igualmente efectivo uso de cursiva que señale, sin necesariamente explicar o sobredeterminar, las diferentes variaciones de lenguaje dentro de la narrativa. Como se mencionó antes, los editores de la reciente edición Debolsillo basada en la traducción de Aguado adoptaron esta estrategia con bastante éxito. Otras “degradaciones” lingüísticas—la retórica de la censura que se examinó antes, por ejemplo—pueden reproducirse a partir de la elección más cuidadosa del vocabulario; no existe ninguna razón para que el traductor, sin importar cuál sea la lengua destino, deje de usar una jerga editorial similar a la del texto original, tal como lo hizo ocasionalmente (aunque no sistemáticamente) Olga Sanz.

Habiendo establecido la importancia de preservar las innovaciones lingüísticas y las particulares sintácticas del texto original, se plantea una nueva línea de indagación: ¿La fidelidad de la traducción debe extenderse a los errores que contiene la obra? Siguiendo la tesis de Barea, Josephs, *et al.*, consideran que los errores que comete Hemingway al incorporar el uso del castellano en el original también ofrecen información importante sobre la forma en que debe leerse la novela. ¿Debe intentar la traducción, entonces, recrear esos yerros junto a aquellos momentos en los que hay una *contaminación* lingüística intencional? Esta pregunta, aunque centrada en la discusión de las desviaciones accidentales en una traducción, resulta igualmente relevante para el tratamiento de localismos y coloquialismos en narrativas bilingües—

H. Cleary / Escribir desde el intersticio: la traducción del castellano intercalado en Por quién doblan las campanas de Ernest Hemingway

expresiones que existen menos en el nivel dialectal que en el plano de la expresión individual, y que por tanto son más difíciles de verter a una lengua destino que de entrada comparte múltiples elementos con la original. En este sentido, y lejos de las expectativas de su autor casi tres cuartos de siglo atrás, *Por quién doblan las campanas* constituye un vehículo fascinante para considerar no sólo la forma en la que se estructura una traducción, sino también los retos específicos, en un sentido más amplio, de la traducción de narrativas con alternancia de códigos lingüísticos.

Referencias:

- Abellán, Manuel. *Censura y creación literaria en España 1939 - 76*. Barcelona: Península, 1980.
- Allen, John J. "The English of Hemingway's Spaniards." *South Atlantic Bulletin* 27.2 (1961): 6-7.
- Allen, Michael J.B. "The Unspanish War in *For Whom the Bell Tolls*." *Contemporary Literature* 13:2 (1972). 204-212.
- Azevedo, Milton. "Orality in Translation: Literary Dialect from English into Spanish and Catalan." *Sintagma* 10 (1998): 27-43.
- . "Shadows of a Literary Dialect: *For Whom the Bell Tolls* in Five Romance Languages." *The Hemingway Review* 26:1 (2000): 30-48.
- Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination*. Trans. Michael Holquist. Austin, TX: U of Texas P, 1981.
- Bandia, Paul. "Code-Switching and Code-Mixing in African Creative Writing: Some Insights for Translation Studies." *TTR* 9:1 (1996). 139-153.
- Barea, Arturo. "Not Spain but Hemingway." Review of *For Whom the Bell Tolls* for *Horizon* 3 (1941). *Hemingway: The Critical Heritage*. Ed. Jeffrey Meyers. London and New York: Routledge, 1997. 350-361.
- Berman, Antoine. "Translation and the Trials of the Foreign." Trans. Lawrence Venuti. *The Translation Studies Reader*. Ed. Lawrence Venuti. London: Routledge, 2000. 284-97.
- Callahan, Laura. *Spanish English Code-Switching in a Written Corpus*. Philadelphia, PA: John Benjamins, 2004.
- Curry, Richard. *En torno a la censura franquista*. Madrid: Pliegos, 2006.
- D'Amore, Anna Maria. *Translating Contemporary Mexican Texts: Fidelity to Alterity*. New York: Peter Lang, 2009.
- Fenimore, Edward. "English and Spanish in *For Whom the Bell Tolls*." *ELH* 10:1 (1943): 73-86.
- Fleming, Bruce. "Writing in Pidgin: Language in *For Whom the Bell Tolls*." *Dutch Quarterly Review of Anglo-American Letters* 15.4 (1985): 265-77.
- García Vizcaíno, María José. "Cisneros' Code-Mixed Narrative and its Implications for Translation." *Mutatis Mutandis* 1:2 (2008). 212-224.
- Gould, Thomas E. "A Tiny Operation with Great Effect': Authorial Revision and Editorial Emasculation in the Manuscript of Hemingway's *For Whom the Bell Tolls*." *Blowing the Bridge: Essays on Hemingway and For Whom the Bell Tolls*. Ed. Rena Sanderson. Westport, CT: Greenwood Press, 1992. 67-81.
- Hemingway, Ernest. *For Whom the Bell Tolls*. New York: Charles Scribner's Sons, 1940.
- . *Por quién doblan las campanas*. Trans. Lola de Aguado. Barcelona: Planeta, 1968.
- . *Por quién doblan las campanas*. Trans. Lola de Aguado. Buenos Aires: Debolsillo, 2006.

- . *Por quién doblan las campanas*. Trans. Olga Sanz. Buenos Aires: Claridad, 1954.
- James, Henry. Interview with Preston Lockwood of *The New York Times* (21 March 1915). *Project Gutenberg*. <http://www.gutenberg.org/files/15479/15479-8.txt> Web. 23 Oct 2011.
- Jones, Howard Mumford. Review of *For Whom the Bell Tolls* for the *Saturday Review of Literature* 23 (1940). *Hemingway: The Critical Heritage*. Ed. Jeffrey Meyers. London and New York: Routledge, 1997. 316-319.
- Josephs, Allen. "Hemingway's Poor Spanish: Chauvinism and Loss of Credibility in *For Whom the Bell Tolls*." *Hemingway: A Revaluation*. Ed. Donald Noble. New York: Whitston, 1983.
- . *For Whom the Bell Tolls: Hemingway's Undiscovered Country*. New York: Twayne Publishers, 1994.
- LaPrade, Douglas Edward. *Hemingway & Franco*. Valencia: Biblioteca Javier Coy d'Estudis Nord-Americans, 2007.
- Lester, Jennifer. "Reading *For Whom the Bell Tolls* with Barthes, Bakhtin, and Shapiro." *Hemingway Review* 26.2 (2007): 114-24.
- Link, Alex. "Rabbit at the Riverside: Names and Impossible Crossings in Hemingway's *for Whom the Bell Tolls*." *Hemingway Review* 29.1 (2009): 134-39.
- Lipski, John. "Spanish-English Language Switching in Speech and Literature: Theories and Models." *The Bilingual Review* 9:3 (1982). 191-212.
- Ortega y Gasset, José. "Misericordia y esplendor de la traducción." *Obras completas*. Tomo V. Madrid: Alianza, 1983. 433-52.
- Rudat, Wolfgang. "Hemingway's Rabbit: Slips of the Tongue and other Linguistic Games in *For Whom the Bell Tolls*." *Hemingway Review* 10:1 (1990): 34-51.
- Trodd, Zoe. "Hemingway's Camera Eye: The Problem of Language and an Interwar Politics of Form." *The Hemingway Review* 26:2 (2007): 7-21.
- Trogdon, Robert W. *The Lousy Racket: Hemingway, Scribners, and the Business of Literature*. Kent, Ohio: Kent State UP, 2007.
- . "Money and Marriage: Hemingway's Self-censorship in *For Whom the Bell Tolls*." *The Hemingway Review* 22:2 (2003): ProQuest Central. 6-18.