



LUNDS
UNIVERSITET

Språk- och litteraturcentrum

Översättarutbildningen

EXAMENSARBETE VT 2014
MAGISTER I ÖVERSÄTTNING
DEL 2: ANALYS

Att översätta spansk poetisk prosa

Utmaningen att överföra källtextens rytmskapande
interpunktion och bildliga språk

Katja Jansson

Handledare:

Ingela Johansson

Henrik Rahm

Sammandrag

Denna uppsats grundar sig på en översättning av ett urval ur romanen *El padre de Blancanieves* (2007), skriven av den spanska författaren Belén Gopegui. Uppsatsen undersöker vilka förutsättningarna är för att översätta olika drag som gör att källtexten kan klassas som poetisk prosa. Först i uppsatsen görs en analys av källtexten följt av en del där strategier inför översättningen diskuteras. Detta avsnitt leder över i en översättningskommentar där två problemområden analyseras. Först går jag in på översättningen av bildspråk och framför allt hur detta tar sig uttryck på ordnivå. Problemet i översättningen har varit att hitta motsvarigheter till ord som anspelar på flera betydelser. Sedan diskuteras vikten av interpunktion för bland annat rytmen i skönlitteratur i allmänhet och i poetisk prosa i synnerhet. Mina olika lösningar på problemet analyseras, och enligt den imitativa globala strategin som använts har interpunktionen behållits i så stor utsträckning som möjligt, även när detta inneburit en ovanlig användning på svenska. En av slutsatserna som dras är att översättning av interpunktion är ett viktigt men relativt utforskat område.

Nyckelord:

Belén Gopegui, dubbeltydighet, *El padre de Blancanieves*, interpunktion, ordlekar, poetisk prosa, rytm, översättning.

Spansk titel

Traduciendo prosa poética española: El desafío de transferir la puntuación creadora de ritmo y el lenguaje metafórico del texto fuente

Engelsk titel

Translating Spanish Poetic Prose: The Challenge of Transferring the Source Text's Metaphorical Language and its Punctuation from a Perspective of Rhythm

Innehåll

Sammandrag	2
1. Inledning	4
2. Källtextanalys	5
2.1 Romanens kontexter	5
2.2 Struktur och framställningsformer.....	6
2.3 Poetisk prosa.....	10
3. Överväganden inför översättningen	13
4. Översättningskommentar	15
4.1. Bildspråk på ordnivå.....	15
4.1.1. Dubbeltydiga ord.....	16
4.1.2. Ordlekar.....	18
4.2. Rym genom interpunktion	21
5. Avslutande diskussion	27
Källförteckning	30

1. Inledning

Den här uppsatsen utgör analysdelen i magisterarbetet för översättarutbildningen vid Lunds Universitet. Det som analyseras är min översättning av en del ur romanen *El padre de Blancanieves*, skriven av den spanska författaren Belén Gopegui och utgiven på förlaget Anagrama år 2007. Syftet är att möjligheterna att översätta vissa drag som gör att källtexten klassas som poetisk prosa. Själva uppsatsen består i en källtextanalys samt överväganden inför översättningen följt av den översättningsteoretiska komparativa analysen av min egen översättning i förhållande till källtexten, där fokus läggs på några utvalda problemområden. De problem som analyseras i översättningskommentaren är på något vis kopplade till det faktum att källtexten är poetisk prosa. Först tar jag upp bildspråk och mer specifikt hur det bildliga skapar problem på ordnivå, och sedan går jag in på interpunktionens betydelse för rytmen i poetisk prosa och hur jag har tänkt kring det i min översättning.

Delar av textanalysen utgår från Hellspong & Ledins analysmodell i *Vägar genom texten* (1997) men med anpassning till skönlitteratur. Mitt val av översättningsstrategi som presenteras i överväganden inför översättningen har utgångspunkt i Lita Lundquists *Oversættelse – problemer och strategier, set i tekstlingvistisk og pragmatisk perspektiv* (2005). Utöver dessa använder jag mig av diverse översättningsvetenskapliga källor som berör översättning och mer specifikt mina problemområden.

Romanen är uppbyggd av många olika texttyper¹ med olika berättare och dessa presenteras i ett collagelikt format där var och en av texttyperna skulle kunna ses som mikrohistorier i sig. Urvalet som har gjorts för översättningen följer inte bokens kronologiska ordning på så vis att exempelvis ett kapitel valts ut. I stället har en av texttyperna översatts, nämligen den där ett kollektiv talar i jagform under den återkommande rubriken *Kommuniké*. Jag har gjort detta urval eftersom texttyperna skiljer sig i hög grad åt både i form och i innehåll. Att i stället välja *en* texttyp har möjliggjort en mer koherent och ingående analys i och med att omfånget på uppsatsen inte har utrymme för att gå in i var och en av texttyperna separat. Översättningsteoretiskt sett är just den valda texttypen särskilt intressant på grund av dess genomgående bildliga uttryckssätt och abstrakta och poetiska ton.

¹ Jag har valt att tala om texttyper här och inte genrer eftersom det inte rör sig om etablerade sådana utan om texttyper som är tillfälligt skapade och som är en del av författarens nyskapande.

2. Källtextanalys

I följande avsnitt görs en analys av källtexten där jag använder Hellspong & Ledins modell som bas men med anpassning till skönlitteratur eftersom inte alla modellens delar är lika användbara här. Jag redogör först för romanens kontexter, går sedan in på dess struktur och framställningsformer för att slutligen gå in på det som gör att romanen kan klassas som poetisk prosa.

2.1 Romanens kontexter

Den text som ligger till grund för den här uppsatsen är översättningen av en del av den spanska författaren Belén Gopeguis roman *El padre de Blancanieves* (2007). Gopegui är författare till åtta romaner som totalt blivit översatta till tio språk men inte till svenska. Hennes debutroman *La escala de los mapas* från 1993 blev prisbelönt och hon har alltsedan dess betraktats som en av landets främsta författare men också blivit uppmärksammas för sitt politiska engagemang. Förutom Gopeguis senaste roman som är utgiven på Mondadori är de övriga sju inklusive *El padre de Blancanieves* (2007) utgivna av förlaget Anagrama. Det Barcelona-baserade förlaget är oberoende på så vis att det står utanför de stora förlagsgrupperingarna och sedan det startades 1969 av Jorge Herralde har över 2500 titlar publicerats. Förlaget söker efter nya röster, det vill säga satsar på eventuella framtida klassiker, men utforskar också samtida politiska och filosofiska debatter. *El padre de Blancanieves* har getts ut inom en av Anagramas viktigaste serier, "Narrativas Hispánicas", där, enligt förlaget själv, berättande prosa av några av de bästa spanska och latinamerikanska samtida författarna ges ut. Romanen finns även som utgåva inom Compactos-serien där Anagramas betydelsefullaste titlar ges ut i pocketformat. På förlagssidan i boken kan man notera att där författarens namn brukar stå i samband med copyright-symbolen, finns i stället en text som fritt översatt lyder:

Det är alltid tillåtet att helt eller delvis kopiera detta verk så länge det är för läsarnas personliga bruk och utan kommersiella syften eller vinstintressen. I de fall man kopierar får man inte heller förändra något i texten eller utveckla ett annat verk med utgångspunkt från detta verk. (Gopegui, 2007:6)

Senare romaner har dessutom publicerats med copyleft². På den spanska ideella webbsidan Rebellion.org som har ett uttalat vänsterperspektiv finns boken dessutom att ladda ner gratis som PDF-version. Gopegui förekommer själv som skribent på sidan tillsammans med Noam

² ”typ av licenser för text, bild, musik etc. där upphovsmannen ger tillåtelse till exempelvis fri kopiering eller modifiering förutsatt att samma regel gäller för det modifierade verket” (Nationalencyklopedin). Själva benämningen kan också tänkas anspela på politisk tillhörighet. Det engelska right kan ju också betyda höger och här har man bytt ut det mot vänster.

Chomsky, Eduardo Galeano, José Saramago, Gabriel García Márquez och andra kända författare och vänsterdebattörer.

Gopegui har hyllats för sitt nyskapande språk och för sitt sätt att skriva som ofta kallats för poetisk prosa. Denna stil tillsammans med innehållsmässigt komplexa idéer gör att romanen kanske framför allt når vana litteraturintresserade läsare, en tanke som förstärks av det faktum att den publicerats inom ”Narrativas Hispánicas”-serien. Gopegui är uttalat och aktivt vänsterpolitisk med antikapitalistiska förtecken, något som är påtagligt i romanerna och som lett till viss kontrovers i spanska media. Såväl i romanerna som utomlitterärt betonar hon vikten av att kombinera det estetisk-litterära med det politiska och tilltala både känslorna och intellektet. Därför kritiserar hon de författare som bara har för avsikt att underhålla och de läsare som bara har för avsikt att fly. Hennes romaner skiljer sig avsevärt ifrån varandra såväl i tematik som i det formella upplägget, men en genomgående aspekt är utforskandet av nya sätt att förstå och förklara relationen mellan det allmänna och det privata, och det kollektiva och det individuella, som ett led i att inom litteraturen söka efter former som kan förändra utomlitterära förhållanden. Det politiska engagemanget går som en röd tråd igenom hennes författarskap, från publikationsformerna till det ideationella och formella i romanerna.

2.2 Struktur och framställningsformer

El padre de Blancanieves utspelar sig i Madrid i nutid, närmare bestämt vid den tid då boken skrevs, det vill säga runt 2007. Även om kontexten uppenbarligen är spansk är den inte starkt specifikt kulturellt bunden till Spanien utan kanske snarare till ett allmännare (väst)uropeiskt sammanhang.

Romanen berättar ett antal parallella historier som alla på något sätt har en koppling till det ”kollektiv av kollektiv” (ett mer eller mindre löst nätverk av olika politiska grupper som med jämna mellanrum träffas i form av en *asamblea* [i min översättning *folkförsamling*]) av vänsterpolitiska grupper som figurerar i boken. Läsaren får lära känna några av de som är aktiva i kollektivgrupperna och några av deras vänner, kollegor och familjemedlemmar. De olika personerna och deras enskilda historier flätas sedan ihop med de projekt som kollektivgrupperna försöker genomföra.

Romanen med sina åtta kapitel följer en kronologisk ordning, men själva strukturen är komplicerad på så vis att den är fragmenterad och uppbyggd som ett textuellt collage av olika texttyper: e-post, telefonsamtal, dagböcker, anföranden, inre monologer, monologer etc. Luis Prádanos (2013:209) förklarar i en artikel att “different network shapes dominate the structural

complexity of Gopegui's novels due to the use of unnatural narrations, constant alterations in focalization, and multiple or collective narrators". De olika textfragmenten i romanen, som är olika långa (alltifrån två rader till flera sidor), skiljs åt med blankrader och ger utrymme åt en polyfoni av olika berättarröster, för vid varje fragmentbyte skiftar också berättaren. På så vis kan till exempel samma person i ett fragment presenteras via en allvetande utomstående berättare, i nästa själv ha ordet via en dagbok och i ett tredje fragment omnämnas i en dialog mellan två andra personer. Majoriteten av romanens personer kommer härigenom till tals. Några fragment består också av vad man skulle kunna kalla "klassisk" berättarstil, det vill säga av en allvetande berättare i tredje person där framställningsformen till största del består av relation. De olika texttyperna återkommer sedan i romanen.

Förutom de redan nämnda berättarrösterna finns ytterligare en typ av fragment bestående av en sorts "artificiell" berättarröst som är själva "kollektivet av kollektiv" personifierat. Denne skiljer mellan individuella och kollektiva subjekt, d.v.s. enskilda personer och grupperingar (kollektiv, organisationer, företag etc.) av något slag. Rösten kan "höra" alla personer i boken och kommenterar, bedömer och analyserar vad de säger och gör. Rösten berättar i jag-form, i presens och tilltalar ett pluralt *ni* som man skulle kunna tolka som läsarna, vilket gör att den har en metafiktiv funktion. Den här rösten dyker upp i ett fragment per kapitel som inleds med en presenterande rubrik: *Kommuniké 1, 2, 3 osv.* Det är bokens fem första kommunikéer som har översatts och som ligger till grund för den här analysen. Det är alltså dem jag utgår ifrån i översättningskommentaren.

Även om det i romanen finns ett flertal partier med vad jag har kallat klassisk berättarstil (bestående av framställningsformen relation, preteritum som tempus, många dynamiska handlingsverb, mänskliga agenter, personorienterad referensbindning m.m.), så karaktäriseras många texttyper av drag som inte är lika typiska för berättande text eller skönlitteratur. Exempelvis presenteras sju av personerna med var sitt fragment där det knappt finns några verb, inga fullständiga meningar och där det inte tycks finnas någon berättare överhuvudtaget:

KT: SUSANA. EDAD: 20 AÑOS. Altura: 1,62 m. Estudios: Escuela Técnica Superior de Ingenieros Agrónomos, cuarto curso. Ojos: mezcla de verde, amarillo y pardo. Usa: lentillas. Milita desde 2004.

MT: (SUSANA. ÅLDER: 20 ÅR. Längd: 1,62 m. Utbildning: Teknisk högskola för agronomi, fjärde läsåret. Ögon: grön-, gul- och brunmelerade. Använder: kontaktlinser. Aktiv sedan 2004.)

Fragmenten liknar snarare en form av ID-handling och kan på så vis ses som ett slags horisontell intertextualitet.

De textfragment som har översatts och som ligger till grund för den här uppsatsen, nämligen kommunikéerna med den kollektiva berättarrösten, följer på många vis inte heller alltid en typisk berättarstil. De här fragmenten tycks ligga någonstans mellan romanens fiktiva berättelse och den utomlitterära verkligheten. Detta beror framförallt på dess metatextuella inslag som bland annat tar sig uttryck i att berättaren kommenterar den formella strukturen på romanen. På ett ställe står följande:

KT: Pero yo me he tomado la libertad de añadirle esta presentación [al comunicado] (r. 11)³

MT: Men jag har tagit mig friheten att lägga till den här presentationen [till kommunikén]

Och på ett annat ställe kommenteras fragmenteringen och själva innehållet i romanen:

KT: [...] alcanzo a vislumbrar correos, cartas, un cuaderno abandonado en la mesa de un local, documentos, algas verdes y rojas, un ser colectivo emisor de comunicados [...] y el público. (r. 258)

MT: [...] jag kan skönja e-post, brev, en övergiven skrivbok på ett bord i en lokal, dokument, gröna och röda alger, en kollektiv varelse som sänder ut kommunikéer [...] och publiken.

Här framstår det som om berättaren är den faktiska sändaren av sina kommunikéer, den som har skrivit och bestämt över dem i den fysiska romanen, vilket så klart inte är fallet. Men det beror också på att det skapas en stark relation mellan sändare och mottagare, något som i sig är anmärkningsvärt inom skönlitteratur eftersom det bryter illusionen om den fiktiva värld som skapats. En av de faktorer som bidrar till denna närhet är att det finns ett tydligt berättar-jag som tilltalar ett tydligt "ni" (*ustedes*), något som markeras redan i det första fragmentets inledande och tongivande mening: "Ni, individuella subjekt, brukar hänvisa till **mig** som folkförsamling, även om **ni** ibland också kallar **mig** kongress, forum, grupp av grupper, rörelse" (r. 2). Bara i första stycket förekommer åtta 'jag' (och 'mig'), nio 'vi' (och 'oss') som syftar på "vi kollektiva subjekt", och fyra 'ni'.

Genom denna direkta dialog med läsaren förefaller denna röst fungera som "språkrör" för den implicita författaren. Den bro mellan fiktion och verklighet som skapas genom den här rösten har således som funktion att både föra en dialog med och påverka läsaren. Det möjliggör också den något mer abstrakta och teoretiska diskussionen kring vad ett kollektiv är eller bör vara, men belyser också relationerna mellan, och kritiserar, romanens olika företeelser och kopplar slutligen dessa till företeelser i den utomlitterära verkligheten. Texten har på så vis flera atypiska drag för berättande stil som snarare är typiska för olika sorters diskursiv text. Ett sådant är det övergripande bruket av presens. I stället för en berättad historia av något som hänt överför

³ R. plus siffra hänvisar till vilken rad i min översättning exemplet finns.

presensformen känslan av att berättaren inte *berättar* utan snarare *utred*, *argumenterar* eller *beskriver*. De många frågor som ställs lämnas ofta utan svar, och på ett ställe står det dessutom att "No tengo las respuestas" ("Jag har inte svaren") (r. 282). Själva syftet här verkar dels vara att försöka involvera läsaren till att tänka och söka svara på frågorna, dels att på ett utredande sätt försöka hitta möjliga svar.

Konnektiverna är ännu en faktor som visar på inslag av argumenterande och utredande text. Enligt Hellspong & Ledin (1997:88) är temporala konnektiver typiska för berättande stil, adversativa för argumenterande och kausala för utredande. Om man bortser från de additiva (beskrivande) som förekommer i mer eller mindre utsträckning i samtliga kategorier kan man se att källtextens konnektiver talar för att det skulle vara en diskursiv text. De många adversativa konnektiverna som visar på motsats eller kontrast är de som dominerar. *Pero* (men) och *aunque* (även om) är de som förutom *y* (och) förekommer mest. *Pero* inleder dessutom en mening femton gånger, något som i sig kan ses som ett tecken på argumenterande. Efter det kommer de kausala konnektiverna (*porque*, *si* m.fl.) följt av de temporala som alltså inte är de dominerande här.

Tittar man på valet av ord ser man att det finns många atypiska inslag för berättande text. Förkortningar som CBM i stället för Centro de biotecnología marina och CO₂ i stället för koldioxid, egennamnet "D68-06 (17)n" och uppställningen med kolon följt av "a) al plancton, b) a los extraterrestres" tillhör den typen av inslag. Generellt förekommer det otaliga komplicerade, specifika och tekniska ord som brukar påträffas i diskursiva texter och som är atypiska för skönlitteratur och framför allt för poetisk prosa. Ett exempel är alla vetenskapliga facktermer från biologin som *citómetro*, *fotosíntesis oxigénica*, *enzima rubisco*, *ondas electromagnéticas* med flera; ett annat är de ord som rör de politiska organiseringsformerna (*asamblea*, *foro*, *congreso*, *circulares*, *comunicado*, *resolución*, *empresa*, *corporación*, *reunión*, m.fl.). Användningen av några av de här orden får dessutom ytterligare en funktion då själva semantiken kring orden diskuteras i texten. Vad gäller ordet *asamblea* finns en lång utläggning (r. 38-50) om vad berättarrösten känner för ordet, och om orden *corporación* och *empresa* sägs följande:

KT: Empresa viene de emprender, corporación viene de cuerpo. Ellos no tienen nada contra emprender ni contra un organismo, un cuerpo, colectivo. (r. 540)

MT: Företag kommer från att företa, korporation kommer från *corpus*. De har inget emot att företa sig saker och inte heller mot en organism, en kropp, kollektiv.

Texten har alltså inslag av diskursiv text och då främst argumenterande men samtidigt har den omväxlande en talspråklig och familjär ton. Det beror dels på alla animata agenter och den

redan nämnda närheten mellan sändare och mottagare som bland annat framkommer i tilltalet och omtalet, dels på vissa för talspråket specifika drag. Lagerholm (2008:118) säger att vi i talet har ”en benägenhet att kombinera satser med *och*, vilket beror på det spontana talets mer fragmentariska stil, vilket i sin tur beror på de begränsade möjligheterna att planera språket”. Och källtexten har ofta en fragmentarisk stil med många meningsfragment. Dessutom inleds meningar med *och* flera (fjorton) gånger och för det mesta är det i samband med information som tycks mer spontan än planerad: ”Y yo recuerdo ahora a un amigo [...]” (*Och jag kommer nu ihåg en vän [...]*) (r. 907). Många meningar inleds ofta också på andra sätt som är specifika för talspråket, t.ex. med uttryck som *bueno* och *en fin*. På ett ställe inleder meningen med ”Sí, sí, me refiero a la corporación productiva [...]” (MT: *Jo precis, jag syftar på den tänkta produktionskorporationen [...]*) (r. 271) som om det vore ett svar på en reaktion i form av ett ansiktsuttryck eller liknande som kan förekomma i talat språk. Ytterligare ett talspråkligt drag, eller ett tecken på spontanitet, är när berättaren glömmer att, som alltid annars, inkludera det feminina pronomenet *ellas* och omedelbart rättar och ursäktar sig själv: ”Ellos, y ellas –ustedes me disculpen–, dicen que [...]” (*Dessa män, och kvinnor – ni får ursäkta mig –, säger att [...]*) (r.543).

Texten har alltså både karakteristika för skönlitterära och för mer diskursiva framställningsformer. Ibland påminner texten om talspråk, men samtidigt har den många tekniska och svåra ord och andra drag av diskursiv stil. Men framför allt har den ett poetiskt uttryckssätt som påminner om att det rör sig om en komplicerad och planerad text, något som berörs mer ingående i följande avsnitt.

2.3 Poetisk prosa

Den litterära stilen, eller romanens genre, har liksom i alla Gopeguis romaner ofta betecknats som poetisk prosa. Om man ser till det som är källtexten här tar detta sig uttryck bland annat i rytmen, de många stilfigurerna och det genomgående bildspråket. Det finns en rytm som skapas genom ett samspel av en emellanåt säregen interpunktion, av repetition och av ofullständiga meningar och fragment. Den inte sällan förekommande bristen på textbindning, förutom den retoriska som förekommer ofta, gör också att prosan upplevs som poetisk. I nedanstående exempel från källtexten har jag låtit fetstil, kursivering och understrykning markera olika typer av varierande upprepningar som binder ihop meningar och stycken:

KT: Ahí está el bosque en la oscuridad; ahí, el tiempo transcurrido sin que la atención se dirigiera hacia ese a quien, una vez nombrado, la atención querría suponer de viaje, o en la guerra o muerto. Pero el padre aguarda en el castillo, mudo. Estaba ahí. Como la inadvertencia.

*Las preguntas que **no se hace** la clase media están ahí, aunque **no se las mire**. Sobre todo lo que un hombre o una mujer **no se preguntan** es posible asfaltar calles, edificar bloques de pisos, entarimar habitaciones. Lo que mantiene las nubes está ahí. Y *las preguntas que no se hacen*. (r. 221)*

MT: Där är skogen i mörkret. Där, den förflutna tiden utan att uppmärksamheten har riktats mot honom, och väl nämnd ville uppmärksamheten förmoda att han var på resande fot, eller i krig eller död. Men fadern väntar i slottet, stum. Han var där. Liksom ouppmärksamheten.

Frågorna som medelklassen **inte ställer sig finns där**, även om **man inte betraktar dem**. Över allt det som en man eller en kvinna **inte frågar sig** är det möjligt att asfaltera vägar, bygga höghus, lägga trägolv i rum. Det som håller kvar molnen finns där. Och *frågorna* som **man inte ställer sig**.

Upprepningen av ordet *ahí (där)* tillsammans med verbet *estar (vara)* fungerar här dels för att binda ihop sekvensen men också för att markera det budskap som är återkommande i texten, nämligen att saker som inte borde få ske (här: styvmoderns behandling av Snövit, i bildlig betydelse) sker mitt framför ögonen på medelklassen utan att någon tycks se det, ifrågasätta det (upprepning av *pregunta=fråga*) eller göra något åt det. Upprepningen av funktionsorden *no* (negering) och *se* (reflexivt pronomen) fungerar som en syntaktisk parallellism som också knyter samman. I ett stycke längre fram knyter texten an både till innehålls- och funktionsorden i det tidigare ”no se las mire”. Innehållsordet *mirar* (i min översättning *betrakta*) och dess semantiska variation *ver* (i min översättning *se*) upprepas varierande fem gånger tillsammans med *no se*:

KT: Porque el temblor se mira [...] Y esa historia no trata tanto de lo que **no se ve** como de lo que, viéndose, **no se mira**. La intimidación que conocemos se mira. (r. 244)

MT: För skälvingen betraktar sig [...] Och den här historien handlar inte så mycket om det man inte ser utan om det som syns men inte betraktas. Intimiteten som vi känner till betraktar sig själv.

En varierande upprepning av ord och syntaktisk parallellism hjälper till att skapa en rytm och förstärker budskapen som författaren försöker få fram. De tidigare upprepningarna och dess betydelse flätas ihop med och glider över till upprepningen av de nya innehållsorden (*se/betrakta*) som fungerar som en subtil uppmaning till läsaren.

Bildspråket tar sig uttryck både på meningsnivå och på en högre textuell nivå i det att olika idéer presenteras bildligt genom flera olika typer av jämförelseperspektiv. Stora delar av källtexten är rakt igenom bildliga och kräver ofta en djupare och mer omfattande analys för att tolka det som faktiskt sägs. I nedanstående stycke inleder berättaren med att tilltala läsaren men glider över till ett alltigenom bildligt och abstrakt språk som liknar poesi:

KT: Es posible que, un poco más adelante, adviertan ustedes en su pecho una añoranza de lo que no se abre ni se expande, de secretos privados, del temblor. Dirán tal vez: ¿por qué no viajar en el temblor que agita las hojas y pone reflejos en el rojo de los autobuses? Porque el temblor se mira. Tintinea. Y esta historia no trata tanto de lo que no se ve como de lo que, viéndose, no se mira. La intimidad que conocemos se mira. En la intimidad convencional se ahonda. Pero quién la hizo. (r.238)

MT: Det är möjligt att ni, lite längre fram, kommer att upptäcka en längtan i ert bröst efter det som inte öppnas och inte heller expanderas, efter privata hemligheter, efter skälvingen. Ni säger kanske: varför inte färdas med skälvingen som skakar om löven och avspeglar sig i det röda på bussarna? För skälvingen betraktar sig själv. Den klingar. Och den här historien handlar inte så mycket om det man inte ser utan om det som syns men inte betraktas. Intimiteten som vi känner till betraktar sig. I den konventionella intimiteten så fördjupas den. Men vem skapade den.

När det gäller bildspråket på högre nivå är exempelvis själva titeln – *El padre de Blancanieves (Snövits far)* – ett sådant exempel. Den fungerar som en allusion till folksagan Snövit och inleder ett övergripande jämförelseperspektiv i romanen där Snövits fader, som är tyst i slottet utan att någon nämner honom, jämförs med medelklassen i dagens spanska samhälle. På andra ställen får långa utläggningar om fysiska (r.741-797) och biologiska (r.298-341) fenomen symbolisera politiskt motstånd och förklara olika organiseringsformer. Här påminner det snarare om allegorier även om betydelseerna är svåra att tolka entydigt.

Källtextens själva berättarröst kan i sig ses som en personifikation (Lagerholm 2008:159) i och med att det är en organiseringsform (inte representationen av dess olika medlemmar utan personifieringen av dess form) som talar i jag-form och har ett starkt subjektsperspektiv. Många av tankarna och resonemangen presenteras rakt igenom utifrån ett bildligt perspektiv. Bräckliga personer liknas vid alger, en korporations flyktighet liknas vid cigarrettblöd och ljus och mörker fungerar genomgående som en konceptuell metafor för bra och dåligt. Diskussionen kring det kollektiva och det individuella inleds med att plankton och utomjordingar får symbolisera olika sätt att se på kollektiv som sådana. Cirklar i vetefält får oss i några fragment längre fram att återigen minnas utomjordingarna och vad de här står för. På det här sättet knyter de olika bilderna ofta an till varandra i olika delar av texten.

I romanen som helhet finns många referenser och hänvisningar som pekar utåt, utanför den fiktiva texten på författare, musiker, vetenskapsmän och andra kända personligheter. Det finns referenser till lätttexter, dikter, filmer, böcker och vetenskaplig forskning. Ibland citeras de, ibland refereras de och på några ställen finns hela dikter och lätttexter infogade i texten. Förutom dikterna och lätttexterna förekommer samtliga exempel i mitt urval. Några referenser är kända för de flesta läsare, som kaptan Nemo och Marx, men påfallande många är relativt okända. Bland de kända referenterna förekommer två olika typer, nämligen de som är kända också utanför en spansk kontext och de som inte är det. Till exempel omnämns den spanske

mediepersonligheten *Paquirrín* två gånger och en kort passage ur en låt av sångaren och låtskrivaren Joan Manuel Serrat finns inbakad. Där förkunskap inte krävs beror det på att själva andemeningen förklaras i samband med att referenten nämns och att det är det som sägs som är det viktiga och inte andra eventuella associationer eller omständigheter kring personen eller verket. Så är fallen med författaren Jerry Mander och fysikern Richard Feynman.

En sista aspekt som utmärker inte bara källtexten utan Gopeguis stil i stort handlar om hennes genusperspektiv. Gopegui är i alla sina romaner noga med hur hon använder olika genusbeteckningar. Med ord som på spanska har en feminin och en maskulin version, som exempelvis många yrken, används båda varianterna:

Para él las profesoras de instituto madrileñas, las médicas, las periodistas, o los médicos, los periodistas [...]

I hans ögon är [de kvinnliga] gymnasielärarna från Madrid, [de kvinnliga] läkarna, [de kvinnliga] journalisterna, eller [de manliga] läkarna, [de manliga] journalisterna [...]⁴

Där det blir klumpigt med båda formerna gör hon det snarare till en poäng. Ett annat exempel är ordet *hombre* som är det spanska ordet både för *man* och för *människa*. Vid flera tillfällen väljer hon att skriva ut både *hombre* och *mujer* (kvinna) för att markera just att *hombre* i betydelsen människa är otillräckligt. Nedan följer två exempel på sådan användning:

KT: He visto a hombres y mujeres pelearse desesperados por unas siglas [...] (r. 169)

MT: Jag har sett män och kvinnor bråka i förtvivlan över någon akronym [...]

KT: Los hombres y las mujeres mueren. (r. 265)

MT: Män och kvinnor dör.

Att ta med bara den maskulina (och även ”neutrala”) formen skulle endast reproducera den gängse användningen där det maskulina är det neutrala som kan inkludera eller inte inkludera kvinnor.

3. Överväganden inför översättningen

El padre de Blancanieves är ett skönlitterärt verk där formen är av stor betydelse för det som förmedlas till läsaren och därför har jag valt imitativ översättning som global strategi. I just den här romanen, och i synnerhet i det urval som gjorts för översättningen, får samspelet mellan

⁴ Eftersom meningen inte ingår i mitt urval har jag inte översatt den ännu och har därför endast lagt till en förklarande översättning här.

form och innehåll dessutom en extra dimension eftersom berättaren faktiskt diskuterar just detta fenomen och dessutom uttrycker att ”formen är innehållet” (r. 504). Formen är inte bara ett sätt att förmedla innehåll utan *är* också innehåll. De två går inte att separera. Texten får sin rytm bland annat genom interpunktion, meningslängd och upprepningar och dess funktion är inte bara att skapa en känsla utan också att berätta på vilket sätt vissa fraser ska uppfattas. På så vis ges till exempel ett ord som står ensamt mer emfas vilket kan antyda att det ska ägnas mer uppmärksamhet. Det står inte ensamt bara för att det estetiskt ser bättre ut. Det isolerade ordet blir inramat och ger utrymme för eftertänksamhet.

De områden som varit mest problematiska i översättningen har generellt inte varit kopplade till kulturella skillnader mellan käll- och målkultur, utan har snarare med författarens personliga stil och språkspecifika skillnader att göra. Romanen som utspelar sig i det nutida Spanien är inte i stor utsträckning kulturellt bunden till en spansk kontext på så vis att mycket information skulle gå förlorad hos en mottagare i en svensk kontext. Den kontext som Gopegui använder sig av är snarare en utomparlamentarisk vänsterpolitisk kontext som snarare är europeisk än bara spansk. Den kulturella mottagaranpassningen har därför inte varit nödvändig i någon större utsträckning. Endast några få expliciteringar i samband med referenser som är okända för en svensk läsare men kända för en spansk har krävts i min översättning, och dessa har varit relativt oproblematiske. Mottagarna i källkulturen kan förväntas vara litteraturintresserade, läsvana och öppna för nyskapande med tanke på förlaget och de publiceringsformer som diskuterats i källtextanalysen. En tänkt svensk mottagargrupp skulle kunna tänkas vara densamma.

De poetiska dragen i romanen, som rytm och bildspråk, var något som krävde noga övervägande. Såväl interpunktion som meningslängd bidrar till rytmkänslan samtidigt som regler och normer skiljer sig något åt i käll- och målspråk. Även bristen på konnektiver bidrar till rytmen genom de pauser som uppstår där konnektivbindningen ”skulle ha varit utsatt”. En tredje faktor som inverkar på rytmen och det litterära flödet är alla repetitioner och parallellismer. Imitativ översättning innebär enligt Lita Lundquist (2005:37) att man försöker ”gengive originalförfattarens tone, stil og virkemidler så trofast som muligt for at give den nye læser originallæserens oplevelse”. Jag har velat ta fasta på detta så långt som möjligt även när det gäller rytmen (interpunktion, meningslängd, konnektiver, upprepningar), även om detta emellanåt skulle innebära en osvensk användning av t.ex. skiljetecken. Just skiljetecknen har varit en problematisk aspekt eftersom det finns få indikationer på hur man ”bör” göra.

Med tanke på den poetiska prosan stod det naturligtvis klart från början att översättningen av bildspråk kunde komma att bli något problematiskt. Det faktum att texten till stora delar är allegorisk och dessutom ständigt leker med ords etymologi, semantik och dubbla betydelser gör

naturligtvis att problem uppstår när käll- och målspråk inte har samma möjligheter. Som Ingo (2007:250) påpekar kan man ”inte förneka det faktum att en ordlek, som står och faller med det enskilda språkets formella och semantiska särdrag, inte kan översättas utan att antingen formen eller innehållet blir lidande”. Ibland har lösningar av något slag gått att hitta och ibland har det varit nödvändigt att välja bort någon aspekt.

4. Översättningskommentar

Ett av problemen när det gäller att översätta just poetisk prosa är att texten ofta rör sig på en mycket abstrakt nivå. Detta innebär att översättaren ofta tvingas gå in och tolka texten för att få med alla de viktiga egenskaper som rör textens specifika litterära stil (rytm, tempo, ton, bildspråk, mångtydigheter m.m.) både vad gäller form och innehåll. Samtidigt bör inte för mycket tolkning göras om man vill hålla sig nära källtexten. Därför måste varje problem övervägas noga för sig även om den globala strategin är imitativ.

4.1. Bildspråk på ordnivå

Det utpräglade bildspråket vid översättning innebar inte lika stora problem som förväntat och inte på den nivån som var förväntad. Metaforiken är oftast litterär och på så vis ”fräschare och mera tillfällig” (2007:119) för att använda Rune Ingos ord. Detta gjorde att många av de metaforer som förekommer gick att överföra direkt enligt Yvonne Lindquists kategori ’sensu stricto’ (2005:121). Det faktum att Gopegui inte använder sig mycket av uttryckssätt som är specifika för en spansk kontext underlättar också överföringen. Som jag nämnt i textanalysen verkar bildspråket dessutom oftast på en högre nivå i form av jämförelseperspektiv.

Ändå uppstår vissa problem. Ingo (2007:249) påminner om att det för ”all konstprosa lika väl som för lyriken gäller att texten i högsta grad fungerar på många olika plan” och nämner sju sätt på vilka detta kan ta sig uttryck. Ett av de här sätten handlar om ”medvetna, betydelsefulla tve- och mångtydigheter [och] semantiska ordlekar”, och i källtexten uppstår just den här typen av problem i samband med de jämförelseperspektiv som förekommer i källtexten där mångtydiga ord används för att sammankoppla det bildliga med det sakliga; och de semantiska ordlekarna fungerar för att visa på hur form och innehåll hänger ihop. Lita Lundquist (2005:19-20) menar att de enheter som ska översättas för det mesta innefattar mer än ett ord, men att det i vissa fall ändå är relevant att betrakta ord som egna översättningsenheter. Hon påpekar att ”ordet som enhed rummer en anden fælde og det er dets flertydighed, dets polysemi” (94), och det är just den här typen av ord som inneburit problem. Ofta finns ingen

svensk motsvarighet där ett ord innehåller båda de semem eller delbetydelser som källtexten anspelar på. Ingo (2007:125) påpekar att man ”stöter på fenomenet i texter som medvetet opererar med flera tolkningsmöjligheter, tvetydigheter, antydningar osv.”, vilket i allra högsta grad är fallet i föreliggande källtext.

4.1.1. Dubbeltydiga ord

I en längre passage förekommer ett jämförelseperspektiv där biologins värld används metaforiskt för att uttrycka andra saker där alger och fotosyntes får representera människor och samhällsutveckling. Många små ”bräckliga” alger, till skillnad från växtligheten på land, har förändrat jorden och gjort den beboelig, men i själva verket handlar det om att det funnits människor och rörelser i historien som förändrat samhället så att det blivit ”beboeligt”. I det stora hela fungerar både det bildliga och det sakliga i jämförelseperspektivet också i måltexten när det översätts direkt. Men det förekommer ord som används i dubbel betydelse där det uppstår problem. I exemplet nedan är ordet markerat med fetstil:

KT: las microalgas superan con mucho a los bosques más exuberantes en su capacidad de hacer que el CO2 [...] genere –debo aquí ser cursi para ser preciso– **dulzura**, gracias a la cual vivimos todos los que no fotosintetizamos. (r.335)

MT: mikroalgerna överträffar överlägset de frodiga skogarna vad gäller deras kapacitet att göra så att CO2 [...] tack vare enzymet rubisco, alstrar –här måste jag vara preciös för att vara precis– **mild sötma**, tack vare vilken alla vi som inte fotosyntetiserar lever.

Ordet *dulzura* kan betyda *sötma* men också *mildhet/blidhet/godhet*. Här används det i betydelsen *sötma* (glukos), som fotosyntesen alstrar, men med tanke på att hela perspektivet anspelar på människor och på samhället är det troligt att det också används utifrån den andra nämnda betydelsen. Algernas fotosyntes alstrar sötma som gör att andra kan leva, och grupper av människor har omdanat samhället och genom *godhet/mildhet* gjort det till en mer beboelig plats. Jag har inte lyckats hitta ett svenskt ord som innehåller båda dessa semem. Alternativen är att antingen välja en av betydelserna eller att genom ett explicitgörande (Ingo 2007:123) få med båda betydelserna. Jag har valt att ha kvar *sötma* och lägga till *mild* framför för att på något vis antyda den andra betydelsen.

Ett ord som kanske inte tillför två vitt skilda betydelser som i föregående exempel, men som ändå blir svåröversatt på grund av dess polysemi på spanska, är ordet *invertir*. Det understrukna i exemplet kan ses som ett inskott av information och ger upphov till översättningssvårigheten eftersom ordet *invertir* här förhåller sig både till inskottet och till det som kommer efteråt.

KT: Me dirijo, de entre ellos y ellas, a quienes alguna vez se han preguntado cómo **invertir no los euros, escasos con frecuencia, sino los nudos en la garganta.** (r.384)

MT: Jag vänder mig, bland män och kvinnor, till de som någon gång har frågat sig hur **investera, inte eurona, ofta otillräckliga, utan klumparna i halsen.**

I förhållande till informationen som kommer sist torde *invertir* översättas med någon av betydelserna för *invertera* eller *använda* (Jag vänder mig [...] till de som någon gång har frågat sig hur [man kan] *invertera/använda/göra något av/omvandla* klumparna i halsen). Men i förhållande till inskottet torde *invertir* i stället översättas med *investera* eller möjligen *satsa*. Här talar man om pengar (euro) och ordet *investera* talar för att det handlar om aktiemarknaden vilket anspelar på skillnaden mellan de som har (=aktieägare) och de som inte har. Även om båda betydelserna fungerar i båda sammanhangen (*investera/satsa* klumpar i halsen och *invertera* eurona) så att man förstår vad som menas, så blir ingen av dem särskilt bra. Att få med den andra betydelsen förefaller viktigt eftersom *aktieägare* dessutom nämns i nästa stycke. Samtidigt låter *investera klumparna i halsen* märkligt och man förstår inte riktigt vad som menas. Jag har därför ändå slutligen valt ordet *invertera* och på så vis låtit den andra betydelsen (*investera*) gå förlorad.

Ingo (2007:125) menar att översättaren ”måste överväga när en textpassage skall förstås och även översättas rent semantiskt, ’bokstavligt’, och när den skall förstås och återges utgående från den verkliga funktion ifrågasvarande passage har i den aktuella situationen”. Ett ord som inneburit problem just på grund av att detta övervägande varit problematiskt är *abrigo*. Problemet i det här fallet skiljer sig från de andra orden eftersom det först och främst består i att avgöra om ordet faktiskt används i en dubbel betydelse. Det vill säga om ordet enligtingos (2007:249) uppdelning tillhör kategorin ”[m]edvetna, betydelsefulla tve- och mångtydigheter” eller om man bör göra en ”[k]onkret semantisk tolkning av betydelsen”. Passagen där ordet förekommer (två gånger) är följande:

KT: Y yo recuerdo ahora a un amigo, también individual, a quien escuché decir que añoraba el frío por **los abrigos**. Vivía en un país cálido pero habría querido tener un pretexto para la tela de paño gris o negra, el cuello del gabán subido, los botones. Trato ahora de imaginar a un ser colectivo como yo mismo con **abrigo**. (r. 907)

MT: Och jag kommer nu ihåg en vän, också individuell, som jag hörde säga att hen längtade efter kylan på grund av den **skyddande ytterrocken**. Hen bodde i ett varmt land men hade velat ha en förevändning för det gråa eller svarta ylletyget, kragen på överrocken uppvikt, knapparna. Jag försöker nu föreställa mig en kollektiv varelse som jag själv med **ytterrock**.

Förutom i betydelsen *ytterrock* kan *abrigo* också betyda *skydd/hjälp* och det är inte helt tydligt om denna betydelse ska vara med. Samtidigt är det högst troligt med tanke på att även denna passage är bildlig och naturligtvis försöker säga något annat än det som står. Historien om

vänner som längtar efter kyla etcetera är utan tvekan bildlig⁵. Även om det finns en risk för att tolka in något som kanske inte är källtextens intention har jag här valt att ta med den andra delbetydelsen också till följd av jag är starkt övertygad om att det är tanken. Ett svenskt ord som i sig har båda betydelserna har jag inte hittat och har därför valt att göra en explicitering (med risk för att göra ett ofrivilligt semantiskt tillägg) (Ingo 2007:123) genom att lägga till adjektivet *skyddande* innan *ytterrock*. Jag har dock valt att endast göra detta tillägg vid första förekomsten eftersom jag då redan har gett ”nyckeln” till att förstå det bildliga även vid andra förekomsten.

4.1.2. Ordlekar

En annan typ av ord som inneburit problem är sådana som används i någon form av ordlek i texten. Här har valet ofta stått mellan att förlora ordleken, att ibland kanske välja ett ord som inte är den exakta motsvarigheten eller att göra någon form av kompensatorisk lösning.

Som jag nämnde i källtextanalysen leker Gopegui ofta med olika former av genusbeteckningar och hon väljer ofta att göra det på ett markerat snarare än ett på ett obemärkt sätt. Eftersom många av genusbeteckningarna är svåra att återge utan att göra för många tillägg har jag först och främst försökt lösa problemet på ett mer övergripande och kompensatoriskt sätt. Eftersom svenskan, men inte spanskan, har det tacksamma pronomenet *hen* har jag valt att använda mig av detta genomgående i texten för att på något vis kompensera för de ställen där jag eventuellt inte kan få med båda varianterna. På andra ställen har någon form av tillägg eller transformation behövt göras. Vid ett tillfälle leker texten med att det neutrala är det maskulina:

KT: [...] si oímos decir extraterrestres sobre todo pensamos en extraterrestres masculinos, aunque la expresión pueda por igual designar a las extraterrestres, y al probable sujeto extraterrestre andrógino. (r.30)

MT: [...] om vi hör någon säga utomjordingar tänker vi framförallt på manliga utomjordingar, även om ordet likaväl skulle kunna beteckna utomjordingor, samt det troliga androgyna utomjordiska subjektet.

Här får den spanska feminina artikeln *las* markera de utomjordiska kvinnorna. Eftersom svenskan inte har en artikel för att markera bestämd plural utan markerar det genom ett böjningsmorfem som läggs till ordet på slutet, var det nödvändigt att markera skillnaden på något annat vis. Ett alternativ var helt enkelt att lägga till *kvinnliga* framför *utomjordingar*. Eftersom jag har velat försöka så långt som möjligt att undvika tillägg försökte jag först hitta

⁵ Att gå in på betydelsen av passagen skulle kräva en litteraturvetenskaplig analys som inte hör hemma i den här uppsatsen och här handlar det mycket om en tolkningsfråga.

en annan lösning. För att använda mig av samma medel bestämde jag mig för att lägga till ett feminint suffix på *utomjording* och således har –ar bytts ut mot –or.

På ett annat ställe skapade återigen svenskans brist på motsvarande kvinnliga/manliga beteckningar problem. Här handlar det om de personliga pronomenen *ellos/ellas (de)*. Här gäller samma sak, dvs. *ellos* är manligt eller neutralt och *ellas* är kvinnligt. I följande exempel tas båda med av samma anledning som nämnts ovan:

KT: Me dirijo, de entre ellos y ellas, a quienes alguna vez [...] (r. 384)

MT: Jag vänder mig, bland män och kvinnor, till de som någon gång [...]

Här hade man kunnat tänka sig att helt enkelt översätta *ellos y ellas* med *de*, men då skulle för det första hela det ledet försvinna eftersom det sedan upprepas igen (*a quienes=till de*). Här har jag därför valt att skriva *män och kvinnor* i stället och även om det inte blir exakt samma sak är lösningen någorlunda lyckad.

I ett sista exempel som rör genusbeteckningarna, och som redan tagits upp i textanalysen, leker Gopegui med det faktum att även för de som är medvetna om att språket bär på fördomar kring mans- och kvinnoroller är det svårt att ständigt komma ihåg det eftersom det är ett så pass invariant mönster.

KT: Ellos no tienen nada contra emprender ni contra un organismo, un cuerpo, colectivo. Ellos, y ellas –ustedes me disculpen–, dicen que [...] (r. 541)

MT: De har inget emot att företa sig saker och inte heller mot en organism, en kropp, kollektiv. Dessa män, och kvinnor – ni får ursäkta mig –, säger att [...]

Återigen finns ingen motsvarighet till *ellos/ellas* och här är det viktigt att hitta en lösning för att inte förlora hela den aspekten. Lösningen jag har valt är att än en gång byta ut pronomenen mot *männerna/kvinnorna*. Problemet här är dock att själva ”leken” inleds redan i meningen innan där berättaren de facto glömmer bort *ellas* för att komma på sig själv först i nästa mening. Frågan här var om *ellos* då också skulle översättas med *männerna* i stället för *de*, men det blir konstigt eftersom det inte skulle framföra samma idé om att problemet är ”inbyggt” i språket. Skulle det översättas med *männerna* skulle det snarare visa att det faktiskt är berättaren som väljer ett fördomsfullt uttrycksätt och inte att det är språket som bär på det. Därför har jag valt att ändå översätta med *de* fastän lite av själva leken går förlorad. Den blir inte lika markerad.

Ett annat ord som inneburit stora problem också på grund av att det förekommer en ordlek kring ordet är det spanska *corporación* som dessutom är centralt i källtexten. Ordet förekommer tolv gånger men det är framför allt på ett ställe som problem uppstår. För att börja med själva ordet i sig så innebär det problem eftersom det är polysemt på spanska. Det svenska ordet

corporation som har samma etymologiska bakgrund täcker upp en av betydelseerna men inte riktigt den andra som används. I Svensk ordbok (2012) är definitionen följande: ”sammanslutning särsk. av personer i samma näringsgren men äv. allmänare”. Den stämmer in på det ena sättet på vilket ordet används i källtexten, nämligen när berättaren pratar om att dess medlemmar ska starta en *corporación*. Men den andra betydelsen på spanska (och även på engelska) är:

Empresa, normalmente de grandes dimensiones, en especial si agrupa a otras menores. (DRAE)
Företag, normalt omfångsrikt, särskilt om det omfattar andra mindre [företag].

Den här betydelsen motsvaras på svenska av *storföretag/aktiebolag* eller liknande. Eftersom berättaren leker med de två betydelseerna känns det viktigt att på något sätt få med båda och det ord som skulle vara tillräckligt generellt är *bolag*. Samtidigt får ordet inte riktigt de konnotationerna som den andra betydelsen får, det vill säga konnotationerna till det jättelika, vinstdrivande storföretaget som berättaren kritiserar. Det stora problemet uppstår i en lång passage som anspelar på ordets etymologi när berättaren diskuterar olika organiseringsformer och vad dessa kallas:

Mander cita al escritor Ambroise Bierce, quien definió «corporación» así: un ingenioso engaño para obtener beneficio individual sin responsabilidad individual. Su definición vale para la corporación capitalista. Pero no para una corporación que en absoluto persiga un beneficio individual ni eludir responsabilidades. Entonces, ¿por qué mis miembros individuales no han elegido otro nombre? Entiendo que renunciar a las palabras es ya un principio de rendición. Empresa viene de emprender, corporación viene de cuerpo. Ellos no tienen nada contra emprender ni contra un organismo, un cuerpo, colectivo. Ellos, y ellas –ustedes me disculpen–, dicen que palabras como «corporación» y «empresa» podrían designar otra forma y, por tanto, otro contenido. (r. 529)

Mander citerar författaren Ambroise Bierce, som definierade “corporation” såhär: ett smart knep för att utvinna individuell profit utan individuellt ansvar. Hans definition gäller för den kapitalistiska corporationen. Men inte för en corporation som inte alls eftersträvar individuell vinning och inte heller undviker ansvar. I så fall, varför har inte mina medlemmar valt ett annat namn? Jag inser att försaka orden redan är en början till att ge upp. Företag kommer från att företa, corporation kommer från corpus. De har inget emot att företa sig saker och inte heller mot en organism, en kropp, kollektiv. De männen, och kvinnorna – ni får ursäkta mig –, säger att ord som “corporation” och “företag” skulle kunna beteckna en annan form och följaktligen ett annat innehåll.

Inget av de andra möjliga orden (*bolag/storföretag*) går att koppla etymologiskt till något som liknar jämförelsen med kroppen. Företag är ju dessutom redan upptaget här och *bolag* kommer från ’gemensamt hushåll’ vilket inte alls får samma betydelse.⁶ Slutligen har jag därför ändå

⁶ I samma passage finns en referens till Ambrose Bierce (namnet är felstavat i källtexten) och hans definition av *corporación*. Definitionen finns i boken *The Devil's Dictionary* där definitionen i original är på engelska. En

valt att behålla *corporation* i översättningen och förlitar mig dessutom på att de förväntade mottagarna kan tänkas få konnotationer till det engelska ordet och därigenom förstå diskussionen.

4.2. Rytmen genom interpunktion

I artikeln *Skiljetecken i skönlitteraturens tjänst* publicerad i tidningen *Språk* (2013) påminner Siv Strömquist om att Milan Kundera en gång skrivit att han lämnat en förläggare för att han försökte byta ut semikolon mot kommatecken, och Strömquist konstaterar att interpunktion inte är något man leker med. Ofta tänker vi på skiljetecken som ett sätt att göra texten tydligare och enklare att läsa, men interpunktionen, menar Strömquist, ”har också ofta en betydelsebärande funktion”. ”För en medveten skribent”, fortsätter hon, ”är valet av det ena skiljetecknet framför det andra, eller kanske av inget skiljetecken alls, allt annat än godtyckligt”. Clive Scott betonar ytterligare, i en artikel om litterär översättning, interpunktionens betydelse och mångfaldiga uppgifter:

[...] punctuation has enlarged its range, to include alongside the grammatico-syntactical and respiration-intonational functions, the task of representing response, thought, subdiscursive pulsions, and so on – in short, punctuation has at its disposal the ability to register the temperamental and psychic landscape of the writer and reader, over and above the service it could render to a text’s purely linguistic constitution. (Scott 2012:153)

Om man ser på interpunktion utifrån ett sådant perspektiv kan den ofta förekommande normaliseringen av skiljetecken vid översättning (Malmkjær 1997:154) ses som ett problem om en imitativ global strategi används i övrigt. En liknande observation gör Rosella Mamoli Zorzi (2000:81) med anledning av en översättning av Faulkner till italienska. Hon menar att författarens användning av interpunktion är högst medveten och att sättet på vilket han ville ha det måste respekteras.

Hur långt möjligheten att kunna göra den här typen av översättningar sträcker sig kan också vara kopplat till huruvida målkulturens litterära system är öppet eller slutet och vilken position översättningen kommer att ha i målkulturen. Detta är avgörande för hur mottagligt det litterära systemet är för förändringar och nyskapande. Yvonne Lindquist (2005:28) menar att när ett system är öppet och översättningar har en central position ”är en av översättarens viktigaste uppgifter att utveckla mållitteraturens repertoar” och att hen bör ”sträva efter att reproducera de dominerande textuella relationerna i källtexten”. Enligt Lindquist är det svenska litterära

svensk översättning finns endast i *The Devil’s ABC (Djävulens ABC)* som är ett urval av den förra. I den finns inte *corporation* med.

systemet ett extremt öppet system (27). Hon skiljer i sin studie på olika positioner inom ett kulturellt och litterärt system där olika översättningsstrategier råder. I enlighet med den här uppsatsens tidigare diskussion om mottagare ligger det nära till hands att påstå att min måltext kan placeras i en position inom det svenska litterära systemet där mottagligheten för förändringar och nyskapande är stor.

I en artikel från 1997 utreder Rachel May hur översättningen av interpunktion har sett ut och tittar på översättningarna som gjorts av William Faulkner och Virginia Woolf till franska och ryska. Hon konstaterar, precis som Malmkjær, att det finns en tendens till normalisering, men det intressanta är dock att normaliseringen verkar ske på samma vis trots att de olika målspråken har helt olika regler för interpunktion, och detta pekar enligt henne på att det finns “an overarching translation aesthetic, one that prefers a smooth, logical structure to one that might be more startling or dramatic” (May 1997:2). Hon betonar de många olika funktioner skiljetecken kan ha i ett litterärt verk (för att markera talspråk, rytm, ironi, spänning m.m.) och poängterar att ”artistic uses of punctuation beyond the normal rules of grammar are often integral to a modernist author’s style and need to be treated more sensitively in translation.” (5)

Man kan ana tendenser till att bevarandet av interpunktion i översättningar (i kontrast till det tidigare normaliserandet) blir allt vanligare på grund av att man ser den som lika viktig stilistiskt sett som andra stilgrepp. Anders Bodegård, som hyllats för sin nyöversättning av Flauberts *Madame Bovary* (2012), behöll vartenda semikolon trots att de förekommer i en utsträckning som alls inte är vanlig för svenskan. Han menar att det här är motiverat för andningen, rytmen och logiken. ”När saker får mötas utan punkt hålls spänningen kvar, det blir mer spännande med semikolon”, säger han i en intervju i tidskriften *Forskning och Framsteg* (Rose 2012).

Som jag nämnt i textanalysen fungerar interpunktionen i källtexten dels som ett uttryck för det talspråkliga drag som berättaren omväxlande har, dels för att markera rytmen i texten. I linje med min imitativa globala strategi har utgångspunkten varit att försöka behålla i möjligaste mån källtextens skiljetecken. Men regler och normer för interpunktion ser något olika ut för spanskan och svenskan vilket måste tas i beaktande vid översättningen. Problemet när det gäller just översättning av interpunktion är dock att det tycks finnas få artiklar eller undersökningar som behandlar detta ämne, något som Malmkjær uppmärksammade i sin artikel redan 1997. De skiljetecken som är av intresse för den här översättningen är framför allt punkt, komma, kolon och semikolon; det tecken som förekommer mest är komma.

Ser man till reglerna för kommatering i de båda språken är de i huvudsak mycket lika, men ändå med vissa väsentliga skillnader. Jämför man beskrivningarna av själva huvudprincipen med kommatering kan man se att den svenska talar om tydlighet och underlättande av

läsningen, medan den spanska talar om pauser och intonation. Denna skillnad är synnerligen talande om man ser till konstprosa där det förra, med respekt för författaren, måste underordnas det senare. Nordman (1999:177) påpekar att svenskan har ”en friare inställning” till kommatering, och i *Svenska Skrivregler* (2008:179) står det att det inte ”kan ges absoluta regler för när komma ska användas” och att det många gånger är en bedömningsfråga.

En av svårigheterna med just kommatecknen har varit att veta om vissa kommatecken har en rytmisk funktion eller ej. I spanskan bör man exempelvis normalt sett sätta ut komma efter adverbiala fraser av typen *sin embargo* och *por tanto* (Gómez 2002:498) – vilket man inte gör i svenskan – men bör sådana kommatecken behållas i översättningen för rytmens skull? Har de någon funktion i källtexten utöver att de följer spanska skrivnormer?

Jag har för enkelhetens skull valt att ta upp det normalt sett vanligt förekommande *sin embargo* som exempel för att illustrera översättningsproblematiken kring kommatecknen och hur jag har resonerat kring det i stort i min översättning, och sedan har jag valt ut några andra exempel där översättningen av kommatecknen på något sätt varit problematisk.

I källtexten förekommer uttrycket *sin embargo* åtta gånger och man kan se fyra typer av användningar. Den ena faller bort i min förklaring eftersom det står utan kommatecken enligt ett mönster där kommatecken inte brukar förekomma. Den står inte för någon ovanlig användning och innebär inga problem. De andra tre grupperna är dock intressanta och kan beskrivas enligt följande:

- a) *Sin embargo* inleder mening och följs av kommatecken.
- b) *Sin embargo* inleder mening men följs inte av kommatecken.
- c) *Sin embargo* finns inuti en mening och står mellan två kommatecken.

Den andra gruppen kan tyckas ointressant eftersom där inte finns några kommatecken att ta ställning till, men den blir intressant ur ett helhetsperspektiv. För om man tittar på hur vanlig den här användningen är ser man att den är ganska sällsynt⁷. Detta styrker även vad gäller Gopegui det som Nordman (1999:178) säger, nämligen att ”författaren medvetet väljer att interpunktera eller låta bli att göra det beroende på vilka pauseringsintentioner som styr [henne]”. Så om uteblivandet av komma i b är stilistiskt medvetet så kan man rimligtvis gissa att förekommandet av komma i a (och c) också är det. Frågan är då om man därför ska behålla

⁷ Jag har gjort en sökning på RAE:s corpus CREA bland de senast publicerade dokumenten. Vid en snabb uträkning ser man att *sin embargo* som inleder mening men inte följs av kommatecken endast förekommer cirka 4% av gångerna (bland 600 träffar).

de kommatecknen. De två exemplen i a är likartade och i båda fallen blir ett kommatecken trots allt svåra att behålla.

1. KT: Sin embargo, así como los sujetos individuales fantasean con irse a vivir a un pueblo o con montar una librería, yo también tengo mis días [...] (r.67)

MT: Men precis som de individuella subjekten drömmer om att flytta till en by eller om att öppna en bokhandel, så har emellertid jag också mina dagar [...]

2. KT: Sin embargo, nos gustaría poder hacerlo [...] (r.349)

MT: Men vi skulle ändå vilja kunna göra det [...]

I översättningen av båda kommer den semantiska betydelsen av *sin embargo* (understruken) först senare i meningen och att tvinga in en paus i början skulle inte få samma effekt utan skulle bara bli märkligt. Ordet *men* har trots att det inte finns i källtexten fått inleda båda meningarna för att få den kontrasterande överlappningsfunktion mellan meningarna som *sin embargo* har. Ett kommatecken hade kanske kunnat tilläggas efter *men*, men då skulle betydelsen av *men* markeras på ett sett som inte finns i källtexten. Här blev det därför nödvändigt att ta bort kommatecknet.

Användningen i c har varit den som har varit svårast att hitta ett bra alternativ till:

1. KT: Por lo general, en las grandes extensiones apagadas reina el silencio; a veces, sin embargo, brilla un sonido animal o la luciérnaga de alguien que silba una canción. (r. 436)

MT: Vanligtvis råder tystad i de stora släckta områdena; ibland lyser, trots allt, ett djurläte eller lysmasken hos någon som visslar på en sång.

2. KT: Otras veces, sin embargo, la vida transcurre entre menudencias, tejidos, sinapsis y pequeñas complicaciones, sin que se sepa dónde terminan. (r.869)

MT: Andra gånger flyter livet, trots allt, på mellan bagateller, vävnader, synapser och små komplikationer, utan att man vet var dessa slutar.

Här får kommatecknen kring *sin embargo* helt klart en pauserande effekt som känns poetisk. Först var alternativet att översätta *sin embargo* med *dock* eller *emellertid* men då blev kommateringen i de båda exemplen inte så lyckade. I första exemplet blev meningen korthuggen och i det andra exemplet separerades verbet från resten av meningen. Kommateringen kändes för märklig och jag var tvungen att ta ställning till huruvida den borde strykas helt. Om *sin embargo* i stället översätts med *trots allt* blir kommateringen mer naturlig på svenska och den pauserande effekten som är så viktig för rytmen går att behålla.

I några fall har jag av olika anledningar valt att ha kvar kommatecknen trots att det skapar viss otydlighet i måltextern. I nedanstående exempel handlar det om ganska abstrakta idéer som knyts ihop genom att kommatecknet visar på deras nära relation. Sambandet är alltså inte logiskt

i sig utan här är kommatecknet betydelsebärande på så vis att det är själva tecknet som visar på relationen mellan satserna:

KT: Por esa cadena de conexiones la vida de varios de mis miembros resulta afectada, ¿cómo reconocer el momento de hacer un corte y averiguar si su respuesta será un acto digno o indigno? (r. 878)

MT: Av den här raden samband visar sig flera av mina medlemmars liv bli påverkade, för hur ska man känna igen ögonblicket då man ska stanna upp och ta reda på om ens svar är en värdig eller ovärdig handling?

Om punkt skulle sättas ut här skulle relationen mellan de två meningarna försvinna eller bli otydlig. Alternativet att gå in och tolka och försöka visa på sambandet skulle innebära ett allt för stort ingrepp. Det litterära flödet i texten är här viktigt för rytmen och den logiska kopplingen blir mindre viktig. Det faktum att spanskans frågor inleds med ett inverterat frågetecken gör ändå här att separationen mellan de två meningarna markeras mer i källtexten. Jag har därför valt att ha kvar kommatecknet men lägga till ett *för* som markerar gränsen men också kopplingen.

I nästa exempel gör kommatecknet, mellan *divisiones* och *empresarios*, att sammanhanget blir otydligt:

KT: Otros sujetos colectivos me han dicho que vaya desengañándose, los centros de biotecnología marina son apenas una pizca más estables que los clubs de fútbol, también les agitan pasiones, divisiones, empresarios y políticos los zarandean por igual. (r. 86)

MT: Andra kollektiva subjekt har sagt till mig att jag kommer att bli besviken, de marina biotekniska centrumen är bara aningen mer stabila än fotbollsklubbarna, de skakas också om av lidelser, splittringar, företagare och politiker skickar dem fram och tillbaka på samma sätt.

Det verkar som att *pasiones*, *divisiones*, *empresarios* och *políticos* alla är del av en och samma uppräkningslista, men så är inte fallet. De två första hör till verbet *agitar* och de två andra till verbet *zarandear*. Här skulle man kunna tänka sig att sätta punkt efter *divisiones* och sedan börja nästa mening med *och*. Sammanhanget skulle bli tydligare. Men här är det viktigt att notera att samma komma i källtexten också är markerat och medför otydlighet. I en icke-litterär text hade man förmodligen kunnat förvänta sig ett semikolon i stället eftersom den sista delen är relaterad till den första men har ett eget verb. Kommat gör att pausen blir kortare. Här markeras sambandet mellan de två delarna snarare genom rytmen och flödet i den litterära formen än genom en logisk tydlighet. Och eftersom samma otydlighet finns i källtexten har jag enligt min imitativa globala strategi även här valt att behålla kommatecknet på samma vis för att bevara flödet, trots otydligheten.

Ett sista exempel vad gäller kommateringsgällande mening:

KT: Sí y no; pero, sobre todo, no. (r. 151)

MT: Ja och nej; men framför allt, nej.

I den här korta meningen finns, förutom punkten, ett semikolon och två kommatecken. Att behålla alla fungerar inte så bra på svenska. Semikolonet går att behålla utan problem och därför finns det ingen anledning att ändra det. Kommatecknet efter *pero* i källtexten är inte markerat på spanska utan följer normal användning. Men att sätta komma efter *men* i översättningen och dessutom ha ett kommatecken till strax efteråt blir inte bara märkligt utan också väldigt korthugget, på ett sätt som inte finns i källtexten. Det andra kommatecknet däremot fungerar för att framhäva det sista nej:et genom att avskilja det från resten och är därför viktigt att behålla.

Jag har nu visat hur valet av några specifika kommatecken gått till, men självklart är det helheten av interpunktionen som skapar rytmen (tillsammans med en mängd andra faktorer). Men just därför har jag valt att ha kvar kommatecknet i de fall där jag varit osäker, för att behålla så många som möjligt och på så vis ändra i rytmen så lite som möjligt.

De flesta andra skiljetecken har varit relativt oproblematiska att ha kvar, men andra gånger har ett övervägande varit nödvändigt. Frågetecken, utropstecken, semikolon, tre punkter och talstreck har alla kunnat behållas på samma sätt. Det som inneburit mest problem bortsett från kommatecknen har varit kolon. Eftersom spanskan normalt sett använder kolon i mycket större utsträckning och har fler användningsområden för tecknet, har översättningen av dessa krävt noga övervägande. Exempelvis kan kolon i spanskan användas för att visa ett kausalt eller konsekutivt samband mellan två fraser utan att någon form av konnektiv behövs (Gómez 2002:503). Här uppstår det problem vid översättningen eftersom en svensk läsare inte kommer att läsa in det kausala eller konsekutiva i relationen via kolonet. Alternativet blir att göra någon form av explicitgörande (Ingo 2007:123) genom att lämpligtvis skriva ut en konnektiv som visar på det samband som kolonet bär på, och följaktligen använda en lokalt funktionell lösning i stället. Samtidigt innebär detta att man ändrar i rytmen i och med att man tar bort pausen som kolonet innebär och i stället får meningarna att flyta ihop. Här måste ett beslut tas om vilken aspekt som är viktigast i vart och ett av fallen. I flera fall har kolonet samma funktion, nämligen den att ersätta någon konnektiv med betydelsen *nämligen* (eller liknande). Nedanstående exempel visar på två sådana fall:

KT: Con los sujetos frágiles sucede algo parecido: son los primeros en caer y su caída alerta de las variaciones ocurridas en el medio, entre las cuales a menudo sobresale la degradación. (r.317)

MT: Med de bräckliga subjekten sker något liknande: de är de första att falla och deras fall påkallar uppmärksamhet kring de förändringar som skett i omgivningen, bland vilka försämringar ofta utmärker sig.

KT: Las causas varían pero hay una recurrente: yo siempre quise ser Centro de Biotecnología Marina. (r.61)

MT: Orsakerna varierar men det finns en återkommande: jag har alltid velat vara Centrum för marin bioteknik.

I båda exemplen hade man kunnat tänka sig att i stället för kolon skriva komma + *nämligen att*. Kopplingen mellan de båda satserna skulle bli tydligare men avbrottet som kolonet innebär skulle försvinna och satserna skulle flyta ihop. I alla *nämligen*-fall har jag valt att ha kvar kolonet för att ha kvar rytmen och eftersom kopplingen ändå går att förstå. I andra fall har jag dock övervägt att använda funktionella lösningar på kolon-problemet. I nedanstående exempel stod valet mellan att ha kvar kolon eller byta ut det mot en sammankopplande infinitivfras:

KT: Con la palabra *asamblea* no puedo evitarlo: veo siempre a una mujer del siglo XVIII con un miriñaque bajo el vestido, me refiero a esa armadura de aros de metal que usaban para ahuecar las faldas por las caderas. (r.38)

MT 1: Med ordet folkförsamling kan jag inte undvika att alltid se en kvinna från 1700-talet med en krinolin under klänningen, jag syftar på den där armeringen av metallringar som de använde för att fluffa upp kjoltyget kring höfterna.

MT 2: Med ordet folkförsamling kan jag inte undvika det: jag ser alltid en kvinna från 1700-talet med en krinolin under klänningen, jag syftar på den där armeringen av metallringar som de använde för att fluffa upp kjoltyget kring höfterna.

Här tycks relationen mellan satserna ändå framgå och jag har därför slutligen valt alternativ 2. I nästa exempel har jag dock valt den funktionella varianten där den kontrastiva relationen inte framgår helt tydligt genom kolonet:

KT: Al contrario de aquella canción, yo no «tengo alma de marinero»: a mí me gustaría permanecer siempre en un sitio [...] (r. 77)

MT: Tvärt emot den där låten Mediterraneo, har jag inte ”en sjömans själ” utan jag skulle vilja stanna kvar ständigt på en plats [...]

Konnektiven *utan* har fått ersätta kolonet för att visa på den relation som finns. Jag har alltså prioriterat tydligheten i det här fallet eftersom användningen av kolonet på spanska här är vanlig medan kolonet på svenska blir mycket mer markerat. Här verkar rytmen i meningen dessutom inte lika markant som i andra exempel.

5. Avslutande diskussion

Den här uppsatsen har fokuserat på några specifika problemområden som på något sätt är kopplade till den specifika stilen i Belén Gopeguis roman *El padre de Blancanieves* som klassas

som poetisk prosa. Först har bildspråket, och mer specifikt det bildliga genom vissa ord, analyserats. Sedan har jag gått in på hur interpunktionen skapar rytmen i den poetiska prosan och hur jag har tänkt kring översättningen av den. Till följd av källtextens genre har jag övergripande haft en imitativ global strategi.

Inledningsvis var jag övertygad om att bildspråket i källtexten skulle innebära det största översättningsproblemet. Det visade sig dock vara mycket mindre problematiskt än vad som var väntat. Detta verkar bero på en kombination av två faktorer. Det handlar dels om att Gopegui inte använder sig särskilt mycket av konventionella metaforer utan snarare av egna nyskapade bilder, dels om att bilderna inte är kopplade till kulturellt specifika företeelser i någon större utsträckning. Det innebär att bilderna ofta går att överföra direkt och att effekten blir densamma för käll- och målspråkmottagaren vare sig det handlar om mer lättbegripliga bilder eller om mer abstrakta och svårtolkade sådana. Ändå har det givetvis inneburit vissa problem och dessa har framför allt visat sig på ordnivå där det varit svårt att hitta motsvarande ord på svenska som innehåller samtliga semen och konnotationer som källtexten anspelar på. Här har varje fall fått beaktas för sig. I några fall har en bra imitativ lösning hittats men i andra fall har någon betydelse gått förlorad i brist på bra alternativ. Det problematiska med de bildliga perspektiven i källtexten har att göra med dess teoretiskt abstrakta och samtidigt poetiska karaktär att göra. I och med detta och med den imitativa strategin i bakgrunden har jag inte velat tolka för mycket eftersom det lätt kan föra texten i en riktning som skulle kunna förstärka vissa aspekter och utesluta andra. Samtidigt, för att få med alla anspelningar, konnotationer och underliggande betydelser, har det varit nödvändigt att till viss utsträckning gå in och försöka tolka vad texten säger. Ytterligare en problematisk aspekt har att göra med att form och innehåll ständigt samspelar i den här typen av text. Gör man tillägg eller expliciteringar för att tydliggöra de olika betydelserna eller konnotationerna kan meningslängd, interpunktion m.m. påverkas och således rytmen i texten. Det är en balansgång där inte alltid alla aspekter går att ta hänsyn till och där varje fall måste ses separat men i förhållande till den globala strategin.

Översättningen av interpunktionen har inneburit andra typ av problem. Enligt den imitativa strategin bestämde jag mig från början att försöka behålla interpunktionen så långt som möjligt även när detta skulle innebära en ovanlig användning på svenska. Här har medvetenheten om att rytmen är viktig för den poetiska prosan fått styra besluten till stor del. Dock har det varit nödvändigt att ha i åtanke de skillnader som finns mellan språken och därför har vissa ändringar gjorts lokalt där jag behövt vara mer funktionell. Men det är inte alltid helt tydligt att veta när den ena eller andra lösningen bör användas. När har exempelvis ett kommatecken en rytmisk eller annan stilistisk funktion och när följer det endast källspråkets normer? Och om det har

båda funktioner, hur bör man tänka då? Problemet med interpunktionen är också att det inte finns särskilt mycket skrivet om just översättning av interpunktion i skönlitteratur. Samtidigt som det finns, eller har funnits, en tendens att normalisera för att göra måltextern tydligare är interpunktionen ytterst viktig för rytmen och tempot i skönlitteratur i stort och i poetisk prosa i synnerhet. Det verkar som att interpunktion, ur ett stilperspektiv, generellt inte har tagits hänsyn till i alls samma utsträckning som andra språkliga aspekter. Genom att faktiskt analysera hur tecken fungerar i en text upptäcker man hur viktiga de är och hur många olika funktioner de kan ha. Det kan konstateras att området i förhållande till översättning generellt är relativt outforskat, och en slutsats som kan dras är att fler studier i ämnet är nödvändiga för att kunna förstå och således kunna respektera olika författares enskilda stilar vid översättning.

Källförteckning

Primärlitteratur

Gopegui, Belén (2007) *El padre de Blancanieves*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Sekundärlitteratur

Gómez Torrego, Leonardo (2002). *Gramática didáctica del español*. Madrid: Ediciones SM.

Hellspong, Lennart & Ledin, Per (2010). *Vägar genom texten. Handbok i bruksanalys*. Lund: Studentlitteratur.

Ingo, Rune (2007) *Konsten att översätta Översättandets praktik och didaktik*. Lund: Studentlitteratur.

Lagerholm, Per (2008). *Stilistik*. Lund: Studentlitteratur.

Lingdquist, Yvonne (2005) *Högt och lågt i skönlitterär översättning till svenska*. Uppsala: Hallgren & Fallgren Studieförlag AB.

Lundquist, Lita (2005) *Oversættelse – problemer og strategier, set i tekstlingvistisk og pragmatisk perspektiv*. Frederiksberg: Samfundslitteratur.

Malmkær, Kirsten (1997). "Punctuation in Hans Christian Andersen's stories and in their translations into English". *Nonverbal Communication and Translation*. Red. Fernando Poyatos. Amsterdam: Benjamins Translation Library.

May, Rachel (1997). "Sensible Elocution How Translations Works in & upon Punctuation". *The Translator*, vol. 3, no. 1, s. 1-20.

Nordman, Marianne (1999). "Rytm i prosa. En analysmodell och dess tillämpning". *Bidrag till en nordisk metrik vol. 1*. Red. Nordman, Marianne & Lilja, Eva. Stockholm: Centrum för metriska studier, Univ.

Prádanos, Luis I. (2013). "Writing an Engaged Novel in the Network Society: Belén Gopegui, Systematic Narratives, and Globalization". *Global Issues in Contemporary Hispanic Women's Writing: Shaping Gender, the Environment, and Politics*. Ed. Estrella Cibreiro & Francisca López. New York: Routledge.

Rose, Joanna (2012). "Madame Bovary i ny språkdräkt". *Forskning och Framsteg*.

Scott, Clive (2012). *Literary translation and the rediscovery of reading*. Cambridge: Cambridge University Press.

Strömquist, Siv (2013). "Skiljetecken i skönlitteraturens tjänst". *Tidningen Språk*, juni, s.54-59.

Svensk ordbok: utgiven av Svenska Akademien / [1] A-L. 1. uppl., 3. tryck. (2012). Stockholm: Nordstedt.

Svenska skrivregler (2008). Stockholm: Liber.

Zorzi, Rosella Mamoli (2000). "Italian translation of Faulkner". *South Atlantic Review*, vol. 65, no. 4, s. 73-89.

Nätällor

Editorial Anagrama [<http://www.anagrama-ed.es/colecciones>]

Nationalencyklopedin [www.ne.se/copyleft]

Real Academia Española corpus CREA. [<http://corpus.rae.es/creanet.html>]

Real Academia Española ordbok DRAE. [<http://lema.rae.es/drae/?val=corporaci%C3%B3n>]

Rebelión.org [<http://www.rebelion.org/docs/69121.pdf>]