

El uso de las marcas tipográficas en *La tresse* de Laetitia Colombani y en su traducción al castellano

M. Mar JIMÉNEZ-CERVANTES ARNAO

Universidad Nacional de Educación a Distancia

mmjimenez@flog.uned.es

<https://orcid.org/0000-0002-3327-6068>

Resumen

La novela *La tresse* de Laetitia Colombani presenta un texto heterogéneo en el que los términos y expresiones en lenguas diferentes a la francesa intentan trasladar al lector a los países de sus tres protagonistas. Existe igualmente una heterogeneidad tipográfica debido a la variedad de recursos con los que dichos términos y expresiones han sido marcados. Este estudio tiene dos objetivos: por un lado, analizar en el texto origen el uso de las marcas tipográficas en los diferentes términos registrados procedentes de otras lenguas y, por otro lado, determinar si la traducción al castellano consigue reproducir la variedad lingüística del original, respetando su propósito comunicativo, y qué estrategia sigue en el uso de los recursos tipográficos.

Palabras clave: *La tresse*, préstamos, alternancia de código, marcas tipográficas, traducción.

Résumé

Le roman *La tresse* de Laetitia Colombani présente un texte hétérogène composé avec des termes en langues étrangères qui essaient de transporter le lecteur aux pays des trois protagonistes. Cette hétérogénéité se montre aussi dans les ressources typographiques utilisées pour signaler ces termes étrangers. Cette étude comporte deux objectifs : d'abord, analyser dans le texte source l'usage des marques typographiques associées aux différents termes étrangers identifiés ; ensuite, déterminer si la traduction à l'espagnol réussit à reproduire la variété linguistique de l'original, respectant son propos communicatif, et quelle est sa stratégie d'usage des ressources typographiques.

Mots clé : *La tresse*, emprunts, alternance codique, marques typographiques, traduction.

Abstract

The novel *La tresse* by Laetitia Colombani presents a heterogenous text in which terms and expressions in languages other than French take the reader to the places where the stories of its three protagonists unfold. The way these terms and expressions are treated in the text are also marked by typographical heterogeneity. The aim of the present study is twofold. On the one hand, it seeks to analyse the disparity in use of the typographical marks in the source text. On the other hand, it purports to determine whether the translation in Spanish succeeds in

* Artículo recibido el 5/4/2021, aceptado el 8/02/2022.

reproducing the linguistic diversity of the source text while respecting its communicative purpose, and the strategies used to deal with the typographical heterogeneity.

Keywords: *La tresse*, loanwords, code-switching, typographical marks, translation.

1. Introducción

La tresse, la primera novela de Laetitia Colombani, conoció un gran éxito internacional desde su publicación en mayo del año 2017. La actriz, guionista y directora de cine francesa narra la historia de tres mujeres que viven en tres países de tres continentes distintos, con lenguas, culturas y contextos socioeconómicos tan diferentes que el lector no consigue identificar lo que las une hasta el final de la historia. La autora divide la novela en capítulos en los que presenta la narración para las tres protagonistas: Smita, Giulia y Sarah.

Un elemento característico de la obra es la abundancia de términos que reflejan la cultura o reproducen la lengua de estas mujeres. En el caso de Smita y Giulia, que viven en India e Italia, esta presencia de términos ajenos a la cultura y lengua francesas son lógicamente mayores que los que aparecen en los capítulos dedicados a Sarah, puesto que, al vivir en Montreal, la lengua que ella utiliza es el francés. Sin embargo, los capítulos dedicados a esta última protagonista también presentan términos en otras lenguas, principalmente en inglés.

De esta manera, debido a la reproducción de estos términos en la narración, el texto de Colombani resulta una mezcla de lenguas en la que el francés, en el que está redactada la novela, se encuentra salpicado de palabras en hindi, italiano, o inglés, cuando la autora recurre al *code-switching* o alternancia de código, pero también a los préstamos, utilizados principalmente para mencionar elementos culturales indios o italianos.

Colombani usa el *code-switching* o alternancia de código y préstamos para introducir dicha diversidad lingüística en su novela. Grosjean (1995: 263) los diferencia como sigue: «Code-switching is shifting (switching) completely to the other language for a word, a phrase, a sentence, etc. ‘Borrowing’ is taking a word or short expression and (usually phonologically or morphologically) adapting it to the base-language». Por otro lado, los préstamos pueden ser puros o crudos, si no sufren ningún cambio al ser usados en la lengua que los acoge, o adaptados, que son aquellos que sí modifican su ortografía o pronunciación (Real Academia Española, 2010b). En el marco teórico abordaremos con mayor profundidad estos recursos.

La autora, mediante la variedad de lenguas que aparecen en su texto, presenta un propósito comunicativo claro: incidir en el carácter exótico y la diversidad de sus protagonistas, procedentes de tres países y culturas diferentes, y transportar al lector a esos contextos mediante el uso de la alternancia de código y de los préstamos. Así pues,

cuando el lector comienza la lectura de la novela, se encuentra con un texto heterogéneo a nivel lingüístico, debido a la presencia de términos en diferentes lenguas, pero también a nivel tipográfico, ya que en el texto original se utilizan distintos recursos para marcar dichos términos: cursiva, comillas o notas al pie.

Por este motivo, el objeto de estudio de este artículo está centrado en los elementos lingüísticos procedentes de otras lenguas y el uso de las marcas tipográficas en ellos, tanto en el texto en francés como en la traducción al castellano, con el objetivo de comprobar si ese exotismo se ha conseguido trasladar a la lengua meta. Para llevar a cabo el estudio, se han recogido y analizado los términos escritos en otras lenguas, ya sean préstamos o alternancia de código, para clasificarlos y observar de qué forma están marcados tipográficamente, tanto en la versión original (Colombani, 2019) como en la traducida por José Antonio Soriano (Colombani, 2020a).

2. *La tresse*

Como hemos avanzado, *La tresse* es la primera novela de Laetitia Colombani. Ha sido publicada en más de treinta países y cuenta con más de 350 000 ejemplares vendidos solamente en Francia (Colombani, 2018), motivo por el que se la ha considerado un *best-seller* internacional (Colombani, 2020b). La narradora omnisciente presenta a tres mujeres en momentos vitales cruciales que las llevan a realizar elecciones que van a cambiar su vida al mismo tiempo que las van a empoderar, ya que dejan de seguir las indicaciones de otros, ya sea la sociedad o sus familias, y se adueñan de su destino mediante decisiones determinantes.

Smita, la primera mujer que se presenta en la novela, es una mujer india perteneciente a la casta de los intocables y que vive rodeada de miseria. Sin embargo, la decisión de buscar una vida mejor para Lalita, su hija de seis años, que ha sido menospreciada en la escuela y para la que no desea la vida que ella ha llevado, hace que rompa con todo y ose buscar una oportunidad, aunque ello suponga poner en peligro las vidas de ambas al escapar de su aldea. En los capítulos en los que se desarrolla su historia, aparecen términos y préstamos procedentes del hindi, pero también del inglés, lo que hace patente la herencia lingüística dejada por la colonización inglesa en la India.

Giulia es una joven italiana que se ha dedicado en cuerpo y alma al negocio familiar a la sombra de su padre: el tratamiento de cabello de forma tradicional en la isla de Sicilia. Sin embargo, su padre sufre un accidente de moto y este acontecimiento la lleva a tomar la iniciativa e incorporar la innovación a la empresa familiar para asegurar su continuidad, para lo que deberá vencer la oposición inicial de su familia. Los capítulos dedicados a Giulia presentan términos y préstamos procedentes del italiano, aunque también los hay de la cultura india debido a la aparición de un personaje originario de este país.

Por último, Sarah es una exitosa abogada de Montreal que mantiene su vida personal completamente compartimentada en aras de mantener su reputación y

conseguir el ascenso definitivo. En ella el cambio vendrá originado por la pérdida de su estatus laboral debido a un cáncer por el que es denostada en su bufete y que le hace replantearse sus prioridades en la vida. Los capítulos de esta protagonista presentan menos términos extraídos de otras lenguas, aunque sí aparecen vocablos en inglés principalmente.

Estas tres mujeres tan diferentes comparten cambios drásticos y renovadores mediante los cuales consiguen mejorar de un modo u otro sus vidas, empoderándose y luchando contra los elementos que les impedían alcanzar esas mejoras.

La elección de estas protagonistas por parte de la autora conlleva la inclusión de términos que trasladan referencias culturales –en forma de préstamos lingüísticos– indispensables para crear un contexto verosímil. Además, gracias al uso de la alternancia de código, Colombani introduce términos en la lengua materna de las protagonistas india e italiana, y en inglés para la india y canadiense, aunque esta última viva en la zona francófona de Montreal.

Ahora bien, en el texto original encontramos en ocasiones elementos tipográficos para marcar ciertos términos relativos a esas culturas y lenguas diferentes de la francesa que pueden confundir al lector, al no parecer tener un criterio estricto de uso ni haber aportado una explicación que lo aclarase. En dicho texto se recurre al uso de la cursiva, las comillas, la nota al pie o a ninguna de ellas, lo que nos llevó a plantearnos en primera instancia si existe o no un criterio definido para tales acciones y, en segundo lugar, cómo había resuelto la heterogeneidad lingüística y tipográfica el traductor de la versión al castellano, José Antonio Soriano, cuyo texto fue publicado en 2018 por Ediciones Salamandra con el título de *La trenza* (Colombani 2020a). Soriano es un traductor literario *freelance* de inglés y francés. Destaca principalmente su trabajo en esta última lengua para la citada editorial. Ha traducido obras de autoras del siglo XX como Françoise Sagan o Irène Némirovsky, así como de autores más contemporáneos como Pierre Lemaitre o Philippe Claudel, entre otros.

3. Marco teórico

Soto-Almela (2013: 8) avanza en su definición de *culturemas* la problemática que puede plantear la traducción de estos elementos:

[...] los culturemas son términos de índole cultural, pertenecientes a ámbitos diferentes de una misma cultura, conocidos y compartidos por todos los miembros de una sociedad que, al ser transferidos a otra cultura, pueden dar lugar a problemas traductológicos, lo que supondrá una posible adaptación lingüística del término por medio de diversas técnicas de traducción para hacerlas comprensibles en la cultura receptora.

Por otro lado, no debemos olvidar que, tal y como señala Martínez de Sousa (2003: 8), «tanto el escritor como el traductor pueden convertirse, conscientemente o

no, en la puerta de entrada de muchos extranjerismos, entre los que en la hora actual destacan los anglicismos». Efectivamente, a pesar de que en la actualidad la mayor parte de los términos foráneos entran en otras lenguas a través de Internet, la literatura (y su traducción) sigue siendo un medio que permite la comunicación entre lenguas. En la línea de lo indicado arriba por Soto-Almela (2013), este autor hace patente la dificultad, no solo para el traductor, sino también para el escritor que incluye en sus textos estos términos: «Los extranjerismos, se trate de préstamos, calcos o xenismos, constituyen un verdadero y arduo problema para el escritor (incluyo aquí, naturalmente, al traductor)» (Martínez de Sousa, 2003: 8).

A continuación, procedemos a definir en qué consisten los elementos lingüísticos estudiados en este trabajo: los préstamos y la alternancia de código o *code-switching* y cómo son tratados textualmente desde el punto de vista normativo.

Según establece el *Dictionnaire de linguistique*,

Il y a *emprunt* linguistique quand un parler A utilise et finit par intégrer une unité ou un trait linguistique qui existait précédemment dans un parler B (dit langue source) et que A ne possédait pas; l'unité ou le trait emprunté sont eux-mêmes qualifiés d'*emprunts* (Dubois *et al.*, 2001: 177).

Por su parte, la Real Academia Española (RAE, 2010b: 800-801) los define como sigue:

Las voces procedentes de otras lenguas, denominadas generalmente *extranjerismos* o *préstamos*, pueden servir para nombrar realidades nuevas para las que la propia lengua no dispone de término designativo [...]. Pero en muchos otros casos son simplemente fruto del mimetismo lingüístico hacia lenguas de gran prestigio e influencia cultural en un momento histórico dado; de ahí que muchos extranjerismos introducidos por un deseo de distinción no exento de esnobismo, por moda o por mera preferencia estilística entren en competencia con palabras de la propia lengua que poseen idéntico sentido, con las que coexisten o a las que incluso pueden acabar desbancando en el uso.

El *Diccionario panhispánico de dudas* [en adelante *DPD*] (RAE, 2005) denomina *extranjerismos superfluos* o *innecesarios* aquellos que tienen un equivalente válido en castellano, por lo que su uso es prescindible. Aquellos otros que se utilizan porque no hay o no es fácil encontrar un equivalente en castellano reciben el nombre de *extranjerismos necesarios* o *muy extendidos*. Para estos últimos, la integración en la lengua meta puede realizarse de diferentes formas, desde el mantenimiento de la forma y la pronunciación de la lengua origen, como es el caso de *pizza*, hasta la integración total mediante la desaparición de los rasgos extranjeros en el término en la lengua meta; un ejemplo de este tipo de integración sería la traslación de la palabra alemana *sauerkraut*

a la francesa *choucroute*. El grado de integración de estos términos va a determinar cómo han de escribirse en castellano. Según establece la RAE (2009; 2010b; 2018), los extranjerismos crudos, aquellos que mantienen la forma y la pronunciación de la lengua original, deben ser marcados con el uso de la cursiva en los textos mecanografiados: «Esa marca estará indicando que el término en cuestión es ajeno a nuestra lengua y que, debido a ello, no tiene por qué atenerse a las convenciones ortográficas españolas ni pronunciarse como correspondería en español a esa grafía» (RAE, 2010b: 807). Este es el caso de palabras como *piercing* o *ballet*. Sin embargo, aquellos que se han integrado en la lengua meta tras haber sido modificadas su grafía y pronunciación, los llamados extranjerismos adaptados, no deben ser marcados por ninguna herramienta tipográfica, ya que «se consideran palabras españolas a todos los efectos y, por lo tanto, no necesitan marcarse en modo alguno» (RAE, 2010b: 811). *Currículum*, *máster* o *cruasán* pertenecen a este grupo.

Sin embargo, a pesar de que el *Libro de estilo de la lengua española* (RAE, 2018: 190) indica un uso de la letra cursiva y redonda acorde con las obras ya referenciadas, explicita un empleo diferente para el primer tipo de letra: «es posible aplicar la cursiva a aquellos extranjerismos que no presentan problemas de adaptación siempre que se desee destacar su condición de palabras o expresiones no españolas». También admite la eliminación de la cursiva en extranjerismos no adaptados que se encuentren en textos de especialidad donde el empleo de esos términos esté asentado y sea de uso común.

La Academia reconoce que

como la integración de muchos préstamos es un proceso aún no culminado, se registran numerosas vacilaciones en la formación del plural [...] Sería deseable la regularización de estas voces, por lo que se recomienda la castellanización de su grafía, en los casos en que aún no se haya producido [...] Se observa en los textos que muchas de estas voces presentan, por el momento, considerable variación. Así, existe la adaptación de *giisquilquisquis*, que es la opción recomendada, pero siguen siendo mayoritarias en el uso las formas originales *whisky* y *whiskey*, con sus plurales correspondientes (RAE, 2010a: 43).

De esta forma vemos que, aunque existen directrices académicas en cuanto a la clasificación y el tratamiento textual de los extranjerismos o préstamos, la propia Academia reconoce que no siempre se cumplen y que hay excepciones.

Martínez de Sousa (2012: 142), por su parte, distingue entre *extranjerismos* y *voces extranjeras*. Los primeros son palabras o frases procedentes de una lengua que se usan en otra por necesidad, por lo que «deben ser bienvenidos, aceptados y aclimatados a nuestra grafía y fonética». Considera *voces extranjeras* aquellas palabras o frases que un escritor pueda reproducir en su texto como recurso estilístico, pero no por necesidad, equivalentes por lo tanto a los denominados *extranjerismos superfluos* del DPD

(RAE, 2005) y cercanos a la alternancia de código. Para ambos casos, Martínez de Sousa establece el uso de la cursiva, aunque, en aquellos textos en los que se encuentre un alto número de estos términos, recomienda pasar a la letra redonda después de un primer uso en cursiva.

Sin embargo, a pesar de la norma establecida por la Academia y de que él mismo insta a marcar los préstamos crudos o puros con cursiva para que el lector los identifique como extranjeros,

[h]ay al respecto caracteres contrapuestos, ya que algunos, a la vista de que en francés o en inglés no se esfuerzan excesivamente en resaltar esta peculiaridad, son de la opinión de reducir la grafía con cursiva al mínimo posible, escribiendo de redondo las palabras de origen extranjero ya aclimatadas por el uso, aunque no estén admitidas por la Academia (Martínez de Sousa, 2015: 235-236).

Finalmente, este autor denomina *préstamos* a aquellos extranjerismos que se encuentran integrados en la lengua receptora y distingue entre *préstamo integrado* o *asimilado* y *préstamo aclimatado*. Los primeros son aquellos que han sido adaptados a las reglas fonológicas y gráficas de la lengua meta, mientras que los segundos no se han integrado totalmente, como ocurre en *week-end* (Martínez de Sousa, 2012).

Para la lengua francesa la norma es similar, ya que se escriben con cursiva:

Mots que celui qui écrit considère comme n'appartenant pas à l'usage ordinaire, notamment mots empruntés à d'autres langues (en particulier, la terminologie scientifique de la botanique, de l'entomologie, etc.), néologismes, mots populaires ou argotiques, mots régionaux ou dialectaux. [...] Les mots étrangers vraiment entrés dans l'usage français s'écrivent sans italique. (Grevisse y Goosse, 2008: 79).

Le lexique des règles typographiques en usage à l'Imprimerie Nationale (Imprimerie Nationale, 2014: 194) indica igualmente que la cursiva debe señalar «les citations ou mots en langue étrangère –non francisés– dans un texte français, y compris la plupart des locutions latines», por lo que para aquellos préstamos sí adaptados a la lengua francesa se usará la letra redonda.

En el contexto canadiense, *La banque de dépannage linguistique* (Office québécois de la langue française, 2021) aconseja la adaptación de los préstamos a la lengua francesa y establece su clasificación desde una perspectiva diferente a la que hemos visto en las referencias para la lengua castellana. Los *emprunts intégraux* son aquellos que resultan cuando se realiza una transferencia completa de forma o significado al francés; podemos encontrar términos que mantienen su forma original, como *football*, pero también otros que han adaptado su forma en mayor o menor grado, como es el caso de *chèque*, procedente de *check*. Los llamados *emprunts hybrides*, por su parte, combinan

elementos de las dos lenguas. Esta adaptación suele realizarse mediante la sufijación; así, en francés encontramos el verbo *performer*, adaptado del inglés *to perform*.

Le guide du rédacteur (Bureau de la traduction, 2015) establece, al igual que Grevisse y Goosse (2008) y Imprimerie Nationale (2014), el uso de la cursiva para los préstamos no adaptados a la lengua francesa y el de la letra redonda para los adaptados. Sin embargo, señala que hay autores que recurren a las comillas en lugar de la cursiva para marcar los préstamos puros –«subset» en lugar de *subset*–, a pesar de que, cuando esos términos procedentes de una lengua extranjera van acompañados de su traducción, esta suele ir entre comillas –*subset* signifique «sous-ensemble», por ejemplo.

Finalmente, *Le Ramat de la typographie* (Ramat y Benoît, 2017) indica también que las palabras o expresiones en una lengua extranjera deben ir marcadas en cursiva. Aquellos términos que están recogidos en diccionarios, procedentes de otras lenguas, pero que ya son considerados franceses aparecerán en letra redonda, salvo los marcados como anglicismos, que sí deben ir en cursiva según este manual.

Otro elemento que debemos tener en cuenta para la selección de términos y su posterior análisis es el importante número de anglicismos que existe en la lengua francesa actual. El inglés es el principal proveedor de préstamos a las lenguas europeas, debido a «son statut de langue mondiale, produit de l'hégémonie politique, économique et culturelle qu'exercent les États-Unis sur le reste du monde» (Saugera, 2017: 61). Este proceso de introducción de términos ingleses en la lengua francesa, existente desde finales de los años cincuenta del siglo pasado, aumentó notablemente en los años noventa debido principalmente al acceso generalizado a Internet (Saugera, 2017). Como Saugera (2017) afirma, en la actualidad el registro coloquial francés se nutre de anglicismos que, aunque en la lengua de origen puedan pertenecer a un registro estándar, en la lengua de llegada adquieren un matiz informal. Sin embargo, esta invasión de términos en inglés no se limita al registro coloquial, sino que también se da, por ejemplo, en las publicaciones periódicas destinadas a un público femenino, donde se utiliza esta lengua como recurso retórico con el propósito de crear un estilo particular.

En cuanto a la alternancia de código, ya en 1980, Poplack definía este recurso como sigue: «Code-switching is the alternation of two languages withing a single discourse, sentence or constituent» (Poplack, 1980: 583). Como vimos en la introducción, Grosjean (1995) señalaba la adaptación a la lengua receptora como elemento para distinguir entre préstamo, donde sí la habría, y alternancia de código, en la que no existiría. Otros autores consideran que la alternancia se puede dar, además de entre lenguas diferentes, entre variedades lingüísticas (Dubois *et al.*, 2001). Jiménez Carra (2011) va más allá en la definición de este fenómeno y añade la variable de cantidad como elemento determinante para distinguir entre alternancia de código y mezcla de códigos:

[...] mientras que el cambio de código comprende los casos en los que un hablante pasa de un idioma a otro en un mismo

discurso, la «mezcla de códigos» o *code-mixing* implicaría específicamente que el discurso principal se desarrolla en una lengua, y en él se intercalan elementos (términos, estructuras, interjecciones, etc.) pertenecientes a otra (Jiménez Carra, 2011: 160).

Con respecto al tratamiento tipográfico de este recurso, Martínez de Sousa (2014: 431) señala que se deben marcar estas expresiones en lengua extranjera dentro de una obra literaria:

Se considerarán extranjerismos, y por consiguiente se escribirán en cursiva, las voces extranjeras utilizadas con fines expresivos para dotar de color local a una narración o escrito; por ejemplo, cuando se quiere mantener la forma inglesa *darling* en lugar de las españolas *cariño*, *querido*, *querida* o *feeling* en vez de *sentimiento*, *emoción*, *ternura*.

Buena parte de los estudios que abordan la alternancia de código en contextos bilingües se centran en la pareja formada por el castellano y el inglés (Poplack, 1980), tanto en novela, siendo la novela chicana o latina un paradigma del uso de este recurso (Jiménez Carra, 2004; Jiménez Carra, 2011; Quintero Ocaña y Zaro Vera, 2014; Womble, 2017), como en la música (Jiménez Palmero y Jiménez Palmero, 2015; Jiménez Palmero y Jiménez Palmero, 2017).

Womble (2017) presenta el uso de la alternancia de código en la novela chicana como arma política, de reivindicación de sus personajes, pero también de la población hispanohablante residente en Estados Unidos. Subyace en esta idea, además, la justificación al rechazo a marcar tipográficamente las intervenciones en la lengua con menor presencia en la obra, ya que los autores que utilizan este recurso no quieren jerarquizar las lenguas utilizadas o extranjerizar a una sobre la otra. En definitiva, la alternancia de código es, en este contexto literario, una forma de reproducir el habla de los hispanohablantes de Estados Unidos, de mostrar su identidad, de manifestar una «nueva cultura» (Quintero Ocaña y Zaro Vera, 2014: 252) entre la hispanoamericana y la estadounidense.

Cuando el lector monolingüe realiza el acercamiento a obras en las que aparece alternancia de código sin marcas tipográficas o traducciones, tiene que ir más allá del ejercicio de interpretación que efectuaría ante un texto escrito de forma íntegra en una lengua conocida por él: ante un texto de estas características (alternancia de código sin marcas ni traducciones) el lector debe realizar roles de traductor y narrador, «forced to deal with a constant “negotiation and renegotiation” [...] of language and meaning» (Womble, 2017: 74). Por otro lado, de acuerdo con Wecksteen (2009), la presencia de préstamos en una obra implica un trabajo de interpretación y comprensión del texto para el lector: «[...] l’insertion d’une expression n’appartenant pas au code de la langue met nécessairement le décodeur dans une situation où il lui est impossible d’assigner un

signifié de dénotation au terme considéré, ce qui laisse la voie libre aux connotations» (Wecksteen, 2009: 138).

4. Préstamos y alternancia de código en *La tresse*

Como hemos avanzado, un aspecto que caracteriza esta novela es el uso de otras lenguas diferentes a la francesa en la narración, lo que ha creado un texto lingüísticamente heterogéneo y diverso. Ali (2020), en su artículo «L’impact de l’arabe sur le français dans le roman francophone», afirma que incluir detalles sobre los contextos de las protagonistas contribuye a señalar el exotismo y la diversidad en una novela. Esta diversidad y exotismo son mayores en la obra estudiada, ya que nos encontramos con culturemas procedentes de las culturas india e italiana, y por lo tanto no se limitan a un único país, como las del estudio realizado por dicho autor. El hecho de recurrir a préstamos y expresiones de otras lenguas permite a la autora crear un texto que aporta a su obra una peculiaridad que la hace distinguirse de las demás, «car l’altérité d’un signe étranger rejaillit sur son auteur en le distinguant des autres locuteurs» (Wecksteen, 2009: 140).

Los préstamos en *La tresse* se encuentran principalmente en la identificación de elementos culturales de la India o de Italia, motivo por el cual la traducción de estos elementos, como afirmaba Soto-Almela (2013), es una dificultad. Este problema de traducción se hace patente en la lengua original de la obra, de forma que Colombani decidió recurrir a préstamos lingüísticos para trasladar estos culturemas, lo que le permitió evitar el problema de su traducción al francés. Además de préstamos en italiano e hindi, encontramos también en inglés en los capítulos dedicados a Smita y a Sarah; algunos de ellos sí trasladan elementos culturales de la India como ‘*excavenger*’¹, por ejemplo, pero otros como ‘*lunchbox*’ o ‘*working-girl*’ reproducen una realidad de la lengua francesa: la incorporación de términos en inglés al léxico francés.

En lo referente a la alternancia de código, Colombani recurre igualmente a la introducción de expresiones en la lengua original de Smita y Giulia: en los capítulos dedicados a ambas podemos encontrar personajes que utilizan términos en italiano o hindi, lo que aporta más elementos exóticos y distintivos a la novela. Aunque en menor medida, también aparecen expresiones en inglés en los capítulos dedicados a Smita y a Sarah. La alternancia de código que encontramos en *La tresse*, al tratarse de términos o interjecciones y no de oraciones completas, sería mezcla de códigos, de acuerdo con Jiménez Carra (2011); sin embargo, en este trabajo vamos a mantener la denominación *alternancia de código* para referirnos a este recurso en la novela. Los ejemplos que podemos leer son de este tipo: «*Tchalo, tchalo!*» (Colombani, 2019: 178) o «Mia cara, tu

¹ Utilizaremos las comillas simples (‘’) para señalar aquellos términos extraídos del texto analizado, ya sean de la versión original o de la traducida. Estos irán marcados con cursiva o no según lo establecido por la norma para la lengua castellana.

as l'air fatiguée» (Colombani, 2019: 28). Además, se trata de una alternancia de código «artificial» o «no natural», ya que las protagonistas no son bilingües ni están en zonas en las que se hable una lengua distinta a la suya. Colombani no utiliza la alternancia de código para reivindicar o mostrar una realidad cultural determinada, como hemos visto que se usa en la novela chicana: la autora la usa aquí como recurso estilístico, para darle a su texto una variedad lingüística y un exotismo particular. Por este motivo, hemos denominado este recurso *alternancia de código estilística*, ya que el discurso ha sido modificado deliberadamente para servir al propósito comunicativo o principio poético de la obra.

Como hemos visto, la autora de *La tresse* recurre a préstamos y a alternancia de código con la intención de mostrar la identidad de sus protagonistas, rodeándolas de culturemas en forma de préstamos y de expresiones en sus lenguas para crear un contexto verosímil y una lengua particular que caracterice a su obra. Esta elección implica un esfuerzo añadido para el lector de la novela, que debe comprometerse más con la lectura para descodificar, comprender e interpretar el texto. Para paliar dicho esfuerzo añadido, en la novela se recurre en ocasiones a aposiciones explicativas o notas a pie de página para ayudarle en la comprensión.

Por otro lado, la comprensión de los culturemas va a depender en buena medida de la cercanía y consecuente familiaridad que se tenga con un sistema cultural u otro. Así, lógicamente el lector francófono (o el hispanohablante de la traducción) debe sentirse más cercano a buena parte de las referencias culturales italianas que a las procedentes de la India. Términos como ‘pasta’ o ‘*carabinieri*’ son reconocibles en mayor o menor medida (siempre dependerá de los conocimientos previos del lector); en el caso de ‘*casatura*’ o ‘*caporale*’, entre otros, sí que pueden plantear un mayor problema de comprensión para el lector. En el caso de las referencias culturales indias, al tratarse de un sistema cultural más alejado del francés y el español, y, por ende, más desconocido, la autora recurre a aposiciones y a notas al pie con mayor frecuencia.

En definitiva, los préstamos y la alternancia de código que encontramos en la obra analizada trasladan elementos culturales ajenos al sistema cultural francés, hecho que caracteriza al texto al mismo tiempo que exige del lector una mayor implicación para interpretarlo. Esta situación debe ser trasladada al castellano mediante la traducción si se quiere respetar el propósito comunicativo de la obra (Gálvez Vidal, 2014) y que el lector en español acceda a un texto tan exótico y diverso como el original.

5. Objetivos del estudio y metodología

Este estudio surgió por la necesidad de contestar a dos preguntas de investigación relacionadas entre sí. En primer lugar, queríamos conocer de qué forma se emplean los elementos tipográficos en las ocurrencias de alternancia de código y en los préstamos presentes en el texto original de *La tresse*. En segundo lugar, queríamos saber si se había trasladado la diversidad de lenguas del texto en francés al texto meta, es decir,

si se había respetado o no el propósito comunicativo de la autora; y de qué forma se habían reproducido en castellano los recursos tipográficos.

Para poder contestar a ambas preguntas, se procedió a diseñar un análisis de aquellos elementos lingüísticos y culturales ajenos a los de la lengua y cultura de la obra original y de su traducción al castellano. Tras la revisión de estudios precedentes con ciertas similitudes, ya que analizaban la presencia de términos originarios de otras lenguas o culturas en las versiones originales y sus traducciones en películas (Jiménez Carra, 2015) o en literatura en la que aparecía la combinación de lenguas español-inglés (Jiménez Carra, 2004, 2011; Quintero Ocaña y Zaro Vera, 2014), o español-francés (Fillhol y Jiménez-Cervantes, 2018), se diseñó una metodología de trabajo análoga para las dos versiones. En primer lugar, se procedió a realizar una lectura exhaustiva del texto original, en la que se marcaron los términos escritos en otra lengua que no fuera la francesa aunque tuvieran equivalente en este idioma (lo que hemos denominado *alternancia de código estilística*), pero también aquellos que trasladan elementos culturales propios de las protagonistas de la obra (préstamos) que no tienen traducción. En este segundo grupo se encuentran aquellos términos en hindi, italiano o inglés que identifican aspectos culturalmente asociados a sus países y que no existen en francés, con lo que se llena un vacío léxico en la lengua que los acoge: los nombres de castas o platos típicos, por ejemplo, pero no se incluyen nombres propios de personas o de lugares, ya que no pueden ser considerados como préstamos.

Los términos identificados se introdujeron en tres tablas, una para cada una de las protagonistas y su narración. Además del término, reproducido de la misma manera que en el texto —con cursiva, comillas o sin ninguna marca tipográfica—, se añadió el número de la página en la que aparecía para poder ser localizado, la categoría lingüística, la marca tipográfica y la ayuda ofrecida al lector para la comprensión de esos términos. Dicha ayuda se presenta mediante aposiciones explicativas, notas al pie o traducciones. A continuación, y tras otra exhaustiva lectura de la obra traducida, se repitió la estructura anterior en las siguientes columnas, por lo que resultaron tres tablas de cinco columnas para cada lengua con diferente número de entradas, como veremos más adelante.

Después, realizamos la clasificación de los términos en tres categorías: préstamos puros (PP), préstamos adaptados (PA) y *alternancia de código estilística* (ACE)². Recordamos que utilizamos esta denominación para las expresiones que aparecen en una lengua distinta al francés como recurso estilístico al que recurre Colombani para aportar variedad y exotismo a su texto, ya que, al no encontrarse las protagonistas ni la narradora omnisciente en un contexto bilingüe ni ser ellas bilingües, la alternancia de código no es natural. En esta categoría incluimos aquellas expresiones o palabras que podían haber aparecido en francés pero que la autora decidió introducir en otra lengua:

² En adelante utilizaremos las siglas de estas tres categorías cuando nos refiramos a ellas individualmente.

‘*mamma*’ o ‘*Tchalo, tchalo!*’. En las tablas de los registros en castellano también señalamos en esta columna aquellos casos en los que el traductor prescinde del préstamo o de la ACE y decide optar por el término estándar en castellano, e introducimos el término «traducción». En estos casos, así como en aquellos en los que el traductor utiliza préstamos que no aparecen en el texto original, indicamos cuál ha sido la técnica de traducción utilizada por José Antonio Soriano según la clasificación de técnicas establecida por Molina y Hurtado (2002). Debemos señalar que, cuando el traductor decide optar por la traducción de un término o por la inclusión de un préstamo mediante la técnica de compensación, esto hace que el cómputo total de los términos analizados sea diferente en la versión original y en la traducción al castellano. De esta manera, el número de entradas queda como sigue: 110 para Smita, 116 para Giulia y 20 para Sarah en la versión original y 110 para Smita, 120 para Giulia y 21 para Sarah en la versión en castellano, incluyendo los términos traducidos y las compensaciones.

Para distinguir entre PP o PA comprobamos su presencia en el diccionario *Le Dico en ligne* (2021) de Éditions Le Robert para el francés y el *Diccionario de la lengua española* (2020) de la Real Academia para el español, también en línea (en adelante *DLE*). Aquellos términos que aparecen en los diccionarios son considerados como PA y aquellos que no, como PP. En la categoría de PP se han incluido las dos castas inferiores, ‘*dalit*’ y ‘*jatt*’, o nombres de platos como ‘*cassate*’ o ‘*buccellatini*’. Como PA encontramos términos como ‘*sikh*’ o ‘*brahmané*’, que sí que están recogidos en los diccionarios consultados. Encontramos una incoherencia, ya que las dos castas inferiores, ‘*jatt*’ y ‘*dalit*’, no se incluyen en ninguno de los diccionarios consultados, lo que nos obliga a tratarlas como PP, pero las otras dos castas que aparecen en la obra, con menor incidencia por otro lado, ‘*brahmané*’ y ‘*kshatriyas*’, sí que aparecen, por lo que se trata de PA. En el texto original todos son tratados por igual como PA y sin marca tipográfica. La versión traducida al castellano, por su parte, sí trata los términos ‘*jatt*’ y ‘*dalit*’ como PP, como veremos en la tabla 1. Los nombres de los dioses no están recogidos tampoco en los diccionarios, y, por este motivo, según el criterio que seguimos para distinguir entre PP o PA, estarían en el primer grupo. Sin embargo, ambas versiones los tratan como PA, por lo que no respetarían la norma. Tras valorar la inclusión de estos términos en el estudio, al tratarse de nombres propios, se decidió prescindir de ellos, así como se hizo con los topónimos que no tuvieran forma adaptada al castellano vigente y con los nombres de los personajes. Sin embargo, el término ‘*vishnouites*’ (Colombani, 2019: 195) y su equivalente en la versión en castellano ‘*visnuitas*’ (Colombani, 2020a: 169) han sido tratados de la misma manera: no están presentes en el diccionario, por lo que los hemos considerado como PP aunque han sido adaptados en ambas lenguas y no presentan ninguna marca tipográfica que los señale en las dos versiones del texto. Estaríamos ante otro ejemplo de escritura de los extranjerismos no incluidos en el *DLE* (2020) que aparecen con letra redonda, lo que supone un distanciamiento de

la norma, como señala Martínez de Sousa (2015), y también admite la propia Academia en su *Libro de Estilo de la Lengua Española* (2018) para los textos especializados.

Por último, en otras dos columnas especificamos si el término estaba marcado tipográficamente de alguna manera o no y si se ofrecía alguna ayuda al lector mediante el uso de notas al pie, especificaciones o traducciones.

Presentamos a continuación una tabla como ejemplo:

SMITA									
FRANCÉS					CASTELLANO				
TÉRMINO	PÁG.	CATEGORÍA	MARCA TIPOGRÁFICA	AYUDA AL LECTOR	TÉRMINO	PÁGL.	CATEGORÍA	MARCA TIPOGRÁFICA	AYUDA AL LECTOR
Dalit	15	PP	N	Especificación	<i>dalit</i>	15	PP	CUR	Especificación
Jatts	15	PP	N	N	<i>jats</i>	15	PP	CUR	N
<i>darma</i>	16	PP	CUR	Especificación	<i>dharma</i>	16	PP	CUR	Especificación
<i>Scavenger</i>	16	ACE	CUR	Traducción entre comillas	<i>scavenger</i>	16	ACE	CUR	Especificación
Dalits	17	PP	N	N	<i>dalit</i>	17	PP	CUR	N
Dalits	18	PP	N	N	<i>dalit</i>	17	PP	CUR	N
Jatts	18	PP	N	N	<i>jat</i>	18	PP	CUR	N
Jatts	18	PP	N	N	<i>jat</i>	18	PP	CUR	N
Jatts	18	PP	N	N	<i>jat</i>	18	PP	CUR	N
<i>karma</i>	19	PA	CUR	N	karma	18	PA	N	N
Dalit	19	PP	N	N	<i>dalit</i>	19	PP	CUR	N
sari	42	PA	N	N	sari	40	PA	N	N
lunchbox	43	ACE	N	N	fiambrera	41	TRAD	N	N

Tabla 1. Ejemplo de tabla de recolección de términos.

Como podemos ver en la tabla de ejemplo, en el estudio se han recogido todos los términos, aunque estén repetidos. También se puede apreciar, aun sin presentar los resultados, que el tratamiento de los préstamos o de la alternancia de código se ha realizado de diferente manera en la versión original y en su traducción al castellano: el texto en francés usa la mayúscula para referirse a las castas, que también varían en número, mientras que en el texto en castellano se recurre a la minúscula y se presentan como términos invariables.

Además, el uso de la cursiva es diferente en las dos lenguas: en francés no aparece en algunos de los PP que aparecen en esta tabla ('Dalits', 'Jatts' [sic]), pero sí en uno de los PA que hay ('karma') mientras que el otro ('sari') se presenta con letra redonda. En los casos de ACE que encontramos, uno está marcado con cursiva, está en mayúscula y va acompañado de su traducción ('*scavenger*') mientras que el otro no está marcado tipográficamente ni presenta traducción ('*lunchbox*'). En el texto en castellano encontramos, sin embargo, un mayor uso de la cursiva, tanto para los PP como para el

caso de ACE que se ha mantenido; vemos que el segundo, ‘*lunchbox*’, se ha traducido al castellano. Además, los PA, aquellos que estaban recogidos en el *DLE* (2020), aparecen en letra redonda, por lo que vemos que, en los términos que presenta el ejemplo, el texto traducido sigue la norma establecida por la Real Academia para ambos tipos de préstamos lingüísticos.

Por último, se aprecia otra variación entre las dos versiones, esta vez en el campo «ayuda al lector». Cuando Colombani traduce entre comillas ‘*scavenger*’ «en anglais le terme signifie “extracteur”» (Colombani, 2019: 16), el traductor realiza una especificación, «una palabra que en inglés designa a aquellos que hurgan en los desechos» (Colombani, 2020a: 16), lo que le permite eliminar un elemento tipográfico de su texto.

6. Resultados del estudio

Los resultados se van a presentar en dos subapartados, uno para los del texto original y otro para los de la traducción. En cada uno de ellos mostraremos cómo se han tratado los elementos analizados en los capítulos de cada protagonista, porque pensamos que son significativos al no ser análogos.

6.1. Resultados de *La tresse*

Como hemos avanzado arriba, el número de registros recopilados para nuestro estudio es diferente, no solo para las dos lenguas, sino también para cada protagonista. En el caso de los capítulos en los que se desarrolla la historia de Smita, sumamos 110 términos cuyas categorías se distribuyen de la siguiente manera: 64 PP, 37 PA y 9 ACE. En la siguiente tabla presentamos cuál es el tratamiento que estos registros han recibido tipográficamente y qué recursos se han utilizado para ayudar a sus lectores a salvar las posibles dificultades de comprensión. También se presentan en la parte baja de la tabla los números totales y su porcentaje sobre los 110 registros analizados.

CATEGORÍA	MARCA TIPOGRÁFICA	AYUDA AL LECTOR
64 PP	50 sin marca	45 sin ayuda
		5 especificaciones
	14 cursiva	6 especificaciones
		5 sin ayuda
		3 notas al pie
37 PA	35 sin marca	35 sin ayuda
	2 cursiva	1 especificación
		1 sin ayuda
9 ACE	3 cursiva	1 traducción entre comillas
		1 sin ayuda
		1 nota al pie
	3 sin marca	3 sin ayuda
	2 con comillas y cursiva	1 traducción en cursiva
		1 sin ayuda
1 con comillas	1 especificación	

CATEGORÍA	MARCA TIPOGRÁFICA	AYUDA AL LECTOR
64 PP (58,2%)	88 sin marca (80%)	91 sin ayuda (82,7%)
37 PA (33,6%)	19 cursiva (17,2%)	13 especificaciones (11,8%)
9 ACE (8,2%)	2 cursiva y comillas (1,8%)	4 notas al pie (3,6%)
	1 comillas (0,9%)	1 traducción entre comillas (0,9%)
		1 traducción en cursiva (0,9%)

Tabla 2. Categorías asociadas al uso de marcas y ayudas al lector de los capítulos de Smita con números totales y porcentajes.

Como muestra la parte superior de la tabla 2, en los capítulos en los que se desarrolla la historia de la protagonista india hay un uso significativo de los PP, que llegan a superar la mitad de los registros, dado que alcanzan el 58,2%. Estos préstamos aparecen de dos maneras diferentes en el texto: 50 de ellos, que suponen el 78,1%, no presentan marca tipográfica y los 14 restantes, el 21,8%, están en cursiva. Recordemos que, en francés, al igual que en castellano, la norma establece que los PP deben aparecer con cursiva. Hemos de tener en cuenta que en este cómputo entran los términos repetidos, y en este grupo en concreto se incluyen los nombres de las castas ‘*dalit*’ y ‘*jatt*’, que aparecen reiteradamente a lo largo del texto en letra redonda y que, al no aparecer en el diccionario consultado, se han incluido en esta categoría. Por otro lado, la tabla muestra que la ayuda que se ofrece al lector en esta categoría, ya sean los términos con marca tipográfica o sin ella, es heterogénea y encontramos tres situaciones diferentes: 50 sin ayuda, 11 especificaciones y 3 notas al pie. Vemos cómo el 78,1% de las ocasiones el texto en francés no ofrece ayuda a sus lectores; en los casos en que sí se ayuda al lector, en un 17,1%, se realizan especificaciones del término y en el 4,7% restante se recurre a las notas al pie.

Los PA, que llegan a más de un cuarto del total de los términos con un 33,6%, presentan los mismos tratamientos tipográficos utilizados con los PP: el uso de la cursiva o ninguna marca. Al igual también que en los PP, la ausencia de marca prevalece sobre la cursiva, pero es así como debería ser, ya que los PA no tienen que marcarse tipográficamente según la norma (Bureau de la traduction, 2015; Grevisse y Goose, 2008; Imprimerie Nationale, 2014; Ramat y Benoît, 2017). Así, el 94,6% de los PA – 35 ocurrencias del total de 37– aparecen sin marca, frente al 5,4% que supone los dos casos que aparecen con cursiva. En cuanto a la ayuda que ofrece la versión original a sus lectores, observamos menor variedad que en el caso de los PP, ya que recurre únicamente a la especificación en dos ocasiones (5,4%) y a ausencia de ayuda en 35 (94,6%).

Por último, las ocurrencias de ACE, a pesar de tener una presencia reducida en los capítulos de Smita –el 8,2%–, son tratadas de forma mucho más heterogénea que

las categorías anteriores. Encontramos 4 formas diferentes de presentar la ACE: sin marca, con cursiva, con comillas y con cursiva y comillas. En esta ocasión, la opción de dejar el término o la expresión en ACE sin marcar no es la mayoritaria, que es lo que se ha observado anteriormente en los préstamos. Este recurso, junto con el uso de la cursiva, es utilizado el mismo número de veces (3), lo que supone el 33,3% en cada uno. Les siguen en recurrencia el uso de cursiva y comillas, con 2 casos, un 22,2% del total, y, por último, 1 único caso con comillas, que supone el 11,1%. En cuanto a la ayuda prestada al lector, volvemos a encontrar mayor variedad que en los préstamos, tanto puros como adaptados: la ausencia de ayuda sigue siendo la estrategia más habitual, el 55,5%, pero, además, se incluyen la traducción entre comillas, la traducción en cursiva, la especificación y la nota al pie con una ocurrencia cada una, lo que supone un 11,1% para cada uno de estos recursos.

La parte baja de la tabla, además de mostrar el mayor número de PP en estos capítulos, confirma el uso predominante de 2 recursos en cada criterio: tanto la ausencia de marca tipográfica como dejar sin ayuda al lector alcanzan el 80%.

A continuación, presentamos los resultados del análisis de los capítulos dedicados a Giulia.

CATEGORÍA	MARCA TIPOGRÁFICA	AYUDA AL LECTOR
92 ACE	81 cursiva	78 sin ayuda
	11 sin marca	3 especificaciones
15 PP	15 cursiva	11 sin ayuda
		10 sin ayuda
		3 especificaciones
9 PA	9 sin marca	2 traducciones entre comillas
		9 sin ayuda
92 ACE (79,3%)	96 cursiva (82,8%)	108 sin ayuda (93,1%)
15 PP (12,9%)	20 sin marca (17,2%)	6 especificaciones (5,2%)
9 PA (7,8%)		2 traducciones entre comillas (1,7%)

Tabla 3. Categorías asociadas al uso de marcas y ayudas al lector de los capítulos de Giulia con números totales y porcentajes.

La tabla 3 muestra que Colombani hizo un uso diferente de los términos exotizantes en los capítulos dedicados a la protagonista siciliana. En primer lugar, frente al predominio de los PP que encontramos cuando la narración se centra en Smita, ahora observamos que la ACE es el recurso más utilizado, ya que supone el 79,3% de los registros. Además, otro cambio es que buena parte de estas expresiones en una lengua diferente a la francesa están marcadas con cursiva, esos 81 casos en cursiva son el 88% de los registros encontrados como ACE. De nuevo, encontramos que la gran mayoría de estos registros en cursiva, el 96,3%, no presenta ayuda al lector; el 3,7% restante lo suponen 3 especificaciones. Los 11 casos restantes de ACE que aparecen sin marca

tipográfica constituyen el 11,9% de esta categoría y ninguno de ellos va acompañado de ayuda para el lector.

En cuanto a los PP, si bien, como hemos señalado, son más reducidos que en los capítulos sobre Smita y representan el 12,9% del total de registros referentes a Giulia, están todos marcados con cursiva, por lo que siguen la norma. Igualmente volvemos a encontrar que la mayor parte de estos registros, 10, no tienen ayuda, y llegan a ser el 66,7%. La ayuda mediante especificaciones, que aparece en 3 casos, supone el 20% y las 2 traducciones entre comillas, el 13,3% restante.

Finalmente, los 9 casos de PA, que suponen el 7,8% de los registros analizados en los capítulos de Giulia, son todos presentados sin marca tipográfica ni ayuda al lector.

A la vista de la tabla y del análisis realizado, podemos afirmar que nos encontramos con un uso más homogéneo de las marcas tipográficas y del tipo de ayuda ofrecida al lector.

Los números de ocurrencias y porcentajes globales de las categorías, marcas tipográficas y ayuda al lector en los capítulos de Giulia muestran que se ha invertido el uso de una categoría, la ACE, por los PP, que eran los predominantes en la tabla 2. De igual modo, el texto presenta un importante uso de la cursiva al tiempo que se reducen los recursos tipográficos empleados (únicamente 2 frente a 4 en la tabla anterior). Por último, los resultados del tipo de ayuda ofrecida al lector se reducen también de 5 a 3 en esta tabla, aunque sigue predominando la ausencia de ayuda al lector.

Los resultados del estudio de los capítulos dedicados a Sarah son significativamente menores, ya que, lógicamente, los préstamos lingüísticos y la ACE se reducen al tratarse de una protagonista francófona. En esta narración encontramos principalmente términos en inglés, que, como hemos visto, suponen la principal fuente de préstamos en el francés actual, cuyo contacto con la lengua anglosajona en Canadá es mayor.

CATEGORÍA	MARCA TIPOGRÁFICA	AYUDA AL LECTOR
14 ACE	8 cursiva	14 sin ayuda
	5 sin marca	
	1 cursiva y comillas	
5 PA	5 sin marca	5 sin ayuda
1 PP	1 cursiva	1 sin ayuda
14 ACE (70%)	10 sin marca (50%)	20 sin ayuda (100%)
5 PA (25%)	9 cursiva (45%)	
1 PP (5%)	1 cursiva y comillas (5%)	

Tabla 4. Categorías asociadas al uso de marcas y ayudas al lector de los capítulos de Sarah con números totales y porcentajes.

Esta tabla presenta de nuevo un mayor uso de ACE frente a los dos tipos de préstamos, que alcanza el 70% de los 20 registros totales. Dentro de esta categoría

encontramos, en los casos de ACE de las otras dos protagonistas (tablas 2 y 3), una mayor variedad de marcas tipográficas, lo que demuestra siempre una heterogenidad o arbitrariedad superior.

En el caso de los capítulos dedicados a Sarah, volvemos a encontrar en esta categoría un mayor uso de la cursiva (57,1%), pero que no supone mucha diferencia con la ausencia de marca (35,7%). Por último, hay 1 único caso marcado con cursiva y comillas que supone el 7,1%. Ninguno de estos casos presenta ayuda al lector.

Los préstamos, tanto los puros como los adaptados, se presentan de forma homogénea. Por primera vez encontramos más PA que puros. Los 5 PA, el 25% de los registros totales, aparecen siempre sin marca y sin ayuda al lector. El único PP se presenta en cursiva, por lo que respeta la norma establecida. Tampoco va acompañado de ayuda para el lector.

La comparación de los resultados en los que se presentan de forma global las categorías, las marcas tipográficas y el tipo de ayuda que se facilita al lector (tablas 2, 3 y 4), nos permite afirmar que se produce una reducción de los recursos utilizados para las tres categorías: Smita presenta la mayor variedad de marcas y ayudas, mientras que en los capítulos de Sarah nos encontramos menos registros y menos variedad. El único elemento que se mantiene siempre de forma constante superior al resto es la ausencia de ayuda al lector, que alcanza el 82,7% en los capítulos dedicados a Smita, 93,1% en los de Giulia y el 100% en los de Sarah.

Por otra parte, la ACE presenta siempre una mayor variedad de marcas tipográficas, posiblemente debida a una ausencia de criterio o norma establecida por alguna autoridad lingüística.

Finalmente, en lo referente a las marcas tipográficas de los préstamos, que, de acuerdo con la norma fijada, deben marcarse con cursiva cuando son PP y sin ella cuando son PA, podemos ver que la versión original respeta esta consigna en los casos procedentes de los capítulos de Giulia y Sarah. Esto no ocurre así en los capítulos de Smita, donde aparecen tanto PP como adaptados con cursiva y sin marca.

6.2. Resultados de *La trenza*

En este apartado vamos a replicar el estudio realizado en la versión original de la novela en la traducción de José Antonio Solano. Como hemos avanzado, los registros han variado en número debido a que, al pasar el texto al castellano, se han realizado traducciones de algunos registros a la lengua estándar, pero también ha habido compensaciones. En la versión traducida al castellano encontramos pues 110 registros para Smita, 120 para Giulia y 22 para Sarah, lo que supone un incremento de cuatro y dos casos respectivamente en los capítulos dedicados a las protagonistas italiana y canadiense.

CATEGORÍA	MARCA TIPOGRÁFICA	AYUDA AL LECTOR
65 PP	63 cursiva	50 sin ayuda
		10 especificaciones
		3 notas al pie
	2 sin marca	1 sin ayuda
		1 especificación
36 PA	36 sin marca	36 sin ayuda
8 ACE	7 cursiva	3 sin ayuda
		2 especificaciones
		1 nota al pie
		1 traducción entre comillas
	1 sin marca	1 sin ayuda
1 TRAD	1 sin marca	-----
65 PP (59%)	70 cursiva (63,6%)	91 sin ayuda (82,7%)
36 PA (32,7%)	40 sin marca (36,4%)	13 especificaciones (11,8%)
8 ACE (7,2%)		4 notas al pie (3,6%)
1 TRAD (0,9%)		1 traducción entre comillas (0,9%)

Tabla 5. Categorías asociadas al uso de marcas y ayudas al lector de los capítulos de Smita traducidos con números totales y porcentajes

La parte superior de la tabla muestra que en los capítulos dedicados a Smita en la versión traducida al castellano sigue habiendo una prevalencia de los PP sobre las otras dos categorías, y llegan a ser el 59% del total. Sin embargo, se produce una inversión en el uso de los recursos tipográficos: los 63 casos que aparecen en cursiva alcanzan el 96,9% de los PP, mientras que aquellos que no presentan marca tipográfica (2), suponen el 3%. Este cambio es debido a que las dos castas inferiores, '*jatt*' y '*daliit*', han sido tratadas en la traducción como PP y se muestran con cursiva, ya que no aparecen en el diccionario, por lo que se cumple la norma establecida por la Real Academia Española (2009; 2010b; 2018) aunque se rompe la homogeneidad del texto origen, que usa la letra redonda para todas las castas. En cuanto a la ayuda que se le ofrece al lector en esos PP en cursiva, la ausencia de ayuda vuelve a ser lo más habitual (79,4%), seguida de la especificación, que, con 10 casos, alcanza el 15,9%; y, por último, 3 notas al pie suponen un 4,8%. Los PP sin marca tipográfica tienen 2 tratamientos diferentes en la ayuda al lector para las dos únicas ocurrencias: una ausencia de ayuda y una especificación.

En segundo lugar, encontramos los PA, que, con los 36 casos identificados, suponen el 32,7% de los registros. Todos ellos aparecen sin marca y sin ayuda al lector.

La ACE, que suma 8 casos, representa el 7,2% de los términos catalogados. Esta estrategia es presentada en 7 ocasiones en cursiva (87,5%) y el caso restante, que supone un 12,5%, no utiliza ninguna marca tipográfica ni ayuda al lector. Los términos en cursiva son menos homogéneos en la ayuda aportada al lector: 3 de ellos no tienen ayuda al lector, 2 presentan especificaciones y aparecen una nota al pie y una traducción entre comillas.

Por último, el único caso de traducción supone el 0,9% de los registros encontrados en los capítulos de Smita en castellano. Se trata de la traducción del término ‘*lunchbox*’, que estaba recogido en las ACE en la versión original, ya que Laetitia Colombani podía haber utilizado *boîte à déjeuner* o *boîte-repas*. José Antonio Soriano tradujo el término en inglés por el equivalente acuñado en castellano: ‘fiamblera’, que no lleva marca tipográfica ni precisa ayuda para el lector, lógicamente.

Los números totales y porcentajes de la tabla 5 muestran, en primer lugar, la prevalencia de los PP sobre las otras categorías establecidas, al igual que ocurría en la versión original, en la que los PP suponían el 58,2%. La leve diferencia que hay entre las dos versiones en cuanto al número de PP y PA –son 64 y 37 en francés frente a 65 y 36 en castellano– se debe al término ‘*rickshaw*’, que aparece en *Le Dico en ligne* (2021) pero no en el diccionario de la Real Academia (2020), por lo que ha sido clasificado como PA en francés y como PP en castellano. En este caso, tanto la autora como el traductor siguen lo establecido por la norma en sus respectivas lenguas: aparece sin marca en francés y en cursiva en la traducción.

En lo referente a las marcas tipográficas utilizadas, el texto meta reduce las cuatro formas que presenta el texto origen (sin marca, cursiva, comillas y cursiva y comillas) a 2 (sin marca y cursiva): el 36,4% de los términos aparecen sin marca y el 63,6% en cursiva. En la versión original la diferencia entre estas dos estrategias es mucho mayor: 80% sin marca y 17,2% en cursiva, debido a que en esta versión no se utilizó la cursiva para las dos castas que más aparecen en la obra, ‘*jatt*’ y ‘*dalit*’, las cuales, recordemos, al no estar recogidas en ninguno de los diccionarios consultados, han sido consideradas PP para este estudio.

Finalmente, en la ayuda ofrecida al lector, salvo por la eliminación de la traducción en cursiva, encontramos los mismos recursos en porcentajes similares a los del texto en francés. Sin embargo, la traducción de un término al castellano explica la diferencia de un caso frente al texto original, 110 casos en francés frente a 109 en castellano, ya que al haberse traducido no es necesaria la ayuda al lector.

Por lo tanto, vemos que la versión traducida, si bien mantiene la diversidad lingüística del original con un alto número de PP y PA, así como la ACE, reduce la variedad de marcas tipográficas al tiempo que aumenta el uso de la cursiva al seguir la norma establecida para la escritura de los PP en castellano.

Continuamos con el análisis de los capítulos dedicados a Giulia.

CATEGORÍA	MARCA TIPOGRÁFICA	AYUDA AL LECTOR	
92 ACE	85 cursiva	82 sin ayuda	2 compensaciones
		3 especificaciones	
	4 comillas	4 sin ayuda	
	3 sin marca	3 sin ayuda	
14 PP	13 cursiva	10 sin ayuda	
		2 traducciones entre comillas	
		1 especificación	
	1 sin marca	1 especificación	
12 PA	12 sin marca	12 sin ayuda	2 compensaciones
2 TRAD	2 sin marca	-----	
92 ACE (76,7%)	98 cursiva (81,7%)	111 sin ayuda (94%)	
14 PP (11,7%)	18 sin marca (15%)	5 especificaciones (4,2%)	
12 PA (10%)	4 comillas (3,3%)	2 (1,7%)	
2 TRAD (1,6%)			

Tabla 6. Categorías asociadas al uso de marcas y ayudas al lector de los capítulos de Giulia traducidos con números totales y porcentajes.

Al igual que ocurría en la versión en francés, encontramos en la traducción al castellano de los capítulos dedicados a la protagonista siciliana un cambio: se pasa de una prevalencia de los PP a la de la ACE, que alcanza el 76,7% de los registros recogidos. La mayor parte de ellos, 85 casos, están marcados con cursiva, lo que supone el 94,4% de las ACE. Finalmente, únicamente 3 de estos registros van acompañados de especificaciones, mientras que los 82 restantes no presentan ayuda al lector. La versión en castellano incluye una variedad de marca tipográfica que la versión en francés no había utilizado en las ACE de los capítulos de Giulia: las comillas. Las encontramos para marcar '*laboratorio*', que en el texto original aparece en cursiva ya que se marcan así, como ya hemos visto, los términos en italiano a pesar de que se podrían haber utilizado los equivalentes en francés, *laboratoire* en este caso. Ahora bien, el problema es que '*laboratorio*' tiene la misma forma en italiano y castellano, por lo que en la traducción analizada se marca este término con otro recurso tipográfico en lugar de mantener la cursiva del original. Lógicamente, este término no presenta ayuda al lector. Por último, hay tres registros de ACE que no están marcados tipográficamente ni están acompañados por ayuda alguna al lector: '*piazza Ballaro*', '*via Roma*' y '*corso Vittorio Emanuele*'.

La segunda categoría con mayor número de casos, 14, es la de los PP, que suponen el 11,7%. Estos PP están marcados en cursiva en la mayor parte, 13 casos, de los cuales 10 no presentan ayuda al lector, 2 están acompañados por la traducción entre comillas y, por último, hay 1 especificación. El único caso de PP que no está marcado tipográficamente está acompañado de una especificación.

En cuanto a los PA, los 12 casos registrados, que llegan al 10% de los registros totales, aparecen sin marca tipográfica ni ayuda al lector. Aquí volvemos a encontrar 2 casos en los que el traductor recurre a la compensación para incluir 2 PA que no aparecen en el texto original.

Por último, encontramos 2 traducciones de 2 registros catalogados como ACE en la versión en francés: '*Foro Italico*' y '*mamma*'. En ambos casos el traductor recurre, como vimos más arriba en la traducción realizada en los capítulos de Smita, al equivalente acuñado en español: 'foro Itálico' y 'madre' respectivamente. Ninguno de los dos presenta marca tipográfica y la ayuda al lector no es pertinente.

En estos capítulos encontramos 4 compensaciones: 2 incluidas en la categoría de ACE ('*carabinieri*' y '*papà*') y 2 en la de PA (2 ocurrencias de 'sijs'). En el caso de '*carabinieri*', Soriano vuelve a utilizar el término italiano, que ya había aparecido anteriormente, en lugar del equivalente acuñado que Colombani emplea únicamente en esta ocasión en el texto original: '*gendarmes*'. Las otras 3 compensaciones aparecen en lugar de pronombres. Debemos señalar que la traducción en castellano corrige a la autora, que utiliza '*papà*' en vez de '*papà*', la forma correcta en italiano, que Soriano usa en su versión.

En cuanto a la distribución de porcentajes, nos encontramos ante una situación parecida a la de la tabla 3, que presentaba los resultados referentes a los capítulos dedicados a la protagonista siciliana en el texto original. Las diferencias más sobresalientes son la inclusión de la traducción entre las categorías de los registros y el uso de las comillas en las cuatro incidencias del caso de ACE arriba mencionado.

Presentamos en la página siguiente la tabla con los resultados de los capítulos dedicados a la protagonista canadiense:

CATEGORÍA	MARCA TIPOGRÁFICA	AYUDA AL LECTOR	
14 ACE	14 cursiva	14 sin ayuda	
4 TRAD	4 sin marca	-----	
3 PP	3 cursiva	2 sin ayuda	1 compensación
		1 especificación	
1 PA	1 cursiva	1 sin ayuda	1 compensación
14 ACE (63,6%)	18 cursiva (81,8%)	21 sin ayuda (95,5%)	
4 TRAD (18,2%)	4 sin marca (18,2%)	1 especificación (4,5%)	
3 PP (13,6%)			
1 PA (4,5%)			

Tabla 7. Categorías asociadas al uso de marcas y ayudas al lector de los capítulos de Sarah traducidos con números totales y porcentajes

El número de registros de préstamos y alternancia de código disminuye notablemente en los capítulos en los que se desarrolla la historia de Sarah, ya que suman tan solo 22. Además, estos registros se muestran más homogéneos que los de las otras dos protagonistas. Los casos de ACE son de nuevo los más numerosos (63,6%) y todos aparecen de la misma forma en la versión traducida: marcados en cursiva y sin ayuda para el lector. El número de traducciones aumenta y alcanza el 18,2% de los registros, por lo que supera los resultados obtenidos en los textos relativos a Smita y Giulia. De nuevo, Soriano aplica la técnica de traducción mediante equivalente acuñado para 3 de los 4 términos en inglés: *'working-girl'*, *'pancakes'* y *'boss'*, que son traducidos por 'mujer trabajadora', 'tortitas' y 'jefa' respectivamente. Para *'uppercuts'*, sin embargo, el traductor recurre a la técnica de descripción: «ganchos a la mandíbula» (Colombani, 2020b: 33).

Los 3 PP, que son el 13,6% de los registros, están todos marcados con cursiva, 2 de ellos no tienen ayuda al lector mientras que el tercero está acompañado de una especificación. Por último, únicamente contamos con 1 PA marcado con cursiva a pesar de estar recogido por el *DLE* (2020): 'in fraganti'. Este PA es, además, una de las 2 compensaciones que hay en el texto meta. La otra compensación es *'déjà vu'*, que aparece en el texto original y que se mantiene en la versión en castellano, lo que supone una compensación. A pesar del amplio uso que se hace en castellano de esta expresión, no está recogido por el diccionario consultado, por lo que debemos considerarlo como PP. Su escritura y pronunciación, fieles a las de su lengua de origen, nos hacen igualmente considerarla como PP, y en el texto en castellano se reproduce con cursiva.

En esta última tabla los porcentajes muestran el aumento de traducciones, lo que, sumado a las dos compensaciones realizadas, hacen patente una mayor intervención del traductor en el texto.

Seguimos viendo una homogenización de recursos mayor que la que ofrece la versión original, ya que hay una prevalencia de la cursiva frente a las otras marcas

tipográficas (recordemos que los cuatro registros que aparecen sin marca son las traducciones al castellano antes mencionadas), así como de la falta de ayuda al lector.

7. **Discusión y conclusiones**

Las tablas dedicadas a las tres protagonistas, en las que hemos presentado los resultados del análisis de los capítulos en los que se desarrollan sus narraciones, nos han mostrado las características del texto original y cómo este ha sido traducido al castellano por José Antonio Soriano. Podemos afirmar que, de forma general, el texto en francés presenta una mayor diversidad de recursos tipográficos en las categorías analizadas que no siempre siguen la norma establecida para ello. Por ejemplo, en los textos originales de Smita, donde hay una mayor presencia de los PP (58,2%), el 78,1% de estos términos no están marcados tipográficamente, mientras que, en la versión traducida al castellano, con un porcentaje casi idéntico de PP (59%), hay un 96,9% de términos en cursiva y 3% sin marca.

En cuanto a la ACE, vemos que tanto la versión en francés como la traducción no cumplen con la costumbre de otros autores que utilizan este recurso en sus obras. La ACE está marcada en ambos textos, de diferentes formas en la mayoría de las ocasiones que aparece en el texto original, o mediante la cursiva en el texto meta, que tiende de nuevo a homogeneizar los recursos tipográficos. En los dos textos nos encontramos con una situación que dista del uso de la alternancia de código en otras novelas que recurren a ella, en las que no se marca para no establecer diferencias entre las lenguas. Sin embargo, pensamos que el motivo por el que está marcada tipográficamente en la versión original podría responder a la intención de crear un texto plurilingüe y diverso, en el que la presencia de otras lenguas, así como la de los recursos tipográficos, es un elemento diferenciador que permite transportar al lector a esos contextos exóticos o lejanos en los que habitan las protagonistas. Por su parte, el texto traducido mantiene la variedad lingüística, pero ordena el uso de las marcas tipográficas al reducirlas en lo posible a la cursiva.

En lo referente a la ayuda al lector, tanto el texto en francés como el traducido al castellano, siendo este último bastante fiel al primero en este aspecto, dejan al lector la labor de deducir el significado de buena parte de los términos en otras lenguas al no facilitar ayuda mediante traducciones, especificaciones u otros recursos la mayor parte de las veces.

Recordemos que este estudio pretendía dar respuesta a dos preguntas que pensamos que han sido respondidas mediante el análisis del texto original y de la traducción al castellano. La primera pregunta pretendía hallar una respuesta al uso de los recursos tipográficos del texto original, con el objetivo de asociar los diferentes recursos utilizados a las tres categorías de términos en otras lenguas. La segunda pregunta, que está estrechamente relacionada con la primera, pretendía conocer de qué forma se había hecho la traducción al castellano, si se había respetado el propósito comunicativo y

reproducido un texto igualmente exótico y variado, y cómo se habían tratado las marcas tipográficas.

Para ello, tras haber registrado en tablas los términos que respondían a los criterios establecidos, realizamos un análisis del texto en francés comparando los resultados entre los capítulos de las tres protagonistas para ver qué categorías, tipos de recursos tipográficos y ayuda al lector eran utilizados. Después procedimos de forma análoga con el texto traducido.

Gracias al análisis podemos decir que, tanto en francés como en castellano, hay un mayor uso del PP en los capítulos dedicados a Smita, mientras que en los de Giulia y Sarah predomina la ACE. En cuanto a los recursos tipográficos, el texto francés presenta una mayor variedad, particularmente amplia además en los capítulos de la protagonista india. Por su parte, la traducción muestra una clara tendencia a homogeneizar el uso de las marcas tipográficas al intentar reducirlas al uso de la cursiva. Finalmente, en cuanto a la ayuda que se ofrece al lector para comprender estos términos que no están en su lengua (tanto para el lector de la novela en francés como para el de la versión en castellano), encontramos de nuevo un uso similar en ambas versiones: hay una prevalencia de la ausencia de ayuda al lector y encontramos una mayor variedad de ayudas en los capítulos de Smita que se han ido reduciendo progresivamente en los de Giulia y Sarah.

Por lo tanto, a la luz de los resultados podemos afirmar que, en primer lugar, el uso de los recursos tipográficos en el texto original no solo no sigue la norma establecida sino que, además, no se mantiene de forma coherente a lo largo de la obra. Y, en segundo lugar, pensamos que la traducción al castellano sí consigue trasladar la variedad lingüística de la obra y respetar así su principio poético, como lo demuestra el número de registros identificados en el texto meta, así como la presencia de compensaciones en forma de préstamos o de ACE. Por otro lado, también hace un uso de los recursos tipográficos que se acerca más a la norma al igual que los homogeneiza al reducir los tipos de marcas utilizadas. Para dar respuesta a esta situación tan dispar, nos atrevemos a plantear dos hipótesis. Por un lado, es posible que el texto original emplee los diferentes recursos tipográficos de forma tan heterogénea debido a la intención de crear un texto diverso, a no haber hecho un análisis de los términos procedentes de otras lenguas que utiliza y su tratamiento tipográfico, o bien puede deberse a que no se haya tenido mucho cuidado en el respeto de la norma. Por otro lado, el uso más homogéneo y acorde con la norma de los recursos tipográficos en la traducción puede responder a un análisis de los préstamos y la alternancia de código en el texto origen y a un mayor cuidado por respetar la norma.

Finalmente, creemos que este estudio se podría completar con un análisis análogo de las traducciones realizadas a otras lenguas, siendo de mayor interés aquellas que han sido utilizadas por Laetitia Colombani para crear el texto exótico que caracteriza a la novela: hindi, inglés e italiano. En el caso de dichas lenguas, la dificultad de los

traductores para que sus lectores se encontraran con esa diversidad lingüística sin traicionar el principio poético del texto original es ciertamente mayor que la de José Antonio Soriano, el traductor al castellano, y ahí es donde radica su interés. En nuestra opinión, trabajos como este, en los que se analizan textos originales y sus traducciones, aportan al estudio de las particularidades de la traducción de textos lingüística y tipográficamente diversos y heterogéneos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALI, Mohammed Saad (2020): «L'impact de l'arabe dans le roman francophone». *La linguistique*, LVI, 159-178.
- BUREAU DE LA TRADUCTION (2015): *Le guide du rédacteur*. URL: <https://www.btb.termium-plus.gc.ca/tpv2guides/guides/redac/index-fra.html?lang=fra>
- COLOMBANI, Laetitia (2018): «La actriz Laetitia Colombani explora la libertad que ofrece la literatura». Entrevista de Jose Oliva. 15/19/2018. *La Vanguardia*. URL: <https://www.lavanguardia.com/vida/20180915/451810054535/la-actriz-laetitia-colombani-explora-la-libertad-que-ofrece-la-literatura.html>
- COLOMBANI, Laetitia (2019): *La tresse*. París, Le livre de poche.
- COLOMBANI, Laetitia (2020a): *La trenza*. Traducción de José Antonio Soriano. Barcelona, Salamandra.
- COLOMBANI, Laetitia (2020b): «Colombani: “España está más avanzada que Francia en la lucha contra el machismo”». Entrevista de Núria Escur. 28/03/2020. *La Vanguardia*. URL: <https://www.lavanguardia.com/libros/20200328/473982729546/colombani-libros-las-vencedoras.html>
- DUBOIS, Jean; Mathée GIACOMO; Louis GUESPIN; Christiane MARCELLESI; Jean-Baptiste MARCELLESI & Jean-Pierre MÉVEL (2001): *Dictionnaire de Linguistique*. París, Larousse.
- ÉDITIONS LE ROBERT (2021): *Le dico en ligne*. URL: <https://dictionnaire.lerobert.com>.
- FILHOL, Benoît & M. Mar JIMÉNEZ-CERVANTES ARNAO (2018): «El frañol en *Pas Pleurer* de Lydie Salvayre y su traducción al español». *Cédille, revista de estudios franceses*, 14, 179-220. URL: <https://www.ull.es/revistas/index.php/cedille/article/view/1611>
- GÁLVEZ VIDAL, Alba María (2014): «Las paremias como recurso literario y su traducción». *Paremia*, 23, 45-55.
- GREVISSE, Maurice & André GOOSSE (2008): *Le bon usage*. Bruselas, Éditions de Boeck.
- GROSJEAN, François (1995) : «A psycholinguistic approach to code-switching : The recognition of guest words by bilinguals» in Lesley Milroy & Pieter Muysken (eds.), *One Speaker, Two Languages. Cross-Disciplinary Perspectives on Code-Switching*. Cambridge, Cambridge University Press, 259-275.

- IMPRIMERIE NATIONALE (2014) : *Lexique des règles typographiques en usage à l’Imprimerie Nationale*. París, Imprimerie Nationale.
- JIMÉNEZ CARRA, Nieves (2004): «Estrategias de cambio de código y su traducción en la novela de Sandra Cisneros *Caramelo or Puro cuento*». *Trans*, 8, 37-59.
- JIMÉNEZ CARRA, Nieves (2011): «La traducción del cambio de código inglés-español en la obra de *The brief wondrous life of Oscar Wao*, de Junot Díaz». *Sendebarr*, 22, 159-180.
- JIMÉNEZ CARRA, Nieves (2015): «Cultura, estereotipos, lengua y traducción: el subtítulo al inglés de la película *Ocho apellidos vascos*». *Tonos Digital: Revista de Estudios Filológicos*, 28, 1-19.
- JIMÉNEZ PALMERO, Diego & Alfredo JIMÉNEZ PALMERO (2015): «Estudio del “code-switching” en la música actual: repercusiones socioeconómicas de los fenómenos lingüísticos». *E-Aesla*, 1, 1-6.
- JIMÉNEZ PALMERO, Diego & Alfredo JIMÉNEZ PALMERO (2017): «La alternancia de código como variable estratégica de decisiones económicas en la industria musical». *Revista Española de Lingüística Aplicada*, 30:1, 1-22.
- MOLINA, Cristina & Amparo HURTADO ALBIR (2002): «Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach». *Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators’ Journal*, 47, 498-512.
- MARTÍNEZ DE SOUSA, José (2003): «La contravención de la norma en el lenguaje». URL: <http://martinezdesousa.net/contravencion.pdf>
- MARTÍNEZ DE SOUSA, José (2012): *Manual de estilo de la lengua española. MELE 4. 4ª edición, revisada y ampliada*. Gijón, Trea.
- MARTÍNEZ DE SOUSA, José (2014): *Ortografía y ortotipografía del español actual. OOTEA 3*. Gijón, Trea.
- MARTÍNEZ DE SOUSA, José (2015): *Diccionario de redacción y estilo*. Madrid, Ediciones Pirámide.
- OFFICE QUÉBÉCOIS DE LA LANGUE FRANÇAISE (2021): *Banque de dépannage linguistique*. URL: <http://bdl.oqlf.gouv.qc.ca/bdl>
- POPLACK, Shana (1980): «Sometimes I’ll start a sentence in Spanish y termino en español: toward a typology of code-switching». *Linguistics*, 18 (7/8), 581-618.
- QUINTERO OCAÑA, Marinella & Juan Jesús ZARO VERA (2014): «Problemas y estrategias de traducción del cambio de código en la literatura chicana al español. El caso de *From this Wicked Patch of Dust* de Sergio Troncoso». *Núcleo*, 31, 247-273.
- RAMAT, Aurel & Anne-Marie BENOÎT (2017): *Le Ramat de la typographie*. 11^e édition. Saint-Laurent, Diffusion.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2005): *Diccionario panhispánico de dudas*. Madrid, Santillana.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2009): *Nueva gramática de la lengua española. Morfología. Sintaxis. Fonética y fonología*. Madrid, Espasa.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2010a): *Nueva gramática de la lengua española. Manual*. Madrid, Espasa.

- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2010b): *Ortografía de la lengua española*. Madrid, Espasa.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2018): *Libro de estilo de la lengua española según la norma panhispánica*. Madrid, Espasa.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2020): *Diccionario de la lengua española*. Edición en línea. URL: <https://dle.rae.es/diccionario>
- SAUGERA, Valérie (2017): «La fabrique des anglicismes». *Travaux de linguistique*, 75, 59-79.
- SOTO-ALMELA, Jorge (2013): «La traducción de culturemas en el ámbito del patrimonio cultural: análisis de folletos turísticos de la Región de Murcia». *Tonos Digital: Revista de Estudios Filológicos*, 24, 1-26.
- WECKSTEEN, Corinne (2009): «La traduction de l'emprunt: *coup de théâtre ou coup de grâce* ?». *Lexis*, 3, 137-156.
- WOMBLE, Todd (2017): «Non-Translation, Code-Switching, and the Reader-as-Translator». *CLINA*, 3-1, 57-76.