COLLOQUIUM AREA "MODERN STUDIES IN FICTION LITERATURE TRANSLATION"

PALIMPSESTOS CROMÁTICOS: UNA APROXIMACIÓN AL TRASVASE DE LOS TÉRMINOS RELACIONADOS CON EL COLOR EN LAS TRADUCCIONES AL ESPAÑOL Y AL RUMANO DE "FAHRENHEIT 451" /

CHROMATIC PALIMPSESTS: AN APPROACH TO TRANSPOSING COLOR TERMS VIA THE RENDITION OF FAHRENHEIT 451 INTO SPANISH AND ROMANIAN



Lavinia IENCEANU, Assistant Professor, PhD
("Stefan cel Mare" University of Suceava, Romania)

lavinia.ienceanu@usm.ro,
https://orcid.org/0009-0002-1343-410X

Received: June 1, 2025 | Reviewed: June 16, 2025 | Accepted: June 25, 2025
UDC 81 | https://doi.org/10.62413/cqm.2025.18

Abstract

The research at hand seeks to trace the translatorial strategies deployed by "Fahrenheit 451" 's translators into Spanish and Romanian in rendering terms and collocations featuring or related to colors. The major focus is on assessment of the degree of poetic resemblance, adjustment or deviation to or from the connotative load of the text under scrutiny. In addition, our contribution is also aimed at mapping the cultural shifts – if any – underlying the chromatic change induced by translatorial "infidelities".

Keywords: *translatorial strategies, chromatics, color terms, hue semiotics, color alchemy, metaphoricity, cultural shifts, comparative poetics*

1. Introducción. Deslindes teórico-prácticos

> *Die Farben sind Taten des Lichts, Taten und Leiden. /*
> 'Los colores son actos de la luz, actos y sufrimientos'
> (Goethe, *Farbenlehre/Teoría del color*, 1810).

Los colores han acompañado a la humanidad desde que el mundo es mundo. Desde que el azul fue cielo, y el rojo, sangre, desde que la primera luz tuvo nombre, y su respectivo nombre se relacionó, además, desde punto

de vista etimológico, con el color[23] en el caso del idioma castellano, estos vienen contribuyendo a deslindar las partes de la realidad, hitando la percepción, el pensamiento y las actitudes, bien reflejando de manera simbólica, fruto de una convención cultural, un estado concreto antes, después o durante un rito de paso o de tránsito (p. ej. contrayendo nupcias: el blanco en Europa y América; el rojo en gran parte de Asia), o bien proyectando un estado anímico (estando de luto, el negro en el Occidente; el blanco en Oriente) o, entre otras, la adhesión ideológica (aunque de manera estereotipada y a veces despectiva: los verdes *i. e.* ecologistas; los rojos *i. e.* comunistas o izquierdistas; los arcoíris *i. e.* las personas del colectivo LGTBQ+, etcétera, según datos proporcionados en el marco de la cromosemiótica sociopolítica).

Por otro lado, las preferencias cromáticas de las personas, dictadas por patrones neurosicológicos, son, de acuerdo a los postulados neurocientíficos, endógenas, fruto del impulso interno, y responden a la disposición anímica y hasta a la predisposición emocional, siendo muchas veces manifestaciones de vida afectiva en sí. El color de la ropa que decidimos llevar en nuestro día a día o para un evento en particular, el color de un complemento vestimentario, el de un electrodoméstico o de un objeto de uso personal que compramos, como el del móvil por ejemplo, el color de un objeto que escogemos para adornar nuestro hogar, el de la pintura de las paredes, el color y diseño de los azulejos etcétera, son producto de una elección intuitiva, que trasluce instinto, necesidad íntima y gusto personal.

Puesto que muchos de los elementos mencionados *supra* a menudo son percibidos como extensión de la identidad individual, más bien como reflejo de la personalidad, si cabe, y, hasta cierto punto, como herramientas de expresión personal, la elección cromática regida por el gusto, por la necesidad particular de autorregularse psíquicamente, en el caso de las personas hiperestésicas, apunta al mecanismo síquico, inconsciente, irracional, subyacente a la asociación instintiva que se realiza más allá de la lógica a la hora de tomar decisiones relacionadas con el color.

En contrapartida al impulso humano inconsciente, aparte de codificar disposiciones temporales o propensiones anímicas, la elección cromática a veces puede correlacionarse con las intenciones comunicativas conscientes o semiconscientes de las personas. En este sentido, a tenor de los expertos en psicología cromática, se supone que elegir el rojo, por ejemplo, para nuestro atuendo, u otros colores generalmente tildados como provocativos, puede proyectar presencia, seguridad, mayor autoestima y empoderamiento, delatando incluso una actitud desafiante.

De forma complementaria a las motivaciones intrínsecas que influyen en las decisiones cromáticas, no se puede obviar, y más dados los tiempos consumistas y excesivamente digitalizantes que corren, el extraordinario

[23] Véase lat. *albus* > esp. *alba* o el caso del lat. *arrubeus* > esp. *arrebol.*

influjo extrínseco que ejerce la industria del marketing a través del manejo de los colores en sus campañas publicitarias. En el ámbito de la mercadotecnia, se aprovechan los patrones de elección cromática proporcionados por la psicología del color, así como los mecanismos perceptivos y simbólicos atribuidos a la recepción del color, convirtiéndolos en herramientas estratégicas a fin de modular percepciones, emociones y, finalmente, decisiones de consumo. El hecho de que, según lo inscrito bajo el paraguas operativo de la neurociencia afectiva, unida a la cromosemiótica y a los preceptos del marketing visual, el rojo active, alerte y provoque, el azul serene y alivie, el negro inquiete e imponga, etcétera, las marcas lo aprovechan a la hora de emplear el color en el diseño de sus productos como tal o de los materiales publicitarios, con miras a obtener una mejor divulgación, a afianzarse en el mercado de cara a la categoría de clientes meta, a incrementar las ventas o reforzar conductas de consumo ya adquiridas.

De esta manera, los preceptos de un branding cromático, en el marco dentro del que la marca se decanta por una paleta cromática definitoria, llegan a acoplarse con los planteamientos del neuromarketing, que mide el impacto sensorial en las conductas adquisitivas de los clientes, vinculando, entre otros, el uso del color en los materiales publicitarios o en las propiedades del diseño y/o envasado del producto en sí con la atención, la memoria, las reacciones y, finalmente, las decisiones comerciales de los consumidores o usuarios de un producto o servicio.

De manera análoga a cómo, dentro de lo que actualmente se conoce como marketing sensorial o emocional (Krishna, 2010), el uso de ciertos colores llama más o menos la atención, y predispone a consumir, confiar, recordar, actuar, la experiencia literaria sienta, asimismo, las bases para una experiencia multisensorial en grado sumo. Si bien el color también desempeña un papel crucial en el diseño de las portadas o cubiertas de los libros en papel e incluso en los digitales — sobre todo para un lector posmoderno, dado a un consumo visual sustancial, a hacer *scrolling* a lo ancho y largo de los escaparates digitales y a «dejar en visto» cualquier libro físico que a primera vista no sea de su agrado —, no será analizar el uso del color como parte de la estética editorial lo que nos ocupe en las siguientes páginas, sino profundizar en el uso del color como parte de la poética textual, con su inherente raigambre de implicaciones neuroestéticas, y, más aún, reflexionar en torno a cómo trasladar lexemas cromáticos extraídos de textos literarios a diferentes idiomas mediante la traducción puede afectar la poeticidad a la par de la recepción del texto fuente en las culturas meta.

Para el propósito arriba expuesto, incidiremos en el imaginario cromático de la novela *Fahrenheit 451,* del escritor norteamericano Ray Bradbury, y nos centraremos en sus traducciones al español y al rumano, llevadas a cabo por Alfredo Crespo (2020, Debolsillo) y Petre Solomon (2020, Editura Paladin -

Grupul Editorial Art) respectivamente. Valoraremos hasta qué grado, con el cambio de código lingüístico, la conservación del cromatismo o, por lo contrario, la omisión por completo o la alteración del matiz cromático en las variantes resultantes en sendas lenguas meta comportan desplazamientos semánticos, intensifican la metaforicidad o diluyen la carga semántica del texto.

2. La alquimia de los matices cromáticos en la traducción de *Fahrenheit 451*

En el ámbito literario, si, una vez atravesado el umbral visual que es la cubierta del libro, que muchas veces prefigura, a modo de elemento paratextual de anticipación simbólica, el horizonte semántico del texto, nos adentramos en el empleo del color a nivel intratextual, al igual que en la industria publicitaria, en la industria textual los lexemas cromáticos en este caso son, por un lado, cuantificadores y, por otro lado, catalizadores de emociones, y desempeñan, dentro de lo que se percibe como una relación genuina entre la obra literaria y su(s) lector(es), funciones igualmente importantes, originando procesos afectivos, cognitivos y conductuales con efectos análogos a los surtidos en el ámbito de la mercadotecnia.

Aunque los colores empleados en la literatura no actúen directamente sobre la vista, como ocurre cuando el gatillante del procesamiento cortical es la luz filtrada por el órgano visual, generando la percepción propiamente dicha del color, la respuesta ante la palabra leída puede llegar a ser de índole sensorial. Trasladada al lenguaje literario, connotativo, la elección de los colores, si bien resulta crucial en la configuración del universo artístico, también lo es debido a que eslabona imagen y palabra. El cromatismo en una obra literaria codifica más allá de la intención autoral, siendo la referencia cromática moldeada significativamente por la cultura receptora. A medida que el universo literario va adquiriendo consistencia, en su papel de signo literario, los colores empleados por los autores estimulan respuestas emocionales y modulan de manera significativa las respuestas cognitivas en los lectores. Puesto que la poética del color en la literatura se cimenta sobre y pone en marcha los mismos mecanismos perceptivos y simbólicos que comporta la psicología del color explotada por la industria publicitaria —donde las funciones que el color cumple complementan la función apelativa del lenguaje—, mediante los colores que los autores orquestan, la literatura influye percepción, juicio y comportamiento, genera o propicia impulsos y conductas. En este sentido, un estímulo cromático en el marco literario opera en el campo neurosensorial, ya que activa un resorte proyectivo, y, a la vez, uno perceptual, puenteando el mundo ficticio, la imaginación y la cultura del lector que lo acuna, al tiempo que dispara la «memoria personal» de este (*cf*. Pastoureau, 2017), movilizando y nutriéndose del inconsciente personal, así como del colectivo.

Es sabido que, al leer descripciones, en el cerebro humano se activan no sólo las áreas del lenguaje, sino también las encargadas del color, la forma, la emoción y un largo etcétera. Aun así, dentro de las secuencias literarias, descriptivas o no, la función del color definitivamente no es meramente descriptiva, ni únicamente expresiva. En la literatura, donde la descripción, aun cuando desprovista de tintes cromáticos, realmente construye un mundo, los colores conforman atmósferas, dicen lo que los personajes callan, dan buena cuenta de los cambios en los estados anímicos de los personajes, así como de su constitución síquica y de las transformaciones que afectan al entorno. Un color transmite de forma simbólica lo que un personaje, como parte de la diégesis, representa, siente, oculta, disfraza. Por otro lado, los colores pueden remitir al andamiaje ético que vertebra el mundo que ayudan a plasmar, y codifican valores culturales, convirtiéndose en vehículo de identidades colectivas, estructuras de poder, axiologías. Como parte de la «utilería» artística, son, pues, recursos expresivos con implicaciones estéticas, psicológicas, antropológicas y hasta sociopolíticas.

Como puede desprenderse de los enfoques junguianos, el color, y_más cuando se trata del empleado en la literatura, nunca es accidental, es contenido *per se* y, a su vez, detonante afectivo, de forma que puede contemplarse no únicamente como propiedad inherente de los objetos, sino como símbolo. En *El hombre y sus símbolos* (1995, p. 60), por ejemplo, el padre de la psicología analítica asevera: «los colores no son arbitrarios, ni meramente decorativos; ellos también expresan las emociones y los estados de ánimo más íntimos del alma. En muchas ocasiones, un color tiene un significado simbólico muy preciso. […] Los colores expresan emociones, […] tienen una significación específica para la vida interior del individuo», mientras que en *Psicología y alquimia* (2002, p. 35) postula: «En la alquimia, los colores designaban fases anímicas del *opus*. No eran simplemente atributos estéticos, sino representaciones de estados interiores que se manifestaban en la materia y en el alma del alquimista. […] Los colores no son cualidades exteriores, sino símbolos de procesos interiores que el inconsciente proyecta sobre la materia visible» (*idem*, p. 319).

A la luz de ello, el uso del color en la literatura, como fenómeno estético a la par de emocional, apunta también a la función estructural que el color juega dentro de la economía textual. Más allá de los rasgos pictóricos, al condensar contenido simbólico, los colores empleados a veces también como parte del lenguaje figurado no se quedan ancladas en lo descriptivo, sino que trascienden las fronteras de lo meramente decorativo u ornamental. En este caso, la función emotiva y la estética confluyen, y, sin que esto implique la pérdida del valor referencial constitutivo del color, el simbolismo cromático desemboca en la función poética (*vid.* Jakobson, 1975). Al entrelazar proyección, espejeo y recreación de la transición psíquica, los colores describen, califican,

afianzan, pero más que nada evocan. El valor asociativo que cobra el lexema cromático dentro del espectro literario, donde se crea, se apela a, se da cauce a y hasta se retroalimenta la disposición interior, convierte los colores en agentes del significado.

Los colores serían, pues, una parte de la «lengua materna» del inconsciente, del que dimanan a modo de símbolos que a menudo expresan cualidades anímicas, pulsiones, intensidades variables, armonías, pugnas o procesos de transformación interiores. Desde este punto de vista, el lexema cromático como herramienta semiótica emerge en medio de un palimpsesto donde el color no es pigmento, ni huella, sino presencia de algo subjetivo que se intuye e insinúa o *viceversa*.

Si bien, según los planteamientos de la psicología analítica, la elección cromática por parte de los artistas en general, y de los escritores en particular, es un acto irracional, intuitivo, fruto de la inspiración y del marcado nexo con el inconsciente, no obstante, en lo que atañe a la transfiguración de un texto literario mediante su traducción a otro idioma, en términos teóricos, sin excluir la intuición poética, la labor del traductor habría de ser una hecha a conciencia.

A efectos de nuestro análisis, partiendo del desiderátum de la «invisibilidad del traductor» (Venuti, 2008) sin perder de vista, sin embargo, la dificultad que entraña parangonar matices del original, trabajando con un texto fuente hipermodal, como lo es *Farhrenheit 451*, que moviliza simultáneamente varios registros expresivos a tal grado que la representación visual se imbrica con la sonora y la táctil, si, a la hora de cotejar en dicho palimpsesto las variantes meta en español y rumano con el original, las «huellas» de los traductores, en términos de desvío o reajuste cromático-semántico, son discernibles al punto que las injerencias alejan visiblemente la versión resultante del texto fuente, menoscabándolo u opacándolo en vez de realzarlo, resulta pertinente sopesar si en la encrucijada entre signo y sensación los traductores decidieron privilegiar la fidelidad semántica o la fidelidad poética.

Dado que, según veremos a continuación, en las versiones de traducción ante las que nos encontramos, los colores no solo se hacen espejo de la transición anímica, sino que estos mismos se transforman y transmutan como los metales en la alquimia y el alma en sus etapas de transfiguración, parece innegable que, por el sendero de lo que podríamos llamar cromosemiótica, la empresa de búsqueda del flaubertiano *mot juste*, que cualquier traductor asume, se vuelve equiparable a la del alquimista, en sus intentos de alcanzar la anhelada flor de oro. Desde la práctica traductora —que supone una lectura en segundo grado y una reescritura transcultural, una recreación simbólica en primer grado—, al igual que en el caso del alquimista, en la "fabricación" textual se persigue sin lugar a dudas integrar lo consciente e inconsciente, logrando, pues, en términos de traductología, que la flor de oro

brote en el texto resultante a raíz de una armonía suprema entre las intenciones del autor y la propia intuición poética del recreador en la lengua y cultura meta, propiciando, por ende, una fértil simbiosis entre lengua, cultura y percepción sensorial.

Cuando el color cruza las fronteras lingüísticas, y más cuando este se vuelve estilema del autor a traducir, como lo fueron en su momento y quedaron para la historia el azul dariano o el verde lorquiano, por ejemplo, paradigmáticos para sus imaginarios poéticos y para la preceptiva de sus respectivas generaciones, la opción de traducción no solo moldea la experiencia sensorial proporcionada por la lectura del texto, sino que encauza hermenéuticamente a los receptores de la cultura meta.

En el caso del escritor estadounidense Ray Bradbury, quien cultiva en toda su narrativa una marcada simbología cromática, si tenemos en cuenta el orden de las fases de alquimización, concretamente *nigredo, albedo, citrinitas y rubedo*, casualmente, los colores más usados de la paleta cromática bradburyana, no solo en *Fahrenheit* 451 o en el resto de sus novelas, sino también a lo largo de su cuentística, son precisamente el negro, el blanco, el amarillo y el rojo, con sus respectivos matices de estimable fuerza expresiva en cada caso. Otros colores recurrentes son el naranja, el verde, el morado y el azul.

Dentro de la matriz poética de la obra maestra del escritor que nos ocupa, el imaginario cromático estriba en matices que conforman una narrativa de la nostalgia, el miedo, la ira, el estupor, la represión y la resistencia intelectual. En este sentido, el código cromático bradburyano connota alienación, contraste, fractura, escarnio, epifanía, anhelo de trascendencia. Si bien en la imaginería alquímica la transmutación culmina con la *rubedo*, pasando por *citrinitas* como fase intermedia de iluminación, en la novela de Bradbury las llamaradas rojas, amarillas y anaranjadas del fuego en el que se queman los libros irrumpen en un escenario sumido en la negrura, poblado por caras y manos «ahumadas», «rostros tostados» (p. 45), ruinas tiznadas» (p. 45), objetos «ennegrecidos» (p. 15), «color carbón cuando no asemejando «muñecos achicharrados» por completo (p. 135). La sociedad distópica que Bradbury plasma, donde los bomberos, en vez de apagar incendios, los provocan, liquidando bibliotecas, quemando libros, así como a sus respectivos dueños, cuando estos decidan entregarse a las llamas y morir antes que vivir sin libros, se halla oscurecida por la ignorancia y el engaño, abismada en el caos imperante, presa de la alienación que la arraiga en la fase de la *nigredo*, sumiéndola en las tinieblas anímicas cual «cámara funeraria» (p. 23). En el mundo abocado a la disolución, el negro apocalíptico lo hienden gradualmente el amarillo, el plateado y el blanco de la revelación, hasta volver a cederle paso al rojo revolucionario con el que dichos colores terminarán por confundirse en el resurgimiento del ave Fénix a modo de retorno y florecimiento simbólico de la luz y de la civilización en un nuevo mundo.

En otras palabras, en el caso de *Fahrenheit 451*, la *rubedo*, entendida como culminación de la gran obra alquímica, como *coniunctio oppositorum*, esto es, unión sagrada, se da con el empleo de los epítetos cromáticos de la gama del rojo. Como botones de muestra a este respecto tenemos en primer lugar la imagen singular de «la luna [que] estallaba en un fuego rojo» (p. 103), cuyo parecido con la «luna de sangre» que acompaña al sol negro de la disolución en el Apocalipsis de San Juan (6: 12) es imposible desestimar, ya que, aunque de manera lúgubre, en el taoísmo connota cambio, (r)evolución, el final ocasionado por su lucha con el dragón cósmico, y, por lo tanto, justo el reestablecimiento del orden cósmico y los nuevos comienzos augurados en el final de la novela bradburyana. En segundo lugar, en flagrante contraste con el rojo suave, pálido, anémico, y la falta de energía vital que encierra la propia simbología onomástica de Mildred, la esposa de Guy Montag, el tono carmesí de los labios de la parlanchina, aunque meditabunda, Clarisse, simboliza la tentación y anticipa la revelación que la enigmática mujer encenderá en el protagonista.

En el marco de una lógica sutil y a la vez sumamente plástica, cuando el rojo oscuro, como color de la sangre estancada e intoxicada, y el claro, simbolizando la sangre alterada, se vuelven tonalidades cromáticas relacionadas con el malestar, el juego cromático se abre a la relación de complementariedad que el rojo establece con el color verde. El contraste cromático creado replica el engarce entre la vida y la muerte, que se realzan mutuamente incluso a nivel simbólico. En este punto la poética bradburyana entronca plenamente con la lorquiana en las valencias tanáticas asociadas al color verde, siendo paradigmática la escena en que, tras el conato de suicidio con píldoras, a Mildred tienen que realizarle una hemodiálisis, procedimiento para el que el personal sanitario que acude a la casa del protagonista emplea una máquina con un tubo parecido a una cobra negra que aspira la «sustancia verdusca» de su interior (pp. 26-28), depurando la sangre del veneno ingerido y reemplazándola posteriormente. La apariencia ofidiomorfa de la máquina desintoxicadora, pero sobre todo el determinante cromático usado en este contexto coinciden en la esfera simbólica de lo mortífero, de lo venenoso, con la apariencia de réptil que cobra también la manguera lanzallamas (p. 120) usada por los bomberos bradburyanos con la llamarada verde de frío líquido que despide, y, en igual medida, con la mirada eléctrica, ponzoñosa, del perro asesino — caza-lectores — de los bomberos, convertida, asimismo, en «llamarada verde» (p. 47) o «luz verdosa» (p. 88), como alusión al químico, esto es, a la venenosa procaína que les inyectaba a las víctimas del sistema.

Sumándose al verde, en el espectro cromático de la toxicidad se inscriben, asimismo, las hipnóticas llamaradas anaranjadas (p. 120 y 131) o amarillentas (p. 133). Aun cuando tanto el amarillo, como el naranja son fuentes de

ambivalencia dentro del código cromático bradburyano, cuando hipostasian la valencia destructora del fuego asociada al «chorro llameante» de queroseno (pp. 132-133) expelido por la manguera, o a los demás agentes culturicidas, estos colores adquieren valencia claramente negativa. Un ejemplo destacado en este sentido es el automóvil amarillo-anaranjado de Beatty, el jefe de los bomberos (p. 76), también lo es el color del uniforme que llevan los bomberos (p. 31), pero también ocurre con la salamandra «anaranjada […] con la barriga llena de queroseno» (p. 31 y 120) o con el infernal sabueso mecánico presentado como un «dragón anaranjado»[24] (p. 47).

Por oposición a las fuerzas ctónicas, vinculadas a los factores de destrucción, marcadas con los colores del fuego, la franja del abanico cromático que Bradbury dedica a los guardianes o símbolos del bien, impulsores de la regeneración, comprende en su gran mayoría el blanco, el violeta, a veces el azul y, muy al contrario de lo que era de esperarse, no excluye el negro, siendo el blanco y el negro los tintes medulares para esta categoría referencial. El blanco virginal, epifánico, guarda relación en primer lugar con la presencia e imagen de Clarisse o con la de los libros, que salen volando cual palomas blancas[25] a fuerza del poder transfigurador del fuego (p. 49), o, por último, con uno de los símbolos de la resistencia, encarnado en el personaje de Faber: «había blancura en la carne de sus labios, en sus mejillas, y su cabello era blanco, mientras que el color de sus ojos se había desvaído, adquiriendo un vago tono azul blancuzco» (p. 94).

Los ojos negros y profundos (p. 40) de la enigmática Clarisse, por otro lado, lucen a ratos como «dos extraordinarios pedacitos de ámbar violeta» (p. 19).

De los bomberos destaca «la feroz expresión y la tez de color azul acerado» (p. 45), mientras que los matices del blanco, como el ceniciento, plomizo, gris, grisáceo, nacarado o plateado, se instrumentan a modo de dardos velados contra la artificialidad y el automatismo de un entorno pulcro, resplandeciente, pero huero: «un atisbo del plateado mundo exterior» (p. 23),

---

[24] Nótese a este respecto la filiación simbólica que se establece entre el imaginario poético de la novela que nos ocupa con la imaginería de la alquimia oriental, puesto que, por un lado, en las escatologías de la China ancestral, la lucha entre el dragón celestial y la luna era vista como amenaza al orden cósmico, mientras que en el taoísmo, el dragón es un símbolo del yang activo, del sol, del fuego interno transmutador del espíritu.

[25] El simbolismo avimorfo, especialmente rico y recurrente en la novela que nos ocupa, y que impregna sobre todo las escenas de quemas de libros, ha sido explorado en un primer acercamiento nuestro a la obra de Ray Bradbury, concretamente en: «Aprehendiendo la vida de los libros. Una aproximación al trasvase de los símbolos literarios en las traducciones al español y al rumano de *Fahrenheit 451*». En: *CDDC*, nr. 18/2022, Ştefan cel Mare University Press, pp. 229-260.

«llovió y el mundo entero adquirió un color grisáceo oscuro» (p. 31), «la luz grisácea del vestíbulo» (p. 85), «una nube de humo blanco grisáceo» (p. 136), «Montag imagina a los hombres como rostros con ojos grises y apagados, […] lenguas grises y pensamientos grises» (p. 154).

Con todo lo susodicho, confiamos haber puesto de relieve el hecho de que en la prosa bradburyana, los colores comportan valores simbólicos, afectivos, culturales. Los envolventes matices cromáticos nacidos de la pluma de Bradbury revisten atributos éticos, a veces se inscriben en una lógica alquímica que acentúa las dimensiones axiológicas u ontológicas de la composición. En los determinantes cromáticos laten valencias arquetipales y cargas ancestrales, de modo que en la economía textual los lexemas cromáticos muchas veces fungen de ancla simbólica en medio del caos y de la vorágine de la disolución inminente.

A efectos prácticos, el traductor ideal intenta replicar el acto demiúrgico en sus tintes y timbres. En lo que concierne al cromatismo, bastaría citar y analizar detenidamente el caso del color rojo, imperante en la arquitectura de la obra maestra bradburyana, para comprobar, como hemos señalado en estudios previos (Ienceanu, 2022), que, dada la veta sinestésica del escritor estadounidense que nos ocupa, en las pinceladas metafóricas bradburyanas que exhiben colores casi siempre afloran enriquecedores estímulos orientados a apelar a las demás dimensiones sensoriales, con lo cual, a la hora de traducir, se vuelve todo un reto lidiar, por ejemplo, con una imagen en la que al tono rojo de un libro que se quema se le suman los detalles referentes al crepitar del fuego, al aleteo del libro y el valor simbólico de este etcétera.

Por lo tanto, aún más en los casos que aúnen lo visual, lo auditivo, la temperatura, la textura, el ritmo, el traductor se ve obligado a sopesar no solo el matiz cromático de la versión que baraja, sino el engarce de este a nivel de sonoridad global con los demás constituyentes que conformarán el sintagma en la lengua meta, ya que son las opciones del traductor las que, no solo influyen en la dimensión estética de una obra literaria, sino que, dado el caso, pueden cambiar significativamente el paradigma interpretativo.

Para comprender mejor el peso y alcance de las decisiones de los traductores de *Fahrenheit 451* en el caso del trasvase de los lexemas cromáticos, hemos escogido, con vistas a un primer acercamiento a la cromática bradburyana, del abanico cromático que despliega el texto fuente, un breve muestrario que nos permitirá poner el foco en las diferencias que existen entre las traducciones realizadas por Alfredo Crespo y Petre Solomon, así como en las estrategias de traducción a los que estos recurren.

Nos dedicaremos a examinar unos destacados botones de muestra de la esfera cromática del violeta, el rojo, el azul, el blanco y el gris, relegando el análisis de los demás colores y matices para próximas investigaciones.

3. Babel a todo color. Fidelidad vs. traición

En lo que a la práctica traductora atañe, una primera muestra de traducción divergente con respecto al original la proporciona el traductor Petre Solomon,

que sustituye el determinante cromático del inglés *violet* por el adjetivo rumano *vioriu* (véase Fig. 1):

Fig. 1 (el subrayado es nuestro)

ing. «[…] as if her eyes were two miraculous bits of *violet* amber» (p. 5).	esp. «[…] como si los ojos de la muchacha fuesen dos extraordinarios pedacitos de ámbar *violeta*» (p. 19).	rum. «[…] ca şi cum ochii fetei ar fi fost crâmpeie miraculoase de chihlimbar *vioriu*» (p. 15).

En dicho contexto, mientras que Alfredo Crespo opta, en su traducción al español, por el término con radical etimológico latino que tanto la lengua fuente, como la lengua meta comparten, lo cual contribuye a mantener el tono solemne de la frase, el traductor rumano se decanta por el hipónimo cromático derivado del nombre de la flor rumana *vioară* (reg. *viorea*), lo cual a primera vista resulta coherente y simbólico, si tenemos en cuenta la procedencia vegetal del ámbar, que es una resina fosilizada. Por lo que estrictamente a la elección cromática se refiere, si bien es cierto que la versión propuesta por Solomon no es una versión literal, y dista más del original principalmente porque el matiz por el que reemplaza el violeta vendría siendo un violeta más claro, un violáceo menos místico, grave y majestuoso, menos ceremonioso e intelectual, la «traducción etnocéntrica» (Bassnet, 2014) que este hace resulta más poética, lírica, sugerente y musical, siendo consonante con las capas de significado e intencionalidad alegóricos del texto en su conjunto. A diferencia del violeta, que de hecho no es otra cosa que una combinación del rojo con el azul, concretada en un matiz más frío y fuerte, y que, si bien entraña solemnidad y misterio, también comporta pesadez y dureza, con el correlato lingüístico rumano *vioriu* la interpretación se ve encauzada de manera sumamente acertada hacia un horizonte más alegre, suave, animado, familiar.

Al «domesticar» el matiz — por usar el término que acuñó Lawrence Venuti (1995) — y situarlo en la proximidad del sustantivo metafórico *crâmpeie*, muy atinado por cierto, la expresión gana poeticidad, y gana sobre todo una soltura en perfecta coherencia con la tipología femenina que Bradbury pinta. Al optar por una «equivalencia dinámica» (Nida, 1964) en vez de por una «equivalencia formal», como la que aparece en la versión castellana, Solomon concibe una fórmula adaptada cultural y estilísticamente, que consigue (re)crear en el lector meta una impresión y una respuesta equivalentes a las que Clarisse había provocado en Guy Montag. Consecuentemente, mediante el ingenioso correlato lingüístico que propone, el traductor rumano logra que el determinante cromático calificador de la mirada femenina traduzca la personalidad soberana del personaje juguetón, audaz y rompemoldes, incluso a nivel de sonoridad idiomática. Solomon aprovecha, pues, la resonancia juguetona y vivaz, así como el timbre

emocional que cobra el vocablo *vioriu* en la estela de otros términos como *zglobiu, trandafiriu, rozaliu,* de efectos análogos, y apuesta por una variante en la que se da, a nuestro modo de ver, lo que podría llamarse una cromofonía, a saber, una traducción entre la mirada y el oído, que ya no solo colindan a nivel textual, sino que se compenetran.

Al no desdeñar el lado fonosemántico de los términos que esgrime, el término cromático menos técnico, más visual y eufónico, que Solomon propone, activa un resorte síquico que sin lugar a dudas hace que el término tenga más calado en los lectores rumanos, incrementando la posibilidad de que estos asocien la mirada más ágil, penetrante, inquisitiva y magnética, que el término *vioriu* sugiere, con la figura risueña de la Clarisse que desafía las normas y luego desaparece sin dejar rastro.

En resumidas cuentas, bajo un prisma pragmático, el hipónimo propuesto por Solomon aporta calidez, coherencia simbólica y fluidez al discurso, siendo más afín al oasis de humanidad, ternura y rebeldía que personifica el personaje de Clarisse en una sociedad irreflexiva, abellacada, anestesiada, despojada de su cultura y humanidad.

El ejemplo de traducción analizado *supra* respalda la hipótesis que aventurábamos en estudios anteriores (2022, p. 257), a saber, la bastante perfilada tendencia del traductor rumano a jugar de forma ocurrente y enriquecedora con los matices. Como tal, una prueba adicional de que el escenario de traslación rumana confirma la intuición poética y destreza estilística de Petre Solomon reside en el ejemplo que citaremos a continuación:

Fig. 2 (el subrayado es nuestro)

ing. «The books leapt and danced like roasted birds, their wings ablaze with *red* and yellow feathers» (p. 110).	esp. «Los libros brincaron y bailaron como pájaros asados, sus alas en llamas con plumas *rojas* y amarillas» (p. 133).	rum. «Cărţile săreau şi dănţuiau ca nişte păsări puse pe jăratic cu pene *purpurii* şi galbene în flăcări» (p. 121).

En cuanto al cromatismo, podemos comprobar que, incluso en esta escena emblemática, la versión castellana se mantiene en la línea de la equivalencia formal. La rumana, en cambio, se afianza una vez más en su poeticidad expresiva mediante el uso del hipónimo que propone para designar el color de las páginas pertenecientes a los libros avimorfizados bajo el calor del fuego que los consume. La fuente de la poeticidad radica en la creativa sustitución del clásico rojo (ing. *red*, rum. *roşu*) con el púrpura en el sintagma *pene purpurii* (esp. = ´purpúreas plumas´ vs. esp. Crespo = 'plumas rojas').

A nuestro juicio, la domesticación del color en el caso citado es, una vez más, un acierto, puesto que, al ser el púrpura un matiz intermedio entre el rojo y el azul, tirando a un morado más cálido, vibrante y profundo, el lexema cromático, aun cuando designe un color más oscuro, vinoso, no deja de referirse a un rojo. En otras palabras, el desvío semántico sigue siendo

parcial. El giro cromático hacia el matiz imperial de hecho confiere al conjunto un toque más realista, si atendemos los destellos azulados que cobra el rojo cuando contemplamos el fuego. Ahora bien, pese a no poder negar la evidencia de que, en parte, la versión rumana, más sofisticada, se aleja, sin embargo, ligeramente del original, en este punto cabe puntualizar que, al descartar el rojo clásico, la susodicha también se aleja de la dimensión visceral inherente al rojo, adecuándose mejor a la carga semántica original, que se infiere del conjunto. En este sentido, el púrpura, con las connotaciones rituales, litúrgicas, espiritualizantes, que lleva parejas, se presta mucho mejor a patentizar el sustrato simbólico del libro, al tiempo que refuerza la plasticidad expresiva para el público meta y confiere coherencia visual y verosimilitud a la imagen artística, respondiendo al propósito literario global de una manera más esteticista y evocadora.

En lo concerniente al color azul, es imposible obviar el primero de los ejemplos que contrastamos a continuación:

Fig. 3 (el subrayado es nuestro)

ing. «Beatty's *alcohol-flame stare*» (p. 120).	esp. «*La mirada penetrante* de Beatty» (p. 121).	rum. «*Privirea* lui Beatty, *albastră ca flacăra alcoolului*» (p. 114).
ing. «[…] a fiery face, and *a blue-steel* […], their *bluish-ash*-smeared cheeks where they had shaven close» (p. 30).	esp. «[…] la tez de color *azul acerado* […], las mejillas manchadas de *cenizas* incluso estando recién afeitados» (p. 45).	rum. « […] obrajii *albăstrii ca oțelul* […] obrajii lor *vineți,* bine bărbieriți, păreau tăvăliți *în cenuşă*» (pp. 40-41).

En esta ocasión, el traductor al castellano parece haber puesto sus esfuerzos al servicio del cometido de recoger de forma muy precisa el sustantivo en. *stare*, y lo logra apostando por el sintagma «mirada penetrante». En el segundo ejemplo de los citados arriba, propone, asimismo, un ejemplo atinado para el en. *blue-steel*. No obstante, las referencias cromáticas al matiz azulado, explícitas o implícitas (ing. *bluish* & *alcohol-flame*) en los dos ejemplos restantes de los párrafos señalados, se omiten en su totalidad.

En contrapartida, la traducción de Petre Solomon da cuenta una vez más de la reverencia hacia el original, de la ambición y el compromiso poéticos, así como del virtuosismo traductológico, ya que el traductor no se limita a encontrar unos equivalentes adecuados en *vineți* (esp.=´lívidos, blancos tirando a berenjena´) y *albăstrii ca oțelul.* El ejemplo que alude a la mirada de Beatty arguye a favor de la rotunda intuición poética del traductor rumano, ya que lo que en inglés era comparación implícita, en rumano se vuelve comparación explícita mediante la adición de la referencia cromática en la secuencia «albastră ca flacăra alcoolului», una mención aclaratoria de tipo especificativo con un fuerte valor poético-calificador que en el idioma meta

se agradece. Este fenómeno, en parte atribuible a una práctica proactiva que es la sobretraducción interpretativa, contribuye a la intensificación del significado poético, ya que la fórmula en la lengua meta pone especial énfasis en el azul ígnico y se vuelve más evocadora. En cambio, con el desvío por omisión y simplificación que ocurre en la versión española, buena parte del significado poético asociado con el rostro y la catadura del cabecilla de los bomberos se ve amputada.

Si, en el ejemplo anterior, la traducción al español parecía quedarse a medias tintas en cuanto al discernimiento de matices se refiere, en el primer caso que proporcionamos a continuación, la misma compensa y demuestra más rigor a la par de creatividad por parte del traductor, que esta vez tiene muy presente el lexema cromático *white* del original. Así, ciñéndose al cruce con el azul, es resaltable el uso del derivativo *blancuzco* a fin de destacar la mirada de un personaje fundamental en la economía diegética por hacer frente al mundo artificial circundante y darle un nuevo sentido a la vida del protagonista.

Fig. 4 (el subrayado es nuestro)

«[Faber's] eyes had *faded*, with *white* in the *vague blueness* there» (p. 76).	«El color de [los] ojos de Faber] se *había desvaído*, adquiriendo *un vago tono azul blancuzco*» (p. 94).	«[…] ochii, de *un albastru spălăcit*, păreau *stinşi*» (p. 87).
«[…] the great idiot monsters lay asleep with their *white* thoughts and their *snowy* dreams» (p. 110).	«[…] los estúpidos monstruos yacían dormidos con sus pensamientos *blancos* y sus sueños *nebulosos*» (p. 132).	«[…] uriaşii monştri cretini dormeau, cufundaţi în somnul lor *alb*, cu *vise ca omătul*» (p. 121).
«[…] a page hung open and it was *like a snowy feather*» (p. 50).	«[…] una página desgajada asomó, y era *como un copo de nieve*» (p. 49).	«[…] o pagină desfăcută, *ca o pană de culoarea zăpezii*» (p. 45).

Al cotejar la versión española con la rumana, vemos que el correlato lingüístico correspondiente al color blanco falta. El traductor rumano parece conformarse con proponer un equivalente funcional que a nivel de significado funde el sentido contenido en las palabras inglesas *white* y *vague* en un solo significante, que en efecto recoge de forma poética, pero en cierto grado redundante, la difuminación tonal a la que alude el original *had faded* (ro. *erau stinşi*), al que complementa. En fe de ello, el propósito de aclarar el azul se cumple también en la variante rumana, pero desproveyendo el texto en la lengua meta de la referencia cromática explícita en el original, lo cual diluye la fuerza expresiva a la par de la referencial.

Visto ello, se infiere que en este caso es la versión española la que mejor se ajusta al original, replicando el esquema de gradación cromática, al

tiempo que sigue, además, de manera mucho más fiel la estructuración sintáctica del texto fuente, confiriéndole más precisión al texto meta incluso mediante la conservación del pluscuamperfecto del indicativo. Es más, si nos detenemos a analizar el adjetivo cromático empleado, mediante el término *blancuzco* la versión española logra marcar una diferencia añadida a nivel sensorial y ético. Al no decantarse por el término *blanquecino*, opción con la que el español también cuenta, un adjetivo que aludiría a lo más concreto, pero de manera más neutral, y apostar, en cambio, por el matiz que a veces remite de forma ligeramente despectiva a tintes enfermizos, se logra en la variante meta castellana alcanzar un grado de poeticidad discursiva superior, ya que la forma más potente, con el sufijo modificador de grado propuesto, se inscribe armoniosamente en el paradigma hermenéutico que el personaje de Faber abre. El lexema cromático elegido por Crespo realiza, desde este punto de vista, la atenuación tonal con las valencias de un blanco que permea y descompone el azul, aludiendo a la impureza tonal por contaminación o mezcla cromática, e incluso por la degradación de la luz. El término empleado en español transmite, por lo tanto, en un registro simbólico, los visos de una ancianidad luminosa, templada por la sabiduría, sin dejar de lado el desgaste que supone vivir en un entorno hostil que hace mella y deja huella directamente en la mirada. Dicho deslucimiento el adjetivo blancuzco lo connota magistralmente.

Según se desprende, asimismo, de los demás ejemplos que barajan la referencia cromática al blanco, a nivel de sensibilidad estética, con las traducciones que Crespo ofrece dentro del espectro cromático del blanco la versión española remonta e innova. Aunque a primera vista resulte sorprendente que, aun cuando el español cuente con una alternativa sumamente poética de la talla del término *níveo*, adjetivo de la familia léxica de *nieve*, el traductor no lo use ni una vez al trasvasar el adjetivo *snowy* en los casos señalados, una lectura contextual detenida nos revela que, de hecho, la voz *nebulosos* como determinante para sueños en realidad no va mal encarrilada. Cabe la posibilidad de que el término no sea el más pertinente, pero lo encomiable es que el traductor español intuya el hecho de que en el contexto el adjetivo cromático no remite a la blancura impoluta con la que comúnmente se asocia lo níveo, esa pureza que de hecho escasea en esta novela de Bradbury, donde la nieve es todo menos normativa: «strange snow», «dirty snow», «porcelain snow», haciendo más bien referencia a la atmósfera brumosa, neblinosa, confusa, irreal, inquietante, desconcertante, poco consistente y deleznable como la nieve, de los sueños, que, si abundante, a veces puede actuar como una cortina que ofusca. En dicho caso, el traductor se rige por el criterio semántico, anteponiendo lo referencial a lo estético.

Por otro lado, la variante rumana despliega el abanico de sinónimos referenciales aprovechando al máximo las tres formas más usuales con el

que el rumano cuenta para designar la nieve, y afina primorosamente la traducción según el registro, la intencionalidad y el valor simbólico y estilístico. De este modo, en la traducción de *Fahrenheit 451* Solomon alterna la voz estándar *zăpadă*, por un lado con su correlato *nea*, más lírico, tierno, íntimo, poético, representativo de una blancura idealizada arraigada en lo feérico u onírico, y, por otro lado, tal y como lo demuestra el ejemplo aducido *supra*, con el regionalismo *omăt*, la variante rural, enraizada en lo ancestral, que, al designar un tipo de nieve más espesa y en mayor cantidad, parece cuantificar mejor la pesadez del sueño y el vacío espiritual asociados con los obtusos contemporáneos que el protagonita ve como a unos monstruos.

Mención aparte merece, en lo que respecta al tercer ejemplo arriba citado, el desplazamiento referencial que ocurre en la traducción al español del sintagma nominal *a snowy feather*. Lo que al principio parece responder al deseo de compensar la omisión de la referencia cromática en otras secuencias, a nuestro juicio desemboca en resemantización y alteración del paradigma simbólico. Mientras que el traductor rumano se mantiene fiel al original, el español omite la referencia explícita al color, ya que este se deduce del contexto, sin embargo, la sustitución de la pluma color nieve con el copo de nieve, si bien encaja en una poética de la fragilidad, de la pureza y el desvanecimiento, surte efectos que van más allá del criterio estético y modifica la simbología alegórica. El sentido metafórico de la comparación original se proyecta en el marco del paradigma de lo avimorfo, construido a lo largo de toda la novela, directamente vinculado con la transmutación de los libros incluso mediante el tenor de la comparación en cuestión —la página desgajada. El desvío semántico originado en castellano por la elección del copo de nieve como vehículo de la comparación, anula en el texto meta en español la transferencia de los atributos simbólicos condensados en la pluma, metonímicamente relacionada con lo alado, el vuelo, el pensamiento, el Logos, el aire, el poder de la escritura, la libertad y la memoria que perdura. La elección del copo de nieve como equivalente funcional, por otra parte, ahonda en lo sensorial, visual, táctil y atmosférico, pero sitúa el texto en la zona de lo mutable y de la pérdida, ya que la nieve remite al agua congelada, a la memoria cristalizada, a lo que se derrite, se evapora, desaparece. La analogía se ajusta mejor a la sensibilidad del público meta, pero traiciona una dimensión fundamental del imaginario poético bradburyano, vertebrado por el simbolismo avimorfo.

Por último, en lo que concierne al gris y a sus matices, en la traducción al español se advierte una escrupulosa distinción entre el gris a secas, el blanco grisáceo y el grisáceo oscuro, tal y como hacen constar los ejemplos citados a continuación:

Fig. 5 (el subrayado es nuestro)

«Faber was a *grey* moth» (p. 101).	«[…] una polilla *gris*» (p. 125).	«[…] o molie *cenuşie*» (p. 113).
«[…] a single solid cloud of *black-grey* smoke blown at him in silence» (p. 114).	«[…] una nube de humo *blanco grisáceo*» (p. 136).	«[…] ca un nor *cenuşiu*» (p. 127).
«[…] he came back down the hall in the *grey* light» (p. 68).	«[…] la luz *grisácea* del vestíbulo» (p. 85).	«[…] lumina *cenuşie*» (p. 76).
«In the late afternoon it rained and the entire world was *dark grey*» (p. 16).	«Llovió y el mundo entero adquirió un color *grisáceo oscuro*» (p. 31).	«Începu să plouă şi lumea întreagă deveni *fumurie*» (p. 26).
«He imagined thousands on thousands of faces peering into yards, […], nightfrightened faces, like *grey* animals peering from electric caves, faces with *grey* colorless eyes, *grey* tongues and *grey* thoughts looking out through the numb flesh of the face» (p. 132).	«Montag imagina a los hombres […] atemorizados, […] como animals *grisáceos* […], rostros con ojos *grises* y apagados, lenguas *grises* y pensamientos *grises* mirando desde sus caras de carne entumecida» (p. 154).	«Feţe palide, speriate, ca nişte jivine *cenuşii* cu ochi electrici şi lipsiţi de culoare, feţe cu limba *cenuşie*, asemenea gândurilor care le însufleţeau carnea împietrită» (p. 146).

En la versión rumana, sin embargo, parece neutralizarse la diferencia entre *grey*, *black-grey* y *dark grey*, ya que el equivalente prevaleciente es el gris-ceniza o ceniciento (rum.. *cenuşiu*) — grado cromático que, por cierto, Crespo descarta — con la única excepción de *fumuriu*, que vendría siendo un 'gris-humo'. Como tal, se puede observar que, pese a la neutralización de las diferencias en ciertos matices, Petre Solomon sigue haciendo honor a la inventiva demostrada a lo largo del texto. A favor de ello obra indudablemente la domesticación, a raíz de la cual resultan, aparte de los dos correlatos cromáticos rumanos mencionados, también el sustantivo *jivine*, que, al incrementar el grado de poeticidad y precisión discursivas, ayuda a compensar el no haber discriminado mejor o cargado las tintas cromáticas en pasajes que sin lugar a dudas se hubieran beneficiado de ello. Como grado cromático del gris — ya de por sí un matiz impuro —, el grisáceo, preferido por Crespo, potencia la impresión de despersonalización, agotamiento vital, abandono y disolución identitaria, al tiempo que el ro. *cenuşiu*, que incrementa la densidad síquica y simbólica, favoreciendo el contexto, resulta

igualmente congruente con la dimensión ambivalente y la valencia liminal, alquímica, transformacional que impregna la obra maestra de Ray Bradbury. En sus variantes de blanco más o menos apagado, tanto el *fumuriu*, como el *cenuşiu* condensan un valor material, residual y volátil, por lo que entrelazan lo residual, la fatiga espiritual y el anhelo purificador, remitiendo de manera simbólica a métodos de depuración de los metales, a base de ceniza[26], fuego[27] y humo[28]. En este sentido, emulando la valencia alquímica del *plomizo*, ambos lexemas cromáticos propuestos por Solomon connotan la erosión, la pulsión tanática, pero también el ansia redentora que laten en la variante fuente.

Llegados a este punto, debemos puntualizar que matices como el blanco-leche, el plateado, el perlino, los matices del azul, del verde, del amarillo, el rosado, rubí, carmín y otros tonos del rojo, que Bradbury engarza entre las líneas de su obra maestra, haciendo de las secuencias a traducir retos certeros, definitivamente merecerían un análisis detenido por nuestra parte. Confiamos puedan constituir el objeto de indagaciones futuras.

4. Conclusiones

En el presente trabajo hemos rastreado y sopesado el grado de parecido, ajuste o desvío poético que se percibe en las traducciones al español y al rumano de la novela *Fahrenheit 451* con respecto a la carga connotativa del original en los sintagmas conteniendo lexemas cromáticos. Hemos puesto el foco en la manera en que se produce el trasvase de dichos términos en los dos idiomas meta, examinando si las opciones de traducción en los dos idiomas románicos mencionados le restan metaforicidad o intensidad al discurso o si, por lo contrario, las modifican o refuerzan por compensación.

En una obra sinestésica como la de Ray Bradbury, en la cromática estriban una parte considerable de los mecanismos creadores de la atmósfera, transmisores de la temperatura moral, así como de la psicología de los personajes. Traducir de manera acertada el color de una obra literaria como la que nos ocupa es no solo un condicionante del goce estético, sino de la capacidad evocadora de la versión resultante en la lengua meta.

A tenor de lo expuesto a lo largo del presente análisis, en forma de lectura sintomática del trasvase interlingüístico del color, cabe señalar, a modo de conclusión, el hecho de que ambos enfoques traductológicos coinciden en adecuar sus recursos y herramientas traductológicos al significado global y particular, a la intención del autor, y a los requerimientos de la mayor parte del texto.

En términos de adecuación metafórico-estilística y de combinación sintagmática, pese a la ardua tarea que resulta ser intentar igualar la destreza

[26] Véase *acendramiento*.

[27] Véase *incineración* o *cremación*.

[28] Véase *sahumerio*.

estilística bradburyana, es evidente que Alfredo Crespo y Petre Solomon comulgan en el propósito de dar expresividad al discurso y de encender la imaginación del lector mediante figuras poéticas afines a las del inglés.

En términos de selección paradigmática, el grado de acierto en el trasvase del código cromático varía en el sentido de que en los dos idiomas románicos contrastados hemos podido rastrear cambios totales o parciales, neutralizaciones y omisiones totales del matiz cromático. Los cambios y giros cromáticos identificados pocas veces atenuaban el grado cromático, más bien lo intensificaban, siendo de por sí orientados a reforzar la metaforicidad textual para los lectores meta. Por otro lado, los alcances de las pocas omisiones cromáticas en que incurrieron los traductores, cuando se daban, llegaban a afectar el paradigma hermenéutico del texto, mermando su potencial simbólico. Pese a las equivalencias parciales o a las omisiones producidas, no cabe negar que, en su conjunto, los traductores respetaron la función poética del original, pero sin que ello supusiera siempre la fidelidad hacia el matiz exacto.

Aun a riesgo de comprometer la clave simbólica, hemos podido advertir que en la práctica de la traducción a los dos idiomas que nos ocuparon, la propensión a no respetar al pie de la letra el matiz se daba, incluso si en la lengua meta y la lengua fuente existía el término cromático de etimología compartida, cuando el equivalente etimológico en el idioma meta carecía de la fuerza expresiva que requería el diálogo intersensorial que entablaba el contexto, desvirtuando el valor poético del sintagma en su conjunto, o cuando la traducción del matiz original incumplía los patrones de expresividad en la lengua meta y no se inscribía de manera orgánica en la forma de expresión que requería la cultura meta, de ahí que los traductores recurrieran a técnicas de domesticación que avivaran el color, cargaran las tintas o, por lo contrario, las rebajaran.

Visto lo visto, conviene recordar que algunas de las opciones de traducción aparentemente imperfectas que hemos analizado debido a que sacrificaban secuencialmente, mediante simplificaciones, equivalencias parciales, incompletas, el cromatismo, si bien comprometían la forma original, lograban hacer que una idea afín brillara más o ganara en intensidad.

Como nota predominante de la conducta traductológica, hemos de decir que, en cuanto se refiere estrictamente al trato de los lexemas cromáticos analizados, el traductor al español se mostró más reacio y ponderado, incurrió en algunas infidelidades, imprecisiones y omisiones de algún epíteto cromático con el subsecuente cambio de paradigma semántico, esgrimiendo, en cambio, vocablos dotados de precision quirúrgica y estimable fuerza expresiva en pasajes clave de la obra.

Por su parte, en el trato de los lexemas cromáticos es el escenario de traslación rumana donde destacan algunas neutralizaciones en el matiz cromático. No obstante, de los dos traductores, el traductor rumano se

muestra más lanzado a nivel estilístico, siendo el que más abraza el matiz y el que se ajusta más al calibre de la pluma bradburyana a la hora de traducir los sintagmas más descarnados de la novela, y el que más uso hace de la técnica de la domesticación, naturalizando incluso los lexemas cromáticos que no forman parte necesariamente de sintagmas de alto contenido simbólico.

Consecuentemente, en la traducción de *Fahrenheit 451* a la lengua de Cervantes no siempre se dan efectos análogos, parejos a la metaforicidad del original, sin embargo, en esta se perfila la tendencia a priorizar la armonía y cohesión global del contexto, así como la transposición del valor afectivo y del timbre musical de la secuencia cromática.

En la traducción rumana, las pocas neutralizaciones cromáticas que advertimos en parte parecen responder al deseo de lograr una coherencia semántica global, así como de emular la uniformidad estilística del inglés y la su coherencia simbólica del texto. Otras veces en la elección del lexema cromático prevalece la expresividad de la forma y la potencia metafórica del término empleado, de modo que en aquellas ocasiones se hace caso omiso de la coherencia del texto fuente, y el traductor se rige exclusivamente por las necesidades de la lengua meta, redundando ello no solo en un universo poético meta variopinto, sino también en traducciones interpretativas, que, si bien no transgreden por completo el código cromático, a veces son bastante revolucionarias, cuasiprometeicas en su afán de robarle el fuego de la expresividad al original, esto es, de parangonar las virtudes estilísticas del original, y de transponerlo al rumano, dotando los lexemas empleados de un valor afectivo equiparable a la versión fuente.

Para colofón, en virtud de todo lo señalado hasta ahora, consideramos que en el palimpsesto de las versiones resultantes en sendos idiomas meta no son invisibles ni el autor, ni los dos traductores cuya labor ha sido objeto de nuestro estudio. Por un lado, esto a se debe a que en la mayoría de las opciones de los traductores se transparenta el respeto hacia la intención original del autor, cuya «tinta» se puede leer sobre todo en el esmero puesto por parte de los traductores en lograr efectos estilísticos similares, aun cuando no se acate y traslade a rajatabla el matiz cromático original.

El pujante afán poético por parte de ambos traductores de serle fieles, dentro de lo que en la lengua meta cabía, a los febriles, eléctricos brochazos del talentoso escritor estadounidense, se traduce precisamente en los giros o correlatos cromáticos diferentes al original —certeros frutos de las interferencias lingüísticas y culturales que delatan la pluma de cada traductor. Es en estos donde apenas se vislumbra o bien se hace manifiesto, entre las capas superpuestas del significado, el trazo del que «reescribe» habiendo pasado previamente el color por el prisma de una lengua meta que, muchas veces, a fin de preservar el matiz ideático sin violentar ni el contexto cultural meta, ni el ritmo poético interno del texto fuente, tiene que afinar el color.

Se podría concluir, pues, que en este doble juego entre equivalencia y transferencia de un idioma germánico a dos románicos, los cambios cromáticos perceptibles en ambas traducciones traslucen, en cada caso, la preceptiva traductora y los recursos estilísticos de un atrezo poético diseñado para emular o complementar la carga sensorial, emocional o simbólica del texto fuente. A este respecto, a fin de cuentas las dos traducciones que hemos investigado tienen un aquilatado valor artístico, y nos ratifican en nuestro criterio de que una traducción lograda entreteje evanescentes armonías lingüísticas y emociones sedimentadas, cargados significantes lingüísticos y gravitantes reverberaciones culturales, y compagina, por ende, simbología cromática y simbolismo cultural.

Referencias bibliográficas

Bassnett, S. (2014). *Translation studies* (4th ed.). Routledge.

Bradbury, R. (2012). *Fahrenheit 451*. Simon & Schuster, https://jghsenglish.edu blogs.org/files/2015/02/Fahrenheit-451.pdf.

Bradbury, R. (2020). *Fahrenheit 451*. 2ª impresión revisada (A. Crespo, trad.). Debolsillo.

Bradbury, R. (2020). *Fahrenheit 451* (P. Solomon, trad.). Editura Paladin - Grupul Editorial Art.

Eco, U. (2008). *A spune cam acelaşi lucru. Experienţe de traducere* (L. Alexandru, trad.). Polirom.

Krishna, A. (2010). *Sensory Marketing: Research on the Sensuality of Products*. Routledge.

Ienceanu, L. (2022). Aprehendiendo la vida de los libros. Una aproximación al trasvase de los símbolos literarios en las traducciones al español y al rumano de *Fahrenheit 451*. En: *Concordia Discors vs. Discordia Concors. International Journal of Researches into Comparative Literature, Contrastive Linguistics, Cross-Cultural and Translation Strategies*: Intersemiocity, Intergenericity, Intermediality: From Translation to Dramatisation, Adaptation, Performance II, nr. 18/2022, Ştefan cel Mare University Press, pp. 229-260. https://condisdiscon.blogspot.com/2015/02/ issues.html , https://www.dropbox.com/scl/fi/rylfsrftdok1r917jrvzx/Concordia-18.-Lavinia-Ienceanu.pdf?rlkey=8hwrhlye82ccdlaswvipaxoxq&dl=0 [=*CDDC*].

Jakobson, R. (1975). Lingüística y poética. En *Ensayos de lingüística general* (F. Navarro, Fr. Ayala, trad.). Seix Barral.

Jung, C. G. (1995). *El hombre y sus símbolos* (J. Ferreiro, trad.). Paidós.

Jung, C. G. (2002). *Psicología y alquimia* (L. López Ballesteros, trad.). Trotta.

Nida, E. A. (1964). *Toward a Science of Translating with special reference to principles and procedures involved in Bible translating*. E. J. Brill.

Nida, E. (2001). *Language and Culture-Contexts in Translation*. Shanghai Foreign Language Education.

Pastoureau, M., Simonnet, D. (2006). *Breve historia de los colores* (M. J. Furió, trad.). Paidós. https://archive.org/details/282496164HistoriaDeLosColoresMichelPastoureauYDominiqueSimonnet/mode/2up.

Pastoureau, M. (2009). *Diccionario de colores*. Paidós.

Pastoureau, M. (2017). *Los colores de nuestros recuerdos*. Periférica.

Venuti, L (2008). *The Translator's Invisibility: A History of Translation. 2nd edition.* Routledge. https://books.google.ro/books?id=vL9IKvxt3zAC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.