Colloquium Area "Modern Studies in Fiction Literature Translation"

PALIMPSESTOS CROMÁTICOS II: UN ESCRUTINIO AMPLIADO DEL TRASVASE DE LOS LEXEMAS CROMÁTICOS EN LAS TRADUCCIONES AL ESPAÑOL Y AL RUMANO DE *FAHRENHEIT 451* /

CHROMATIC PALIMPSESTS II: A FURTHER APPROACH TO TRANSPOSING COLOR TERMS IN THE SPANISH AND ROMANIAN TRANSLATIONS OF *FAHRENHEIT 451*



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

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

Received: January 8th, 2026 | Reviewed: January 9th, 2026 | Accepted: January 9th, 2026
UDC 81`255.2 | https://doi.org/10.62413/cqm.2026.10

Abstract

Pertaining to the area of chromosemiotics, the research at hand is a sequel to our previous research aiming to track down the translatorial strategies deployed by "Fahrenheit 451"'s translators into Spanish and Romanian in rendering color terms. The primary emphasis lies on assessing the degree of poetic affinity, adaptation to or divergence from the connotative density inherent in the text under scrutiny. Moreover, our contribution aims to chart the extent to which translatorial "infidelities" underlying chromatic changes in collocations featuring or related to black and green recalibrate interpretation of both chromatic and cultural symbolism.

Keywords: *Ray Bradbury, "Fahrenheit 451", translatorial strategies, chromosemiotics, color terms, color alchemy, metaphoricity, cultural shifts, comparative poetics, hermeneutics*

1. Introducción

El presente estudio constituye el segundo acercamiento[11], por nuestra parte, a los patrones cromáticos que hitan la obra *Fahrenheit 451*, del estadounidense Ray Bradbury, explorando los alcances que cobran los lexemas cromáticos en sus respectivas traducciones al rumano y al español, de las manos de Petre Solomon (Editura Paladin - Grupul Editorial Art, 2020) y Alfredo Crespo (DEBOLS!LLO, 2020). Si bien en investigaciones anteriores tuvimos a bien detenernos en la traducción

[11] Para los deslindes teórico-prácticos, los alcances cromosemióticos y las conclusiones del análisis llevado a cabo, remitimos a la primera parte de nuestra investigación (Ienceanu, 2026, pp. 214-235.

de los matices del rojo, violeta, azul, blanco y gris, en esta ocasión nos hemos planteado incidir en otra parte del imaginario cromático novelesco de la novela *Fahrenheit 451*, específicamente en la recorrida por los matices del negro y del verde.

Así pues, la presente indagación persigue identificar y analizar el grado de afinidad, adaptación y divergencia discernible en las traducciones al rumano y español de los términos o sintagmas cromáticos, con respecto a la densidad connotativa del original. Asimismo, nuestro propósito es ponderar hasta qué punto, mediante el cambio de código lingüístico, las infidelidades de traducción —de haberlas—, concretadas en omisiones parciales, totales, o bien en alteraciones del matiz cromático, comportan desplazamientos semánticos, incrementan la metaforicidad o diluyen la carga expresiva y semántica del texto, recalibrando, por ende, la interpretación poética del mismo.

En la distopía que Bradbury plasma —poblada por bomberos que se dedican a incendiar libros, y, en contrapartida, hombres, quienes, cuando no deciden inmolarse junto con sus libros, se ven obligados a memorizarlos a fin de asegurar la pervivencia de los conocimientos y valores que estos albergan—, los colores dejan de ser meros constituyentes del andamiaje estético-ambiental en el que se sustenta el espectáculo visual de la quema de libros, para convertirse, a la vez, en cuantificadores afectivos y morales.

Traducir, pues, una obra literaria como la de Ray Bradbury, quien, además de cultivar en toda su narrativa una marcada simbología cromática, eslabona imagen y palabra a tal nivel que los envolventes estímulos cromáticos nacidos de su pluma a menudo se orquestan inscritos en contextos sinestésicos, convierte en labor de funambulista la de todo aquel que intente parangonar el acto demiúrgico bradburyano, con sus tintes y timbres, dentro de otro código lingüístico. Arriesgada sobremanera, a la par de ligeramente utópica resulta ser, pues, la acometida a nivel traductológico de los bravos lexemas cromáticos en el ruedo literario de una obra vertebrada por una aguda lógica asociativa y sumamente plástica, patente en la novela que nos ocupa, donde lo visual se engarza con lo auditivo, y, asimismo, da cuenta de temperatura, textura, ritmo, axiología y hasta de actitud vital.

Dicho de otro modo, en la economía textual bradburyana, los colores, con su respectiva variación tonal, fungen no sólo de mecanismos creadores de atmósfera, sino también de recursos expresivos con implicaciones psicológicas y ontológicas, convirtiéndose en vehículo de identidades, de atributos éticos, de (pre)disposiciones y vaivenes anímicos, al tiempo que condensan, evocan y afianzan el temperamento y la temperatura moral de actantes y entornos.

Siendo que la narrativa bradburyana se articula en torno al contraste, a la nostalgia, al abuso, al culturicidio, al estupor o al automatismo, a la deshumanización, la represión y la resistencia intelectual, y oscila, consecuentemente, entre quiebra identitaria, agotamiento, revelación, reconstrucción y resiliencia, a efectos traductológicos constituye un desafío crucial, con repercusión directa en la experiencia lectora, dar con los correlatos cromáticos justos, que funcionen en un registro plurisensorial al tiempo que aúnen contenido simbólico y la fuerza expresiva suficiente para connotar alienación, fractura, miedo, ira, escarnio, epifanía, anhelo de trascendencia, así como el resto del espectro psicodinámico y noético configurado en el horizonte intratextual de *Fahrenheit 451*.

Como tal, atender el rendimiento metafórico de la paleta cromática bradburyana, y aventurarse a replicarlo en cualquier idioma meta conllevan una dificultad cardinal que requiere el compromiso de darse a una tarea ininterrumpida de búsqueda y afinación terminológica de forma que los equivalentes cromáticos propuestos en las versiones meta sean, para la cultura receptora, a un mismo tiempo acertados cuantificadores y, por otro lado, catalizadores y moduladores certeros de emociones y giros psicológicos parejos a los de la lengua fuente.

2. Tueste, negrura, carbón y oscuridad

A la luz de lo anteriormente planteado, si partimos del hecho de que 451º Fahrenheit es la temperatura a la que el papel de los libros se incendia y arde hasta carbonizarse, a nivel traductológico el color del carbón plantea no pocos casos dignos de análisis.

Antes que nada, en lo que atañe a los patrones visuales, cabe destacar que las llamaradas rojas, amarillas y anaranjadas del fuego que consume los libros se adueñan de un escenario de por sí sumido en la negrura, poblado por caras y manos «ahumadas», por los «rostros tostados» (p. 45) de unos hombres con «ojos grises y apagados, […] lenguas grises y pensamientos grises» (p. 154), que asoman entre ruinas tiznadas» (p. 45), objetos «ennegrecidos» (p. 15) o de «color carbón», cuando no reducidos a la condición de «muñecos achicharrados» por completo (p. 135). En el mundo que el escritor estadounidense construye, un mundo irreflexivo, abismado en la ignorancia y el (auto)engaño, envuelto en las tinieblas anímicas cual «cámara funeraria» (p. 23), un mundo cuyas criaturas se hallan, además, en su gran mayoría presas de la alienación y, por ello mismo, abocadas a la disolución identitaria, el negro apocalíptico domina desde un principio los escenarios exteriores e interiores, y, a lo largo de toda la novela que nos ocupa, va marcando buena parte del pulso cromático textual.

Así pues, trátese del trasfondo sobre el que crecen las llamas, haciendo que los libros quemados brinquen y bailen «como pájaros asados, con sus alas en llamas con plumas rojas y amarillas» (p. 132), de la tonalidad de los ojos negros y profundos, a ratos tirando a violáceo (p. 40) de la enigmática Clarisse, de las mangas color carbón de los bomberos (p. 20), o bien del tono de la materia residual resultante de la quema de libros o de las casas que los contuvieran —«una masa de carbones ardientes y ceniza negra» (p. 133)—, el negro —imponente e inquietante— se perfila como elemento axial, ya que da pie al contraste cromático, haciendo que resalten todos los colores que su "lienzo" acoge.

Teniendo en cuenta las premisas diegéticas, tanto la selección paradigmática, como la combinación sintagmática a cargo de los traductores de *Fahrenheit 451* está, sin duda, sujeta a la función estructural que desempeña el negro como marcador tonal global, imperante en el espacio ficcional bradburyano no sólo debido a su papel de telón de fondo para el fuego devorador que inflama el cielo, sino más que nada por constituir la huella en sí de la destrucción de la palabra escrita y de la desestructuración del mundo. De ahí que se pueda atisbar, si analizamos detenidamente el primero de los botones de muestra que proponemos a continuación (fig. 1) dentro del breve muestrario de casos de trasvase interlingüístico de los lexemas cromáticos atinentes al negro en la novela, una sutil, pero fundamental diferencia entre los dos enfoques traductológicos que investigamos, en cuanto a las diversas estrategias de traducción que se emplean para expresar el mismo aspecto.

Fig. 1 (el subrayado es nuestro)

ing. «It was a special pleasure to see things eaten, to see things *blackened* and changed» (p. 1).	esp. «Constituía un placer especial ver las cosas consumidas, ver los objetos *ennegrecidos* cómo cambiaban» (p. 15).	rum. «Era o încântare să vezi cum se mistuie, *cum se înnegresc* şi cum se transformă lucrurile» (p. 11.

Como se puede advertir en el ejemplo citado, tanto Alfredo Crespo, como Petre Solomon se mantienen fieles al correlato derivado del radical cromático. No obstante, a la hora de analizar la vertiente morfológica en la que operan las dos versiones propuestas, podemos comprobar que la traducción al rumano exhibe un núcleo verbal en lugar del determinativo participial del inglés (*blackened*), conservado en español (*ennegrecidos*).

El esquema completivo-visual que Solomon crea al optar por la forma verbal conjugada en el marco de la sustantiva asimilable a una completiva de percepción, o cognitiva, incide en el carácter procesual del fenómeno. A diferencia del original y de su traducción al español, el traductor rumano cambia el encuadre morfosintáctico y, con ello, parece desplazar el foco desde el resultado hacia el proceso. Al reflejar el cambio del estado de las cosas en su procesualidad, como una acción en desarrollo —*i. e.* recubrimiento de negrura—, la versión rumana instaura en este punto una perspectiva dinámica que da mejor cauce al aliento tanático textual, al tiempo que entronca primorosamente con la cinética destructiva que anima el discurso, así como con la progresión ideática y diegética.

Tal y como lo traslucen nuestros estudios anteriores, y lo respaldarán, asimismo, los ejemplos que proporcionaremos *infra*, la propuesta de Solomon se articula de pequeñas infidelidades formales que, sin embargo, redundan en fidelidad esencial con respecto a las capas internas de significado novelesco, así como hacia su propósito expresivo. De este caso particular se desprende la proclividad bastante marcada del traductor rumano de aprovechar los patrones acentuales estructurantes del idioma meta e hilvanar en el contexto, calibrando los matices en un espectro diferencial de poeticidad con vistas a lograr, a menudo con recursos ajenos al idioma fuente, conformar un prisma hermenéutico afín al original.

Notablemente anclados en la matriz poética de la obra maestra del escritor que nos ocupa resultan ser ambas variantes de traducción, a juzgar por el siguiente ejemplo de carga cromática implícita, aun cuando una vez más los traductores recurran a procedimientos distintos.

Fig. 2

ing. «the hands of some amazing conductor playing all the symphonies of blazing and burning to bring down the tatters and *charcoal ruins* of history» (p. 1).	esp. «Las manos de un fantástico director orquestando todas las sinfonías del fuego y de las llamas para destruir los jirones y las *ruinas tiznadas* de la historia» (p. 15).	rum. «Mâinile îi erau ca mâinile unui dirijor fantastic executând toate simfoniile focului pentru a reduce istoria la zdrențe şi *la tăciuni*» (p. 11).

En esta tesitura figurativa, Alfredo Crespo se mantiene coherente con la línea de determinativos participiales previamente empleados. Su versión se hace eco de la huella cromática inherente al sobrio adjetivo especificativo inglés[12], que denota materialidad y color, introduciendo en la economía léxica un término que, aparte de no ser meramente descriptivo, traslada una parte del peso semántico al efecto de la acción. En este sentido, la versión española —*ruinas tiznadas*— no sólo recoge de manera acertada la dimensión cromática, sino que se alinea con el planteamiento novelesco a tenor del cual lo visual se vuelve vector de la entropía y reflejo de los estragos dentro de una red semántica asociada al silenciamiento, a la despersonalización, a la censura intelectual propia de una especie de enconada iconoclastia epistemológica que se da en la novela.

Atendiendo el andamiaje lógico cimentado en patrones invertidos, donde lo negro ya no supone la impronta de lo escrito o impreso sobre el blanco de la hoja, sino que se erige en huella de la destrucción al tiempo que el carbón se vuelve sustituto del texto destruido, el cambio ostensible en la traducción a la lengua de Cervantes comporta el énfasis puesto en la residualidad poscombustiva. A efectos prácticos, la elección instituye un cambio de foco. Sin llegar a ser del todo un matiz connotativo, el adjetivo calificativo propuesto en la versión española recoge el efecto visual-descriptivo del hollín sobre la ruina que cubre, mancha, ensucia y contamina, en un contexto donde cromática y materialidad confluyen. Consecuentemente, el impacto en la lengua meta es visual y simbólico. El acento que recae en el ennegrecimiento, en la reminiscencia del fuego y en su efecto visible, tangible, material, acrecenta la dimensión sensorial de la secuencia literaria, aporta matiz, textura e intensidad al tiempo que apunta al recrudescente daño reciente, al mancillamiento, reforzando, por último, la atmósfera de devastación en un universo literario que alberga el incendio de la cultura y de la memoria colectiva.

Mientras que el sintagma original, de raigambre atmosférica, acota una materialidad que realza el color, el giro que plantea la variante española incrementa el impacto visual del negro, afianzando su dimensión simbólica, y, mediante el efecto proyectado, remite a la acción destructora. En contrapartida, la variante rumana naturaliza aún más el discurso. Al prescindir del adjetivo, el peso semántico estriba en su totalidad en el sustantivo con el que Solomon decide sustituir el sintagma original. Según el arreglo contextual que el traductor rumano idea, la historia queda reducida a *zdrenţe şi tăciuni* (esp. 'jirones y brasas/ascuas'). Habiendo condensado, pues, el significado de todo el sintagma en un solo sustantivo de factura cromática por vía metonímica, y un barajable guiño al plano térmico, el discurso se vuelve menos expositivo, más conceptual y contundente, lo cual contribuye, además, dentro del contexto, a agudizar la sensación de fragmentación, degradación y amenaza inminente que atraviesa la novela.

Dentro de la poética de la carbonización, pero yendo más allá de sus matices cromáticos, encontramos un caso particular que nos muestra el insólito grado de domesticación, a nivel poético, del horror que se alcanza en la novela. Es la situación que se insinúa con la metáfora verbal concebida y empleada por el escritor estadounidense en el fragmento que citamos a continuación.

---

[12] Que también figura en otro contexto similar, concerniente al aspecto de los bomberos: *They and their charcoal hair and soot-colored brows and bluish-ash-smeared cheeks*, p. 30.

Fig. 3

ing. «The house fell in *red coals* and black ash. It *bedded itself down* in *sleepy pink-grey cinders* and a smoke plume blew over it, rising and waving slowly back and forth in the sky» (p. 111).	esp. «La casa se convirtió en una masa de *carbones ardientes y ceniza negra. Se derrumbó sobre sí misma* y una columna de humo que oscilaba lentamente en el cielo se elevó de ella» (p. 133).	rum. «Casa se prăbuşi într-un morman de *tăciuni roşii şi cenuşă neagră, culcându-se* parcă *într-un pat adânc* deasupra căruia se ridica un panaş de fum ce se legăna pe cer» (p. 124).

En un entrañable acto de sometimiento, que hace que el desastre se vuelva casi íntimo, una de las casas que habían acogido los libros prohibidos para la mayoría, pero tan apetecidos por los pocos que conformaban la disidencia, ahora sucumbe, convertida en pasto de las llamas, y se dispone, cual organismo vivo, a acomodarse para el descanso eterno en el túmulo de rescoldo y de sus propios escombros.

En lo que a la práctica traductora atañe, cotejando las versiones, se puede observar que el traductor al español incurre en varias omisiones. No sólo no se decanta por un correlato verbal que recree, equipare o por lo menos dé pie siquiera a parte del juego lingüístico original, sino que tampoco incluye el epíteto personificador *sleepy* y desecha por completo la referencia a las brasas color rosa grisáceo que formaban el metafórico lecho funerario. Como tal, aunque ello no llegue a afectar totalmente la interpretación de la secuencia, sí merma su potencial simbólico y anula la función poética que la variante rumana sí consigue activar, a pesar de que Solomon descarte, a su vez, la referencia a las ascuas rosas.

Si bien la presencia recurrente del negro como residuo pirolítico, acompañado, en el ejemplo destacado *supra,* del rojo y del rosa grisáceo, es sintomática para este escenario literario tumular, de luto simbólico, en el que los libros se queman debido a que la información y los pensamientos profundos desencadenados por la misma representaban un supuesto peligro para la felicidad colectiva de la sociedad que Bradbury imagina, en la novela hay un punto de inflexión semántica que a nivel simbólico se puede vincular cumplidamente con el sueño de la razón, con la erosión del pensamiento crítico, el envilecimiento anímico y el desarraigo identitario que se estaba gestando en el foro íntimo de los habitantes de la magistral distopía bradburyana. A este respecto, en el ámbito cromático, cuando en la lengua fuente se da el paso terminológico del *black* a lo *dark,* esto es, de lo negro a lo oscuro, a nuestro parecer, el cambio opera también a nivel conceptual y simbólico-filosófico.

Fig. 4

ing. «While the books went up in sparkling whirls and blew away on a wind *turned dark* with burning» (p. 2).	esp. «Mientras los libros se elevaban convertidos en torbellinos incandescentes y los aven taba el aire *ennegrecido* del in cendio» (p. 15).	rum. «Ridicându-se în vălătuci scânteietori şi spulberându-se în vântul *înnegrit* şi el de atâta pârjol» (p. 11).

No obstante, en el caso arriba citado (Fig. 4) se puede observar que las traducciones a ambos idiomas románicos neutralizan la diferencia notable con respecto al resto del texto literario, al optar por derivados del mismo correlato interlingüístico previamente empleado para referirse al *black* en el resto de sus ocurrencias. De esta manera, la diferencia dada en el eje semántico del original se vuelve indiscernible en las dos lenguas meta investigadas.

Por otro lado, cuando Bradbury decide recurrir al término *blackness* a fin de describir la mirada del ex bombero Guy Montag (Fig. 5), en vías de redención, quien llevaba casi tatuado en la retina, y resentía de manera sumamente visceral por un lado el impacto visual y, por el otro lado, el peso del daño que él mismo había infligido y presenciado a lo largo de su carrera, Crespo hace uso indistinto del negro, mientras que Solomon, bastante escrupuloso por lo demás, esgrime en este punto el derivativo de lo que anteriormente podría haber usado para referirse a lo *dark*.

Fig. 5

ing. «his eyes stuffed *with blackness*» (p. 12).	esp. «con los ojos repletos *de negrura*» (p. 160).	rum. „cu ochii plini *de întuneric*" (p. 152).

Y es que, en un escenario ya de por sí sepulcral, alienador, donde la ceniza es el correlato material de la pérdida de la memoria, y la negrura, el poso del aliento pirogénico y de la destrucción, del eclipse del *logos*, no parece casual que Bradbury de repente decidiera cambiar el carril léxico, oponiendo a conciencia en momentos clave de la trama lo negro a lo oscuro, para cuya variante nominal —*darkness*— la novela cuenta con un total de veinticinco ocurrencias.

Visto lo anterior, cabe puntualizar que, en lo que al enfoque de Solomon se refiere, si bien la ausencia de la variación lingüística en el primer caso le restaba una dosis de coherencia a la traducción solamente de compararla con el original, la alternancia terminológica, aun con la lógica invertida, que el traductor rumano sí realiza en el segundo caso, se inscribe en la línea de los planteamientos asentados en rigor conceptual, excelsa afinidad poética y búsqueda de matiz.

Llevado al terreno de la lengua cervantina, el hecho de que en los dos casos señalados en las figuras 4 y 5 Crespo haya privilegiado el correlato lingüístico de carga sensorial superior, aun cuando el contexto permitiera barajar algo que trascendiese lo estrictamente material, podría resultar edificante para una ligera tendencia etnocéntrica de la traducción que hace, orientada a responder a una necesidad de concreción sensorial en efecto mucho más marcada en los receptores hispanohablantes.

Para llegar a aprehender la diferencia significativa que existe entre lo *negro* y lo *oscuro*, convendría puntualizar lo siguiente. Tal y como se usaba en los ejemplos anteriores para remitir bien a la humosa ráfaga de viento que barría y levantaba el hollín en espirales negras, o bien al color de los ojos del protagonista, que reflejaban la negrura ambiental (permanente o residual), el abanico de los negros desplegado por Bradbury en *Fahrenheit 451* (que comprende además del *black*, el *charcoal*, *burnt* etcétera, que operan como signos metonímicos) puede relacionarse sin

duda con una cualidad cromática concreta, absoluta, durativa, que se cristaliza en una presencia opaca, compacta, densa, tajante, y en una carga semántica más acentuada. El negro, como adjetivo calificativo, es estático, remite una pigmentación que implica saturación de sombras, e impone un límite, una especie de *non plus ultra* incluso a nivel cognitivo.

Por otro lado, según se podrá inferir de los dos ejemplos que proporcionamos a continuación, que, por cierto, ambos traductores han trasladado acertadamente, la voz *oscuro*, en general, pero sobre todo en el imaginario poético bradburyano, constituye un cuantificador de otra índole. A diferencia del régimen sensorial en el que opera el negro, lo oscuro supone en primer lugar una carencia parcial o circunstancial de luz, entendida en su dinámica reversible, o sea fácilmente disipable frente a lo negro, difícilmente desteñible.

Fig. 6

ing. "Did it drink of *the darkness*? Did it suck out all the poisons accumulated with the years" (p. 12)?	esp. «¿Bebía *la oscuridad*? ¿Absorbía todos los venenos acumulados por los años» (p. 26)?	rum. „Putea oare să soarbă *tot întunericul*? Şi toate otrăvurile adunate acolo de-atâta amar de ani" (p. 22)?
ing. "Their laughter was relaxed and hearty and not forced in any way, coming from the house that was so brightly lit this late at night while all the other houses were kept to themselves *in darkness*" (p. 14).	esp. «Eran risas serenas y desbordantes a la vez, en nada forzadas, y procedían de esa casa tan brillantemente Iluminada a esa hora avanzada de la noche, que todas las demás estaban cerradas sobre sí mismas, rodeadas *de oscuridad*» (p. 29).	rum. „Râsetele acestea erau fireşti, nesilite, izvorâte din inimă şi răsunau într-o casă care, la o oră atât de târzie, era luminată, spre deosebire de celelalte case, cufundate toate *în întuneric*" (p. 24).

No obstante, la presencia espectral elevada[13] de lo *dark*[14], que en sí no constituye un matiz cromático independiente, sino un modulador o modificador de tonalidad cromática, adquiere un peso que puede relacionarse con lo abismal, lo ctónico y las fuerzas malignas. En este sentido, es imposible desestimar el hecho de que dentro en *Fahrenheit 451* más de una vez los personajes se encuentran *crushed by darkness* (p. 136) y que, en medio de las casas enfrascadas en su propia oscu-

[13] Atiéndanse a este respecto las veinticinco ocurrencias antes nombradas.

[14] Según lo recoge el *Random House Learner's Dictionary of American English*, 2026, «dark, adj. 1. having very little or no light: a dark room; […] 3. [before a noun or adjective indicating color] close to black in color: a dark brown; […] 6. considered to be or thought of as being without knowledge or culture, or unenlightened: the Dark Ages. […] 7. [before a noun] hidden; concealed: a deep, dark secret; […] 10. evil; iniquitous; wicked: a dark plot, a dark purpose», disponible en: https://www.wordreference.com/definition/dark.

ridad la única fuente de luz que no sea el resplandor de las llamaradas de los incendios, ni la espeluznantemente eléctrica de los ojos del sabueso mecánico, era la de la casa de Clarisse (fig. 6). Por lo tanto, precisamente por ser un gradiente fotométrico variable, la abrumadora oscuridad que va envolviendo el universo bradburyano constituye un contrapunto para la recalcada opacidad simbólica y categorial de la negrura, e introduce en el eje semántico un desplazamiento psíquico-afectivo-moral, de anclaje axiológico y, si cabe, incluso ontológico. Como adjetivo cualitativo gradual y relacional, *dark* ('oscuro') codificaría, pues, la relación con su elemento antinómico, que vendría siendo la luz, y espejearía precisamente la transición en clave psíquica de la luz a la oscuridad, sobre todo cuando se da en su variante procesual (v. *to darken* / *turn dark*, fig. 4).

En el contexto de una polarización cromática tan concienzuda como la de *Fahrenheit 451*, el paso a la oscuridad, aun cuando parezca meramente atmosférico y la oposición se dé con respecto a una luz pálida, declinante, mortecina, asociándose, a modo de funesto producto residual de los anonadadores incendios con el valor simbólico-instrumental del viento, se insinúa como un elemento de toxicidad de gran calado que casi siempre actúa en el plano connotativo. En fe de ello, el sesgo léxico-cromático que comentábamos a raíz del caso señalado en la fig. 4 se instituye como un vector del cambio psíquico o anímico-espiritual, de aquí la necesidad apremiante de que este se viera trasladado adecuadamente a nivel traductológico.

Sumado a la valencia del viento como fuerza liminar e invisible integrada en el séquito de destrucción que transforma el entorno borrando las huellas de la cultura y cubriéndo todo con su tizne, el paulatino, pero potente oscurecimiento reinante en el universo bradburyano se manifiesta bien a nivel atmosférico, o bien con la vuelta a las hogueras y el resurgimiento de las demás prácticas medieval-inquisitoriales impulsadas por los ramalazos de la ignorancia, la cerrazón ideológica, la turbiedad anímica, la vileza y el enajenamiento cultural e identitario que se apoderan de los individuos. Por consiguiente, cuando no connota una mutación interior ya dada, esto es, el soberano mal metafísico que aqueja a los habitantes novelescos, convirtiéndose en su signo identitario velado, este prefigura el "ensombrecimiento" progresivo, o sea el proceso de deshumanización en ciernes de las personas.

Ciñéndonos a lo anteriormente señalado, la variación léxica que comporta pasar de lo *negro* a lo *oscuro* no introduce una mera diferencia de percepción, sino más bien de preceptiva, ya que el cambio que ocurre a nivel formal-visual, en el espectro cromático, de hecho da realce al cambio que subyace en el espectro espiritual. El tránsito de lo *negro* a lo *oscuro* remite, por lo tanto, a la evolución desde una cualidad cromática categorial hacia una modulación lumínica que connota involución a nivel anímico, reflejando, en otras palabras, el paso de lo absoluto a lo gradual, de una categoría cromática afincada en un límite ontológico a una condición que cobra sustancialidad fenomenológica y se vuelve generadora de giros axiológico-ontológicos, en síntesis, de la negrura como esencia a la oscuridad como experiencia contaminadora y pervertidora de esencia.

3. Verdes ojos, verde veneno. Frío líquido, óptica mecanizada y seudoeudaimonotropía

Dentro de las líneas de cromatización del *ethos* propio de la sociedad de *Fahrenheit 451*, sociedad que, al despojarse de libros, confía alcanzar la felicidad y el bie-

nestar individual y colectivo, el uso que Bradbury hace del color verde va más allá del circunscrito a un mero fin descriptivo, y se impone como uno revelador de un símbolo cromático medular y pivotal a la vez dentro de una economía simbólica donde aparece treinta y tres veces. En definitiva, el verde es el elemento cromático que con más ocurrencias cuenta a lo largo de la novela, y su dominancia espectral es la que, sumándose a la del amarillo-anaranjado, rompe el poder hegemónico del negro, que detallábamos anteriormente. En este sentido, la presencia del color verde de hecho anticipa lo que el amarillo concretará en las escenas de incendios. Asociado a zonas pantanosas, a miradas mortíferas, a rostros, a la mecanización, y, en virtud de una resemantización de arraigo cuasilorquiano del código cromático tradicional que remitía a la vida, a la fertilidad y a la esperanza, el verde bradburyano se vuelve el marcador del umbral semántico de la toxicidad, del envenenamiento, la enfermedad, la alienación, la anestesia intelectual, la turbiedad psíquica, la erosión anímica, la vigilancia persecutoria y el estancamiento a todos los niveles.

A modo de bisagra semántica entre vida y muerte, deseo y corrupción, libertad y opresión, avance y estancamiento, el verde y sus hipónimos cromáticos concentran tensiones semánticas y cualidades intrínsecas de los personajes o ambientes, al tiempo que articulan y reflejan las transiciones intratextuales e intrapsíquicas hacia zonas negativas, oscuras, regidas por pulsiones destructivas y talantes enfermizos que muestran cuán desarticulada está la manera de pensar de las masas dentro de la espectacular distopía que el autor estadounidense crea.

En una de las escenas emblemáticas para la trayectoria de Guy Montag, el verde acompaña al negro, y de hecho funciona como determinante para la negrura/oscuridad, matizándola. Así pues, nos encontramos ante un Montag que: «ahora, aspirando la noche por la boca abierta, y exhalando un tenue aliento, pues toda la negrura había permanecido en su interior, emprendió una caminata a paso acelerado. Llevaba los libros en las manos. Pensó en Faber. […] Media hora más tarde, frío, moviéndose cuidadosamente por la vía, bien consciente de su propio cuerpo, de su rostro, de su boca, con los ojos repletos de negrura» (p. 160), habiéndose zambullido en las aguas del río y pugnado por liberarse del lodazal, que le quemaba la boca y la nariz (p. 159), y por salir a la superficie surcando lo que originalmente se concibe como una *green darkness* (p. 137).

Fig. 7

ing. "from nowhere the [the river's] largest wave in the history of remembering slammed salt mud and *green darkness*" (p. 137).	esp. «una ola surgida de la nada, la mayor que recordaba la Historia, le envolvió en barro salobre y en *oscuridad verdosa*» (p. 159).	rum. „doborât de un val uriaş – aşa i se părea în amintire – un val sărat şi *verzui*" (p. 150).

Ahora bien, en esta matriz el uso contextual del verde entraña un punto neurálgico para la traducción. Si bien, desde el punto de vista taxonómico, el verde,

como lexema cromático, en particular no supone dificultad para la traducción, más bien aporta homogeneidad y cohesión poética, ya que Bradbury se decanta en la gran mayoría de los casos por el hiperónimo *green*, sin imprimirle carga valorativa manifiesta alguna, el hecho de que los Solomon y Crespo decidan, en contados casos, desviarse del cauce original y matizar, cediendo a la tentación de sobrepoetizar el discurso, no juega siempre a favor de la versión meta.

En la versión castellana recogida en la figura 7 se puede observar que el traductor decide emplear el hipónimo *verdosa*. Por otro lado, si contrastamos esta variante de traducción con los tres ejemplos que figuran a continuación en la figura 8, al usar Crespo el mismo correlato lingüístico —verdoso— para referirse tanto a la *green darkness*, como al *greenish viento*, así como al *lime-green sea*, la distinción original, fundamental a nuestro juicio, entre *green*, *greenish* y *lime-green* respectivamente se neutraliza en el imaginario poético del texto meta.

Fig. 8

ing. "It was like a faint drift of *greenish luminescent smoke*" (p. 45).	esp. «Era como el débil oscilar de un *humo verdoso luminiscente*» (p. 60).	rum. „aburită de o răsuflare de un fuior de *fum verzui şi luminos*" (p. 56).
"[the machine] like a *black cobra* […] drank up the *green matter* that flowed to the top in a slow boil" (p. 12).	«[una máquina] como una *cobra negra* […] aspiraba la *sustancia verdusca* que subía a la superficie en una lenta ebullición» (p. 26).	„[Un aparat] aidoma unei *cobre negre* […] sorbea *materia verzuie* ce curgea în sus, într-un clocot potolit" (p. 22).
"it plunged into a *lime-green sea* where blue fish ate red and yellow fish" (p. 90).	«se lanzó en picado sobre un *mar verdoso*, donde peces azules se comían otros peces rojos y amarillos» (p. 109).	„se scufundă numaidecât într-o *mare verzuie*, în care nişte peşti albaştri înghiţeau alţi peşti, galbeni şi roşii" (p. 102).

No obstante, al referirse a la *green matter*, Crespo connota una distinción añadida al original, al emplear el término *verdusco*. Si bien pictórico y alusivo, el uso del determinante *verdoso* para la oscuridad anula la categorialidad que introduce el color pleno, inequívoco, *green*. Al oponerle el vocablo *verdoso*, en ese contexto se introduce un grado de imprecisión, gradación y mezcla, sugerido por la tendencia cromática del verdoso, que puede cristalizarse igualmente en un amarillo-verdoso, azul-verdoso o gris-verdoso. Teniendo en cuenta el hecho de que, según los planteamientos de la cromosemiótica, el *green* nombra, mientras que el *greenish* matiza, la decisión por parte del traductor español de usar el témino *verdoso*[15] confiere poe-

[15] A nivel estadístico, este determinante cromático derivado del verde se alza como la opción predilecta de Crespo, y el uso frecuente que hace de este a lo largo del texto, al aprovechar la versatilidad del vocablo, incrementa la coherencia discursiva de su versión: ing. «They had sat in *the green soft light* without saying a word for a moment» (p. 70) / esp. «sin decir una palabra, permanecieron sentados un momento bajo la *suave luz verdosa*» (p. 88); ing. «something that was not machine, not animal, not dead, not alive, glowing with *a pale green luminosity*» (p. 129) /esp. «[…] algo que resplandecía con *una débil luminosidad verdosa*» (p. 125) etcétera.

ticidad ambiental, hasta filosófica al contexto, pero le resta precisión y rigor. En cambio, la tendencia cromática que el término en cuestión encierra se ajusta muy bien al caso del humo luminiscente. Por otro lado, el rigor manifestado en la elección anterior se disuelve cuando la referencia clara al componente amarillo, contenida en el sintagma *lime-green sea*, se pierde con el trasvase mediante el hipónimo idéntico empleado para los casos anteriores, y, en consecuencia, la latencia alegórica que atraviesa la escena se lenifica justamente en un punto en que de un equivalente más exacto, asentado en un matiz cromático propio de un verde lima, más ácido y amarillento, incluso artificializante, se habría beneficiado en grado sumo el contexto hiperestimulante e igualmente desasosegante donde con el protagonismo se queda el fenómeno de violencia y canibalismo intraespecíficos.

Por otro lado, sin dejar de constituir un caso de traducción divergente con respecto al original, la distinción que Crespo introduce en el paisaje cromático que recrea para los hispanoparlantes, al glisar hacia lo *verdusco* en el sintagma para el cual Bradbury recurre al hiperónimo puro *green*, resulta altamente congruente con el rumbo hermenéutico que traza la novela. Su uso contextual nos parece un auténtico acierto ya que, a diferencia de la tonalidad cromática atenuada, y más bien técnica, que plantea lo *verdoso*, del abanico de derivados a partir del radical cromático *verde*, la carga expresiva del modulador tonal de grado despectivo *verdusco*, que se desplaza hacia la zona cromática de lo agrisado o amarronado, se presta mucho mejor a darle cauce léxico al resultado de la purga realizada por la máquina desintoxicadora ofidioforme que el personal sanitario emplea para realizarle una hemodiálisis a Mildred, tras su conato de suicidio mediante la ingesta de píldoras somníferas.

Para dar un paso más en la interpretación contextual, por una parte, con el uso del sustantivo inglés *matter* dentro del texto fuente se logra una velación o ambiguación intencional de la cuestión en una escena de corte naturalista por lo demás (pp. 26-28), que tiende un arco intertextual entre las épocas y recuerda a la escena de efecto análogo de *Madame Bovary*. Por otra parte, si bien Crespo desambigua la cuestión aventurando el nombre *sustancia*, el lexema cromático antes citado, del que lo acompaña, satisface mucho mejor la demanda de densidad sensorial, de expresividad poética, de matiz y precisión léxica por parte de los hispanófonos a la hora de enfrentarse a y de congeniar con un texto literario. Como parte de una serie de «equivalencias dinámicas» (Nida, 1964) consonantes con los patrones de receptividad de los lectores meta, que ambos traductores practican, destacamos, en síntesis, en el caso del traductor al castellano, el hecho de que el correlato cromático *verdusco*, propuesto, resulta ser un cuantificador notablemente oportuno para evocar la imagen de la sangre sucia, contaminada, alterada por el veneno ingerido, mediante un significante en el que tanto el aspecto visual, como la textura y la emoción confluyen.

Por su parte, el traductor rumano se da, asimismo, al juego cromático en el citado caso de la *sustancia verdusca* (véase la fig. 8), y consigue trasvasar un grado similar de contaminación, impureza, degradación y decadencia relacionadas con el malestar físico y anímico, pero operando un aclarado del color original median-

te el correlato lingüístico que propone, a saber *verzui*, mismo que emplea, sin embargo, para los demás casos citados. Si bien es cierto que, a diferencia del idioma castellano, el rumano cuenta con menos hipónimos léxicos propiamente dichos derivados del verde, y que, por lo tanto, dispone de un número más restringido de posibilidades para alternarlos de la manera en que lo hace Crespo, aun así, la equivalencia rumana que Solomon avanza para *green darkness* se ve opacada por el equivalente español *oscuridad verdusca*. Ello se debe, sin embargo, no necesariamente a que el correlato rumano represente un verde más claro y por ello el sintagma se vuelva susceptible de perder profundidad simbólica. Pese a que el sintagma del rumano se queda deslucido en el contexto, en realidad lo que hace mella en el significado global es que Solomon haya decidido usar el matiz a secas, descartando las referencias al barro y a la oscuridad, que el sintagma original incluye de manera explícita: *mud and green darkness*. Consecuente y paradójicamente, la versión rumana, que, a raíz de la lectura integral del texto, es la que más brilla en general por su propensión a reforzar (a veces incluso por compensación) la metaforicidad del original y a recrear las escenas con una precisión quirúrgica, en esta ocasión priva al lector rumano de dos detalles cruciales, dada la importancia capital, que ya hemos repasado, de la oscuridad, y la coyuntural que cobra el lodo en esa precisa escena que marca un antes y un después en la vida del protagonista. Por consiguiente, si el determinante cromático rumano *verzui* funciona primorosamente en los contextos asociados al mar o al humo, la versión rumana recogida en la figura 7 por desgracia peca de incompletitud referencial, imprecisión cromática y falta de fuerza expresiva sobre todo porque, a falta de los mentados términos clave, el matiz más claro del verde a secas, ni remite a la oscuridad y profundidad no pocas veces tanatógenas de las aguas pantanosas, ni recoge el contenido simbólico-alegórico asociado.

Si nos adentramos todavía más en el uso que tanto Bradbury, como los traductores hacen de los matices del color verde, es imposible obviar uno de los casos más llamativos y reveladores de la resemantización del color en cuestión en la novela que nos ocupa.

Anteriormente aplicado de manera inusual para designar el color de la sangre alterada, cuyo color natural en circunstancias normales el verde habría complementado, o para referirse al río cenagoso, que, aun así, para el prófugo Montag actúa como refugio natural ante el ataque de los despiadados agentes del mal, el color verde, en su dimensión más simbólica, se asocia en este punto de la poética bradburyana a la mirada incandescente de uno de ellos: la del Sabueso Mecánico.

También asociado al chisporroteante y frío fuego líquido del queroseno que alimentaba las famosas mangueras lanzallamas con las que se desempeñaban los bomberos - guardianes de la seudofelicidad colectiva—, en dicho contexto el verde adquiere un relieve semántico particular más allá del color en sí en la escalofriante mirada de brillo fosfórico, cuasi demoníaco, del perro asesino que anestesiaba a sus víctimas con la procaína que les inyectaba a través de la aguja plateada de la que estaba dotado.

Fig. 9

ing. "The Mechanical Hound leapt up in its kennel, its eyes all *green flame*" (p. 32).	esp. «El Sabueso Mecánico brincaba en su perrera, con los ojos convertidos en una *llamarada verde*» (p. 47).	rum. „Câinele mecanic sărea în cuşca lui, cu ochii luminaţi de o *flacără verde*" (p. 43).
"The Hound half rose in its kennel and looked at him with *greenblue neon light flickering* in its suddenly activated eyebulbs. […] He was trembling and his face was *green-white*" (p. 23).	«El Sabueso se levantó a medias en su perrera miró con *ojos de color verdeazulado de neón que parpadeaban* en sus globos repentinamente activados. […] [Montag] Estaba tembloroso y su rostro tenía un color *blanco verdoso*» (p. 38).	„Îşi aţinti asupra lui bulbii ochilor, în care *se aprinsese deodată o lumina verzuie-albastră, de neon.* […] [Montag] Tremura tot şi avea faţa *pământie*" (p. 33).

Casualmente haciéndose eco de los legendarios ojos verdes popularizados por Gustavo Adolfo Bécquer, en la simbología de la constelación cromática esbozada en *Fahrenheit 451* con las pinceladas maestras de su autor, el desnaturalizado perro supera con creces al mítico cancerbero para convertirse irónicamente en el "fiel" cazador de los escasos lectores de la novela.

Llegados a un punto de inflexión de la trama, el verde eléctrico de la mirada perruna se convierte en gatillante de la conciencia de Montag, quien reniega de la que había creído ser su misión para pasarse al bando contrario, la de los "apóstoles" literarios. Los atisbos del cambio en la mentalidad y trayectoría del protagonista se perciben incluso en escenas previas a la de la puesta a resguardo de los libros, y a la de la subsiguiente cacería, desde el instante mismo en que al bombero empieza a repugnarle el olor a queroseno, así como la tremebunda mirada del perro. El color de esta se alza en un puente entre la olvidada, arrinconada sabiduría y la dañina ignorancia colectiva que el perro custodia.

Al connotar más allá de su tendencia tonal, el fúnebre y centelleante verde-neón ocular del can a veces comparado con un arácnido, por octópodo[16], condensa espacio, ideología, emoción, se vuelve símbolo de la presencia y proliferación de lo maligno, de la artificialidad, la existencia mecanizada e irreflexiva, la suspensión de la conciencia y del raciocinio, la extinción de la imaginación, el enfriamiento anímico, la razón anestesiada, el apagamiento fisiológico-intelectual, el estancamiento, el encenagamiento moral, la putrefacción espiritual y el desperfilamiento identitario, entre muchos otros. El veneno visual en el que se cristaliza la mirada del sabueso mecánico anticipa la punzada ponzoñosa de su aguja acerada, que paulatinamente va anestesiando y, con ello, desarmando el mundo.

En cuanto al trasvase de la dinámica ígnea de tal abracadabrante mirada, según consta en la figura 9, ambas variantes de traducción son igualmente brillantes. El traductor español se mantiene bastante fiel al original por lo que estrictamente a la elección cromática se refiere, y asimismo a favor de su rotunda intuición poética y

[16] «The Hound had sunk back down upon its eight incredible insect legs», p. 23.

sutileza en esta secuencia arguye el uso que hace del término *llamarada*, un cuantificador con el que Crespo cabalmente logra captar en primer lugar la operación totalizadora que condensa el adverbio *all* del sintagma inglés *eyes all green flames*, que alude a la absorción integral del campo visual por las llamas que parecen apoderarse de toda la superficie ocular. La variante meta conserva, pues, el tratamiento metafórico que recibe la mirada flamígera, donde el elemento ígneo no adorna, sino que coloniza superficie referencial y percepción lectora. En segundo lugar, el traductor español no hace caso omiso del reflejo de encendido y apagado propio de los sistemas automatizados asociado al perro mecánico, pues en la voz *llamarada* coinciden de manera propicia tanto la saturación cromática, como el arrebato en la manifestación y la evanescencia de la llama. Como tal, más allá del determinante cromático fiel al original, el atinado sustantivo español responde a la idea sugerida de encendimiento repentino de la llama en los ojos del animal, cuya activación está curiosamente sujeta a la detección del olor a libros.

Igualmente cuidadoso a la hora de escoger los matices se muestra Petre Solomon, que afina su versión con vistas a reflejar el texto fuente de manera escrupulosa, pero, como siempre, coherente con las necesidades del público meta. Y, justamente a la luz de ello, nos podemos percatar de que, en la tercera secuencia de la figura 9, la versión rumana, despunta por un ligero desvío cromático. El traductor rumano opone a la forma de designación bicromática manifiesta en la unidad léxica bimembre del texto fuente *green-white [face]* el sintagma *[fața] pământie*. Si en el original se declara la interferencia espectral del verde en el blanco asociado probablemente a la palidez excesiva, en el correlato de anclaje policromático propuesto por Solomon se intuye la coalescencia tonal de varios colores, la del verde incluida, pero en menor medida la del blanco. Inspirado en y derivado directamente del color de la tierra[17], el término escogido por Solomon supone la yuxtaposición implícita de varios colores, de entre los cuales el prevaleciente sería un tono más amarronado, tirando a pardo, ceniciento, cianótico, a veces incluso a una coloración más amoratada, asimilable a la lividez o a la palidez cadavérica. Si en algún punto converge con la gama de los verdes, el correlato unimembre de la versión rumana guarda, a lo mucho, semejanza con el matiz caqui, que abarcaría desde el amarillo ocre al verde grisáceo.

Ahora bien, pese a que el giro cromático hacia un tono más oscuro, menos verdoso y más marronáceo, redunda en un distanciamiento considerable con respecto al original, la desviación en que el traductor rumano incurre se adscribe al arsenal de instrumentos propios del enfoque «etnocéntrico» (Bassnet, 2014) al que nos tiene acostumbrados, un enfoque basado, además, en equivalencias dinámicas, en el marco de las cuales la funcionalidad prevalece sobre la reproducción formal. Una vez más Solomon «domestica» (Venuti, 1995) el matiz cromático, y, al hacerlo,

[17] *Cf. DEX*, 2009, «PĂMÂNTIU, -IE, pământii, adj. (Despre fața omului) De culoarea pământului; cadaveric, palid, livid. De culoarea pământului (109) Si: cenușiu, întunecat, (reg) pământit (1), pământos (3); cîmpiu şi teros», edición digital disponible en: https://dexonline.ro/definitie/p%C4%83m%C3%A2ntiu/definitii.

concibe una fórmula perfectamente adaptada cultural y estilísticamente al público meta. Solomon se aleja de la categorización espectral realizada mediante la invocación propiamente dicha de la mezcla de colores en el texto fuente, y apuesta por una referencial, siendo definido el color por analogía con el elemento material y simbólico al que el adjetivo remite. Bajo un prisma pragmático, al optar por la designación metonímica, que evoca en vez de denominar, que entrelaza cromática a la par de fatiga existencial, la versión de Solomon no sólo se amolda a los patrones de especificidad lingüística, sino que también refuerza la expresividad discursiva puntual y global de la versión meta, al aprovechar las virtudes estilísticas del determinante cromático, así como el resorte psíquico que el mismo activa en los lectores rumanos, quienes tan enraizada tienen la palabra escogida en el horizonte cultural e idiomático.

En una escena de especial dureza y alto voltaje simbólico, un adjetivo cromático autóctono de tal calado a nivel lingüístico-cultural se agradece, pues, con este, el discurso gana poeticidad genuina y sobre todo gana soltura y verosimilitud.

En la lógica de un pensamiento seudoeudaimonóforo que rige la conducta de los habitantes de *Fahrenheit 451*, según el cual quemar los libros acabaría con toda fuente de infelicidad en el mundo, a los tonos negros y verdes predominantes se sumarían los tonos amarillos y anaranjados. Complementando al negro a modo de franjas integrantes del diseño bicromático del uniforme de los bomberos, surcando la oscuridad en las secuencias de incendios que arrasan con los símbolos del conocimiento, o bien acompañando asimismo al verde en las enormes pantallas[18] de las casas, las hipnóticas luces y llamaradas anaranjadas y amarillas se configuran por un lado como vectores cromáticos adicionales de la intoxicación, como fuentes del mal y de la erosión intelectual en la sociedad desterradora de libros que Ray Bradbury imagina, pero curiosamente también anticipan y abrigan el ansia redentora que por otro lado late y terminará por germinar en esta.

La paleta de colores de estos y otros brochazos contundentes, certeros, estéticamente controlados, del talentoso escritor estadounidense, que con pulso firme, casi quirúrgico, desnuda y destripa la realidad del mundo interior de sus criaturas sin apenas tocarlas, sin duda amerita una multitud de diversas exploraciones, mismas que seguramente formarán el objeto de investigaciones venideras.

La energía y tensión cromática que atraviesa e impulsa dichos brochazos inerva el monumento estético-simbólico que es *Fahrenheit 451.*

El haberse sabido desenvolver entre los mecanismos de la cromosemiótica, activados estratégicamente en la narrativa bradburyana, ha sido, sin embargo, la gran jugada maestra de sus traductores, quienes han demostrado solvencia y un dominio técnico exquisito a la hora de adaptar a sus respectivos idiomas meta las formas y tonalidades cromáticas de modo que generen fecundo sentido dentro de los diversos sistemas culturales, artísticos, psicológicos y simbólicos propios de los países de acogida.

[18] «Behind her the walls of the room were flooded with green and yellow and orange fireworks sizzling and bursting to some music composed», p. 56.

4. Conclusiones

La arquitectura figurativa exponencial de la que consideramos obra maestra de Ray Bradbury se sustenta en una ingeniería cromática sin par, en el marco de la cual cada color activa arquetipos, y cada matiz modula estados anímico-espirituales. El color como energía afectiva estructuradora de los elementos psíquico-artísticos da cuenta de la atmósfera externa, pero sobre todo de la vibración interior de los personajes, cuya tensión entre saturación y equilibrio, lejos de desintegrar la arquitectura libresca, contribuye a reforzar y revelarla.

El embriagante torrente sensorial que irriga la médula del libro contribuye a que en el universo interior de sus lectores florezcan impresiones surgidas por asociación significativa de los colores con la experiencia propia, individual, pero también con la colectivo-cultural. Al atender el impacto sobre la cultura receptora que puede tener un libro donde el manejo del color adquiere una dimensión pulsional orientada hacia la germinación simbólica, la traducción se erige en condicionante del goce estético y más aún de la capacidad evocadora de la versión resultante del texto.

Al cabo de haber rastreado y sopesado el grado de parecido, desajuste o desvío y consecuente reajuste poético discernible 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, podemos afirmar, a modo de conclusión, que en ambos idiomas el trasvasamiento interlingüístico del color empleado en este libro, que ya de por sí propicia una experiencia liminal entre lucidez y arrebato, responde a técnicas que alternan cálculo e instinto.

Al examinar el proceso de equivalencia y transferencia de un idioma germánico a los dos románicos que hemos contrastado, hemos identificado cambios y omisiones parciales o totales, neutralizaciones, modulaciones y reajustes cromáticos perceptibles, pero cabe señalar que ambos traductores, cada uno por su lado, se erigen en avezados artífices del color, ya que manejan con soltura las capas plurisensoriales del significado, moldeando la experiencia poética y encauzando hermenéuticamente a los receptores de la cultura meta.

Si bien es cierto que ambas versiones se rigen por la capacidad evocadora de las imágenes que incluyen colores, y proponen correlatos logrados, que sirven a los propósitos poético-alegóricos del texto, los ejemplos que han sido objeto del presente estudio, al desglosar las diferentes variantes de traducir los matices del negro y del verde, nos han servido en primer lugar para reafirmamos en nuestro criterio anteriormente postulado en estudios previos, según el cual la versión rumana, a cargo de Petre Solomon, es la más propensa a elevar mediante mecanismos de naturalización el nivel poético del discurso a fin de lograr adecuarse al calibre metafórico de la pluma bradburyana. A nuestro jucio, esta traducción en concreto sigue siendo la que más abraza el matiz, aun cuando, frente a las secuencias basadas en el uso de los demás colores analizados previamente, en esta ocasión la versión rumana "brilla" por un número más alto de omisiones puntuales y desvíos del código cromático en cuanto a intensidad, matiz o temperatura cromática se refiere.

Por otro lado, si en el tratamiento de otros lexemas cromáticos que fueron objeto de estudios previos advertíamos que el traductor español se mostraba reacio y ponderado, incurriendo en más imprecisiones y omisiones a la hora de trasladar los respectivos colores, a raíz del análisis del espectro cromático de los negros y verdes en particular, parece ser que la versión española recupera terreno y destaca más por su fidelidad cromática. Si bien también incurre en ciertos grados de imprecisión en cuanto a la gradación y mezcla cromática, al nivel poético, o bien en lo que concierne a la combinación sintagmática, Alfredo Crespo se sigue manteniendo en la línea de la ponderación, se diría que en un obstinado intento de no cargar las tintas más de la cuenta. En cuanto al discernimiento estricto de matices se refiere, la traducción hecha por Crespo sobresale en esta ocasión especialmente por el rigor y la reverencia hacia el original, y asimismo por unos casos muy logrados de ingenioso trasvasamiento poético.

Si, tal y como señalábamos antes, el escenario de traslación rumana en esta ocasión paradójicamente destaca por una mayor cantidad de omisiones, neutralizaciones o desajustes cromáticos respecto a los reseñados en estudios anteriores (v. Ienceanu, 2025), no nos cabe duda de que dichos desvíos no han sido deslices, sino cambios hechos a conciencia por Solomon, cuyo innegable compromiso con el ritmo poético interno del texto fuente lo obliga a privilegiar puntualmente el nivel de densidad metafórica por encima del rigor cromático formal, al tiempo que se entreteje con el deseo de lograr uniformidad estilística funcional y una coherencia poético-semántica global, adaptada a los requerimientos del público meta.

En contrapartida, el régimen de variación y afinación cromáticas manifiesto en la conducta traductológica que hemos identificado en la versión española no parece asentado en el deseo prioritario de emular o complementar la carga sensorial, afectiva o simbólica del texto fuente, ni de alterar el paradigma semántico a menos que las expectativas o necesidades intrínsecas de la lengua y cultura meta lo requieran. En este sentido, Crespo calibra cadencia ideática y poética, a veces sacrifica el correlato semántico y otras tantas estima oportuno compensar puntualmente la fuerza expresiva o la transposición del valor afectivo perdidos anteriormente en fragmentos clave, en aras de los contextos donde el valor afectivo, la armonía, la musicalidad y el *pathos* de la lengua meta o la cohesión simbólico-textual secuencial lo exijan.

En resumidas cuentas, si bien ambos traductores despliegan estrategias etnocéntricas, Solomon procura no desvirtuar el mérito poético del texto fuente, de aquí que la traducción que nos propone resulte más a menudo formalmente desleal, pero fiel al registro poético de la variante en inglés. El enfoque traductológico de Crespo, en cambio, tiene más presente la relevancia práctica contextual para el público meta, de ahí que, en la encrucijada entre significado y significante, el traductor español decida privilegiar la fidelidad semántica a veces mediante una forma que, si bien compromete la original, se inscribe de manera orgánica en las pautas de expresión genuinas de la cultura meta, haciendo que ideas afines brillen más, en su forma modificada, o bien por su ausencia.

Para colofón, en el palimpsesto ampliado de las versiones resultantes en español y rumano de *Fahrenheit 451*, las domesticaciones llevadas a cabo por Alfredo

Crespo y Petre Solomon visibilizan los puntos fuertes del autor estadounidense, al tiempo que delatan y dan realce a la pluma propia. Los desvíos a nivel de metaforicidad y código cromático son los certeros frutos de las interferencias lingüísticas y culturales dadas en un ámbito donde la traducción constituye un arma de doble filo. Fecundamente conflictivo, tan revelador como limitante, el proceso de traducción de los cromatismos propicia un espacio de fértil diálogo y negociación, donde la huella cultural late al compás de la simbología poética, haciendo que las formas se dividan, multipliquen e impulsen mutuamente.

Referencias bibliográficas

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

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

Bradbury, R. (2020). *Fahrenheit 451* (2ª impresión revisada). Alfredo Crespo (Trad.). DEBOLS!LLO.

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

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*, 18, 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*].

Ienceanu, L. (2026). «Palimpsestos cromáticos: una aproximación al trasvase de los términos relacionados con el color en las traducciones al español y al rumano de Fahrenheit 451». En *Proceedings of the 1st International Scientific Online Colloquium on Translation and Interpreting Studies* (pp. 214-235). Centrul editorial al Universității de Stat „Alecu Russo" din Bălți. https://usarb.md/laborator_mircea_ionita/proceedings.pdf.

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.

Pastoreau, M. (2022). *Negru. Istoria unei culori tulburătoare.* (T.-Fl. Zănoagă, Trad.). Editura For You.

Pastoreau, M. (2022). *Verde. Istoria unei culori magice.* (T.-Fl. Zănoagă, Trad.). Editura For You.

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.