

**ANÁLISIS DE TRES TRADUCCIONES AL ESPAÑOL DE LA  
PARÁBOLA ANTE LA LEY DENTRO DE *EL PROCESO* DE  
KAFKA**

ANALYSE VON DREI SPANISCHEN ÜBERSETZUNGEN DES  
GLEICHNISSES *VOR DEM GESETZ* IN *DER PROZESS* VON  
KAFKA



Universidad de Oviedo

Trabajo Fin de Grado en Lenguas Modernas y sus Literaturas

Autor: Rubén Cabo Lobato

Tutora: Dra. Carmen Quijada Diez

Facultad de Filosofía y Letras

Curso 2023-2024

Kafka auch sprachlich eine Minderheit: Er sprach nicht nur Deutsch in einer überwiegend tschechischsprachigen Stadt, sondern auch das exzentrische Pragerdeutsch, eine Minderheit sogar innerhalb seiner eigenen Sprache.

Nur wenn wir Kafkas Leben verstehen, können wir uns in sein Werk hineinversetzen. Die kafkaesken Grundlagen beruhen auf Entfremdung und Ausweisung. Diese Elemente wurden zum Teil dank seiner Minderheitensprache erreicht. Diese Sprache ermöglichte Kafka sich mit extremem Purismus und einer Auswahl an begrenztem Vokabular und seltsamer Syntax auszudrücken. Seine großen Werke führen uns in eine mächtige und schreckliche Welt ein, in der wir uns verlieren und die uns immer tiefer versinken lässt. Kafka schildert mit äußerster Präzision die Unterwerfung des Individuums durch dunkle, blinde Mächte. Kafkas charakteristischstes Motiv ist der Kampf des Einzelnen gegen eine vom Menschen selbst geschaffene Macht, die jetzt aber gegen ihn wendet und ihn unmenschlich behandelt.

Kafka hat *Der Prozess* nie für vollendet gehalten, weil er ihn für ein unendliches Werk hielt. Aber trotz seiner Unvollkommenheit gibt es einen leiten faden und eine Richtung im Werk, die es uns erlauben, es trotz dieser Umstände zu genießen. In diesem Werk sticht das Gleichnis *Vor dem Gesetz* vor. Es ist einer der wenigen Texte, die Kafka zu seinen Lebzeiten veröffentlichte. Die Legende wird unterschiedlich interpretiert, und auch in *Der Prozess* selbst gibt es verschiedene Erklärungen zu ihrer Bedeutung. Die Ähnlichkeiten zwischen dem Protagonisten der Parabel und dem Protagonisten des Romans sind mehr als offensichtlich. Der Abstieg beider Figuren in die Dekadenz ist klar. Trotz seiner Zweideutigkeit und Unabgeschlossenheit folgt es einer Richtung. Die Welt, die uns präsentiert wird, ist absurd, aber tragisch real. Eine Welt, die wenig mit dem gewöhnlichen Leben zu tun hat, aber aus Elementen dieses alltäglichen Lebens aufgebaut ist.

Nachdem wir Kafkas Leben und Werk beschrieben haben, können wir jetzt den theoretischen Rahmen für die Übersetzung des Werks abstecken. Literarische Texte haben im Vergleich zu nicht-literarischen Texten eine zusätzliche ästhetische Aufladung. Es gibt auch eine Abweichung von der üblichen Sprache, und diese Texte sind ihrerseits Schöpfer von Fiktion. Darüber hinaus zeichnen sich literarische Texte durch eine Vielfalt von Textsorten, Themenfeldern, Tönen, Modi und Stilen aus. So können sie verschiedene Textsorten wie erzählend, beschreibend, konzeptionell usw. kombinieren,

## FAZIT

Diese Abschlussarbeit befasst sich mit der Analyse von drei spanischen Übersetzungen der Parabel *Vor dem Gesetz* in Kafkas *Der Prozess*. Zwei Übersetzungen sind von Isabel Hernández, eine aus dem Jahr 1999 und die andere aus dem Jahr 2024; und die Übersetzung von Miguel Sáenz aus dem Jahr 2013. Bevor mit der Analyse fortgefahren wird, wird ein vorheriger theoretischer Rahmen über den Autor und sein Werk vorgestellt. Dann wird eine kurze Erklärung der Theorie der literarischen Übersetzung erklärt. Anschließend wird es über das verwendete Analysemodell besprochen. Franz Kafka wurde am 3. Juli 1883 in Prag geboren. Er litt unter einer einsamen Kindheit, in der er größtenteils von Gouvernanten erzogen wurde, und immer in der deutschen Tradition. Die Einsamkeit des Autors betraf auch sein literarisches Umfeld, denn er hatte nur literarische Beziehungen, in denen er mit seinem engsten Kreis über Literatur sprach. Diese Einsamkeit missfiel ihm nicht, denn er zog es vor, sich vor allem mit Autoren der Vergangenheit zu treffen. Kafka studierte Jura an der Deutschen Universität in Prag, wo er auch seinen engen Freund Max Brod kennenlernte. Er ermutigte ihn immer, sein Werk zu veröffentlichen, da er einer der wenigen war, die es wirklich kannten. Kafka war jedoch sehr kritisch mit sich selbst und wollte sein Werk verbrennen. Dennoch wurde Brod diesen Wunsch ablehnen und er wurde das Werk seines Freundes posthum veröffentlicht. Seine künstlerische Entwicklung begann er schon an der Universität. Im Jahr 1906 promovierte er zum Doktor der Rechtswissenschaften und trat im selben Jahr als Beamter in eine Versicherungsgesellschaft ein. Dort konnte er das Leid der Arbeiter aufgrund unzureichender Versicherungsmaßnahmen beobachten, was in seinem Werk immer wieder auftauchen sollte. 1912 lernte er Felice Bauer kennen, mit der er eine romantische Beziehung einging, die jedoch nicht funktionierte und die er 1914 auflöste. Dieser vorzeitige Bruch motivierte ihn zum Schreiben *Der Prozess*. Kafkas komplexe Situation als Jude ist bemerkenswert, denn er stand der Religion distanziert gegenüber. Dennoch interessierte er sich für das jüdische Theater, seine Gewohnheiten und Institutionen. Er litt unter einer doppelten ausgegrenzten Situation. Er gehörte nicht zu dem europäischen jüdischen Bürgertum, aus dem er stammte, aber auch nicht zu den Juden des Ostens. Neben diesem schwierigen Verhältnis zur Religion hatte er auch ein kompliziertes Verhältnis zu seiner Heimatstadt und seiner Sprache. Wie viele andere war auch Kafka ein Gefangener seiner Stadt. Das magische Prag, das den Touristen präsentiert wurde, stand im Gegensatz zum antisemitischen Prag, das Kafka erlebte. Darüber hinaus war

verschiedene Themenbereiche, auch aus Fachsprachen, einbeziehen. Sie weisen auch eine Vielzahl von zwischenmenschlichen Beziehungen auf, was zu einer breiten Palette von Texttönen führt. Darüber hinaus können sie zwischen verschiedenen Modi wechseln und unterschiedliche Dialekte, ob sozial, geografisch oder zeitlich, sowie Idiolekte aufweisen. Ein weiteres wichtiges Merkmal ist, dass literarische Texte oft in der Kultur und der literarischen Tradition ihres Ursprungs verwurzelt sind, was das Vorhandensein zahlreicher kultureller Bezüge impliziert. Diese Merkmale verursachen oft Schwierigkeiten bei der Übersetzung in Bezug auf Wortwahl, Stil und kulturelle Unterschiede. Bei der Übersetzung des sprachlichen Teils geht es nicht um einen Begriff von einer Sprache in eine andere zu übertragen, sondern um ausdrücken, was der Autor des Originals sagen wollte. Auch der Stil des Originalwerks kann Schwierigkeiten bereiten, denn ein literarisches Werk ist wie ein Lied; es hat keinen Sinn, den Text zu übersetzen, wenn die Melodie nicht beachtet wird. Schließlich muss auch die Kultur der Ausgangssprache, der Kontext des zu übersetzenden Textes, berücksichtigt werden. Der literarische Übersetzer braucht auch besondere Fähigkeiten, wie z. B. ein großes Wissen über Literatur und Kultur sowie optimale Schreibfähigkeiten und Kreativität. Dies ermöglicht es ihm, mit den spezifischen Nachteilen dieser Art von Übersetzung umzugehen.

Für die Analyse von Übersetzungen ist es ebenfalls notwendig, ein Analysemodell vorzulegen. Die Analyse einer Übersetzung sollte eine nicht wertende Beschreibung des Verhältnisses zwischen dem Ausgangstext und dem Zieltext sein. Während es außerhalb literarischer Texte möglich ist, die Qualität einer Übersetzung anhand allgemein anerkannter Kriterien zu beurteilen, ist es bei literarischen Übersetzungen nicht möglich. In der Literatur gibt es eine Dreiecksbeziehung zwischen dem Autor, dem Werk und dem Leser. Bei übersetzter Literatur wird eine dialogische Beziehung zwischen dem Autor und dem Übersetzer überlagert, bei der der Übersetzer eine aktive Rolle im Ausgangstext spielt. Auf diese Weise wird der übersetzte Text zu einer dynamischen Einheit, die sich aus der Wahl der übersetzungswissenschaftlichen Strategien des Übersetzers ergibt. Diese sind sowohl durch die Unterschiede in den Sprachsystemen als auch durch die poetische Wahl des Übersetzers motiviert. Beim Verfassen eines Werkes schafft der Autor eine Interpretation seiner Welt; der Leser wiederum schafft eine neue Interpretation der Interpretation des Autors. Bei der Übersetzung eines Textes erscheint jedoch eine dritte Interpretation: die des

Übersetzers. So betrachtet der Leser des übersetzten Werkes die Welt des Autors mit den Augen des Übersetzers. Unter Berücksichtigung all dieser Faktoren können die verschiedenen Entscheidungen, die der Übersetzer treffen muss, analysiert werden. In diesem Beitrag werden die Entscheidungen erörtert, die für die Übersetzer eine Herausforderung darstellen könnten. Sowie die Entscheidungen, die je nach Übersetzer variieren: lexikalische Wahl, Nominalisierung oder Verbalisierung, Modalpartikeln, „La Ley“ und Rhythmus. Die Übersetzungen, die für dieses Werk ausgewählt wurden, stammen von Isabel Hernández und Miguel Sáenz. Der Prozess ist ein Buch, das schon oft übersetzt wurde. Dennoch ist es nicht ungewöhnlich, einen Klassiker wieder zu übersetzen, als der dieser Roman betrachtet werden kann. Bei den Klassikern handelt es sich um offene Werke mit vielfältigen Interpretationen, die eine ständige Weiterentwicklung und neue Kommentare zulassen. Es ist daher notwendig, neu zu interpretieren, was der Autor gemeint hat.

Im Rahmen der Analyse werden wir sehen, wie die Übersetzer in ihrer Wahl variieren. Im Lexikon können wir eine größere Anzahl von Beispielen sehen, da die Wahl des Lexikons im Original sehr eigenartig ist, da Kafka Pragerdeutsch verwendet. Daher ist es für die Übersetzer sehr wichtig, die Wörter mit Bedacht auszuwählen, die in der Übersetzung verwendet werden sollen. Ein weiterer Faktor, der berücksichtigt werden muss, ist die deutsche Nominalisierung im Gegensatz zur spanischen Verbalisierung. Im Spanischen ist die Verbalisierung verbreiteter, da wir dazu neigen, mehr verbale Strukturen zu verwenden, um Handlungen und Zustände auszudrücken. Im Gegensatz zum Deutschen, das mehr nominal strukturiert ist und häufiger Substantive verwendet, um Konzepte auszudrücken. Modalpartikeln sind im Deutschen sehr häufig zu finden, insbesondere in der Mündlichkeit. Aufgrund ihres Konversationscharakters kommen sie in der Regel nicht in Fachtexten oder juristischen Dokumenten vor. Obwohl sie in Theaterstücken und in der Literatur häufig vorkommen, insbesondere in Dialogen. Mit diesen Modalpartikeln gelingt es dem Autor, die Figuren mit psychologischen Nuancen zu charakterisieren. Die Schwierigkeit bei diesen Partikeln besteht darin, dass sie alle ein Homonym in anderen grammatikalischen Kategorien haben und es oft schwierig ist, sie voneinander zu unterscheiden. Sie stellen auch ein Problem bei der Übersetzung dar, da sie in der Regel keine exakte Entsprechung haben. Die Übersetzer müssen Strategien wie Kompensation benutzen, um das in der Übersetzung verlorene Gefühl zu vermitteln, oder sie weglassen. Die Übersetzung des Titels ist in der Regel von großer

Bedeutung, da er das erste ist, was der Leser liest, deshalb die Wahl zwischen „La Ley“ und „La ley“ in dieser Arbeit hervorgehoben wird. Im Deutschen werden alle Substantive großgeschrieben, so dass in solchen Fällen, in denen Zweifel über die Schreibweise des Substantivs bestehen, ein Problem entsteht. Die Entscheidung für etwas so scheinbar Kleines führt zu einer großen Bedeutung, die sich hinter einem einzigen Buchstaben verbirgt. Eine der Schwierigkeiten, die bei der literarischen Übersetzung genannt werden, ist die Übersetzung des Rhythmus eines Werkes. Diese Schwierigkeit wird bei Kafka noch verstärkt. Sein Stil mit langen, verschlungenen Sätzen und vielen Nebensätzen, die nur die Funktion haben, zu betonen und zu relativieren, macht die Lektüre selbst für den deutschsprachigen Leser schwierig.

Alles in allem erlaubt uns diese Arbeit, die Schwierigkeiten zu erkennen, auf die der deutschsprachige Übersetzer stoßen kann, und die Bemühungen der Übersetzer zu würdigen.

Cualquiera que sea nuestra concepción de la literatura, parece indudable que el objeto de ésta es, básicamente, crear la belleza mediante la palabra. Y la traducción literaria no es más que el intento de trasladar esa belleza a otra lengua, de enriquecer otra literatura.

-Miguel Sáenz

## **Índice de contenidos**

### 1. Introducción

#### 1.1. Contextualización

#### 1.2. Justificación

#### 1.3. Objetivos

### 2. Autor y obra

#### 2.1. Autor

#### 2.2. Obra

#### 2.3. *El proceso. Ante la ley*

### 3. Marco teórico

#### 3.1. Traducción literaria

#### 3.2. Modelo de traducción

### 4. Presentación del corpus

### 5. Análisis de la traducción

#### 5.1. Análisis del léxico

#### 5.2. Nominalización/Verbalización

#### 5.3. Partículas modales

#### 5.4. La Ley

#### 5.5. Ritmo

### 6. Conclusión

### 7. Bibliografía

### 8. Anexos

## **1. Introducción**

### **1.1 Contextualización**

La parábola *Ante la ley* se encuentra dentro de *El proceso*, traducción de la obra original en alemán *Der Prozess*. Es una novela inacabada del escritor checo, aunque de habla alemana, Franz Kafka (1883-1924). *El Proceso* ha sido interpretada de diversas maneras a lo largo de los años por su atmósfera opresiva y su estilo narrativo enigmático que ha dado pie a varios análisis y se ha llegado a múltiples conclusiones.

La novela ha dejado una marca duradera en la literatura y ha sido ampliamente estudiada como una de las obras más destacadas de Kafka, como una representación del absurdo y la alienación en la sociedad moderna, que dan nombre a lo kafkiano.

### **1.2 Justificación**

La motivación principal para realizar este análisis de tres traducciones al español de *El proceso* es resaltar las diferentes interpretaciones y posibilidades que pueden surgir en la traducción de un texto tan enigmático como es esta parábola.

También *El proceso* ha sido significativamente importante para mí, incluso se ha convertido en mi libro favorito. Por esto, tener la oportunidad de analizarlo en un Trabajo Final de Grado e indagar más sobre él me resulta apasionante. Asimismo, en la traducción literaria hay muchas dificultades que se deben solventar, como diferencias culturales, juegos de palabras e incluso en obras más antiguas, la diferencia del lenguaje en esa época con respecto al moderno. No debemos olvidar tampoco que este 2024 marca el centenario de la muerte de Kafka, lo que lo convierte en el “Año de Kafka”. Estas son las razones por las que decidí realizar este trabajo en concreto.

### **1.3 Objetivos**

El objetivo de este trabajo es comparar cómo diferentes traductores interpretan y transmiten el significado, estilo y matices del texto original. Se podrán ver las diferentes decisiones que toman. Estas decisiones cambian incluso cuando la traductora es la misma, pues las traducciones de Isabel Hernández del año 1999 y del año 2024 no son iguales.

## 2. Autor, obra y traductores.

### 2.1 Autor

Franz Kafka nace el 3 de julio de 1883 en Praga y es el mayor de seis hermanos, dos varones que murieron al poco de nacer y tres mujeres. Su padre, Hermann Kafka (1852-1931), era comerciante y su madre, Julie Kafkova (1856-1934), ayudaba a su marido en la tienda. La infancia de Kafka fue solitaria. Debido a que sus padres trabajaban mucho, su educación se delegó en unas gobernantas: «So habe ich sehr lange allein gelebt und mich mit Ammen, alten Kindermädchen, bissigen Köchinnen, traurigen Gouvernanten herumgeschlagen, denn meine Eltern waren doch immerfort im Geschäft» (Kafka, 1970: 193). Recibió una educación bajo la tradición alemana y en escuelas alemanas, por esto su checo no era muy bueno, aunque más tarde tendría que mejorarlo para entrar a la universidad (Vedda, 2006: LVII).

Esta soledad se ve también reflejada en sus relaciones literarias con otros autores, pues a pesar de tímidos contactos con algunos escritores checos como Hugo Salus, Friedrich Adler o Gustav Meyrink, Kafka no solía hablar sobre literatura salvo con su círculo más estrecho. Tampoco estableció relación con los autores más relevantes del momento, ni si quiera con aquellos del Imperio Austrohúngaro como Hugo von Hofmannshtal, Robert Musil, Reiner Maria Rilke o Georg Trakl. Una vez más Kafka optaba por una soledad que no le disgustaba, «durante toda su vida ha evitado el refugio que le habría proporcionado una comunidad, partido o grupo» (Wagenbach, 1988: 56) y prefería relacionarse con autores del pasado como Johann Peter Hebel, Franz Grillparzer, Flaubert, Dostoievski, Adalbert Stifter y, sobre todo, su autor predilecto y modelo, Heinrich von Kleist. Por otra parte, se puede observar en Kafka la influencia de grandes pensadores como Pascal, Kierkegaard o Nietzsche (Vedda, 2006: X).

En otoño de 1901 comienza a estudiar abogacía en la Universidad Alemana de Praga y en 1902 conoce a Max Brod, con quien entabla una amistad que duraría toda su vida. Brod acabaría siendo el editor y comentador de Kafka. Siempre le animaría a publicar sus textos y también bombardearía a editoriales con cartas de recomendación sobre su amigo, sin embargo, Kafka era muy crítico consigo mismo. Hasta la muerte del escritor, Brod no publicaría gran parte de la obra kafkiana de manera póstuma, a pesar de que Kafka le había pedido que la quemase toda (Stach, 2016: 325-350).

En 1904 comienza a trabajar en una de sus primeras obras, *Descripción de una lucha*, y en 1906 se gradúa y recibe el título de Doctor en Derecho. En 1908 publica en la

revista *Hyperion* piezas en prosa de lo que luego sería el tomo *Contemplación* (Vedda, 2006: LVIII), y ese mismo año ingresa como funcionario en una aseguradora. En esta pudo ver el sufrimiento de los trabajadores debido a las inadecuadas medidas de los seguros. Posiblemente fue en este oficio donde adquirió su forma pesimista de ver el mundo. Las injusticias infligidas en los trabajadores y su sufrimiento, la lenta burocracia y la vida rutinaria detrás del escritorio son elementos que él padecía y que más tarde se verían reflejados en su obra (Hernández, 1999: 18-21).

En 1910 comienza a escribir sus *Diarios*, donde se aprecia una conversación interior constante. Estos junto con cartas y relatos serían los tres tipos de textos en los que Kafka sería más prolífico. Durante esta época Kafka se acerca al socialismo, acude a reuniones donde escucha exposiciones sobre las entonces nuevas teorías de cuántica, de la relatividad y los fundamentos del psicoanálisis. De esta forma, conoció antes de escribir sus obras principales los problemas más relevantes de su tiempo (Hernández, 1999: 22).

En agosto de 1912 conoce a Felice Bauer e inicia una relación sentimental con ella. Escribe en otoño la primera y segunda versión de *El desaparecido*, así como *La condena* y *La metamorfosis*. En 1914 se compromete con Felice por primera vez, aunque este compromiso se rompería más tarde. Esto le da la soledad tan temida y anhelada que lo motivaría a escribir *El proceso*, además de *En la colonia penitenciaria* (Vedda, 2006: LVII-LXII).

Destaca en Kafka su compleja situación como judío, pues era distante con la religión, pero mostraba interés por el teatro judío, así como por el movimiento sionista, los hábitos e instituciones judíos y por la lengua hebrea, la cual se esforzó en aprender. Kafka parecía sufrir una doble condición de paria, dado que ni pertenecía a la burguesía judía europea de la que provenía, que para él no representaban el verdadero judaísmo, ni tampoco pertenecía a los judíos del este (Anders, 1963: 18).

En cuanto judío, no pertenecía enteramente al mundo cristiano. En cuanto judío indiferente -pues eso era originariamente- no pertenecía enteramente a los judíos. Como germanoparlante, no pertenecía enteramente a los alemanes de Bohemia. Como bohemio, no pertenecía enteramente a Austria. Como funcionario de una empresa aseguradora de riesgos de trabajo, no pertenecía enteramente a los trabajadores. Pero tampoco pertenecía a la oficina, pues sacrifica sus fuerzas a manos de la familia. Pero “vivo en la familia como alguien más extraño que un extraño”.

A esta difícil relación se suma la también complicada situación con su ciudad natal y con el idioma. La Praga mágica que se presentaba a los turistas contrastaba con la Praga antisemita que vivió Kafka. Como otros muchos, Kafka era un preso de su ciudad natal, pero también fue esto lo que le impulsó a escribir e ir al fondo de la vinculación entre el pasado y el presente. A los judíos se les acusaba de crímenes del pasado, por esto Kafka escribía en una carta a un amigo en 1902 que deseaba quemar Praga por sus dos extremos, donde se encontraban los castillos desde los cuales empezó a surgir Praga, quería borrar ese pasado (Stach, 2016: 70-74):

Prag läßt nicht los. Uns beide nicht. Dieses Mütterchen hat Krallen. Da muß man sich fügen oder-. An zwei Seiten müßten wir es anzünden, am Vyšehrad und am Hradschin, dann wäre es möglich, daß wir loskommen. Vielleicht überlegst Du es Dir bis zum Karneval (Kafka, 1958: 14).

Además, Kafka no hablaba el idioma de la mayoría, pues los hablantes alemanes eran una minoría a pesar de que ocupasen posiciones socialmente aceptadas. La lengua alemana en Praga estaba relacionada con la excentricidad, el denominado *Pragerdeutsch*, que fue cada vez más convirtiéndose en un idioma aislado que sobrevivía gracias al gobierno, se hablaba cada vez menos (Vedda, 2006: VIII-IX).

Toda esta revisión sobre la vida de Kafka nos ayuda a entenderle mejor. Entender cómo de la mente de una persona pueden salir esos mundos horribles y angustiantes que veremos en su obra. La realidad kafkiana se mezcla con la nuestra, hasta tal punto que cada uno de nosotros nos podemos ver reflejados en sus personajes, para lo bueno y lo malo. La vida de Kafka influye mucho en su obra, como veremos en el siguiente apartado.

## 2.2 Obra

Los fundamentos kafkianos se basan entonces en el extrañamiento y la alienación, facetas que él mismo sentía y tenía asimiladas, no solo por su forma única de escribir con respecto a su época, sino también por las condiciones de vida más inmediatas que ya hemos visto. Como antes se dijo, Kafka usa el *Pragerdeutsch*:

El alemán de Praga, árido, sobrio, era incapaz de inspirar la familiaridad inmediata; la propia lengua poseía siempre un resto de extrañeza; también la distancia respecto de la palabra individual emergía de manera espontánea. Palabras, metáforas y construcciones lingüísticas, liberadas del achatamiento que habían sufrido a través

del uso universal, recuperaban su polisemia originaria, se volvían más ricas en imágenes, en posibilidades de asociación (Wagenbach, 1988: 56).

Esta forma de expresarse se observa en la obra de Kafka y le da a esta un enfoque en el purismo extremo y una fuerte aversión hacia la retórica exagerada. Esto se refleja en su elección de un vocabulario limitado y en una sintaxis que se puede describir legítimamente como clásica (Vedda, 2006: IX).

Sus grandes obras como *El proceso* (1914) o *El castillo* (1921) nos introducen a un mundo poderoso y horrible, el cual nos deja perdidos y nos hunde cada vez más en el mismo sitio. Kafka narra con una precisión extrema el sometimiento del individuo a manos de unos oscuros poderes ciegos. Su estilo nos presenta nuestra realidad cotidiana más normal, la que tenemos tan interiorizada que no nos hace falta justificarla, pero «la deja suspendida sobre la nada y en el absurdo al descubrir su condición de círculo vicioso en el vacío» (De Riquer y Valverde, 2009: 551). Sin embargo, el motivo más característico de Kafka es la lucha del individuo contra un poder creado por el mismo ser humano, pero que ahora se vuelve en su contra y le trata de forma inhumana. Sus obras muestran la desesperación humana ante la burocracia (De Riquer y Valverde, 2009: 550-551).

Es irónico pensar que Kafka alcanzase la universalidad literaria, pues él buscaba la soledad, la alienación y el aislamiento. Su obra es hoy en día reconocida mundialmente, gracias tanto a los *Diarios* y *Cartas*, como a las publicaciones póstumas que podemos disfrutar gracias a Max Brod.

### **2.3 *El proceso* (1925). *Ante la ley* (1915).**

Kafka comienza a escribir *El proceso* en agosto de 1914, pero realmente nunca llega a concluirlo. La obra se compone de diez capítulos, semejantes a diez cuadros que en ocasiones se suceden de un modo demasiado brusco. Estas imágenes muestran y acentúan los estados de ánimo del protagonista, Josef K., o sus premoniciones de la catástrofe que se avecina (Hernández, 1999: 34).

Kafka nunca consideró que *El proceso* fuese lo suficientemente bueno como para publicarlo. Pocos son los capítulos que se sienten realmente finalizados, pues en la

mayoría el cambio de uno a otro es muy repentino. Que no acabase la obra se puede explicar por las dificultades que le causaba, así lo narra en sus *Diarios*<sup>1</sup>.

El 15 de agosto de 1914 se ve la primera entrada que habla de esta obra: «Ich schreibe seit ein paar Tagen, möchte es sich halten»

21 de agosto: «Mit solchen Hoffnungen angefangen und von allen drei Geschichten zurückgeworfen, heute am stärksten. [...] In dieser lächerlichen Hoffnung, die sich offenbar nur auf eine mechanische Phantasie stützt, fange ich wieder den *Prozeß* an»

29 de agosto: «Schluß eines Kapitels mißlungen, ein anderes schön begonnenes Kapitel werde ich kaum, oder vielmehr ganz bestimmt nicht so schön, weiterführen können. Während es mir damals in der Nacht sicher gelungen wäre. Ich darf mich aber nicht verlassen, ich bin ganz allein.»

Durante más entradas como el 1 de septiembre o el 15 de octubre habla de su incapacidad para escribir la obra cómodamente. A lo sumo escribe con facilidad un día, pero luego son cuatro días de sequía literaria. Sin embargo, destaca la entrada del 13 de diciembre: «Statt zu arbeiten – ich habe nur eine Seite geschrieben (Exegese der Legende) – in fertigen Kapiteln gelesen und sie zum Teil gut gefunden. Immer im Bewußtsein, daß jedes Zufriedenheits- und Glückgefühl, wie ich es zum Beispiel besonders der Legende gegenüber habe, bezahlt werden muß, und zwar, um niemals Erholung zu gönnen, im Nachhinein bezahlt werden muß.»

La leyenda a la que se refiere Kafka en esta entrada de su diario es la parábola *Ante la ley*. Este es el único fragmento de la obra *El proceso* que el escritor consideró digno de publicar. Tras escribir la leyenda, Kafka no menciona mucho más *El proceso*. Sí es interesante una conversación que mantiene con Max Brod después de 1917 (Hernández, 1999: 50). En esta se explica que el autor considera la novela como inacabada y que aún debían describirse más fases del misterioso proceso. Sin embargo, Kafka expresa que no se puede llegar a un final como tal, que la novela es en cierto sentido inacabable, podía continuarse hasta el infinito. Suponemos entonces que por esto nunca llegaría a publicarla, porque era imposible acabarla.

En esta obra Kafka narra el injusto arresto a Josef K., como se da a entender por las primeras líneas de la obra «Jemand mußte Josef K. verleumdet haben, denn ohne daß er

---

<sup>1</sup> Projekt Gutenberg-DE. *Franz Kafka. Tagebücher 1910-1924*. <https://www.projekt-gutenberg.org/kafka/tagebuch/tagebuch.html> Accedido el 23 de mayo de 2024

etwas Böses getan hätte, wurde er eines Morgens verhaftet.» (Kafka, 1925: 2). En ese momento, unos funcionarios lo detienen sin explicación alguna, solo le dicen que se encuentra procesado. A partir de esta situación, Josef K. es víctima de un asfixiante proceso judicial, el cual al principio le resulta indiferente, pero poco a poco se adueña de su vida. Lo interrogan en extraños y decadentes tribunales situados en edificios de la periferia, donde presencia situaciones peculiares e inquietantes con burócratas. Algunas personas tratan de ayudarlo, pero son igual de impotentes que el señor K. frente a la ley.

Es en el penúltimo capítulo donde aparece la parábola *Ante la Ley*. En este capítulo se le encarga al señor K. que visite junto con un cliente la catedral, sin embargo, el cliente nunca aparece. Tras esperarlo durante un largo tiempo, el señor K. decide marcharse, pero es entonces cuando un desconocido capellán grita su nombre. El señor K. no tiene más remedio que acudir a la llamada y es en ese momento cuando el capellán le narra la leyenda. En esta, un hombre del campo llega a las puertas de la Ley esperando poder entrar, pero el imponente guardián que se encuentra a la entrada no le deja pasar. Este portero le dice al hombre que en ese momento no puede entrar y el hombre del campo decide esperar hasta que le dé el permiso. Pasa el resto de su vida frente a la puerta, le ruega al portero, incluso le soborna, para que le deje pasar, pero el guardián es claro: aún no. No es hasta que el hombre, ya moribundo, le pregunta al guardián, cómo puede ser posible, que nadie más que él haya intentado entrar a la Ley. En un último acto de piedad, el guardián le confiesa que esa puerta estaba destinada solo a él. Tras esto, el guardián cierra la puerta y se va.

La interpretación de esta parábola puede variar. El mismo capellán que la cuenta da varias explicaciones de su significado al señor K., sin dejar claro cuál es la “verdadera”. Otra forma de interpretarla es, por ejemplo, que la Ley representa a la figura femenina kafkiana (Vedda, 2006: XL). Tanto la Ley como las mujeres atraerían a personas para entonces engañarlas con respecto a lo que se esperaban. Esta capacidad de atracción se ve en la parábola, la cual tiene similitud con K. y su historia. El protagonista pretende utilizar a las mujeres a su favor, «pues estas tienen una supuesta influencia en la opinión pública o una capacidad para que el individuo la ignore» (Hernández, 1999: 39). La decadencia del hombre del campo se asemeja con la de K., pues ambos se van rindiendo poco a poco ante la Ley, ambos van aceptando su destino paulatinamente y ambos tienen que prescindir de lo material, de la fachada, para poder lograr su objetivo (Vedda, 2006: XLI-XLII).

La decadencia no se ve solo en el sometimiento al guardián, sino también en el abandono del objetivo inicial de entrar a la Ley, que cambia para centrar toda su atención en el guardián, hasta incluso bajar al nivel de hablar con las pulgas que están en él. De la misma forma vemos como la rebeldía de K. se va reduciendo a lo largo de la obra hasta finalmente someterse a la voluntad de sus ejecutores. También los intentos de soborno del hombre de campo se ven en K., que, aunque en un momento dijese que él no soborna a nadie, ofrece dinero a los flageladores para que dejen de golpear a sus víctimas, le compra los cuadros al pintor con la esperanza de que este le ayude más adelante y utiliza el apego que le tienen las mujeres para que estas obren en su favor. Estos sobornos y chantajes simbolizan la naturaleza del mundo judicial (Vedda, 2006: XLLII-XLIII).

Esta novela está repleta de mensajes complementarios e incluso contradictorios. A pesar de su ambigüedad y de estar inacabada, sigue una dirección. El mundo que se nos presenta es absurdo, pero trágicamente real. Un mundo que poco tiene que ver con la vida ordinaria, pero construido con elementos de esta vida cotidiana (Hernández, 1999: 42).

### **3. Marco teórico**

#### **3.1 Traducción literaria**

En los textos literarios se observa una predominancia de las características lingüístico-formales, lo cual genera una carga estética adicional con respecto a los textos no literarios. Asimismo, se produce una desviación con respecto al lenguaje comúnmente utilizado y, a su vez, estos textos son creadores de ficción. Además, los textos literarios se distinguen por su capacidad de abarcar una diversidad de tipos textuales, campos temáticos, tonos, modos y estilos. De esta manera, pueden combinar distintos tipos de textos, como narrativos, descriptivos, conceptuales, entre otros, e incorporar campos temáticos diversos, incluso pertenecientes a los lenguajes de especialidad. Además, reflejan una variedad de relaciones interpersonales, lo que da lugar a una amplia gama de tonos textuales. También pueden alternar entre diferentes modos y presentar diferentes dialectos, ya sean sociales, geográficos o temporales, así como idiolectos. Otra característica fundamental es que los textos literarios suelen estar enraizados en la cultura y en la tradición literaria de origen, lo que implica la presencia de múltiples referencias culturales (Hurtado, 2001: 63).

En la traducción literaria podemos encontrar dificultades como las que explica Miguel Sáenz (2013: 27). Se encuentran en la traducción con respecto a las palabras, el

estilo y las diferencias culturales que se dan en las obras. Cuando se traduce la parte lingüística, las palabras, de un texto, no se trata de pasar un término de un idioma a otro, ya que por ejemplo no es lo mismo *Wald* en alemán y “bosque” en español o *house* en inglés y *maison* en francés. Se trata de decir lo que pretendía decir el autor original, sólo que en la lengua meta. Esto se complica más teniendo en cuenta que ni siquiera muchas veces el mismo autor original era capaz de transmitir en su propio idioma lo que quería decir. Kafka escribe en sus *Diarios* el 24 de octubre de 1911: «Gestern fiel mir ein, daß ich die Mutter nur deshalb nicht immer so geliebt habe, wie sie es verdiente und wie ich es könnte, weil mich die deutsche Sprache daran gehindert hat. Die jüdische Mutter ist keine „Mutter“ »<sup>2</sup> (Sáenz, 2013: 27).

Otro factor dentro de la traducción literaria es su propiedad estilística. Es como una canción, no vale solo con traducir la letra, también hay que traducir la melodía. Por último, hay que tener en cuenta la cultura de la lengua origen, el contexto del texto que se va a traducir. Aunque no se debe hablar de «traducir» culturas, sino de adaptarlas para facilitar la lectura (Sáenz, 2013: 28).

También el traductor literario necesita unas habilidades específicas, una competencia literaria, como pueden ser unos grandes conocimientos sobre literatura y cultura y la capacidad de habilidades relacionadas con el funcionamiento de este tipo de textos: habilidades de escritura óptimas o creatividad. Gracias a esto podrá afrontar las inconveniencias específicas de este tipo de traducciones, como son la sobrecarga estética, el idiolecto del autor, la conexión entre el texto y las condiciones socioculturales del medio de partida, la presencia y participación de la dimensión diacrónica en el contexto que se puede dar en textos antiguos, entre otras cosas. Dadas estas características singulares y la importancia del estilo del autor, pueden hacer de este tipo de traducción uno de los más creativos (Hurtado, 2001: 64).

### 3.2 Modelo de análisis

Según Hewson (Hewson, 2011: 3), el análisis de una traducción debe ser una descripción no valorativa de la relación entre el texto original y el texto meta. Mientras que fuera de los textos literarios es posible valorar la calidad de una traducción teniendo

---

<sup>2</sup> Projekt Gutenberg-DE. *Franz Kafka. Tagebücher 1910-1924*. <https://www.projekt-gutenberg.org/kafka/tagebuch/tagebuch.html> Accedido el 5 de junio de 2024.

en cuenta unos criterios ampliamente aceptados, en la traducción literaria no es posible expresar juicios lineales. De esta forma, no es posible definir claramente el significado de “calidad de una traducción literaria”, pues se refiere a una categoría estética difícil de medir (Molchan, 2016: 269).

En literatura se observa una relación triangular entre el autor, la obra y el lector. En el caso de la literatura traducida se superpone una relación dialógica entre el autor y el traductor, en la que este último tiene una participación activa en el texto origen. De esta forma, el texto traducido surge como un ente dinámico resultado de una elección de estrategias traductológicas por parte del traductor. Estas se ven motivadas tanto por las diferencias en los sistemas lingüísticos como por la elección poética del traductor (Schnell y Rodríguez, 2009: 264).

Cuando escribe una obra, el autor crea una interpretación de su mundo, a su vez, el lector crea una nueva interpretación de la interpretación del autor. Sin embargo, al traducir un texto, aparece una tercera interpretación: la del traductor. De esta forma, el lector de la obra traducida observa el mundo del autor a través de los ojos del traductor. Este no solo muestra su interpretación, sino que la expresa en otra lengua (Schnell y Rodríguez, 2009: 264-265).

También lo explica así Vermeer (1998: 146):

Der Autor interpretiert, indem er sein Werk schreibt, die Interpretation seiner Welt. Und der Leser interpretiert die Interpretation der Interpretation. [...] Der Übersetzer ist ein Leser, der dann versucht, mit den Mitteln seiner Welt, das, was er an Interpretationen interpretiert hat, sprachlich neu zu gestalten.

Partiendo de lo anteriormente dicho, sobre cómo los traductores intervienen activamente en el proceso de transmisión y recepción de una obra literaria, se pueden analizar las distintas decisiones que tienen que tomar los traductores. Las que se estudiarán aquí serán aquellas que pudieran suponer un desafío para los traductores y también las decisiones que varían en función del traductor:

- La elección del léxico
- Nominalización o verbalización
- Las partículas modales propias del alemán en la oralidad del texto
- La Ley
- El ritmo

#### 4. Presentación del corpus

Según el catálogo la Biblioteca Nacional de España hay 94 registros bibliográficos de *El proceso* en español<sup>3</sup>. Dentro del análisis se estudiarán las traducciones realizadas por Isabel Hernández, tanto la de 1999 como la de 2024, y Miguel Sáenz (2013).

Isabel Hernández es experta en literatura suiza en la lengua alemana y en la literatura alemana del siglo XIX. Ha sido directora del Instituto de Lenguas Modernas y Traductores y Secretaria Académica del Departamento de Filología Alemana. Es una reconocida investigadora y docente en el ámbito nacional e internacional. Además de a Kafka (*El proceso*, 1989), también ha traducido a grandes autores como Goethe (*de los colores: las láminas comentadas*, 2019) o Rilke (*Cartas a un joven poeta*, 2021) entre tantos<sup>4</sup>.

Miguel Sáenz es doctor en Derecho y Licenciado en Filología Alemana en la UCM y doctor honoris causa en Traducción e Interpretación por la Universidad de Salamanca. Fue traductor en las Naciones Unidas entre 1965 y 1970 y profesor de Teoría de la Traducción en el Instituto de Lenguas Modernas y Traductores de Madrid. Cuenta con una larga lista de autores traducidos como Bertolt Brecht, Michael Ende, Goethe, Arthur Schnitzler, Günter Grass, Kafka y un largo etcétera. Es académico de la Real Academia Española desde 2013<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> Biblioteca Nacional de España. (2024). *Catálogo de la Biblioteca Nacional de España*. <http://catalogo.bne.es/uhtbin/webcat> accedido el 23 de mayo de 2024

<sup>4</sup> Universidad Complutense de Madrid. (2024) *Página personal de Isabel Hernández*. <https://www.ucm.es/ihd/>. Accedido el 23 de mayo de 2024

<sup>5</sup> Real Academia Española. (2024). *Académicos: Miguel Sáenz*. <https://www.rae.es/academico/miguel-saenz#:~:text=> Accedido el 23 de mayo de 2024

En esta tabla se presentan las cuatro obras que se tendrán en cuenta para este trabajo: la obra original en alemán junto con tres traducciones al español.

TO	Texto original	Anexo I. Kafka, Franz. (2011). <i>Die Erzählungen</i> . (5ªed.). FISCHER Taschenbuch.
TM1	Traducción 1	Anexo II. Kafka, Franz. (1999). <i>El proceso</i> . (Trad. I. Hernández). Ediciones Cátedra.
TM2	Traducción 2	Anexo III. Kafka, Franz. (2013). <i>El proceso</i> . (Trad. M. Sáenz). Alianza Editorial.
TM3	Traducción 3	Anexo IV. Kafka, Franz (2024). <i>El proceso</i> . (Trad. I. Hernández). Nórdica Libros.

Como se mencionó antes, dentro del Catálogo de la Biblioteca Nacional de España hay 94 registros bibliográficos de *El proceso* en español y ahora vamos a analizar tres traducciones diferentes, hechas cada una con al menos una década de diferencia entre sí. Puede haber muchos motivos detrás de la traducción de obras ya traducidas, como suele ser el caso de los clásicos. Antes de exponer los motivos, es conveniente definir qué es un clásico. Borges lo hace así:

Clásico no es un libro (lo repito) que necesariamente posee tales o cuales méritos; es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad (Borges, 1980: 282).

Un clásico es también una obra que queda abierta, en el sentido que permite constantemente nuevos desarrollos y comentarios, nuevas interpretaciones, inspira y suscita malentendidos. Es necesario entonces, con el avance del tiempo, reinterpretar lo que el autor quiso decir, y traducirlo nuevamente (Sáenz, 2013: 36).

Otro motivo para retraducir suelen ser las ocasiones especiales, como la de este año, pues aprovechando que este 2024 es el año de Kafka, Isabel Hernández realiza un nuevo acercamiento a *El proceso*. Esta nueva traducción nos permitirá ver también cómo de diferentes pueden ser dos interpretaciones de un texto original, incluso en la misma persona. Además, Hernández menciona cómo las anteriores ediciones de *El proceso* solían estar “contaminadas” por Max Brod, y esta versión intenta ser más fiel a Kafka (Hernández, 2024: 295).

## 5. Análisis de la traducción

Señalaremos ahora las diferencias entre las traducciones al español de Isabel Hernández (1999), (2024) y Miguel Sáenz (2013), mostrándolas con una serie de ejemplos.

### 5.1. Léxico

Dado que la elección del léxico en el original es muy peculiar, pues Kafka utilizaba el *Pragerdeutsch*, es muy importante que los traductores escojan quirúrgicamente las palabras que van a usar en la traducción. Ya en la primera línea de la parábola se observa una diferencia notable:

<b>TO</b>	Vor dem Gesetz steht ein <u>Türhüter</u> (1)
<b>TM1 (1999)</b>	Ante la ley hay un <u>portero</u> (1)
<b>TM2 (2013)</b>	Ante la Ley hay un <u>guardián</u> (1)
<b>TM3 (2024)</b>	Ante la ley hay un <u>guardián</u> (1)

Si atendemos al Duden podemos ver que se define *Türhüter* como: männliche Person, die vor einer Tür steht und darüber wacht, dass kein Unerwünschter, Unbefugter o. Ä. eintritt<sup>6</sup>. Esta descripción encajaría con la palabra en español “portero”, pues quien es quien se encarga de vigilar una puerta para asegurarse de que no entre ninguna persona sin autorización, como pasa en la parábola. Sin embargo, en español esta palabra puede tener unas connotaciones diferentes a las del alemán. Si atendemos al Corpus del Español Actual<sup>7</sup> podemos ver que la palabra “portero” se usa sobre todo para referirse al jugador de fútbol que se encarga de proteger la portería. También se observan usos relacionados con porteros automáticos y porteros de un portal, los que se encargan del mantenimiento del mismo. Teniendo en cuenta esto, si una persona lee en español “portero”, quizá no se imagine al poderoso *Türhüter* tártaro que Kafka nos quería mostrar y por ello usar la palabra “portero” para referirse a *Türhüter* puede no ser la mejor opción, e Isabel Hernández lo tiene en cuenta para su segunda traducción, pues cambia esa palabra.

<sup>6</sup> Dudenredaktion. *Türhüter*. In *Duden* online. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Tuerhueter> Accedido el 29 de mayo de 2024

<sup>7</sup> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CREA) [en línea]. Corpus de referencia del español actual. <https://corpus.rae.es/cgi-bin/crpsrvEx.dll> Accedido el 10 de mayo de 2024

<b>TO</b>	Und ich bin nur der <u>unterste</u> Türhüter (8)
<b>TM1 (1999)</b>	Y soy tan sólo el <u>más inferior</u> de los porteros (8)
<b>TM2 (2013)</b>	Y solo soy el <u>más humilde</u> de los guardianes (8)
<b>TM3 (2024)</b>	Y soy tan solo el guardián <u>inferior</u> (8)

Aquí vemos una diferencia en la traducción de *unterste*. Mientras que Hernández opta por una traducción más fiel, en Sáenz se observa una modulación y elige “más humilde”. Esto le da una connotación más positiva la hora de describir al guardián, pues la humildad también puede considerarse como una virtud<sup>8</sup>.

<b>TO</b>	Seine große Spitznase, den <u>langen</u> , dünnen, schwarzen tatarischen Bart (12-13)
<b>TM1 (1999)</b>	Su gran nariz puntiaguda, su barba de tártaro, <u>larga</u> rala y negra (11)
<b>TM2 (2013)</b>	Su gran nariz puntiaguda y su barba tártara, escasa y negra (12)
<b>TM3 (2024)</b>	Su gran nariz puntiaguda, su <u>larga</u> barba tártara, rala y negra (11)

En esta oración en la que se describe al guardián se puede ver una diferencia en las traducciones. Sáenz opta por omitir el adjetivo *Langen*, quizá porque una barba tártara ya es de por sí larga. Mientras que Hernández sí que opta por utilizar el adjetivo, aunque cambia el orden en que aparecen los adjetivos en su traducción de 2024.

<b>TO</b>	Fragt ihn über seine <u>Heimat</u> aus (17)
<b>TM1 (1999)</b>	Le pregunta por <u>su tierra</u> (16)
<b>TM2 (2013)</b>	Le pregunta por <u>su país natal</u> (17-18)
<b>TM3 (2024)</b>	Le pregunta por <u>su tierra natal</u> (15)

*Heimat* se define en el Duden como: Land, Landesteil oder Ort, in dem man [geboren und] aufgewachsen ist oder sich durch ständigen Aufenthalt zu Hause fühlt (oft

<sup>8</sup> Española. *País*. En *Diccionario de la lengua española* (23ªed.). <https://dle.rae.es/humildad> Accedido el 25 de mayo de 2024.

als gefühlsbetonter Ausdruck enger Verbundenheit gegenüber einer bestimmten Gegend)<sup>9</sup>. Con esta acepción se podría pensar en español en la palabra “patria”, sin embargo, dado el pasado de Alemania y España durante sus regímenes dictatoriales, quizá esta palabra pueda tener unas connotaciones patrióticas no deseadas en el lector español. En su lugar, los traductores optan por una modulación. En su primera traducción, Hernández opta por “su tierra”. Esta tiene una connotación más local, pues la patria de uno no es necesariamente su país. No necesariamente la *Heimat* del hombre del campo tiene porque ser su país. En el TM3, Hernández añade “natal”, quizá de esta forma se adapta mejor a la definición en alemán de *Heimat* (Ort, in dem man geboren und aufgewachsen ist). Sáenz opta en su caso por “país natal”. Si atendemos al diccionario de la RAE<sup>10</sup> observamos que “país” y “patria” son sinónimos. De esta forma el traductor transmite el mensaje del original sin caer en connotaciones patrióticas. Y del mismo modo que Hernández, enfatiza que es el lugar donde uno nace con el adjetivo “natal”.

<b>TO</b>	<u>Brummt</u> er nur noch vor ich hin (26)
<b>TM1 (1999)</b>	<u>Gruñe</u> tan sólo para sí (23)
<b>TM2 (2013)</b>	<u>Murmurando</u> solo para sí (22-23)
<b>TM3 (2024)</b>	<u>Murmura</u> tan solo para sí (22-23)

Aquí se habla de cómo el hombre del campo en un principio se quejaba en voz alta, pero al final solo gruñe o murmura para sí. Si consultamos el Duden vemos que se define *brummen* como: einen lang gezogenen tiefen Ton oder Laut hervorbringen<sup>11</sup>. En esta ocasión Hernández cambia su traducción inicial. Si bien es cierto que, por su definición, gruñir podría encajar, en español se suele relacionar este verbo con algún animal<sup>12</sup>. Por eso quizás Sáenz y Hernández en su versión de 2024 optan por “murmurar”, una acción más humana.

<sup>9</sup> Dudenredaktion. *Heimat*. In *Duden* online. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Heimat> Accedido el 24 de mayo de 2024.

<sup>10</sup> Real Academia Española. *País*. En *Diccionario de la lengua española* (23ªed.). <https://dle.rae.es/país?m=form> Accedido el 25 de mayo de 2024.

<sup>11</sup> Dudenredaktion. *Brummen*. En *Duden* online. <https://www.duden.de/rechtschreibung/brummen> Accedido el 24 de mayo de 2024

<sup>12</sup> Real Academia Española. *Gruñido*. En *Diccionario de la lengua española* (23.ª ed.). <https://dle.rae.es/gruñido?m=form> Accedido el 24 de mayo de 2024

<b>TO</b>	Dass der Mann schon <u>an seinem Ende</u> ist (39)
<b>TM1 (1999)</b>	Que el hombre está <u>llegando a su fin</u> (37)
<b>TM2 (2013)</b>	El hombre <u>se está muriendo</u> (36)
<b>TM3 (2024)</b>	El hombre ya está <u>llegando a su fin</u> (37)

En este ejemplo podemos observar cómo Isabel Hernández le es más fiel al original, tanto en estructura como en significado. “llegando a su fin” puede implicar el fin de su vida, pero también puede significar que es el fin la situación, no necesariamente la muerte del hombre del campo. Sin embargo, en Miguel Sáenz vemos una versión menos fiel y más categórica. En el TM2 habla de morir. Es una interpretación más específica, el fin del hombre del campo es la muerte. Sáenz no da espacio a la interpretación, mientras que en el original y en Hernández podemos especular de que fin se trata.

<b>TO</b>	Um sein vergehendes Gehör noch zu erreichen, <u>Brüllt er an</u> (40)
<b>TM1 (1999)</b>	Para alcanzar aún su oído que se va extinguiendo, le <u>ruge con fuerza</u> (38)
<b>TM2 (2013)</b>	Para hacer llegar sus palabras a su oído que se va perdiendo, le <u>grita</u> (37)
<b>TM3 (2024)</b>	Para alcanzar aún su oído que se va extinguiendo, le <u>grita</u> (38)

Recurriendo de nuevo al Duden, podemos observar dos definiciones de *anbrüllen*: *(von bestimmten Tieren) brüllende Laute gegen jemanden ausstoßen y mit großen Stimmaufwand zurechtweisen, anfahren, seinen Unmut an jemanden auslassen*<sup>13</sup>. Dado el contexto de la parábola asumimos que la definición que mejor encaja es la primera, ya que el guardián no pretende reprender al hombre ni mucho menos. En su primera traducción Hernández opta por “rugir con fuerza”, una traducción que se adapta bastante bien a la definición, pues en alemán se relaciona con un animal. Quizá Kafka quería dar esa connotación salvaje al guardián. No obstante, en su segunda traducción cambia “rugir” por “gritar” y Sáenz también opta por este verbo. De esta forma, como antes en el caso de “gruñir”, ambos traductores humanizan al personaje.

<sup>13</sup> Dudenredaktion. *Anbrüllen*. En Duden online. <https://www.duden.de/rechtschreibung/anbrueellen> Accedido el 24 de mayo de 2024

En la última oración del fragmento los dos traductores optan por decisiones distintas:

<b>TO</b>	Ich gehe jetzt und schließe ihn. (40)
<b>TM1 (1999)</b>	Ahora me voy y la cierro (36)
<b>TM2 (2013)</b>	Ahora me iré y la cerraré. (36)
<b>TM3 (2024)</b>	Ahora me voy y la cierro. (36)

Hernández opta por usar el presente en ambas traducciones, al igual que en el original. El presente se puede utilizar en ambos idiomas para expresar una acción futura, en español se le conoce como presente prospectivo. Este tiempo verbal es característico de compromisos y de afirmaciones rotundas<sup>14</sup>. De esta forma se le proporciona más veracidad a la afirmación del guardián. Mientras que Sáenz opta por una transposición y cambia el tiempo verbal a futuro. Cuando el futuro transmite acciones inmediatas suele indicar un mayor grado de cortesía<sup>15</sup> y esto se adecúa a la actitud final del guardián frente al hombre del campo.

## 5.2. Nominalización/Verbalización

La verbalización es más común en el español, ya que tendemos a usar estructuras más verbales para expresar acciones y estados (Eddington, 2016: 45), en contraste con el alemán que tiende a ser más nominal en su estructura, utilizando con más frecuencia sustantivos para expresar conceptos (Donahue, 2011: 123). Esto se puede observar con un par de ejemplos en el fragmento:

<sup>14</sup> Real Academia Española. *Nueva Gramática de la Lengua Española*. El presente: canto II. Presentes retrospectivos y prospectivos; otros usos del presente. <https://www.rae.es/gramática/sintaxis/el-presente-canto-ii-presentes-retrospectivos-y-prospectivos-otros-usos-del-presente?resaltar=presente+historico#23.6a> Accedido el 27 de mayo de 2024

<sup>15</sup> Real Academia Española. *Nueva Gramática de la Lengua Española*. El futuro simple: cantaré. Futuros sintéticos y analíticos. <https://www.rae.es/gramática/sintaxis/el-futuro-simple-cantaré-futuros-sintéticos-y-analíticos?resaltar=futuro+cortesía#23.14g> Accedido el 27 de mayo de 2024

<b>TO</b>	Aber der Türhüter sagt, daß er ihm jetzt <u>den Eintritt nicht gewähren könnte</u> (2-3)
<b>TM1 (1999)</b>	Pero el portero le dice que en ese momento <u>no le puede permitir la entrada</u> (2-3)
<b>TM2 (2013)</b>	Pero el guardián le dice que <u>no puede dejarlo entrar</u> aún (2)
<b>TM3 (2024)</b>	Pero el guardián le dice que en ese momento <u>no puede permitirle la entrada</u> (2)

Ambas traducciones de Isabel Hernández optan por mantenerse más fieles al original y la traductora se decide por la nominalización de “la entrada” para referirse al acto de permitir el ingreso. Miguel Sáenz por su parte decide verbalizar ese acto de ingreso y opta por “entrar”. Ambas traducciones transmiten el significado del original, pero Sáenz pretende una versión más idiomática al español en comparación de la versión más fiel al original de Hernández.

<b>TO</b>	Der Türhüter <u>stellt</u> öfters <u>kleine Verhöre mit ihm an</u> (16-17)
<b>TM1 (1999)</b>	A menudo, el portero <u>le interroga</u> (15)
<b>TM2 (2013)</b>	El guardián <u>lo somete</u> con frecuencia <u>a pequeños interrogatorios</u> (17)
<b>TM3 (2024)</b>	A menudo el guardián lo <u>somete a pequeños interrogatorios</u> (14-15)

En este ejemplo, Isabel Hernández en su primera traducción (TM1) opta por verbalizar la frase con el verbo “interrogar”, haciéndola también más escueta, con el peligro de que se pueda perder algo en la traducción. En cambio, Miguel Sáenz y Hernández en su segunda traducción (TM3) respetan más al original y optan por la nominalización con el sustantivo “interrogatorios”, lo cual puede ser mejor para que no se pierda ninguna connotación del original, pues el verbo “someter” transmite cierto grado de agresividad<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> Diccionario de la Real Academia Española. (2024). <https://dle.rae.es/someter?m=form> Accedido el 27 de mayo de 2024.

### 5.3. Partículas modales

En el alemán es muy normal encontrar partículas modales, sobre todo en la oralidad. Debido a este carácter conversacional no suelen aparecer en textos técnicos o documentos jurídicos, aunque sí son comunes en obras teatrales o en la literatura, sobre todo en diálogos. Con estas partículas modales el autor logra caracterizar a los personajes con matices psicológicos. No hay un consenso claro en la clasificación de qué es una partícula modal y qué no lo es. En el caso de este fragmento podemos ver algunos ejemplos como *schon*, *wohl*, *denn* o *doch*. La dificultad de estas se encuentra en que todas ellas cuentan con un homónimo en otras categorías gramaticales. En ocasiones la diferencia es clara, pero en muchas otras es difícil de diferenciar. Además, son polisémicas, es decir, tienen más de una función dependiendo en su mayoría en el contexto en el que aparecen. También son un problema a la hora de traducir, ya que no cuentan normalmente con un equivalente exacto, por lo que los traductores deben recurrir a estrategias como la compensación para transmitir ese sentimiento perdido en la traducción u omitirlas (Riobello, 2016: 7).

La partícula *doch* es la más frecuente dentro de los textos de Kafka (Riobello, 2016: 23). Por esto no es de extrañar que sea la única que aparece más de una vez en este fragmento:

<b>TO</b>	Wenn es dich so lockt, versuche es <u>doch</u> , trotz meines Verbotes hineinzugehn. (6-7)
<b>TM1 (1999)</b>	Si tanto te atrae, intenta entrar a pesar de mi prohibición. (6-7)
<b>TM2 (2013)</b>	Si tanto te atrae, intenta entrar a pesar de mi prohibición. (7)
<b>TM3 (2024)</b>	Si tanto te atrae, intenta entrar a pesar de mi prohibición. (6-7)

<b>TO</b>	»Alle streben <u>doch</u> nach dem Gesetz« (36)
<b>TM1 (1999)</b>	“Todos se esfuerzan por llegar a la ley” (35)
<b>TM2 (2013)</b>	“Todos ansían llegar a la Ley” (35-36)
<b>TM3 (2024)</b>	«Todos se esfuerzan por llegar a la ley» (33)

La partícula *doch* se suele utilizar para referirse a una noción que el oyente debería conocer (Thurmair, 2989: 111). Aunque, cuando se recurre al *doch*, también se trata de

transmitir cierto reproche al interlocutor (Buthmann, 2014: 38-39). Para capturar este matiz en la traducción habría que usar un enfatizador que transmita ese refuerzo. En el primer ejemplo no aparece ningún elemento enfático que equivalga al *doch*. Tampoco se observa una compensación, por lo que en las traducciones se suaviza el tono desafiante del original.

En el segundo ejemplo no se observa tampoco un elemento enfatizador en las traducciones, sin embargo, en el caso de Miguel Sáenz, sí que podemos observar una compensación en la frase directamente posterior al fragmento de la tabla: “¿Cómo puede ser que, [...]?”. Ese “puede ser” agrega un énfasis que encaja con la función de *doch* en el original, a diferencia de las traducciones de Isabel Hernández: “¿Cómo es que [...]?”. En las de Hernández no se observa ningún elemento de compensación para agregar el énfasis de la partícula modal.

<b>TO</b>	<u>Schon</u> den Anblick des dritten kann nicht einmal ich mehr ertragen (9-10)
<b>TM1 (1999)</b>	Ni siquiera yo puedo soportar la visión del tercero (8-9)
<b>TM2 (2013)</b>	Ni siquiera yo puedo soportar la vista del tercer guardián (9-10)
<b>TM3 (2024)</b>	Ni siquiera yo puedo soportar la visión del tercero (8-9)

En este caso se trata de la partícula *schon*. Es una palabra común en alemán y difícil de diferenciar qué función tiene. En oraciones enunciativas puede mostrar la opinión del hablante de manera tranquilizadora, puede también referirse al futuro. En oraciones exhortativas aparece de forma imperativa cuando al hablante se le ha acabado la paciencia, también es una partícula característica de las preguntas retóricas y puede aparecer en muchos otros casos (Riobello, 2016: 16).

La partícula *schon* en el original añade un matiz importante de intensidad y de límite de paciencia alcanzado que no se refleja completamente en la traducción, pues ambos traductores la omiten y tampoco se observa compensación en otra parte del texto.

<b>TO</b>	<u>Wohl</u> aber erkennt er jetzt im Dunkel einen Glanz (29-30)
<b>TM1 (1999)</b>	Pero en ese momento <u>sí que</u> distingue en la oscuridad un resplandor (28-29)
<b>TM2 (2013)</b>	Sin embargo, percibe ahora en la oscuridad un resplandor (29-30)
<b>TM3 (2024)</b>	Pero en ese momento <u>sí que</u> distingue en la oscuridad un resplandor (27)

En este caso se observa la partícula modal *wohl*. Esta es una de las partículas más habituales en los textos escritos (Heggelund, 2001: 3), ya que suele aparecer en las partes no dialogadas, contribuyendo a la comunicación entre autor y lector gracias a su alto valor de consenso (Prüfer, 1995: 221). Esta partícula suele implicar una suposición en el caso de oraciones enunciativas (Thurmair, 1989: 139). Miguel Sáenz opta por omitir la partícula modal, pues no se ve ningún elemento en su traducción que transmita la connotación de *wohl*. Sin embargo, Isabel Hernández introduce un “sí que” enfático, que transmite esa especulación.

<b>TO</b>	Was willst du <u>denn</u> jetzt noch wissen?
<b>TM1 (1999)</b>	¿Qué es <u>lo que</u> quieres saber ahora?
<b>TM2 (2013)</b>	¿Qué quieres saber aún?
<b>TM3 (2024)</b>	¿Qué quieres saber ahora?

La partícula modal *denn* es la más frecuente en preguntas, sobre todo en el lenguaje coloquial. Las preguntas con esta partícula pueden ser tanto reales como retóricas y se pronuncian con énfasis. Las preguntas con *denn* siempre se refieren directamente al contexto de la interacción, es decir, *denn* indica que el motivo de la pregunta se encuentra en la situación actual de la comunicación. En muchos casos, este motivo se encuentra en el enunciado anterior, pero también puede ser una observación del hablante. También esta partícula da a la pregunta una connotación más amistosa, por lo que una pregunta sin *denn* suena mucho menos amigable (Thurnair, 1989: 163-165).

El mayor problema que da esta partícula es su falta de una equivalencia directa en otras lenguas y por eso rara se vez se traduce al español. A pesar de esto, Isabel Hernández en su primera traducción sí que introduce un elemento enfático como es el “es lo que”.

Este le da al guardián una sensación de curiosidad o incredulidad. Sin embargo, tanto Hernández en su segunda traducción como Miguel Sáenz omiten la partícula, perdiendo el matiz que sí se consigue en la primera traducción de Hernández.

#### 5.4. La Ley

En alemán todos los sustantivos se escriben en mayúsculas, lo cual puede ser un problema para los traductores en este tipo de casos, donde puede haber duda de si la palabra en español debería ir en mayúscula. En español hay que escribir con mayúsculas algunos sustantivos, incluso cuando no son nombres propios, en función de su contexto, p Estado o Ley<sup>17</sup>. Sin embargo, ley solo se escribe con mayúscula si se trata de una ley en concreto, entonces: ¿Por qué Miguel Sáenz la escribe en mayúsculas e Isabel Hernández con minúscula?

<b>TO</b>	Vor dem Gesetz (1)
<b>TM1 (1999)</b>	Ante la ley (1)
<b>TM2 (2013)</b>	Ante la Ley (1)
<b>TM3 (2024)</b>	Ante la ley (1)

Cuando se examina esta parábola dentro de Kafka se pueden ver varias opiniones de su significado, incluso en el mismo libro *El proceso* el sacerdote y el señor K. discuten su sentido. Miguel Sáenz puede interpretar la “Ley” en el texto como un sustantivo personificado que cumple la función de representar una entidad o concepto abstracto específico y único. El uso de la mayúscula subraya la importancia y el carácter casi sagrado o autoritario de la Ley en el contexto de la obra. Esta interpretación de la palabra “Ley” se asocia con el uso de mayúsculas para «personificaciones de conceptos abstractos o de los vientos en textos alegóricos, poéticos o mitológicos»<sup>18</sup>. Sin embargo, Isabel Hernández opta por escribir “ley” en minúscula. A diferencia del uso personificado y conceptual descrito anteriormente, en español, la palabra “ley” como concepto general no requiere mayúsculas a menos que se esté refiriendo a una ley específica con nombre

<sup>17</sup> Real Academia Española. *Mayúsculas*. En Diccionario Panhispánico de Dudas. <https://www.rae.es/dpd/mayusculas> Accedido el 25 de mayo de 2024

<sup>18</sup> Real Academia Española. *Mayúsculas*. En Diccionario Panhispánico de Dudas. <https://www.rae.es/dpd/mayusculas> Accedido el 25 de mayo de 2024

propio. Es muy posible que la traductora interprete que “ley” en este caso se asocia con un sustantivo común, ella misma explica: «dentro de *El proceso* no hay suficientes pruebas de que se trate de un texto con reminiscencias judaicas, a pesar de los ecos rabínicos de esta parábola» (Hernández, 2024: 317). Se obversa en este ejemplo cómo detrás de una simple mayúscula puede haber mucho significado detrás. “La Ley” como un concepto abstracto, poderoso e inaccesible, o “la ley” como algo accesible y cotidiano en el discurso del hombre que espera en la puerta.

### 5.5. Ritmo

La traducción de cualquier obra de Kafka tiene varias dificultades. Posiblemente la más destacable de estas sea su sintaxis, el estilo del autor: frases largas e intrincadas, frases subordinadas llenas de partículas con la única función de relativizar, enfatizar, ampliar o explicar lo que se dice, etc. Esta sintaxis plantea también dificultades al mismo lector de habla alemana (Hernández, 1999: 54).

Isabel Hernández (1999: 54) expresa que el objetivo de su traducción era transmitir al lector de habla española lo mismo que transmitía el original, para eso se mantiene fiel al estilo y al orden de las palabras en varias ocasiones, así como la repetición del mismo término en la misma frase. Este respeto y fidelidad al original se ve en las tres traducciones. Los traductores respetan el estilo del original, incluso si esto resulta en un español poco usual:

<b>TO</b>	Vor dem <b>Gesetz</b> steht ein <u>Türhüter</u> . Zu diesem <u>Türhüter</u> kommt ein Mann vom Lande und bittet um Eintritt in das <b>Gesetz</b> . Aber der <u>Türhüter</u> [...] (1-2)
<b>TM1 (1999)</b>	Ante la <b>ley</b> hay un <u>portero</u> . A este <u>portero</u> se le acerca un hombre del campo y le pide que le deje entrar a la <b>ley</b> . Pero el <u>portero</u> [...] (1-2)
<b>TM2 (2013)</b>	Ante la <b>Ley</b> hay un <u>guardián</u> . A este <u>guardián</u> llega un hombre del campo y le ruega que le deje entrar a la <b>Ley</b> . Pero el <u>guardián</u> [...] (1-2)
<b>TM3 (2024)</b>	Ante la <b>ley</b> hay un <u>guardián</u> . A este <u>guardián</u> se llega un hombre del campo y le pide que le deje entrar a la <b>ley</b> . Pero el <u>guardián</u> [...] (1-2)

Volvemos otra vez a la primera frase de la parábola para ver las repeticiones que aparecen en la obra original y en las traducciones. *Türhüter* en alemán, “portero” en la primera traducción de Hernández y “guardián” en las otras dos traducciones aparece tres veces en dos líneas y “Gesetz” en alemán, “Ley” en español, aparece dos veces. Las tres traducciones respetan cuidadosamente las repeticiones intencionadas del original. Estas repeticiones crean un ritmo y un énfasis deliberado en los elementos clave de la leyenda: la Ley y el guardián. Son cruciales para transmitir la importancia del “portero” o “guardián” en la parábola, pues él es el principal obstáculo del hombre para acceder a la Ley. Y la “Ley” es el objetivo final del hombre, el elemento más importante de este relato.

<b>TO</b>	Da er in dem jahrelangen Studium des <b>Türhüters</b> auch die <u>Flöhe</u> in seinem Pelzkragen erkannt hat, bittet auch die <u>Flöhe</u> , ihm zu helfen und den <b>Türhüter</b> umzustimmen. (24-27)
<b>TM1 (1999)</b>	Y como en los largos años de estudio del <b>portero</b> ha llegado a conocer incluso a las <u>pulgas</u> de su cuello de piel, le pide también a las <u>pulgas</u> que le ayuden y hagan cambiar de opinión al <b>guardián</b> (22-24)
<b>TM2 (2013)</b>	Y como al estudiar durante años al <b>guardián</b> ha llegado a conocer hasta a las <u>pulgas</u> de su cuello de piel, ruega a las <u>pulgas</u> que le ayuden a cambiar el talante del <b>guardián</b> (23-24)
<b>TM3 (2024)</b>	Durante los largos años de estudio del <b>portero</b> , ha llegado a conocer hasta a las <u>pulgas</u> de su cuello de piel, les pide incluso a las <u>pulgas</u> que lo ayuden y hagan cambiar de opinión al <b>guardián</b> (23-25)

En estos fragmentos podemos ver otro ejemplo de la repetición de términos, para respetar el ritmo del original, y lo contrario, la sustitución de una palabra por un sinónimo, para evitar así la repetición. La palabra “Pulgas” se repite de la misma forma en todas las traducciones, aun cuando esta se podía haber sustituido por un pronombre: “[...] a las pulgas de su cuello de piel, les pide también a estas [...]”. Si bien se evita la repetición, lo cual suele ser más idiomático en español, se pierde el ritmo del original, el cual como se dijo antes está escrito de tal forma que le resulta extraño también al lector de lengua alemana. Isabel Hernández opta a diferencia de Miguel Sáenz por la sustitución de uno de los términos por un sinónimo. De esta forma evita una repetición acercando la

traducción a un texto más idiomático al español a riesgo de perder algo de énfasis en la palabra “portero” en el caso de su primera traducción y “guardián” en la de 2024.

Además de las repeticiones, los traductores también respetan el ritmo en cuanto a la puntuación. En el original Kafka presenta una estructura sintáctica y un ritmo que reflejan la desesperanza progresiva del hombre del campo. Mientras que el inicio empieza con frases cortas y abruptas, Kafka da una sensación de aceleración disminuyendo cada vez más la frecuencia de los puntos. Esto se puede ver por ejemplo en las líneas diez y catorce, en las cuales no hay ningún punto. Ambos traductores recogen esta sensación y mantienen la cadencia asegurando que el relato fluya como pretendía su autor original.

## 6. Conclusión

Después de conocer más en profundidad la vida del autor y su obra podemos confirmar que la traducción de Kafka al español no es tarea fácil. Tanto el uso de un alemán peculiar como los temas abstractos y los mundos con reglas ajenas a nuestra realidad forman un texto que requiere de mucha experiencia y habilidad para traducirlo. El éxito de Kafka se debe a su carácter atemporal, pues los temas que mostraba ya hace más de cien años siguen presentes hoy. Sin embargo, que Kafka siga presente en la actualidad y que su obra se pueda considerar como canon de la literatura universal es gracias a traductores que se atreven a aceptar el desafío de traducirlo, como Isabel Hernández o Miguel Sáenz, pues estos son los encargados de trasladar la belleza de la lengua alemana al español y enriquecer así nuestra literatura.

El objetivo de este trabajo era analizar tres traducciones al español de la parábola *Ante la Ley* dentro de *El proceso* de Kafka y comparar cómo tres traductores afrontaban la traducción de un mismo texto, evaluando las diferentes interpretaciones y decisiones que tomaron. Para poder cumplir con los objetivos fue necesario un previo estudio teórico de la vida y obra del autor, la presentación de un modelo de análisis traductológico junto con algunos planteamientos teóricos de la traducción literaria y un breve apartado con información de los traductores. Con el marco teórico completo ya fue posible realizar el análisis.

Como se dijo en el marco teórico, no se puede evaluar una traducción literaria de forma crítica como se pudiera hacer con otro tipo de traducción. Y tampoco era el objetivo de este trabajo decir que traducción era mejor, si la de Miguel Sáenz o la de Isabel

Hernández. La toma de decisiones en textos breves como es la parábola *Ante la Ley* tiene mayor importancia, pues cada término es importante y alberga un significado detrás de la palabra. Por ejemplo, destaca la elección de “guardián” o “portero”, pues hemos visto como el lector español puede interpretar ambas palabras de forma distinta a pesar de que las dos sean una traducción fiel al alemán. Otras decisiones pueden no ser tan llamativas a primera vista, como pudiera ser la elección de “Ley” o “ley”. La diferencia de una traducción a otra solo consiste en el uso de mayúscula o minúscula y aun así hemos visto como esto puede tener un gran significado detrás.

En conclusión, la realización de este Trabajo Fin de Grado ha sido una experiencia enriquecedora que nos ha permitido apreciar el trabajo del traductor literario de lengua alemana y nos permite también ver todos los desafíos que han de resolver para que podamos disfrutar de una traducción que transmita lo mismo que transmitía el original.

## 7. Bibliografía

### Fuentes primarias

- Kafka, Franz. (2011). *Die Erzählungen*. (5ªed.). Fráncfort del Meno: Fischer.
- Kafka, Franz. (1999). *El proceso*. (Trad. I. Hernández). Madrid: Cátedra.
- Kafka, Franz. (2013). *El proceso*. (Trad. M. Sáenz). Madrid: Alianza Editorial.
- Kafka, Franz. (2024). *El proceso*. (Trad. I. Hernández). Madrid: Nórdica Libros.

### Fuentes secundarias

- Anders, G.. (1963). *Kafka. Pro und Contra. Die Prozeß-Unterlagen*. Múnich: Beck.
- Borges, Jorge Luis. (1980). *Nueva antología personal*. Barcelona: Bruguera.
- Buthmann, S. (2014). *Las partículas modales doch, ja, Eben y halt, problemas de traducción alemán-español y español alemán* [Tesis doctoral, Universidad de Málaga]. <http://hdl.handle.net/10630/8267> Accedido el 20 de junio de 2024
- Donahue, C. (2011). *Linguistic Structures in German*. Oxford University Press.
- De Riquer, Martín y Valverde, José María. (2009). *Historia de la literatura universal II*. Barcelona: RBA Coleccionables.
- Eddington, D. (2016). *Spanish linguistics: A practical introduction*. Cambridge University Press.
- García Yerba, Valentín. (1994). *Traducción: Historia y teoría*. Madrid: Gredos.
- Heggelund, K. T. (2001). „Zur Bedeutung der deutschen Modalpartikeln in Gesprächen unter besonderer Berücksichtigung der Sprechakttheorie und der DaF-Perspektive“. *Linguistik Online*, 9(2).
- Hernández, Isabel (1999): Prólogo introductorio a Kafka, Franz: *El proceso*. Madrid: Cátedra.
- Hernández, Isabel (2024): Epílogo en Kafka, Franz: *El proceso*. Madrid: Nórdica Libros.
- Hewson, L. (2011). *An Approach to Translation Criticism. Emma and Madame Bovary in translation*. Ámsterdan/Filadelfia: John Benjamins.
- Hurtado Albir, Amparo. (2001) *Traducción y traductología. Introducción a la Traductología*. Madrid: Cátedra.
- Kafka, F. (1925) *Der Prozeß*. Berlín: Die Schmiede.
- Kafka, F. (1958) *Briefe, 1902-1924*. Fráncfort del Meno: Fischer Verlag.

- Kafka, F. (1970) *Briefe an Felice*. Fráncfort del Meno: Fischer Verlag
- Molchan, Maria (2016). Metodología para el análisis traductológico de grandes corpus de textos literarios. *Mutatis Mutandis*, 9(2), 267-285.
- Projekt Gutenberg-DE. *Franz Kafka. Tagebücher 1910-1924*. <https://www.projekt-gutenberg.org/kafka/tagebuch/tagebuch.html> Accedido el 3 de abril de 2024.
- Prüfer, I. (1995). *La traducción de las partículas modales del alemán al español y al inglés*. Berna: Peter Lang.
- Riobello, Janire. (2016). *Análisis de la traducción alemán-inglés y alemán español ed las partículas modales en obras de Kafka*. [Trabajo fin de grado, Universidad del País Vasco]
- Sáenz, Miguel (2013). *Traducción. Dieciocho conferencias nada magistrales y dos discursos de circunstancias*. Ediciones Universidad de Salamanca y Miguel Sáenz.
- Schnell, Bettina y Rodríguez, Nadia. (2009). “Análisis contrastivo de traducciones como aproximación a la enseñanza de la traducción literaria. Reflexiones basadas en las traducciones de “La casa de los espíritus” (Isabel Allende) al alemán y al francés”. *Mutatis Mutandis*, 2(2), 263-281.
- Stach, Reiner. (2016). *Kafka. Los primeros años. Los años de las decisiones (1)*. (Trad. C. Fortea). Barcelona: Acantilado.
- Thurmair, M. (1989). *Modalpartiklen und ihre Kombinationen*. Tübinga: Niemeyer.
- Vedda, Miguel (1999): prólogo introductorio a Kafka, Franz. *El proceso*. Buenos Aires: Ediciones Colihue SRL.
- Vermeer, H.J. (1998). „Zur Objektivierung von Translaten – eine Aufforderung an die Linguistik“. *Textcontext* 3, 243-276.
- Wagenbach, K. (1988). *Franz Kafka, mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Leipzig: Rowohlt.

## 8. Anexos

### Anexo I

Franz Kafka (1925)

Vor dem Gesetz steht ein Türhüter. Zu diesem Türhüter kommt ein Mann vom Lande und bittet um Eintritt in das Gesetz. Aber der Türhüter sagt, daß er ihm jetzt den Eintritt nicht gewähren könnte. Der Mann überlegt und fragt dann, ob er also später werde eintreten dürfen. »Es ist möglich«, sagt der Türhüter, »jetzt aber nicht«. Da das Tor zum Gesetz

5 offensteht wie immer und der Türhüter beiseite tritt, bückt sich der Mann, um durch das Tor in das Innere zu sehn. Als der Türhüter das merkt, lacht er und sagt: »Wenn es dich so lockt, versuche es doch, trotz meines Verbotes hineinzugehn. Merke aber: ich bin mächtig. Und ich bin nur der unterste Türhüter. Von Saal zu Saal stehn aber Türhüter, einer mächtiger als der andere. Schon den Anblick des dritten kann nicht einmal ich mehr

10 ertragen«. Solche Schwierigkeiten hat der Mann vom Lande nicht erwartet; das Gesetz soll doch jedem und immer zugänglich sein, denkt er, aber als er jetzt den Türhüter in seinem Pelzmantel genauer ansieht, seine große Spitznase, den langen, dünnen, schwarzen tatarischen Bart, entschließt er sich, doch lieber zu warten, bis er die Erlaubnis zum Eintritt bekommt. Der Türhüter gibt ihm einen Schemel und läßt ihn seitwärts von

15 der Tür sich niedersetzen. Dort sitzt er Tage und Jahre. Er macht viele Versuche, eingelassen zu werden, und ermüdet den Türhüter durch seine Bitten. Der Türhüter stellt öfters kleine Verhöre mit ihm an, fragt ihn über seine Heimat aus und nach vielem andern, es sind aber teilnahmslose Fragen, wie sie große Herren stellen, und zum Schlusse sagt er ihm immer wieder, daß er ihn noch nicht einlassen könne. Der Mann, der sich für seine

20 Reise mit vielem ausgerüstet hat, verwendet alles, und sei es noch so wertvoll, um den Türhüter zu bestechen. Dieser nimmt zwar alles an, aber sagt dabei: »Ich nehme es nur an, damit du nicht glaubst, etwas versäumt zu haben.« Während der vielen Jahre beobachtet der Mann den Türhüter fast ununterbrochen. Er vergißt die andern Türhüter und dieser erste scheint ihm das einzige Hinder ist für den Eintritt in das Gesetz. Er

25 verflucht den unglücklichen Zufall, in den ersten Jahren rücksichtslos und laut, später, als er alt wird, brummt er nur noch vor sich hin. Er wird kindisch, und, da er in dem jahrelangen Studium des Türhüters auch die Flöhe in seinem Pelzkragen erkannt hat, bittet auch die Flöhe, ihm zu helfen und den Türhüter umzustimmen. Schließlich wird sein Augenlicht schwach, und er weiß nicht, ob es im ihn wirklich dunkler wird, oder ob

30 ihn nur seine Augen täuschen. Wohl aber erkennt er jetzt im Dunkel einen Glanz, der

unverlöschlich aus der Türe des Gesetzes bricht. Nun lebt er nicht mehr lange. Vor seinem Tode sammeln sich in seinem Kopfe alle Erfahrungen der ganzen Zeit zu einer Frage, die er bisher an den Türhüter noch nicht gestellt hat. Er winkt ihm zu, da er seinen erstarrenden Körper nicht mehr aufrichten kann. Der Türhüter muß sich tief zu ihm  
35 hinunterneigen, denn der Größenunterschied hat sich sehr zu Ungunsten des Mannes verändert. »Was willst du denn jetzt noch wissen?« fragt der Türhüter, »du bist unersättlich.« »Alle streben doch nach dem Gesetz«, sagt der Mann, »wieso kommt es, daß in den vielen Jahren niemand außer mir Einlaß verlangt hat?« Der Türhüter erkennt, daß der Mann schon an seinem Ende ist, und, um sein vergehendes Gehör noch zu  
40 erreichen, brüllt er ihn an: »Hier konnte niemand sonst Einlaß erhalten, denn dieser Eingang war nur für dich bestimmt. Ich gehe jetzt und schließe ihn.«

## Anexo II Isabel Hernández (1989)

Ante la ley hay un portero. A este portero se le acerca un hombre del campo y le pide que le deje entrar a la ley. Pero el portero le dice que en ese momento no puede permitirle la entrada. El hombre reflexiona y pregunta entonces si podrá entrar más tarde. “Es posible”, dice el portero, “pero ahora no”. Como la puerta de la ley está abierta igual que siempre y el portero se echa a un

5 lado, el hombre se agacha para ver el interior a través de la puerta. Cuando el portero se da cuenta de esto, se ríe y dice: “Si tanto te atrae, intenta entrar a pesar de mi prohibición. Pero ten en cuenta: soy poderoso. Y soy tan sólo el más inferior de los porteros. Sin embargo, de sala a sala hay porteros, uno más poderoso que el otro. Ni siquiera yo puedo soportar la visión del tercero”. El hombre del campo no ha esperado tales dificultades, la ley debe ser accesible siempre y a

10 cualquiera, piensa, pero ahora, al observar más detenidamente al portero en su abrigo de piel, su gran nariz puntiaguda, su barba de tártaro, larga rala y negra, decide que es preferible esperar hasta que obtenga el permiso para entrar. El portero le da un taburete y le deja que se siente a un lado de la puerta. Allí permanece sentado días y años. Hace muchos intentos para que le dejen entrar y fatiga al portero con sus súplicas. A menudo, el portero le interroga, le pregunta por su

15 tierra y por muchas otras cosas, pero con preguntas indiferentes, como las formulan los grandes señores, y para terminar le decía una y otra vez que no podía dejarle pasar aún. El hombre, que se ha provisto de muchas cosas para su viaje, las utiliza todas, por valiosas que sean, para sobornar al portero. Éste lo acepta todo, pero al hacerlo dice: “Sólo lo acepto para que no creas que te has dejado pasar por alto.” A lo largo de estos muchos años, el hombre observaba al portero casi

20 sin interrupción. Olvida los otros porteros y éste primero le parece el único obstáculo para la entrada en la ley. Durante los primeros años maldice en voz alta la desgraciada casualidad, más tarde al irse haciendo viejo, gruñe tan sólo para sí. Comienza a chochar, y como en los largos años de estudio del portero ha llegado a conocer incluso a las pulgas de su cuello de piel, le pide también a las pulgas que le ayuden y hagan cambiar de opinión al guardián. Al final, su vista se

25 va debilitando y no sabe si de verdad está oscureciendo a su alrededor o si sólo le engañan los ojos. Pero en ese momento sí que distingue en la oscuridad un resplandor que sale de un modo inextinguible de la puerta de la ley. Ahora no vivirá ya mucho. Antes de su muerte se concentran en su cabeza todas las experiencias de todo aquel tiempo en una pregunta, que hasta ahora no ha formulado aún al portero. Le hace una seña, puesto que no puede levantar su cuerpo que se va entumeciendo. El portero tiene que inclinarse mucho hacia él, pues las diferencias de altura han

30 cambiado mucho en perjuicio del hombre. “¿Qué es lo que quieres saber ahora?”, pregunta el portero, “eres insaciable”. “Todos se esfuerzan por llegar a la ley”, dice el hombre, “¿Cómo es que en todos estos años nadie excepto yo ha pedido que le dejen entrar?”. El portero se da cuenta de que el hombre está llegando ya a su fin y, para alcanzar aún su oído que se va extinguiendo, le

35 ruge con fuerza: “Nadie más podía tener acceso por aquí, pues esta entrada estaba destinada sólo para ti. Ahora me voy y la cierro”

### Anexo III Miguel Sáenz (2013)

Ante la Ley hay un guardián. A ese guardián llega un hombre del campo y le ruega que le deje entrar a la Ley. Pero el guardián le dice que no puede dejarlo entrar aún. El hombre reflexiona y pregunta si, entonces, podrá entrar más tarde. “Es posible”, dice el guardián, “pero no ahora”.

5 Como la puerta de la Ley está abierta como siempre y el guardián se echa a un lado, el hombre se asoma para mirar por la puerta al interior.

Cuando el guardián lo ve, se ríe y dice: “Si tanto te atrae, intenta entrar a pesar de mi prohibición. Pero ten en cuenta una cosa: soy poderoso. Y solo soy el más humilde de los guardianes. Sala tras sala hay otros guardianes, cada uno más poderoso que el anterior. Ni siquiera yo puedo soportar la vista del tercer guardián”. El hombre del campo no había previsto aquellas dificultades; la Ley, piensa, debería ser accesible siempre y para todos, pero cuando mira con más atención al guardián, con su abrigo de piel, su gran nariz puntiaguda y su barba tártara, escasa y negra, prefiere esperar a recibir autorización para entrar. El guardián le da un taburete y le permite sentarse a un lado de la puerta. Allí pasa días y años. Hace muchos intentos para ser admitido y fatiga al guardián con sus ruegos. El guardián lo somete con frecuencia a pequeños interrogatorios, le pregunta por su país natal y por muchas otras cosas, pero son preguntas indiferentes, como las que hacen los grandes señores, y, al final, le dice siempre que no puede dejarlo entrar aún. El hombre, que se ha provisto de muchas cosas para su viaje, lo utiliza todo, por precioso que sea, para sobornar al guardián. Este lo acepta todo, pero al hacerlo dice: “Lo acepto solo para que no creas que has dejado de intentarlo todo”. Durante todos esos años el hombre observa casi ininterrumpidamente al guardián. Olvida a los otros guardianes, y ese primero le parece el único obstáculo para entrar a la Ley. Maldice aquella desgraciada casualidad, en los primeros años en voz alta, y luego, cuando se hace viejo, murmurando solo para sí. Chochea, y como al estudiar durante años al guardián ha llegado a conocer hasta a las pulgas de su cuello de piel, ruega a las pulgas que le ayuden a cambiar el talante del guardián. Finalmente, su vista se debilita y ya no sabe si realmente se ha hecho más oscuro a su alrededor o si solo lo engañan sus ojos. Sin embargo, percibe ahora en la oscuridad un resplandor que brota inextinguible de la puerta de la Ley. No vivirá ya mucho. Antes de su muerte, todas las experiencias de todo ese tiempo se acumulan en su cabeza en una pregunta que hasta entonces no ha hecho al guardián. Le hace una señal, porque no puede enderezar ya su cuerpo rígido. El guardián tiene que inclinarse profundamente, hacia él, porque la diferencia de talla ha aumentado en perjuicio del hombre. “¿Qué quieres saber aún?”, le pregunta el guardián. “Eres insaciable”. “Todos ansían llegar a la Ley”, dice el hombre, “¿cómo puede ser que, en todos estos años, nadie más que yo haya solicitado entrar?”. El guardián se da cuenta de que el hombre se está muriendo y, para hacer llegar las palabras a su oído que va perdiendo, le grita: “Por aquí no podía entrar nadie más, porque esta entrada te estaba a ti solo destinada. Ahora me iré y la cerraré”

10

15

20

25

30

35

#### Anexo IV Isabel Hernández (2024)

Ante la ley hay un guardián. A este guardián se llega un hombre del campo y le pide que le deje entrar a la ley. Pero el guardián le dice que en ese momento no puede permitirle la entrada. El hombre reflexiona y pregunta si entonces podrá entrar más tarde. «Es posible—dice el guardián—, pero ahora no». Como la puerta de la ley está abierta igual que siempre y el guardián se hace a un lado, el hombre se agacha para ver el interior a través de la puerta. Cuando el guardián se percata de ello, se ríe y dice: «Si tanto te atrae, intenta entrar a pesar de mi prohibición. Pero ten en cuenta: soy poderoso. Y soy tan solo el guardián inferior. Sin embargo, de una sala a otra hay guardianes, cada cual más poderoso que el otro. Ni siquiera yo puedo soportar la visión del tercero». El hombre del campo no había esperado tales dificultades, la ley, piensa, debería ser accesible siempre y para cualquiera, pero en ese momento, al observar más detenidamente al guardián con su abrigo de piel, su gran nariz puntiaguda, su larga barba tártara, rala y negra, decide que es preferible esperar hasta que le den el permiso para entrar. El guardián le da un taburete y le deja que se siente a un lado de la puerta. Allí se queda sentado días y años. Hace muchos intentos para que lo dejen entrar y fatiga al guardián con sus súplicas. A menudo el guardián lo somete a pequeños interrogatorios, le pregunta por su tierra natal y por muchas otras cosas, pero son preguntas indiferentes, como las que formulan los grandes señores y, para terminar, le dice siempre que no puede dejarle pasar aún. El hombre, que se ha provisto de muchas cosas para su viaje, las utiliza todas, por muy valiosas que sean, para sobornar al guardián. Este lo acepta todo, pero al hacerlo dice: «Solo lo acepto para que no creas que has dejado de intentar algo». Durante todos esos años el hombre observa al guardián casi sin interrupción. Olvida a los otros guardianes y este primero le parece el único obstáculo para entrar a la ley. Los primeros años maldice en voz alta esta desgraciada casualidad, más tarde, al irse haciendo viejo, murmura tan solo para sí. Empieza a chochar y como, durante los largos años de estudio del portero, ha llegado a conocer hasta a las pulgas de su cuello de piel, les pide incluso a las pulgas que lo ayuden y hagan cambiar de opinión al guardián. Al final, su vista se va debilitando y no sabe si de verdad está oscureciendo a su alrededor o si solo lo engañan sus ojos. Pero en ese momento sí que distingue en la oscuridad un resplandor que sale inextinguible de la puerta de la ley. No vivirá ya mucho. Antes de su muerte, las experiencias de todo ese tiempo se concentran en su cabeza en una pregunta que hasta entonces no ha formulado aún al guardián. Le hace una señal, puesto que no puede levantar ya su cuerpo, que se va entumeciendo. El guardián tiene que inclinarse profundamente hacia él, pues las diferencias de altura han cambiado mucho en perjuicio del hombre. «¿Qué más quieres saber ahora? —le pregunta el guardián—, eres insaciable». «Todos se esfuerzan por llegar a la ley —dice el hombre—, ¿cómo es que en todos estos años nadie más que yo ha pedido que le dejen entrar?». El guardián se da cuenta se que el hombre ya está llegando

35 a su fin y, para alcanzar aún su oído que se va extinguiendo, le grita: «Por aquí no podía acceder nadie más, porque esta entrada estaba destinada solo para ti. Ahora me voy y la cierro».