

Modelos importados, modelos adaptados: Pseudotraducciones de narrativa popular inglés-español 1955-1981

Rosa Rabadán

1. Traducción, traducciones y pseudotraducciones

Existen hoy en Occidente dos visiones ideológicas contrapuestas de la traducción que proceden de dos experiencias diferentes de los textos traducidos. La primera, que se anuncia como una certeza universal desde numerosas publicaciones y foros académicos, percibe la traducción como un fenómeno marginal, tanto desde el punto de vista cultural (y por tanto lingüístico) como comercial, cuyo éxito o fracaso depende directamente de si representa o no adecuadamente los intereses de la cultura receptora (Venuti 1998: 124 y ss). La segunda visión, que no esgrime más argumentos que los semióticos, refleja la traducción como un fenómeno masivo y cotidiano, ajeno a toda excepcionalidad, y cuyo éxito o fracaso se mide principalmente por la labor de mediación intercultural (Hatim & Mason 1997).

La primera es típica del mundo anglófono, especialmente del contexto estadounidense, donde el volumen de producción nacional deja reducido el de textos traducidos a una mera anécdota editorial. Este pequeño número de textos extranjeros parece estar representado por aquellos títulos que aseguran éxito editorial e identificación del lector norteamericano con la historia que se ofrece (Dudovitz 1990: 48). En otras palabras, se trataría de textos que parecen no ser traducciones, que aseguran la "transparencia" entre el mundo ajeno y el propio (Venuti 1995).

La segunda visión de la traducción es la que subyace a otras culturas (y lenguas) receptoras con un número de usuarios más reducido y con industrias editoriales menos agresivas que la anglófona, pero en las que –como es el caso de España– el volumen de textos traducidos suele estar en una media entre el 30 y el 40% de lo publicado dependiendo del período. La variación entre géneros textuales es amplísima: abarca una "horquilla" que va desde el 7% a casi el 50% del material que se ha publicado en algunos géneros (Fernández López 1996: 92) y, en el caso de los textos filmicos, en el período 1951-75, el porcentaje de producciones norteamericanas dobladas alcanza el 73,22%, seguidas por las británicas con un 22,34% (Gutiérrez Lanza 1999: 112-117). Esta presencia evidente y masiva de los textos traducidos hace difícil, por no decir imposible, mantener que a) los textos importados representan y reflejan los intereses de la cultura de llegada (la española) y b) que se intenten "pasar" como textos nativos. Más bien lo contrario. En las "sociedades traductoras" traducir es un método tradicional y seguro de introducir nuevos modos textuales, lingüísticos y culturales en el contexto receptor (Rabadán 1994).

Precisamente ese "disfraz" es el que permite vencer ciertos prejuicios o resistencia a la innovación. Es el caso de la traducción considerada como recurso textual, como técnica narrativa (Santoyo 1984), una tradición que al parecer resiste al tiempo y a las modas. Desde las *Phrophetiae Merlini* (c. 1135) supuestamente traducidas del galés por Geoffrey of Monmouth, a las *Cartas persas* (1721) de Montesquieu, sin olvidar la supuesta existencia previa de *Don Quijote* (1605) en un manuscrito anterior en aljamiado, o el *Book of Mormon* (1830), presentado por Joseph Smith Jr. como una traducción, el recurso a la traducción ficticia, lejos de ser una simple mistificación literaria (Santoyo 1984: 39), esconde múltiples razones para justificar "el engaño". Las razones para utilizar el recurso a la pseudotraducción, desviando la autoría del texto hacia otra (supuesta) persona de distinta nacionalidad y filiación lingüística, y adoptando un papel secundario son varios. Santoyo (1984: 46-48) cita a) motivos de autoridad y prestigio de la supuesta cultura y/o lengua origen para conseguir credibilidad, b) utilización de la pseudotraducción como pantalla porque interesa mantener oculto al público lector la verdadera identidad del autor y c) como simple juego narrativo. Cierta

es, sin embargo, la observación de que estos motivos no llegan a explicar por qué, siendo la traducción una actividad tradicionalmente pasto del descrédito entre los escritores, se ha utilizado de forma ficticia de manera tan recurrente.

2. Las pseudotraducciones y los Estudios de Traducción

Una segunda aproximación a nuestro objeto de estudio (Toury 1984, 1995) va más lejos y considera las pseudotraducciones como fenómenos de traducción y, en consecuencia, culturales. Entre las razones que desde esta perspectiva se apuntan para recurrir a la pseudotraducción están a) conseguir aceptación para modelos novedosos (de cualquier tipo) en la cultura "de llegada", b) aprovecharse del prestigio y/o popularidad de los productos de la supuesta cultura origen y c) como defensa frente a la censura en la sociedad "de llegada", ya sea censura al texto o al autor¹.

Si bien la presentación de un texto como una supuesta traducción es un acto individual y, en principio, no tiene por qué ir más allá de las motivaciones estrictamente textuales expuestas por Santoyo (1984), cuando la pseudotraducción se convierte en una práctica recurrente, y en ciertas circunstancias, masiva, estamos ante un fenómeno cuyo significado tiene consecuencias de mayor alcance.

En primer lugar, el uso frecuente de la pseudotraducción parece indicar que hay un cierto tipo de traducciones (reales) que merece la pena "clonar" y convertir en un modelo interno productivo. La relación de estas traducciones ficticias con las reales parece darse en tres frentes: a) el lugar/posición que ambos fenómenos ocupan en la cultura de llegada como modos secundarios de producción textual (Even-Zohar

¹ En el caso español que estudiamos no tiene sentido pensar que el recurso a la ocultación evita que las instancias gubernativas pudiesen perseguir a un autor "ausente", porque los expedientes de censura (en tiempos de uso interno) identifican con toda claridad al autor real. Ver en este mismo estudio parte correspondiente a "filiación" en el análisis de la base de datos.

1978), b) la función o uso que los receptores dan a esas falsas traducciones, bajo el disfraz de su supuesta naturaleza traducida, y c) las características textuales y lingüísticas que se "transfieren" y la cultura/lengua de origen de la que se derivan. Tras estudiar una serie de casos de distinta procedencia cultural y lingüística, Toury (1995: 45) advierte del riesgo de simplificar el fenómeno y considerarlo únicamente "un truco": no todo lo que se presenta como supuesta traducción se acepta como tal, hay ciertas normas:

What pseudotranslators often do, (...), is incorporate in their texts features which have come to be associated, in the (target) culture in question, with translation- more often than not, with the translation of text of a specific type and/or from a particular source language and textual tradition.

Es decir, los receptores han de identificar la nueva (falsa) traducción con otras traducciones (reales) previas conocidas en la cultura de llegada.

3. Las pseudotraducciones españolas 1955-81

Dadas estas premisas, nuestro estudio descriptivo parte del análisis de la información recogida en la base de datos TRACEni² con el fin de dar respuesta a tres grandes interrogantes: qué se presentó como pseudotraducción, por qué y cómo se llevó a la práctica. El periodo a estudiar plantea preguntas adicionales, cuyas respuestas también se buscarán en el estudio de los datos que presentamos más adelante. Aunque son temas difíciles de separar, los interrogantes más evidentes son los siguientes:

² Acrónimo correspondiente a la base de datos general TRAducciones CEnsuradas, con sus identificadores de subsistema "Narrativa en Inglés".

Modelos importados, modelos adaptados:

Pseudotraducciones de narrativa popular inglés-español 1955-1981

- ¿En qué zonas/géneros textuales se concentraba este tipo de falsa presentación? ¿Había alguna razón para que se prefiriese presentarlas como falsas traducciones?
- ¿Se favoreció algún modelo textual/lingüístico/cultural como "origen"? ¿Por qué vías se había dado a conocer con anterioridad a los receptores?
- ¿Cuál era la influencia de la censura oficial (si es que tuvo alguna) en la proliferación de las pseudotraducciones?
- ¿Han tenido alguna consecuencia estas traducciones ficticias en la configuración de las prácticas traductoras y los comportamientos textuales y/o lingüísticos en castellano en el contexto español?

3.1. *La base de datos TRACEni: estudio preliminar*

Los datos descriptivos utilizados en la elaboración de este trabajo proceden de la base de datos arriba mencionada que recoge más de 6.000 títulos de narrativa de consumo presentados a consulta voluntaria/depósito editorial bajo la apariencia de textos importados. La recogida de información se efectuó en tres fases para asegurar, en la medida de lo posible, la representatividad de la muestra. En primer lugar se procedió a un barrido general de los fondos de "Censura, Libros" custodiados por el AGA en busca de patrones recurrentes en los materiales publicados en España³ en lengua española durante el periodo a analizar. El segundo paso fue reducir el espacio temporal abarcable a aquel periodo en que la recurrencia estadística de los seudónimos de

³ Es interesante notar la importantísima labor editorial llevada a cabo por editores españoles exiliados en la Argentina tras la parálisis de estas actividades en la España de los años 40. En unos casos, como Labor o Espasa-Calpe, se trataba de la expansión de las sucursales ya establecidas en Buenos Aires con anterioridad a la guerra civil; en otros se crearon nuevas empresas como Vasca Ekin o Emecé, o se incorporaron a proyectos recién alumbrados como Sudamericana (Sagastizábal: 1995). Este estudio se limitará al material publicado y distribuido en el Estado Español. Cómo se produjo el viaje de ida y vuelta de los textos traducidos y editados en la Argentina y de qué modo influyeron (si fue el caso) en el escenario español de la época es algo que pretendemos abordar en trabajos futuros.

aparente procedencia anglófona parecía indicar una tendencia significativa hacia la pseudotraducción dentro del panorama narrativo. El uso de dichos seudónimos como indicadores clave de la presencia de dicho recurso es vital en este tipo de estudio, ya que la acotación de la identidad lingüística y cultural de los "iniciadores de los textos" resultó ser la vía más fiable para distinguir entre originales, traducciones y pseudotraducciones. La tercera fase fue averiguar los nombres de los autores reales tras los seudónimos anglófonos, paso este indispensable dado que los ficheros AGA atribuyen las obras al autor real y no establecen (aunque hay casos esporádicos) entradas por seudónimo. El cuarto paso fue realizar calas anuales⁴ auxiliados por el fichero de autores y cruzar los datos obtenidos en estas calas con la información recogida en las publicaciones del INLE (Instituto Nacional del Libro Español) y en las bases de datos electrónicas del MEC⁵. El resultado final de este proceso es una selección de 500 registros contrastados y documentados que cubren el espacio temporal entre 1955 –fecha de la entrada más temprana contrastada– y 1981, fecha en que los expedientes de censura de libros se reducen, ya de forma sistemática, a la notificación de depósito al Servicio de Promoción Editorial. Esta selección sobre la información recogida en la base de datos adolece, al igual que otros corpus textuales (Baker 1995), de ciertos problemas de diseño y representatividad, entre ellos la imposibilidad de delimitar de forma rigurosa el universo de textos que constituye el dominio del estudio. Hay claras restricciones a la definición de este dominio textual: primero, el tamaño de la "población de pseudotraducciones" y segundo, los medios disponibles (en este caso recursos humanos y temporales limitados). No obstante, desde el punto de vista práctico es posible establecer ciertos criterios de representatividad que se revisan a medida que el estudio avanza y los datos empíricos verifican nuestras hipótesis de trabajo o nos obligan a replantearlas. En el

⁴ La unidad de organización del AGA para el período estudiado es la caja AGA: aquí una cala corresponde a dos cajas AGA por año.

⁵ Nos referimos al *Catálogo* (1957) publicado por el INLE y los registros del ISBN a partir de 1972. Estos últimos se pueden consultar en <http://www.mcu.es> bien a través de REBECA o accediendo a la lista de documentos ISBN en "Libro, Archivos y Bibliotecas". Fuentes valiosas como *Bibliografía Hispánica* (1943-57) y *El Libro Español* (1958-60) resultan escasamente útiles para los fines de este estudio por la propia organización de sus archivos y la dudosa fiabilidad de los datos correspondientes a ciertos subperíodos, extremo ya apuntado en trabajos anteriores (Fernández López 1996: 86 y ss).

Modelos importados, modelos adaptados:
Pseudotraducciones de narrativa popular inglés-español 1955-1981

caso de TRACENi, ante el volumen de información hallado, se ha optado por trabajar con un 10% del total registrado, seleccionado mediante calas anuales (ver nota 4) totalmente aleatorias por considerar que esta era la mejor vía para no distorsionar la incidencia del fenómeno en el grueso de la actividad editorial (Baker 1995: 239).

Los datos que se recogen en la ficha TRACENi están organizados en 28 campos de trabajo que corresponden a los cuatro grandes bloques informativos siguientes: a) *Temática*, b) *Editorial*, c) *Filiación*, y d) *Topográfica censoria*.

a) La *temática* registra la información correspondiente a los subgéneros a los que se adscriben las obras y la colección en la que la editorial correspondiente los encuadró en su día. Los subgéneros que se han verificado en nuestros datos empíricos responden a novelas del Oeste, novelas policíacas y/o de espionaje, relatos de ciencia-ficción/conquista del espacio, historias de terror y los calificados de modo eufemístico "Temas de evasión" que en la práctica designaban relatos eróticos y pornográficos.

Los títulos con que las editoriales bautizaron a sus colecciones de consumo son suficientemente explicativas: Extra Oeste, Kansas, Colorado, California, Winchester, Búfalo, Ases del Oeste, Bisonte, Cuatrerros, Bravo Oeste, Héroe de la Pradera, Oeste Legendario, Frontera, etc. son los nombres bajo los que se agrupó una ingente producción de títulos cuyo escenario y trama argumental reproducían sobre el papel aquello que los lectores estaban acostumbrados a ver en la gran pantalla.

Selección Terror, Servicio Secreto, Selecciones FBI, Agente Federal, Galaxia 2001, Punto Rojo, Conquista del espacio, Sexy-Star, Temas de Evasión, etc., agrupaban los títulos de unas pujantes líneas editoriales que, aunque presentes desde principios de los años 70 (expte. 10741-70; 4663-73), siempre se vieron oscurecidas por el volumen de producción – y aceptación masiva– de las novelitas del Oeste. La situación comenzó a equilibrarse hacia 1974-75 en que las historias de espionaje comenzaron a ganar puntos, seguidas por los relatos del espacio y, ya a comienzos de los años 80, por los ya mencionados "temas de evasión". A pesar de

estas novedades, los datos descriptivos demuestran que la temática del Oeste sigue en esta época a gran distancia de los otros subgéneros. Siempre en el marco de la narrativa de consumo, el volumen de títulos da un porcentaje de edición a las colecciones del Oeste del 87,2%, lo que las convierte en las reinas del quiosco, frente a la menor oferta que se hacía de los otros subgéneros.

Es precisamente en estos años cuando lo que había sido una práctica sostenida y al alza se convierte en un fenómeno narrativo masivo, que no sólo acapara una respetable proporción de la producción editorial, sino que diversifica sus líneas temáticas y sus escenarios, en consonancia con su origen cinematográfico⁶.

b) Los campos correspondientes al área que hemos denominado *editorial* recogen la información referente a las empresas editoriales, sus cuotas de mercado en narrativa de consumo, volumen de las tiradas, número de páginas, posible especialización en determinados temas, evolución de los precios de venta, e incluso, en determinados casos, la viabilidad de la propia empresa editorial, dado que las dificultades y el número de bajas desde fines de los años 70 es elevado.

Entre las editoriales que se han recogido en la base de datos TRACEni⁷, destaca por su cuota de mercado y su presencia en todos los subgéneros Bruguera, cuya época dorada parece haber sido las décadas de los años 60 y 70, aunque existe evidencia de que desde fines de los años 40, esta editorial acogió a un numeroso grupo de profesionales liberales y servidores públicos cuyas carreras quedaron truncadas tras la guerra por las represalias que siguieron a la contienda y que tuvieron

⁶ Una de las hipótesis de trabajo que planteamos anteriormente es el papel vehicular de las pseudotraducciones en la transferencia/trasvase de los modelos estadounidenses del celuloide al modo escrito. Es el caso de los anteriormente citados "Temas de evasión", cuyo equivalente en las pantallas fueron las películas de destape, aunque no es este el único caso en que prácticas textuales propias del cine se trasvasan con posterioridad al modo escrito.

⁷ También tienen representación aunque en proporciones muy pequeñas Petronio, Prod-ed, Alonso, Technipress, etc. La mayor parte de estas empresas editoriales ha dejado de publicar en la actualidad.

Modelos importados, modelos adaptados:
Pseudotraducciones de narrativa popular inglés-español 1955-1981

la oportunidad de ganarse la vida con esta actividad (Antón 1999), aunque no siempre fuese este el caso⁸.

Otras editoriales representativas son Ferma, que parece haber centrado toda su actividad en el subgénero del Oeste y que ya había cesado en sus actividades para fines de los 60. Rollán, también desaparecida, fue otra editorial con una respetable representación en el campo. Acompañó a Bruguera durante los 60 y los 70, pero desaparece de los registros a fines de esta década. De hecho, su catálogo parece haber sido más reducido, pero el volumen de sus tiradas fue, hasta fines de los 70, superior al de las ediciones de Bruguera. En los años 60, una tirada típica de Rollán alcanzaba los 8.000 ejemplares⁹, mientras que Bruguera realizaba tiradas medias de 5.000 volúmenes por obra. Los años 70 vieron un crecimiento espectacular en el volumen de este tipo de ediciones y la oferta de Rollán comenzó a equilibrarse y diversificarse al incorporar los subgéneros de ciencia ficción (12.500 ejemplares. Expte. 1542-70; 560-70) y los relatos policíacos y de espionaje (13.000 ejemplares. Expte. 2989-70), mientras que Bruguera mantiene sus tiradas medias en 7.000 hasta los últimos años de la década en que comienza a aumentar el volumen de sus ediciones: 10.000 ejemplares (expte. 10324-76; 12156-77), 13.000 (expte. 12168-77) hasta alcanzar los 21.000 ejemplares a comienzos de los 80 (expte. 7419-80) tanto en las novelitas del Oeste como en los demás subgéneros, aunque en estos últimos el volumen medio de las tiradas era ligeramente inferior. En 1975 hace su irrupción en este jugoso mercado la editorial Andina, que centró su negocio en las mismas líneas temáticas que sus competidoras, aunque con una cierta predilección por los subgéneros más novedosos: ciencia ficción (expte. 1016-78) y espionaje (expte. 11614-75), en los que las tiradas eran superiores a los 5.200 ejemplares de tirada media que conseguían sus productos del Oeste. Significativo de su éxito es que para 1978, tres

⁸ En este grupo de represaliados convertidos en escritores existía alguna excepción, cuya motivación parece haber sido exclusivamente económica (Antón 1999). Esta situación parece indicar que la editorial se limitó a aprovechar un capital humano que no podía ejercer sus funciones habituales en aquellos años, lejos del compromiso trasatlántico de empresas como Losada (Sagastizábal 1995: 113).

⁹ Hemos registrado títulos en 1970 con tiradas de 13.000 ejemplares (expte. 2554-70), mientras que los registros de 1968 para esta editorial nunca superan los 8.000 (expte. 2804-68).

años después del comienzo de sus actividades, la serie policiaca "FBI" había alcanzado los 109 títulos, y la serie denominada "Galaxia 2001" los 187. Sin embargo, la incidencia y representatividad de los títulos de esta editorial puede ser distorsionada si no se tiene en cuenta que, tal y como se hace constar en los expedientes, algunas de estas ediciones se destinaban en su totalidad a la exportación, lo que según nuestros datos supondría algo más del 28,2% de la ya exigua participación de Andina (un 6,4%) por volumen de títulos en el mercado interno español¹⁰.

La última editorial registrada con cuota significativa es Ceres, que irrumpe en nuestra base de datos en 1979 con relatos bélicos (expte. 2044-79). También destacan en su línea editorial colecciones como "Sexy-star" o la ya citada "Temas de evasión" que esconden, en formato escrito, pornografía (expte. 3290-81). No obstante, los datos disponibles revelan que su cuota de participación editorial no superaba en aquellos años el 1%, lo que la aleja mucho de la representatividad que pueden aportar empresas como Bruguera o Rollán en menor medida.

Hay aspectos editoriales que comparten las empresas representadas en la base de datos TRACEni. Por un lado, las dimensiones físicas de sus textos: todos los registros contrastados muestran que el número de páginas por volumen en todos los subgéneros en el mismo formato estandarizado de 15×10 fue de 128 desde mediados de los años 50 hasta 1979, en que todas las editoriales que ponían sus productos en el mercado redujeron su extensión a 96 páginas. Este dato no tendría mayor interés de no ser por las inevitables limitaciones que imponía al escritor¹¹ y por la contribución decisiva a la hora de fijar en el medio escrito las características de la narrativa de consumo "clonada", en

¹⁰ Aunque hay una clara regularidad en el volumen de las tiradas según fechas y empresa editorial, la variación en las tiradas según género, título y –en contadas ocasiones– número de ediciones/reimpresiones además de la también ocasional diferencia entre la tirada solicitada en el impreso de consulta previa y el número de ejemplares declarado en el impreso final de depósito hacen casi imposible en esta fase del estudio hacer los cálculos sobre el número real de ejemplares puestos en circulación.

¹¹ De nuevo el paralelismo con los textos fílmicos: las limitaciones allí proceden de las diferencias en el medio físico, de la interacción entre la información universal codificada en la imagen y la local codificada en alguna lengua, la sincronización de ambas (Fodor 1976) y por supuesto, la duración media del tiempo de exhibición aceptable en la cultura receptora (Metz 1974).

Modelos importados, modelos adaptados:
Pseudotraducciones de narrativa popular inglés-español 1955-1981

contraposición a otro tipo de relatos originales y/o traducidos. Un segundo aspecto editorial que puede ayudar a explicar el aumento progresivo de las tiradas (o reflejar los avatares del proteccionismo económico español) es la evolución en los precios de venta de las novelitas. Además de reflejar la mejora en la capacidad de gasto en ocio en nuestro país, el aumento de los precios de forma paralela al aumento de las tiradas hace pensar en una mayor accesibilidad y una distribución más amplia que alcanza a mayor número de lectores. Así de las 8 y 10 pesetas de los años 60 al máximo de 75 que llegaron a alcanzar en el año 81. Dado que este tipo de textos eran los fondos habituales de los quioscos "de cambio" se hace difícil calcular el alcance de la distribución entre la población. Se trata, además, de un tema de estudio fundamentalmente sociológico y que, a pesar de su interés, excede nuestro campo disciplinar. Un último aspecto que afecta a nuestras editoriales es que, a excepción de Andina, todas han cesado en su actividad en la actualidad. Si bien esto parece indicar el cierre de una etapa y el fin de la promoción de este tipo de narrativa de consumo, tal suposición no es totalmente cierta. Hay casos, como Bruguera, cuyo fondo editorial fue recuperado en 1986 por Ediciones B, que hoy sigue editándolo con gran éxito de público¹². Hay que señalar que en este caso al menos, se trata de un corpus textual cerrado, ya que la empresa no ha añadido nuevas aventuras ni existe un catálogo puesto al día, según información de sus responsables.

c) El apartado *filiación* comprende la información relativa al autor/es, traductor, adaptador, posibles seudónimos, títulos... Es aquí donde la labor de rastreo se complica dado que las fuentes documentales disponibles presentan en todos los casos –salvo en los expedientes de censura– información parcial y fragmentada. A esto hay que añadir la variedad de seudónimos que los escritores adoptaban sin, aparentemente, otros criterios que razones de exigencia editorial, o la necesidad de

¹² Hay datos de las ventas actuales de la colección "Bolsilibros Oeste" publicada por Ediciones B. Hablamos de tiradas de alrededor de 25.000 ejemplares de las que se vende un 70% y el resto vuelve a salir a circulación. Esto supone unos 2.500.000 ejemplares al año en España, que se elevan hasta los 5.400.000 si se incluyen en las cifras las ventas en Latinoamérica (Antón 1999).

ocultar el nombre propio a la luz pública (que no a los censores). Ofrecemos en tabla adjunta una relación de autores y seudónimos de origen supuestamente anglófono recogidos en nuestra base de datos TRACEni y contrastados en los expedientes de censura y/o depósito¹³.

Nº AUTOR	SEUDÓNIMO(S)
1. Arizmendi Regaldie, Alfonso	Alf Regaldie
2. Alarcón Benito, Juan	Alar Benet; J. A. Lakewood
3. Barberán Domínguez, Rafael	Ralph Barby
4. Blas Moreno, José Luis de	Black Moran
5. Calero Montejano, Mario	Tex Taylor
6. Castillo Visca, Fernando	Dick Clyders
7. Claudín López, Víctor	Linda Malvill
8. Cortés Faure, Octavio	O. C. Tavin; Russ Tryon ¹⁴
9. Cortés de Roa, Álvaro	Russ Tryon
10. Cortés Rubio, Francisco	Frank McFair; Russ Tryon; Curtis Blond; Owen Larsen
11. Debrigode Dugi, Pedro Víctor	Peter Debyr
12. Enguita Iguarbez, Octavio	Roy Rown
13. Faura Peñasco, Francisco	Vander Kane; Larry King; Lem Mallory; Frank Ford; Buster Grey, Chass Dick, etc.
14. Gallardo Muñoz, Juan	Donald Curtis; Garland Curtis; Walt Sheridan
15. García Lecha, Luis	Clark Carrados; Glen Parrish
16. García-Mateos, Orlando	Orland Garr
17. González Ledesma, Francisco	Silver Kane
18. Guirao Hernández, Pedro	Peter Kapra; W. G. Dovan
19. Gubern Ribalta, Jorge	Mark Halloran; Bruno Shalter; William O'Connor
20. Iñigo Martín, Francisco José	Ingmar Franklin; F. King

¹³ De todas las fuentes de documentación consultadas y cruzadas, la única que proporciona información clara al respecto son los expedientes de censura custodiados en el AGA. Hacemos la distinción entre expedientes de censura y de depósito porque, tal y como se trata en la parte correspondiente a "topográfica censoria" en este mismo trabajo, los documentos referidos a informes censores propiamente dichos desaparecen casi totalmente a mediados de 1976.

¹⁴ Seudónimo compartido por tres autores. Vide Cortés Faure y Cortés Rubio en esta misma tabla.

Modelos importados, modelos adaptados:

Pseudotraducciones de narrativa popular inglés-español 1955-1981

21. Lacasa Nebot, Juan Bautista	John Nebot; John Lack
22. Laviós Agulló, Miguel	Sam Fletcher
23. Lloró Olivé, José	Gordon Lumas; Burton Hare
24. Manzanares Rubio, Alfonso	Alf Manz
25. Martínez Fariñas, Enrique	Lucky Marty ¹⁵
26. Martínez Orejón, Félix	Fel Marty
27. Medina Urcelay, Francisco José	Charles Castle
28. Miranda Marín, Nicolás	Joe Sheridan; Tom Kennedy, Dennis Morgan
29. Montoro Sagristá, Enrique	Henry Keystone; Cass Donovan
30. Mora Gutiérrez, Juan	Ray Lester
31. Moreno García, José M ^a	Joe Mogar; J. M. West; Mike Robson
32. Navarro Carrión-Cervera, Jesús	Cliff Bradley
33. Núñez González, M ^a Rosa	Ros M. Talbot
34. Núñez González, M ^a Teresa	Paul Lattimer
35. Olcina Esteve, Arsenio	A. Rolcest
36. Oliveros Tovar, Miguel	Keith Luger
37. Ortusol, Francisco Daniel	Fred Dennis
38. Prado Castellanos, Allentorn	Meadow Castle
39. Rodríguez Aroca, Luis	Louis Rock; Lewis Haroc
40. Rodríguez Lázaro, Jesús	Lucky Marty
41. Rosbund Izquitino, Alberto	Albert Rosbund
42. Sánchez Pascual, Enrique	Alex Simmons; Frank Krieg; Law Space, etc.
43. Sánchez Saavedra, Miguel	M. Saavdrovitch; Ringo Laredo
44. Simón Martínez, Joaquín	Rock Miller
45. Tellez González, Miguel	Herman Tellgon
46. Torres Quesada, Angel	A. Thorkent; Alex Towers
47. Vera Ramírez, Antonio	Lou Carrigan; Brigitte
48. Vera Ramírez, Francisco	Mortimer Cody

Destacan por su producción en cifras globales González Ledesma (Silver Kane), García Lecha, bajo su seudónimo de Clark Carrados,

¹⁵ Seudónimo compartido con otros autores. Véase Rodríguez Lázaro en esta misma tabla.

Oliveros Tovar, oculto tras el alias de Keith Luger, Gallardo Muñoz (Donald Curtis) y Vera Ramírez (Lou Carrigan y Brigitte). Los datos globales se reflejan con precisión en la base de datos reducida con que trabajamos: por volumen de títulos Silver Kane firma el 28,2%, Keith Luger el 16,4%, Lou Carrigan y Brigitte estamparon sus firmas en el 16% de los títulos, Donald Curtis en el 15,2% y Clark Carrados está representada en nuestros datos de trabajo con el 13,8%. Entre ellos cubren casi el 90% de los títulos recogidos, el resto se reparte de forma irregular entre los escritores recogidos en la tabla¹⁶.

Es frecuente que un mismo autor trabaje bajo distintos seudónimos, bien para distinguir las colecciones, bien los géneros. Es el caso de Antonio Vera Ramírez, que firma como Lou Carrigan sus historias del salvaje oeste, policíacas y de terror (expte. 12168-77; 1026-78; 4946-79) y como Brigitte otros relatos más tardíos, encuadrados en "temas de evasión", o el de Juan Alarcón Benito, que es Alar Benet para los lectores de novelitas del oeste (expte. 7426-80) y J. A. Lakewood para los lectores de historias de espías (expte. 11614-75). Sin embargo es también frecuente –y por tanto escasamente significativo– que un mismo seudónimo sirva para firmar relatos del oeste, de terror o de espías, como es el caso de Luis García Lecha-Clark Carrados (expte. 12020-72; 12157-77; 4661-73). Menos frecuente parece ser que varios autores compartan un mismo "sello identificador" de cara al mercado, caso de Lucky Marty y Russ Tryon (ver tabla). Otro dato formal que llama la atención –por lo folclórico– son los criterios de elección de seudónimo. Entre nombres perfectamente neutros y anglófonos nos topamos con intentos de "dejar huella" en casos como Meadow Castle (Prado Castellanos), Ralph Barby (Rafael Barberán), Frank McFair (Francisco Cortés Rubio), Joe Mogar (José M^a Moreno García).

¹⁶ Hay que señalar que nuestra base de datos sólo recoge textos *susceptibles de ser traducciones*, bien sea porque así lo indica su temática y formato o el nombre de su supuesto autor. Es obvio que el más prolífico escritor de este tipo de textos fue Marcial Lafuente Estefanía, con más de 4.000 títulos en su haber. Consideramos que no hay razón para incluir a este autor en un catálogo de "posibles autores extranjeros" y tampoco es el objetivo de este trabajo preliminar estudiar las relaciones de las pseudotraducciones con otros textos representativos de los géneros que se utilizan en este fenómeno.

Modelos importados, modelos adaptados:

Pseudotraducciones de narrativa popular inglés-español 1955-1981

La presentación de las obras se hacía mediante títulos y seudónimos harto evocadores: Títulos como *Zona maldita* (Oeste. Clark Carrados expte. 2917-70), *Noche de vida o muerte* (Policia. Mortimer Cody expte. 11609-75) o *Los planetoides de Kabarga* (Ciencia-ficción. A. Thorkent expte. 3305-81) remiten de inmediato a la gran pantalla y activan en el espectador/lector unas expectativas bien definidas: interés y acción desde el principio, personajes buenos o malos y escasa crítica política y/o social.

d) La *topográfica censoria* recoge el número de expediente y el año, así como su localización física en el archivo correspondiente, generalmente el AGA. El dato más sobresaliente de esta área es la calificación censora obtenida por la obra en su día. Desde 1938, en que se establece la necesidad de autorización previa para publicar libros (OM 29-4-1938, BOE 30-4), sucesivas disposiciones gubernamentales, entre las que destacan por su incidencia la OM 25-3-1944 sobre censura previa y la omnipresente Ley de Prensa e Imprenta de 18-3-1966, regularon desde las instancias gubernativas el material impreso, cualquiera que fuese su procedencia, que se distribuía en el territorio nacional.

La evolución de la práctica censora en los años que nos ocupan queda perfectamente reflejada en la documentación de los expedientes. Hasta el año 1973, con variaciones en las sucesivas denominaciones del organismo del que dependía la censura de libros, el mecanismo muestra una sorprendente uniformidad de procedimiento (no así en la aplicación de los criterios de evaluación). Cada expediente consta de al menos tres impresos (con sus fechas) más las correspondientes copias de comunicación de resoluciones al editor correspondiente¹⁷. El primer impreso corresponde a "consulta previa" y contiene la información correspondiente a la identificación de la obra, número de expediente, posibles expedientes anteriores, nombre real del autor, y si ha lugar, nombre del traductor y/o seudónimo adoptado, editorial, tirada prevista, precio, nº de páginas y observaciones relevantes respecto a la distribución

¹⁷ Consultar la parte "Anexos narrativa" en este mismo volumen para ver la tipología documental de los expedientes de censura de libros.

y tipo de público al que se dirige¹⁸. Dicho impreso va acompañado por el manuscrito (y en ocasiones el diseño de portada) de la obra. El segundo grupo de impresos corresponde a los informes de los lectores-censores, que han de pronunciarse respecto a la obra. La terminología de clasificación de las obras varía según la época, que corresponden a las tres variantes institucionalizadas: publicable/ autorizable (años 60); autorizada (hasta el 73); aceptada (hasta 1975) y desaparición de estos impresos de forma generalizada a partir de entonces. La segunda posibilidad es la de "autorizada con tachaduras", lo que genera un segundo proceso de comprobación de las tachaduras y/o sustituciones indicadas en las galeradas. La última clasificación posible era "denegado", que suponía la paralización del proceso y el secuestro de la edición, formulación que en las fichas de depósito del Servicio de Promoción Editorial habituales a principios de los años 80 pasó a un ambiguo "Procede/No procede adoptar las previsiones del art. 64 de la Ley de Prensa e Imprenta de 18 de marzo del 66, BOE del 19". En contadas ocasiones en el periodo examinado el dictamen emitido por los censores se limitaba a un escueto "silencio administrativo", que no eximía de la aplicación del famoso art. 64 relativo a la responsabilidad penal de la Ley de Prensa e Imprenta de 1966.

El tercer impreso (y tercera fecha) corresponde al depósito obligatorio de seis ejemplares de la obra, con lo que se daba por finalizado el proceso. Hay evidencia documental de que ya en 1974 el proceso se simplificó de forma sustancial, acorde con el debilitamiento y desgaste del aparato censor, y los informes razonados de los lectores-censores habilitados prácticamente desaparecen de los expedientes. La documentación se reduce a dos impresos: el de consulta voluntaria, donde aparece estampada la calificación, y el de depósito. Este último es el único que se mantiene en 1975, aunque se siguen manejando dos fechas, la de depósito y la de aceptación. Situación que desaparece a mediados del año 76, cuando sólo hay un impreso –el de depósito– y la fecha correspondiente.

¹⁸ En los impresos de consulta previa se pide textualmente "si es obra dirigida a un público infantil o juvenil o femenino, dígase expresamente". A mediados de los años 70 se establece un impreso especial con rasgos distintivos –una banda verde longitudinal– para los textos infantiles y juveniles.

Modelos importados, modelos adaptados:

Pseudotraducciones de narrativa popular inglés-español 1955-1981

En los datos descriptivos examinados nos encontramos con que el porcentaje de obras calificadas como "autorizadas" tras su presentación a consulta alcanza el 98,4%, las que merecieron un "autorizable con tachaduras" representan un exiguo 0,7%, que corresponde a los expedientes 2915-70, 2916-70, 2917-70, 6057-71, 12020-72, 12442-74, 12443-74. El porcentaje de denegaciones supone un 0,2%, que corresponde al expediente 2578-70. No se ha constatado en nuestra base de datos ningún caso en el que el veredicto haya sido "silencio administrativo", aunque disponemos de verificación documental de esta práctica censoria¹⁹.

Los datos estadísticos de la calificación censora parecen indicar que nuestros textos son un excelente campo de pruebas para estudiar el alcance de la autocensura tal y como se practicaba en el espacio temporal que abarca el trabajo, y que ha sido analizado en estudios anteriores para otros tipos textuales (Gutiérrez Lanza 1999). Este reflejo de los "modos de traducir" vigentes no indica, sin embargo, que las pseudotraducciones fuesen un fenómeno causado exclusivamente por la censura franquista. Hay que apuntar que aunque la censura no parece ser el motor de la proliferación de pseudotraducciones, sí que es parte interesada en el fenómeno: intervino permitiendo su distribución masiva debido a su inocuidad y tal vez no sea descabellado pensar que se incentivaba este tipo de textos como forma de entretenimiento, en paralelo con lo que sucedía en los espectáculos públicos como el cine o la escena (ver Gutiérrez Lanza en este mismo volumen). El auge y pervivencia de este fenómeno en el tiempo parece indicar que nos hallamos ante un fenómeno de mayor calado que simplemente una consecuencia directa de la censura, un fenómeno que se produce en períodos muy distintos, tanto en el aspecto social como en el ideológico, y en contextos de recepción harto dispares²⁰.

¹⁹ Caso éste del expediente 2902-70 que identifica una traducción al español de la obra de Desmond Morris *El mono desnudo*, presentada a consulta previa por Plaza y Janés, o de la novela de E. M. Nathanson *Doce del patíbulo* [tr. del inglés *The Dirty Dozen* por Manuel Herrero Molina, 1968], expte. 169-72.

²⁰ En comunicación personal con la autora, Gideon Toury informa de que se trata de un fenómeno también llamativo por su volumen entre las prácticas de producción textual en Israel.

4. Intertextualidad, pseudotraducción y censura

Los datos de que disponemos revelan que este tipo de "traducciones ficticias" están lejos de ser un detalle anecdótico o una excepción en el panorama de la narrativa en nuestra lengua: su número y volumen de tiradas señala una amplia distribución en el ámbito de la narrativa de consumo²¹, lo que revela un alto índice de aceptación –y, claro está, de demanda– por parte de los usuarios de estos textos. Dudovitz (1990: 47-48), en un estudio sobre narrativa popular femenina, pone de manifiesto algunos rasgos típicos de este tipo de relatos: un mundo de ficción, pero reconocible por el lector; utilización de estereotipos de personajes y situaciones; uso lingüístico simple y claro y ausencia de complejidad psicológica.

La clave de la proliferación de las pseudotraducciones precisamente en estos subgéneros narrativos está precisamente en la cualidad de ser reconocible para el lector. La existencia de redes discursivas y modelos de representación conocidos por ese lector con anterioridad al proceso de generación de nuevos significados y su activación durante dicho proceso es uno de los posibles sentidos del concepto de intertextualidad (Worton & Still 1990: 56). Es también la clave de por qué nociones en apariencia claramente nítidas como traducción, adaptación, texto origen, texto meta, etc. ven cómo se difuminan sus fronteras al hacerse patente la fuerte dependencia entre modos textuales, con independencia de si el fenómeno es intercultural o intracultural. Tanto la traducción como la intertextualidad se han presentado a menudo como formas de reescritura cuya influencia afecta no sólo a la presentación y percepción de los textos por sus receptores, sino también a la creación de las condiciones para generar nuevos textos (González Cascallana 1999: 30-1). Al convertirse en "origen" de nuevos procesos de generación textual, un texto traducido no está restringido, en términos de intertextualidad, a un medio o a un género, sino que participa de lo que Cowart (1993: 13) llama "the symbiotic spectrum". Se trata de un gradiente que va desde

²¹ Evidentemente estos textos no ocupan el espacio de la narrativa de prestigio en la cultura de llegada, aunque tampoco este subsistema textual es ajeno a los procesos de transferencia intersemiótica. Ver Venuti (1998: 152-57) sobre los bestsellers de calidad.

Modelos importados, modelos adaptados:
Pseudotraducciones de narrativa popular inglés-español 1955-1981

las traducciones, en un extremo, a los textos de creación original, en el otro. Entre ellos una escala de valores donde sube o baja el nivel de traducción o de intertextualidad. Cowart contempla la traducción entre géneros y entre medios y lo que denomina "textos simbióticos". Son textos que se apropian de personajes, situaciones, modelos, diálogos, etc., procedentes de otros textos previos y los re-generan en un nuevo producto: según los datos descriptivos, rasgos estos definitorios de las pseudotraducciones que hemos analizado.

En el período que estudiamos los textos importados (traducidos) cumplían una función básica: proporcionar a los editores materiales para satisfacer los "huecos de mercado" que no alcanzaba a cubrir la producción nacional. Evidentemente, publicar textos traducidos al ritmo que, según los datos con que contamos²², requería el público, era -entonces y ahora- tarea difícil y gravosa, dada la inversión añadida que, por pequeña que sea, supone la traducción. La solución a la demanda de narrativa de consumo en España llegó de la mano de las pseudotraducciones: modelos textuales "clonados" de productos estadounidenses y perfectamente identificables por los lectores por haber sido importados a través del cine. Se trata de "textos simbióticos" resultado de un doble proceso: el doblaje masivo de películas de esos géneros durante los años 60 y 70 seguido de la "traducción" del género al papel y la clonación recurrente del modelo. Las pseudotraducciones aquí estudiadas han demostrado tener un destacado papel vehicular en la adopción y naturalización de ciertos modelos estadounidenses popularizados por el celuloide y en su posterior transferencia a la letra impresa. Se trataría pues de un tipo de adaptación, en el sentido de "segundo proceso" (que no secundario) dado a este término por Merino (1999).

Pero ¿por qué tomarse tantas molestias ocultando autores y textos tras una cortina en apariencia innecesaria? Según recuerda González Ledesma-Silver Kane, había dos razones fundamentales: los intereses del editor, que imponía la utilización del seudónimo extranjero, y el

²² Las cifras obtenidas a partir de los datos recogidos en la base TRACEni indican que la media de producción era de unos 10 nuevos títulos mensuales, dato corroborado por algunos de los protagonistas de este fenómeno editorial (Antón 1999).

anonimato de algunos de estos autores. En los primeros tiempos, buena parte de quienes inundaron el mercado con novelitas de consumo habían sido profesionales liberales o cargos culturales en tiempos de la república, y las represalias del régimen franquista les impedían ejercer sus funciones "naturales" (Antón 1999). Sin embargo, esta segunda razón parece ser secundaria, dado que los autores originales están perfectamente identificados en los expedientes de censura. Los datos que manejamos indican que las razones son principalmente comerciales, y que tanto la obligación de utilizar un seudónimo de origen anglófono como los títulos con que estos relatos se publicaban parecen tener su origen en un deseo de reproducir el éxito obtenido por historias de las mismas características en las pantallas de cine.

El mismo fenómeno de ocultación de la identidad del autor/director bajo un nombre extranjero se produce en los años 60 con cierta frecuencia en el cine: el auge de los *westerns* popularizados en la gran pantalla por las producciones de Hollywood llevó a otro proceso de clonación del modelo en lo que se dio en llamar *spaghetti-western*. Asenjo García (1998: 10) recoge más de 300 títulos de este "género traducido" y apunta también una razón comercial para el recurso al seudónimo y a la pseudotraducción: poder introducir mejor sus productos en los demás países con nombres americanos²³.

5. Conclusión

Los resultados finales a los que nos han conducido los datos analizados indican que, desde el punto de vista de los Estudios de

²³ Por el momento no disponemos de cifras significativas respecto al fenómeno de la pseudotraducción en el cine. El estudio que desarrolla Luis Serrano Fernández (Becario ULE) parece indicar que fue un fenómeno de respetable volumen en las películas de consumo en los últimos 70 y primeros 80 (comunicación personal a la autora). No obstante, es preciso indicar que se trata de un campo conflictivo, dado que los *spaghetti westerns* podían rodarse en español, y por tanto ser perfectos casos de pseudotraducción, o tratarse de co-producciones entre distintas naciones y/o lenguas que utilizaban un guión de rodaje en otro idioma (con frecuencia el italiano). Este guión sería el texto origen que se doblaría posteriormente al español, con lo que estaríamos ante una traducción real (Asenjo García 1998: 10-13).

Modelos importados, modelos adaptados:
Pseudotraducciones de narrativa popular inglés-español 1955-1981

Traducción, la pseudotraducción consiste, básicamente, en "clonar" un modelo previamente traducido y conocido por los receptores, en el mismo o en un segundo modo textual en la cultura de llegada, p.e. traducción al cine (los *westerns*) y pseudotraducción al papel (novelas del Oeste) o al celuloide (*spaghetti-western*). Los pilares sobre los que se asienta esta práctica son la intertextualidad, que explica la transferencia de modelos sobre los presupuestos del conocimiento compartido (Plett 1991: 8), y el trasvase intersemiótico (Jakobson 1959), que es un modo habitual de traducir en nuestra cultura²⁴. También podemos afirmar que si bien la censura oficial fue algo con lo que todos, autores y traductores, tuvieron que contar, no parece haber sido la causa única y determinante de la proliferación de pseudotraducciones en el período estudiado. En lo que sí fue decisiva la influencia de la censura es en el condicionamiento que impuso en los lectores españoles al favorecer la publicación de grandes cantidades de subliteratura de consumo que obedecía a un modelo pensado para un medio narrativo con más recursos como es el cine (Sánchez Reborado 1988: 19-20). Las consecuencias de este fenómeno -editorial, al fin y al cabo- han sido la fijación de unos moldes textuales y de un discurso lingüístico que pueden ser calificados de intertexto/lengua²⁵ y que hoy se aceptan como "típicos de" (Santoyo 1996: 155-65), pero que no parecen haber traspasado las fronteras del doblaje, de la pseudotraducción y del subgénero.

Expedientes mencionados por orden de aparición en el texto

- Expte. 10741-70 Curtis Garland *Psicodélico*. Servicio Secreto.
Expte. 4663-73 Clark Carrados *Primera fila para la muerte*. Selección Terror.

²⁴ Es un fenómeno típico de la segunda mitad del siglo XX, en que la traducción en sentido estricto forma parte de una cadena de derivación textual más amplia que incluye trasvases no sólo entre lenguas y culturas, sino también entre medios y modos textuales.

²⁵ A pesar de la nomenclatura *interlengua*, tal como se usa aquí no es el concepto de Selinker (1972), sino lo que en Estudios de Traducción se conoce como *translationese*, y que designa la producción de un texto meta con abundantes casos de transferencia directa del sistema origen en los niveles léxico, sintáctico y textual. En los textos que nos ocupan este uso está fosilizado y, aunque periférico, forma ya parte del sistema de convenciones lingüístico-textuales del contexto español. Ver Toury (1979).

- Expte. 1542-70 M. Saavdrovitch *Kim el cosmonauta perdido*. Ciencia-ficción.
- Expte. 560-70 M. Saavdrovitch *Invasión en Venus*. Ciencia ficción.
- Expte. 2989-70 Herman Tellgon *Sinfonía macabra*. FBI.
- Expte. 10324-76 Meadow Castle *Marcados por la muerte*. Colorado.
- Expte. 12156-77 Marcus Sidereo *Bacterias gigantes*. Conquista del espacio.
- Expte. 12168-77 Lou Carrigan *Morir a tiempo*. Archivo Secreto.
- Expte. 7419-80 Keith Luger *Cuadrilla de truhanes*. Ases del Oeste.
- Expte. 2554-70 Black Moran *Dos onzas de plomo*. Oeste.
- Expte. 2804-68 John Weiber *La epopeya de Bentley*. Oeste.
- Expte. 1016-78 W. G. Dovan *Hombre de cristal*. Galaxia 2001.
- Expte. 11614-75 J. A. Lakewood *Peores que fieras*. Agente Federal.
- Expte. 2044-79 Lucky Marty *Los derrotados*. Metralla.
- Expte. 3290-81 Linda Malvill *Club Celia*. Ceres. Temas de evasión.
- Expte. 1026-78 Charles Castle *Patrimonio federal*. Selecciones F.B.I.
- Expte. 4946-79 Lou Carrigan *Miedo en la oscuridad*. Selección Terror.
- Expte. 7426-80 Alar Benet *El árbol del diablo*. Búfalo.
- Expte. 12020-72 Clark Carrados *Disparando en las sombras*. Bisonte Roja.
- Expte. 12157-77 Clark Carrados *Camino a ninguna parte*. Selección Terror
- Expte. 4661-73 Clark Carrados *Vuelan cuervos sobre el dinero*. Servicio Secreto.
- Expte. 2917-70 Clark Carrados *Zona maldita*. Bravo Oeste.
- Expte. 11609-75 Mortimer Cody *Lágrimas sobre el cadáver*. Magnum 44.
- Expte. 3305-81 A. Thorkent *Los planetoides de Kabarga*. Conquista del espacio.
- Expte. 2915-70 Joe Mogar *¿Has visto a Molly?* Espionaje.
- Expte. 2916-70 O. C. Tavin *Los que sufren*. Colorado.
- Expte. 6057-71 Silver Kane *La ruta de los tres infiernos*. Bisonte Azul.

Modelos importados, modelos adaptados:

Pseudotraducciones de narrativa popular inglés-español 1955-1981

- | | | |
|-----------------|--------------|--|
| Expte. 12442-74 | Silver Kane | <i>Un ataúd de 120.000 dólares.</i> Bravo Oeste. |
| Expte. 12443-74 | Gordon Lumas | <i>Ataúd a precio fijo.</i> California. |
| Expte. 2578-70 | Lou Carrigan | <i>Dolce Vita.</i> Espionaje. |