



**UNIVERSIDAD PONTIFICIA COMILLAS**

*Facultad de Ciencias Humanas y Sociales*

Grado en Traducción e Interpretación

Trabajo Fin de Grado

**LA TRADUCCIÓN DE IDIOLECTOS EN  
*EL GUARDIÁN EN EL CENTENO***

Traducir la oralidad fingida

Alumna: **Paula Ángel Valdés**

*Directora: Susan Jeffrey Campbell*

Madrid, 28 de abril de 2017

# Agradecimientos

*A mis padres, a Susan Jeffrey, a Susanne Cadera y a Holden Caulfield.*

## Índice

### Lista de Tablas

1. INTRODUCCIÓN .....	5
1.1. <i>Objetivos</i> .....	7
2. MARCO TEÓRICO .....	9
2.1. <i>Traducción literaria</i> .....	9
2.2. <i>Dificultades en la traducción literaria</i> .....	14
2.2.3. Multidisciplinariedad de la traducción literaria .....	17
2.2.4. Polisistemas de Even-Zohar en la traducción literaria .....	18
2.3. <i>Estrategias traductológicas</i> .....	20
2.3.1. Teoría de Vinay y Darbelnet .....	21
2.3.3. Equivalencia .....	23
2.3.4. Opción por la literalidad .....	24
2.4. <i>Oralidad en la literatura y en la traducción</i> .....	28
2.4.1. Definición de la oralidad en la traducción .....	28
2.4.2. La oralidad fingida .....	31
3. ESTADO DE LA CUESTIÓN .....	32
3.1. <i>Estudios sobre la oralidad fingida</i> .....	32
3.2. <i>Traducir la oralidad fingida</i> .....	34
3.3. <i>Oralidad fingida en El guardián entre el centeno</i> .....	40
3.3.1. Discurso del protagonista, Holden Caulfield .....	40
3.3.2. Contexto socio-político de la América de los 50 .....	40
3.3.3. Psicología del adolescente .....	43
3.3.4. Influencia del discurso en la oralidad .....	45
4. METODOLOGÍA .....	46
5. ANÁLISIS .....	48
5.1. <i>Registros coloquiales</i> .....	49
5.1.1. Holden Caulfield hablando con su profesor de historia .....	49
5.1.2. Holden Caulfield hablando con su compañero de habitación .....	50
5.1.3. Holden Caulfield hablando con el camarero de un bar .....	50
5.2. <i>Expresión de emociones</i> .....	51

5.2.1. Enfado de Holden Caulfield.....	51
5.2.1.1. Con su compañero de habitación .....	51
5.2.1.2. Consigo mismo en un hotel.....	52
5.2.1.3. Con su profesor de historia .....	52
5.2.2. Felicidad o sorpresa .....	53
5.2.2.1. Felicidad al recibir dinero de su abuela .....	53
5.2.2.2. Emoción cuando baila con una chica en un bar .....	54
5.2.3. Tristeza.....	55
5.2.3.1. Cuando se siente solo en el hotel .....	55
5.2.3.2. Cuando está en el bar .....	56
5.3. <i>Fonética</i> .....	57
5.3.1. Cuando discute con su compañero de habitación .....	57
5.3.2. Cuando habla con el taxista .....	58
6. CONCLUSIONES .....	59
7. BIBLIOGRAFÍA .....	64

## ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1: Problemas y dificultades de la traducción según Nord.....	16
Tabla 2: Problemas de la traducción según Delisle .....	17
Tabla 3: Teoría de Vinay y Darbelnet.....	22
Tabla 4: Estrategias para la traducción de idiolectos según Czennia .....	36

## 1. INTRODUCCIÓN

La traducción literaria es una de las ramas más interesantes, comprometidas y exigentes que podemos encontrar en el arte de la traducción. Más allá de convertir el texto original a otra lengua meta, traducir obras literarias implica poseer un alto nivel de abstracción, originalidad y, sobre todo, creatividad. Así, la traducción literaria no sólo supone la mera codificación de una lengua original a una lengua meta, sino que implica la creación de otra obra que alcance y transmita el mismo sentido y esencia que la original.

Así, para la elaboración del presente trabajo, hemos elegido la traducción literaria como rama teórica principal, debido al gran valor que posee al ser la herramienta fundamental para que cualquier novela pueda adaptarse a lectores de distintas lenguas. Dentro del ámbito de la traducción literaria, hemos decidido utilizar *The Catcher in the Rye* y una de sus tres versiones traducidas, *El guardián entre el centeno*, para establecer una comparación entre ambas obras y analizar algunos de sus elementos más significativos.

*The Catcher in the Rye* o *El guardián entre el centeno* puede ser considerada como una de las obras más importantes de la literatura estadounidense del siglo XX. La publicación de esta novela supuso un antes y un después en el estilo literario de la época, así como todo un referente para las corrientes estilísticas venideras en el país. *El guardián entre el centeno* es una novela sencilla a la par que compleja y brillante. Su narrador, el protagonista de la obra, Holden Caulfield, inicia un íntimo diálogo con el lector mediante el cual logra embriagar e introducir al mismo en su universo subjetivo. Si bien su historia se desarrolla en un lapso de tiempo muy reducido, el estilo y las técnicas utilizadas por el autor en la elaboración de la novela han otorgado a la misma unas características propias que la convierten en una obra única.

Entre los rasgos más particulares de la obra, la oralidad del discurso de Holden es el elemento más notable del conjunto lingüístico del libro. Como hemos indicado en líneas anteriores, el monólogo interno del protagonista se

vale de una serie de elementos que dotan al discurso de una espontaneidad, dinamismo y proximidad al lector que pocas novelas poseen. Por ello, estas características tan representativas son las que utilizaremos a lo largo del presente trabajo como patrón de análisis de la obra. En este sentido, nuestro objetivo es adentrarnos y descifrar el discurso del protagonista mediante el estudio de la oralidad fingida, de los idiolectos y de las construcciones idiomáticas que dan vida a su monólogo interno.

No obstante, el propósito del presente trabajo va mucho más allá. Una vez que analicemos los elementos lingüísticos más característicos del discurso de Holden, nuestra verdadera intención es determinar en qué medida la última traducción al español, realizada por la traductora Carmen Criado, transmite y representa en el texto meta estos matices y rasgos tan especiales de la oralidad del discurso que hacen de la versión original una obra única.

*El guardián entre el centeno* ha sido, desde el año de su publicación, una obra que ha cosechado gran éxito en todos los públicos, especialmente entre los jóvenes. Esta obra hace eco de la adolescencia de la época, de la rebeldía y de las ganas de vivir de un joven inconformista que se siente excluido de la sociedad. Se trata de un canto a la vida que permanece en la memoria del lector y pasa a formar parte del universo literario de generaciones y generaciones. Si comenzamos a explorar e investigar los diferentes autores coetáneos de Salinger, podemos observar que ningún autor de la época se asemejaba al estilo de este último: su prosa descarada, es decir, el tono irreverente, sarcástico e irónico tan característico del protagonista cuando se enfrenta a situaciones cotidianas, el *slang* que marcaba el monólogo del protagonista y la ausencia de tapujos a la hora de tratar temas como el sexo, las drogas o incluso los sentimientos de su protagonista adolescente. Sin embargo, todas estas características fueron también motivo de críticas por la sociedad norteamericana de la época, convirtiéndola en objeto de polémica y censura durante varias décadas. La obra original, publicada en 1951 en los Estados Unidos, sería traducida al español, por primera vez, diez años más tarde en Buenos Aires con el título *El Cazador Oculto*. En España se daría a conocer a partir de la polémica traducción, en 1978, de Carmen Criado para Alianza Editorial (El Cultural, 2010).

Sin embargo, el motivo por el cual hemos escogido *El guardián entre el centeno* no sólo se basa en que lo consideremos como una de las mejores obras de la literatura norteamericana. Después de haber realizado una lectura paralela de las dos versiones, en inglés y en español, el elemento que más ha captado nuestra atención es el valor de la oralidad del inglés de la obra. La traducción al español de la mano de Carmen Criado, realizada en 1978, es, hasta ahora, la única versión disponible en España en tres ediciones distintas: Edhasa, Alianza Editorial y Mundo Actual de Ediciones. Como indica Cristina Gómez Castro (2008), la versión de Carmen Criado posee una elevación estilística y un lenguaje más depurado que la obra original, ofreciendo así a los lectores españoles un Holden Caulfield sutilmente diferente al que conocieron y conocen los americanos. Así, si bien Carmen Criado ha tratado de crear el mismo efecto en el discurso de Holden de la versión traducida de la obra, consideramos que existen una serie de elementos que, en definitiva, no llegan a transmitir la misma idea o énfasis que Salinger trataba de dotar al protagonista. Todo ello se debe a una serie de factores lingüísticos y extralingüísticos que analizaremos a lo largo del trabajo para determinar, así, hasta qué punto la versión traducida de *The Catcher in the Rye* logra alcanzar esa oralidad fingida tan característica de la narración en la obra original.

### **1.1. Objetivos**

Antes de proceder a la elaboración de este trabajo, establecimos una serie de objetivos principales que nos ayudaron a conducir nuestra línea de trabajo. En primer lugar, el presente trabajo busca identificar los obstáculos más notables a los que la traductora ha tenido que enfrentarse a la hora de traducir el discurso del protagonista. Una vez que cumplamos con ello, pasaremos a analizar la traducción de los idiolectos y construcciones idiomáticas de la obra original a la lengua meta. A lo largo de este proceso, evaluaremos si es posible mantener las características propias del discurso original del protagonista en la obra traducida y, si es así, en qué medida se reproducen dichos matices. En línea con esto, otro de los objetivos será evaluar si la traducción de Carmen Criado logra trasladar más concretamente el *slang* de Holden Caulfield a la obra traducida. Una vez que hayamos realizado esta

evaluación, tomando como referencia nuestra base teórica, buscamos determinar si *El guardián entre el centeno* logra articular y transmitir la oralidad fingida propia del discurso original en *The Catcher in the Rye*. Finalmente, consideraremos cuáles son las estrategias traductológicas más adecuadas para reflejar y cumplir con la oralidad fingida, característica fundamental de la obra.

## **2. MARCO TEÓRICO**

### ***2.1. Traducción literaria***

El presente trabajo comienza con la definición que ofrece Alonso (2011) sobre la traducción como “una forma de abrirse al mundo exterior, a un mundo diferente al conocido, que en ocasiones se encuentra no sólo en otro espacio sino también en otra época.” (p. 779).

La traducción ha sido un factor clave en la historia de la cultura. Ello se debe principalmente a que ha facilitado la transmisión de obras que, de otra forma, no habrían alcanzado tal repercusión en un público tan amplio. Traducir no sólo se basa en difundir un mero mensaje, sino que a veces puede llegar a contribuir de manera decisiva en el desarrollo de una lengua. No obstante, Parkinson de Saz (1984) estima que a pesar de la gran importancia que ha desempeñado la labor del traductor en la historia, como vehículo de la lengua entre distintas culturas, su mérito no ha sido valorado en la medida que realmente merece. En línea con este argumento, los autores Santos y Alvarado (2012) corroboran este hecho al afirmar que la figura del traductor ha solido estar en la sombra de los autores de las obras originales, lo que ha llevado a lo largo de los años a crear cierto prejuicio hacia los mismos (pp. 217-222). Consideramos que a lo que se refieren estos autores con tal prejuicio es que, ante la necesidad de adaptar las obras originales a la cultura de la lengua meta, los traductores han tenido que modificar una serie de rasgos de la primera para lograr reproducir el sentido de la misma en la lengua meta. De esta forma, los autores de las obras originales, frente a esta serie de modificaciones, han debido reconocer dicha labor traductológica como una reproducción que no es del todo fiel a su obra original.

El proceso traductológico lleva implícito una intención comunicativa particular. Así lo indica Nord (2009), quien apunta que dicho objetivo no tiene por qué ser necesariamente compartido por todas las personas que participan en este proceso. Estas diferencias responden a las distintas culturas a las que pertenecen los interlocutores (emisor y receptor), las lenguas que hablan los mismos, y las normas de comportamiento no verbal implícitas en sus respectivas culturas (p. 210).

A la hora de abordar la definición del proceso de la traducción, aparecen una serie de cuestiones que conviene puntuar. La disciplina de la traducción, a lo largo de la historia, ha sido analizada desde diferentes prismas, lo que ha influido en gran medida en la valoración de la misma. En algunas ocasiones, la traducción ha sido considerada como una mera búsqueda de equivalencias lingüísticas entre dos lenguas. Por otra parte, se ha hecho también hincapié en la necesidad de analizar los diferentes mecanismos culturales y psicológicos de los que se vale el traductor para mejorar y perfeccionar su labor (Dos Santos & Alvarado, 2012, pp. 217-222).

Para Nida (1996), la visión de la traducción como ciencia se ha reformulado a partir de la siguiente cuestión: “¿Qué es la traducción, una ciencia, una habilidad o un arte?” (p. 56). Nida (1996) plantea esta cuestión para alegar que la traducción combina estos tres elementos, imposibilitando así la categorización de la traducción como una labor estrictamente enfocada en un único aspecto. En este sentido, lo que queremos señalar fundamentalmente de las afirmaciones de Nida es que la traducción es una actividad que da cabida a múltiples disciplinas, como la antropología, la lingüística o la filología. En el caso de la traducción literaria, por ejemplo, podemos considerar la traducción como una habilidad e incluso un arte. Es por ello que consideramos que la categorización de la actividad traductológica resulta compleja, ya que debemos atenernos a una serie de factores que, en definitiva, nos lleva a considerar la traducción como un “todo” que engloba distintas disciplinas interdependientes entre sí.

Una vez que hemos realizado un breve recorrido a través de las distintas concepciones y relevancia de la traducción, es preciso ahondar concretamente en la modalidad de la traducción literaria. El hecho de que el presente trabajo tenga como objeto de estudio la oralidad fingida en *The Catcher in the Rye* y su última traducción, conviene identificar los rasgos y conceptos más representativos de la traducción literaria que nos permitirán ir acercándonos progresivamente al centro de nuestro análisis y comprender la importancia del discurso del protagonista de la novela.

Es preciso comenzar con el proceso de formación del lenguaje literario. Para ello, Gómez García (s.f), citando a Lefevere, explica el

fenómeno de los sistemas literarios supranacionales. Estos sistemas, creados a partir la propia lengua de un determinado país y otros elementos de la semiótica (como el tema o género) son aquellos que construyen el lenguaje literario de una obra cuestión. Ante esta situación, resulta lógico comprender que las traducciones son textos que cobran vida, ya que experimentan transformaciones a lo largo de los años. Sin embargo, sólo esto será posible si el traductor logra adaptar una serie de normas culturales de un momento temporal específico. Así, es aquí donde reside la valía del buen traductor: saber reproducir y adaptar el sentido que el autor imprime en su obra a la cultura de la lengua meta, de manera que respete la esencia de dicha obra y, al mismo tiempo, adapta dicho texto a partir de las expectativas del lector de la cultura meta (pp. 4-6).

A diferencia de lo que encontramos en otras modalidades de la traducción, lo que hace único al texto literario es la representación y revelación de lo subjetivo, ya sean sentimientos, expresiones o incluso elementos que el lector logra evocar a partir de su interpretación del texto. En este sentido, el autor, por medio del uso de distintos signos lingüísticos, no sólo busca transmitir una serie de ideas o conceptos, sino que va más allá tratando de influir deliberadamente sobre el lector para que recurra a una imagen o idea concreta e individual. El texto, así, pasa a convertirse en el medio de expresión de la subjetividad. Por ello, es fundamental que el traductor valore todos aquellos significantes que entran en juego para conseguir reproducir esta misma subjetividad en la lengua meta y cumplir con éxito su labor (Corredor Plaja, s.f).

Otra cuestión que debemos recalcar en este apartado es la labor de la traducción como puente de unión entre sistemas literarios de diferentes lenguas. En línea con la carga subjetiva implícita en la obra literaria que mencionábamos en el párrafo anterior, García-Ávila y Solís-Carrillo (2014) recalcan el hecho de que aspectos fundamentales de la traducción, como la ideología de época y los rasgos psicológicos que vertebran el discurso, son tan importantes como las propiedades literarias del texto original y meta a la hora de estudiar las obras literarias traducidas. De esta forma, los autores explican que, si el traductor sopesa esta series de factores y realiza un análisis

sistemático de los mismos a la hora de realizar su trabajo, el producto final podrá manifestar la riqueza del intercambio cultural entre la lengua original y la lengua meta (p. 10). Esto último sería la función de la traducción literaria: construir un puente que permita la retroalimentación y enriquecimiento de las lenguas de las respectivas culturas, siendo el traductor quien forja esta unión, capaz de perpetuarse a lo largo del tiempo si logra reproducir y adaptar estos elementos.

Una vez que la obra original es reelaborada por el traductor en la lengua meta, podemos volver con nuestra metáfora del “puente de unión”. A partir de la misma, el traductor, valiéndose de sus herramientas y estudiando los elementos anteriormente mencionados, especialmente el discurso y el contexto cultural de la lengua de llegada, logra hacer llegar la obra original a la cultura meta. Una vez en ella, la literatura traducida (Gómez García, s.f) pasa a formar parte de la misma. Este proceso influirá, inevitablemente, en el pensamiento e ilustración de la lengua de llegada, de tal forma que deberá hacer frente a una serie de dificultades que son implícitas en este proceso de adaptación al nuevo contexto cultural. Como indica la autora, el hecho de que las obras literarias se integren en sistemas sociales diferentes justifica, en buena medida, los criterios propios de decisión del traductor a la hora de readaptar el sentido y mensaje de la obra original. De esta forma, conviene recalcar de nuevo la responsabilidad del traductor a la hora de identificar las diferencias culturales entre los lectores de la lengua origen y lengua meta, puesto que la obra literaria va incluida en un contexto cultural que ha de ser transmitido por medio de su lengua (pp. 4-6).

El propósito y sentido que el autor (Corredor Plaja, s.f) desea conferir a su obra literaria se materializa a través de un conjunto de palabras. Esta situación es la que condicionará en mayor medida la función del traductor para reescribir y adaptar la obra a la época, todo ello manteniendo la fidelidad y carácter de la original. Para cumplir con su cometido, deberá interpretar correctamente todos los significantes que otorgan al texto esta subjetividad a la que hacemos referencia a lo largo de este apartado. En este sentido, el traductor tiene que reproducir el carácter emotivo que el autor ha impreso en su obra, y ello pone de manifiesto que el proceso traductológico, más allá del

mero procedimiento lingüístico, es una actividad compleja que se nutre de distintas disciplinas para cumplir con las necesidades de ambas lenguas y culturas (p. 181). Gómez García (s.f) asocia esta complejidad con la herramienta del lenguaje, donde factores como la suma de contextos, connotaciones y evocaciones de distintas épocas confluyen (pp. 4-6). Asimismo, Dos Santos y Alvarado (2012) incluyen en estos rasgos elementos propios de la estructura interna del discurso, como el estilo que imprime el autor en la obra, al igual que las posturas políticas que imperan en la época. Así, la función del traductor literario, como puente de unión entre las lenguas de las dos culturas, se basa en dos aspectos fundamentales: su reflexión sobre la realidad y la subjetividad, que el autor vierte en su obra y su trabajo metodológico y científico. Éste permitirá descifrar la lengua que emplea, llegar al mensaje que transmite y, por tanto, readaptarlo y reproducirlo de manera que el lector de la lengua meta evoca las mismas ideas y sensaciones que el lector de la lengua original. Así, el traductor literario se erige como mediador lingüístico y cultural entre dos culturas diferentes, representando el puente que hace posible la transmisión de la literatura y el conocimiento (pp. 217-222).

Si bien ya hemos mencionado cuales son los factores más importantes que el traductor literario tiene que evaluar para cumplir con su función de manera óptima, es necesario mencionar un elemento que cobrará especial importancia en este proceso: el compromiso ético del traductor. Consideramos compromiso ético la responsabilidad con la que el traductor aborda su trabajo, es decir, el grado de empatía y respeto del que se vale para tratar de reproducir la identidad, objetivo o sentido que recrea el autor en su obra literaria para trasladarlo a la lengua y cultura meta. Asimismo, cuando hablamos de compromiso ético hacemos referencia al acercamiento que realiza el traductor, como puente entre las dos lenguas, sin interferir en los códigos culturales y convicciones de la época. Así, la función del traductor plantea dos problemas: recrear la subjetividad inferida en la obra por su autor en la lengua meta y, a su vez, que esta reproducción subjetiva se adapte a las normas de la cultura meta sin que ello se aleje del objetivo de la original. Todas estas consideraciones tienen una íntima relación con el objeto de

análisis del presente trabajo, puesto que nos permitirán progresivamente examinar la medida en la que Carmen Criado, traductora de la última versión que empleamos en este trabajo, logra cumplir con estas dos últimas estimaciones.

## ***2.2. Dificultades en la traducción literaria***

Una vez que hemos expuesto las consideraciones más destacables de la traducción literaria, este apartado recogerá las dificultades más frecuentes a las que tiene que enfrentarse el traductor a la hora de traducir obras literarias. A pesar del amplio número de autores que han basado sus estudios en la identificación de estos obstáculos, hemos optado por limitar nuestra bibliografía ante la falta de tiempo y extensión de este Trabajo de Fin de Grado. Si bien hemos utilizado como línea de base el trabajo de Catenaro *La obra literaria: posibilidades y límites del traductor* (2008), a lo largo de esta sección incluiremos aportaciones de otros autores como Nord, Delisle, Even-Zohar y House para completar nuestro trabajo.

Como hemos mencionado en apartados anteriores, la naturaleza multidisciplinar de la traducción literaria implica más dificultades que las que puede entrañar otro tipo de modalidad de traducción, como la técnica, por ejemplo. Es por ello que Catenaro (2008) indica que la correcta traducción de obras literarias ha de valerse de un enfoque y habilidades concretas que facilitarán la labor del traductor para lograr reproducir la subjetividad del autor y reflejarlo en la lengua meta, en consonancia con su código cultural. Para cumplir con este propósito es necesario pasar por dos etapas fundamentales: en primer lugar, la comprensión del texto y, una vez que se haya realizado la misma, su reelaboración y adaptación a la lengua meta. Catenaro (2008) enfatiza que, en este proceso, la mayor dificultad reside en la propia naturaleza del lenguaje, ya sea tanto en la obra original como en la traducida. Es por ello que el traductor debe tener especial precaución en la primera etapa para no dar lugar a errores mayores en fases posteriores.

Ordóñez B. y Tenorio B. (2011) en su trabajo *Traducción y análisis de los problemas de traducción del texto "La linguistique textuelle: introduction*

à l'analyse textuelle des discours” de Jean-Michel Adams (2011) recogen distintas aportaciones de los obstáculos en la traducción literaria. En primer lugar, el estudio de Nord sobre las dificultades en la traducción literaria, que aparecen originalmente en su obra *Aprender a traducir: diversos aspectos de la didáctica de la traducción* (1989). En segundo lugar, mencionan las investigaciones en este mismo ámbito de Delisle, reunidas en su obra *La traduction raisonnée* (1993). Consideramos que sus respectivas clasificaciones pueden servirnos de gran ayuda para comprender la compleja labor de la traducción literaria. Asimismo, queremos concretar que la identificación de estos obstáculos han servido de guía a la hora de analizar las estrategias utilizadas por Carmen Criado para reproducir la oralidad en la obra en español.

Por una parte, Nord (1988) propone hacer una diferenciación entre los problemas de traducción y las dificultades, siempre teniendo en cuenta que su principal diferencia reside en la fuente de la que proceden las mismas. Ello significa que mientras los problemas vienen implícitos en el texto como tal, de manera que pueden ser identificados por todos los traductores, el carácter subjetivo de las dificultades hace que las mismas pasen a depender del traductor en concreto y de su capacidad para gestionarlas y resolverlas. De esta forma, mientras que los problemas de traducción son más genéricos, consideramos que las dificultades dependerán en mayor medida de las competencias específicas del traductor que, en definitiva, tendrá que hacer un mayor esfuerzo por resolverlas y cumplir con su labor (Nord citada en Ordóñez B. y Tenorio D., 2011, pp. 16-17). Ello se refleja en la Tabla 1, que recoge la clasificación propuesta por Nord (1988) de estos problemas y dificultades:

*Tabla 1: Problemas y dificultades de la traducción según Nord*

<b>Problemas</b>	<b>Dificultades</b>
Textuales: derivados de la propia naturaleza del texto.	Textuales: procedentes del texto original y de la dificultad de sus estructuras semánticas o sintácticas.
Pragmáticos: procedentes de la naturaleza de la finalidad del texto y de las características de los elementos pragmáticos.	Personales: resultado de la capacidad deficiente del traductor a la hora de realizar su labor.
Culturales: surgidas de las diferencias entre las normas de la cultura original y la de destino.	Traductológicas: inherentes al proceso traductológico.

(Nord citada en Ordóñez B. & Tenorio B. , 2011).

Como podemos observar en la Tabla 2, Delisle (1993) divide los problemas en la traducción literaria únicamente en tres grupos fundamentales:

*Tabla 2: Problemas de la traducción según Delisle*

<b>Problemas</b>		
<u>Relacionados con el léxico</u>	<u>Tipo sintáctico</u>	<u>Redacción</u>
Se relacionan con el fenómeno que aparece cuando hay un término en la lengua original que se puede traducir por su equivalente que, no obstante, en la lengua meta no posee el mismo significado ni frecuencia.	Surgen cuando el traductor utiliza estructuras sintácticas en el texto meta similares a los del texto original. Delisle también indica que la lengua meta es influenciada por la lengua original cuando se realiza en la lengua meta un uso semejante al de la LO.	Problemas de redacción del texto de llegada.

(Delisle citado en Ordóñez B. & Tenorio D. , 2011, pp. 17-18).

### *2.2.3. Multidisciplinariedad de la traducción literaria*

De acuerdo con las observaciones realizadas en párrafos anteriores, conviene destacar que, debido a su naturaleza multidisciplinar, la extensa variedad de planteamientos que tratan de abordar la traducción literaria, como el posmodernismo, estructuralismo y el psicoanálisis, representa un obstáculo añadido para el traductor. Estos planteamientos, sin embargo, coinciden en utilizar las diferentes teorías del lenguaje como patrón para estudiar la labor traductológica, ya sea orientándola hacia la lengua o aproximándola a la expresión literaria como tal (Pérez Romero, 2007, pp. 283-284). Estimamos que este factor resultará de verdadera importancia a la hora de evaluar y

comparar una obra en cuestión con su traducción correspondiente, así como desenmascarar las dificultades que entraña la elaboración de esta traducción.

A pesar de las distinciones de los tipos de obstáculos que se han mostrado con anterioridad, García Yebra (1994) indica que el traductor se enfrentará a estas dificultades en las dos fases que conforman el proceso traductológico, que coinciden con las mismas etapas expuestas por Catenaro en párrafos anteriores: comprender el texto original y reformular su contenido en la lengua de llegada. A lo largo de este proceso el traductor se encontrará con esta serie de dificultades, que, en la fase de comprensión, están relacionadas con la ambigüedad propia del texto original. En esta etapa, se identifica que esta última es resultado de la polisemia y, en algunos casos, también la homonimia. Así, García Yebra (1994) apunta que es concretamente en los textos literarios donde aparecen más dobles sentidos, pues estos mismos son los que otorgan al discurso un mayor valor estético. En ocasiones, cuando el traductor traduce una obra literaria, no es capaz de descifrar y comprender la ambigüedad que representan algunas palabras, ni siquiera valiéndose del contexto de la obra. De esta forma, el traductor se ve en la necesidad de ir más allá de la misma para conocer y estudiar la cultura de la lengua original (pp. 9-14). Catenaro (2008) añade, además, que otro problema que plantea la ambigüedad es la identificación de ciertos rasgos específicos que, determinados por el contexto cultural de la lengua de origen, el autor imprime en el texto. Ello implica que limitarse a la mera reformulación de la lengua original a la lengua meta no es suficiente para cumplir con el objetivo traductológico, donde es preciso el estudio y análisis de la cultura de origen para cumplir con la expresión del sentido de la obra y adaptarlo a la cultura de llegada.

#### *2.2.4. Polisistemas de Even-Zohar en la traducción literaria*

En relación con el párrafo anterior, el estudio y análisis de la cultura de origen y de llegada requiere una mayor profundización teórica para comprender el proceso traductológico y las dificultades que el traductor encuentra en el mismo. Concepto fundamental en esta investigación es de los

polisistemas de Even-Zohar (1978). El autor en palabras de Catenaro (2008), describe los polisistemas como aquellas obras que rigen y dominan las tendencias literarias de una época determinada. Así, la ideología y el contexto social de la época en la que se escribió la obra, entre otros elementos, influirán los polisistemas que conforman la cultura del país en cuestión. Asimismo, no sólo los elementos contextuales de la obra influyen en estos sistemas, sino también elementos implícitos en la propia literatura, como los escritores, críticos, etc. Los estudios de Even-Zohar pueden aplicarse e integrarse fácilmente en todos los aspectos que hemos analizado hasta el momento. En línea con la metáfora que mencionábamos en la página 8 sobre la figura del traductor como puente de unión entre culturas, Catenaro (2008) indica que la traducción permite aproximarse a estos polisistemas y, por consiguiente, al universo cultural al que pertenece la obra literaria. De esta manera, como la traducción podrá influir en el conjunto de polisistemas de la lengua meta, la principal dificultad para el traductor será tratar de reproducir un polisistema de la lengua original en la lengua meta sin que pierda el sentido o adquiera un connotación diferente a la que representa en la original. Es por ello que el traductor es responsable de cumplir con este cometido, debido a que una incorrecta expresión de ciertas connotaciones puede cambiar el sentido de la intención del autor (Even-Zohar citado en Catenaro, 2008).

La ambigüedad propuesta por García Yebra (1994), explicada en párrafos anteriores, la hemos relacionado con algunos límites propuestos por Catenaro (2008) a partir de los estudios realizados por House (1973), quien explica y analiza las dificultades basadas en la naturaleza lingüística y lexicológica. Para ello, la autora realiza una clasificación de las *personal deviations* o las diferencias personales para concretar en qué se fundamentan estos obstáculos:

1. Alejamiento de las normas de la lengua
2. Reiteración y solapamiento de modelos
3. Mal uso de la gramática y sus repercusiones en la cultura de llegada, es decir, forma de hablar y escribir que no cumplen con los cánones culturales de la lengua meta  
(House, 1973 citado en Catenaro, 2008)

En definitiva, resaltamos que la carga emotiva que el autor imprime en su obra puede convertirse en la mayor dificultad con la que se encuentra el traductor, pues este debe saber reproducir y adaptar esta subjetividad tan característica de la obra específica a la lengua de llegada. Este factor estético (Catenaro, 2008) es el que condiciona en mayor medida la traducción literaria, que se alimenta de todos los elementos emocionales y contextuales que constituyen los polisistemas de tanto la cultura de origen como la meta. Junto a todo ello, no debemos olvidar la evolución de los idiomas y cómo ello repercute en los registros de los diferentes personajes de la obra. Ello representa un hándicap añadido para el traductor, ya que necesitará encontrar equivalentes en la lengua meta que representen, de igual forma, el carácter que el autor otorgó a cada uno de ellos en la versión original. Asimismo, conviene sobre todo recalcar que, en línea con el uso de registro y variaciones fónicas, es el uso de idiolectos por parte del autor lo que dota a la obra, y a sus personajes en concreto, de un estilo único. Consideramos que esto último es una de las mayores barreras para el traductor literario en el proceso traductológico, es decir, recrear y lograr expresar, por ejemplo, la psicología característica de un personaje en la lengua meta, de manera que podemos identificar la misma subjetividad creada por el autor, tanto en la obra original como en la traducida.

### ***2.3. Estrategias traductológicas***

Explicar las dificultades que presenta la traducción literaria hace necesario, asimismo, ofrecer un apartado dedicado exclusivamente a las diferentes estrategias que puede utilizar el traductor. Si bien ya hemos enumerado estas dificultades, es preciso explicar cuáles son las estrategias que permitirán al traductor superar las mismas y conseguir expresar y plasmar en la obra traducida el sentido y la intención que el autor dotó a su obra original.

Antes de proceder a la exposición de estos métodos, conviene puntuar que los conceptos de estrategias y procedimientos de traducción tienden a confundirse de forma habitual. Así lo indica Reque de Coulon (2002), que

muestra la distinción entre estos dos conceptos basándose en los estudios Delisle, Lee-Jahnke y Cormier (1999). Mientras que las estrategias se relacionan con el texto como tal, influyendo en la manera mediante la cual el traductor abordará la obra en su totalidad, los procedimientos de traducción son aquellas decisiones individuales que este elegirá para resolver cuestiones más específicas (Delisle, Lee-Jahnke y Cormier citados en Reque de Coulon, 2002, p. 1).

De esta forma, vamos a explicar las estrategias que consideramos más importantes de las que se puede valer el traductor para superar los obstáculos previamente explicados. Para ello, hemos elaborado una serie formada por 5 bloques: 1) la teoría de Vinay y Darbelnet, que incluye los préstamos, calcos, la transposición y modulación; 2) la estrategia de la equivalencia en la traducción; 3) la adaptación; 4) la opción por la literalidad y 5) las estrategias de extranjerización y domesticación.

### *2.3.1. Teoría de Vinay y Darbelnet*

Para explicar las estrategias de transposición y modulación hemos tomado como referencia los estudios de Vinay y Darbelnet, especialmente relevantes en el campo de la traducción literaria. Las investigaciones sobre las teorías realizadas por estos dos autores nos han permitido establecer una línea conceptual para encaminar nuestro análisis y mostrar las principales características de cada estrategia. En el presente apartado hemos utilizado como referencia el trabajo de Orgiu, *La invisibilidad del traductor* (2010), donde la autora recoge las principales aportaciones de estos autores.

En palabras de Orgiu (2010), Vinay y Darbelnet indican dos estrategias de traducción: la traducción directa y la traducción oblicua, sinónimos respectivos de traducción literal y traducción libre, siendo estos los dos polos esenciales de la traducción. A continuación, la autora menciona los tres métodos principales aportados por Vinay y Darbelnet en la traducción directa y oblicua, como vemos en la siguiente tabla:

Tabla 3

<b>Traducción directa</b>	<b>Traducción oblicua</b>
2.3.1.1 Préstamo	2.3.1.3. Transposición
2.3.1.2. Calco	2.3.1.4 Modulación

### **2.3.1.1. Préstamo**

En algunas ocasiones, el término de la lengua original se expresa de la misma forma en la lengua meta para conseguir el mismo efecto que se plasma en la obra original. Ello lleva, con frecuencia, que el uso recurrido de los préstamos en la lengua meta haga que, más allá de considerarse como préstamos, pasan a formar parte de la propia lengua meta. Su uso, según Vinay y Darbelnet, sólo puede aceptarse cuando el traductor no encuentre un equivalente natural que cumpla con el sentido original (Vinay y Darbelnet citados en Orgiu, 2010, p. 17).

### **2.3.1.2. Calco**

Según la RAE (2017) el calco lingüístico es “la adopción de un significado extranjero para una palabra ya existente en una lengua”. Por otra parte, Montero Fleta (2007) estima que: “los calcos son anglicismos semánticos, ya que afectan a un significado perfectamente atendido por una palabra española” (p. 47). El calco (Orgiu, 2010) es un tipo de préstamo que consiste en la traducción literal de un determinado término o expresión de la lengua original en la lengua meta. Al igual que ocurre con los préstamos, el traductor sólo puede utilizar los calcos cuando no exista un equivalente natural y deberá tener precaución con los mismos, ya que pueden ser falsos amigos. Para evitar esto, el uso de expresiones naturales es una buena solución para suplir los vacíos que algunos términos pueden presentar a la hora de traducirlos a la lengua meta (p. 17).

### **2.3.1.3. Transposición**

La transposición (Francesconi, 2004) consiste en reemplazar una parte determinada del discurso por otra, sin que ello modifique el sentido que el autor ha vertido en el mensaje de la obra original. Este método (Vinay y Darbelnet citados en Orgiu, 2010) implica cambiar la clase de palabra, como por ejemplo “transformar” un sustantivo a un verbo. (p. 18).

### **2.3.1.4. Modulación**

La modulación (Vinay y Darbenet citados en Coronel Ramos, s.f) implica analizar el sentido de la frase desde otro nivel de pensamiento. Se trata así de modificar la forma del mensaje de la obra original a partir de su análisis desde un prisma diferente en la cultura meta (Vinay y Darbelnet citados en Orgiu, 2010). El hecho de que una traducción literal sea correcta gramaticalmente, no implica que sea la solución adecuada. De esta forma, la modulación aparece como una estrategia fiable para evitar realizar traducciones que no sean idiomáticas y, así, reproducir el sentido del texto original en el texto meta (p.18).

El segundo bloque recoge la teoría de la adaptación

### **2.3.2. Adaptación**

Adaptar (Vinay y Darbelnet citados en Orgiu, 2010) consiste en cambiar una determinada referencia cultural en la lengua original que no tiene equivalente o no existe en la cultura meta (p. 18).

El tercer bloque explica la teoría de la equivalencia

### *2.3.3. Equivalencia*

Es evidente reconocer (Ponce Márquez, 2013) cuando un segmento traducido es equivalente a su correspondiente en la lengua original, es decir, cuando la traducción logra expresar el mismo sentido que el autor plasma en la obra original. El concepto de equivalencia (Vinay y Darbelnet citados en

Orgiu, 2010) apela a la descripción de una misma situación a partir de diferentes recursos lingüísticos, estilísticos, etc. (p. 18).

Por otra parte, García González (2000) concibe la equivalencia como “una relación dinámica e histórica que se establece entre el texto original y cada una de sus traducciones, de forma que no hay una traducción correcta sino que es traducción todo aquello que en la cultura receptora se considere como tal.” (pp. 150-151).

El factor más relevante de nuestro análisis, centrado en la oralidad del discurso del protagonista de *El guardián entre el centeno*, reside en que el método de la equivalencia se utiliza, fundamentalmente, en la traducción de expresiones idiomáticas para tratar de provocar el mismo efecto en el lector de la lengua meta y evocar las sensaciones que su autor consigue con su obra original.

El cuarto bloque muestra la estrategia de la traducción literal

#### 2.3.4. *Opción por la literalidad*

Jorge Luis Borges (1926) indicaba que existen dos tipos de traducciones. El primer tipo recurre a la literalidad y se asocia con las mentalidades clásicas, de tal forma que se presta mayor atención a la obra per se y no a la intención del artista, todo ello en busca de la mayor perfección a la hora de traducir la obra literaria a la lengua de llegada. El segundo caso, por el contrario, tiende a la ambigüedad, al juego de palabras. Por ello, este tipo de traducción atenderá en mayor medida al sentido del mensaje y a la carga emocional y estética implícito en el mismo, y no tanto a la formulación exacta a la lengua original. El escritor explica que es la “reverencia del yo” lo que lleva al traductor a recurrir a la literalidad a la hora de traducir una obra literaria (pp. 2-3).

Umberto Eco, filósofo y académico italiano, en palabras de Ponce Márquez (2013), más allá de atender a la fidelidad del texto meta al original, resalta la dificultad a la que se enfrenta el traductor a la hora de sopesar cómo plasmar el sentido de la obra en el texto traducido sin que ello infrinja el valor

y la forma del original. Por este motivo, Eco indica que el traductor puede tanto mantenerse fiel como alejarse de la obra original para resolver las dificultades que encuentre durante su labor y expresar así el efecto que consigue el autor en la obra original (Eco citado en Ponce Márquez, 2013, pp. 39-40).

#### **2.3.4.1. Traducción literal**

La traducción literal (Munday citado en Ballester de Zeeu, 2012) consiste en reproducir de manera exacta las palabras del texto original en el texto meta. Más concretamente, consiste en la traducción individual de cada palabra en la lengua original por su equivalente más próximo en la lengua meta (p. 7).

Así, se trata de una estrategia, (Ponce Márquez, 2013) mediante la cual el traductor se mantiene fiel al texto original para reformular el mensaje en la lengua meta de la manera más exacta posible. Asimismo, es el resultado (López López-Gay, 2008) de la comprensión y expresión que hace el traductor del objetivo o intención del autor de la obra. Por ello, el traductor tiene que ser fiel a su propia interpretación que hace de la idea del mismo, de manera que no debe haber cabida a la literalidad en su traducción, puesto que dejará a un lado el sentido para reflejar la forma (p. 56).

Este tipo de traducción (Llácer citado en Ballester de Zeeu, 2012) olvida la intención del autor y la subjetividad que este imprime en el texto, centrándose así en la lengua en vez de en el carácter de la obra (p. 7). A la hora de recurrir a esta estrategia (Vinay y Darbelnet citados en Ballester de Zeeu, 2012), el traductor deberá asegurar que el texto meta tenga el mismo sentido que en el texto original (p. 17).

Si no se puede usar la literalidad en la traducción, la traducción oblicua puede resolver las dificultades que explicábamos en apartados anteriores. Esta estrategia (Vinay y Darbelnet citados en Orgiu, 2010) incluye cuatro métodos: transposición, modulación, equivalencia y adaptación, las cuales hemos explicado en las páginas 18 y 19.

El quinto bloque recoge las estrategias de extranjerización y domesticación

### **2.3.5. Extranjerización y domesticación**

#### **2.3.5.1. Extranjerización**

Para la elaboración de este apartado, hemos tomado como referencia los estudios realizados por el estadounidense Lawrence Venuti, ya que en los Estudios de Traducción se le considera como el traductólogo más representativo del método de extranjerización (Casas-Tost & Ling, 2014).

Los conceptos que propone Venuti han de ser previamente expuestos para comprender sus ideas sobre la extranjerización en la traducción. El traductólogo (Venuti citado en Casas-Tost & Ling, 2014) establece como base la idea de la invisibilidad del traductor, de manera que su teoría traductológica está centrada fundamentalmente en este aspecto. Esta invisibilidad guarda una íntima relación con el método de apropiación, lo que afectará negativamente a la traducción en la lengua meta. Entendemos que lo que se pretende demostrar con esta afirmación es que el traductor, al tratar de modificar elementos que no cumplen con el sentido original, y basándose en criterios personales, se aleja de su función de reproducir la subjetividad del autor. Asimismo, el traductólogo propone que, para evitar que ocurra lo anterior, puede reducirse el “factor extranjero” implícito en el texto original. De esta forma, se conseguirá una mayor transparencia en la cultura meta mediante el uso de ciertas estructuras sintácticas o convenciones que sean habituales en la lengua de los lectores. Por otra parte, conviene mencionar que este método puede observarse en dos factores fundamentales: por una parte, en el factor “extranjero” de la obra original expresado en el texto meta y, por otra, en todos aquellos elementos de la cultura original que la cultura meta rechaza. De esta forma, consideraremos que el traductor ha recurrido a la extranjerización si cumple con uno de estos dos factores (pp. 183-193).

#### **2.3.5.2. Domesticación**

Eugene Nida, lingüista estadounidense y padre de la teoría de la equivalencia dinámica y formal, es uno de los defensores más representativos de la domesticación, quien hace especial hincapié en la función comunicativa

de la traducción (Siran, 2007, pp. 9-10).

Siguiendo la teoría traductológica de Venuti (1995), Luarsabishvili (2014) define la domesticación como un procedimiento que lleva a reducir las características culturales más representativas de la lengua de origen para adaptar el texto a los cánones culturales de la lengua meta. De esta forma, una persona perteneciente a la cultura meta se podrá ver reflejada en el texto traducido, ya que el traductor ha considerado readaptar la obra original prestando más atención a la recepción de la cultura meta que a la fidelidad al sentido y contexto de la obra original. Esto lleva al lingüista a tachar este procedimiento de “falsificación” del texto original, lo que tiene sentido si consideramos que, a lo largo del proceso traductológico, la riqueza cultural de la obra tiende a perderse en pro de la cultura de llegada, a diferencia de lo que ocurre con la extranjerización (Venuti citado en Luarsabishvili, 2014, p. 94).

Por otra parte, Siran (2007) define, también a partir de las aportaciones de Venuti, la domesticación como una estrategia para reducir todos aquellos elementos culturales de la lengua origen que resulten extraños para el lector de la lengua meta. A través de un estilo más fluido, el traductor trata de reducir aquellas diferencias lingüísticas y culturales del texto original para adaptarlo a los cánones culturales de la lengua meta, como explicábamos en el párrafo anterior. El objetivo de esta estrategia podría considerarse el favorecer y facilitar la recepción del mensaje en la lengua meta, reconfigurándolo así con sus normas para favorecer al lector. En este sentido, los lectores de la cultura meta se familiarizan con el texto y superan determinadas barreras de comunicación entre las dos lenguas (Venuti citado en Siran, 2007, pp. 9-10).

Una vez que se han expuesto los principales obstáculos en la traducción literaria, así como sus correspondientes estrategias para superar los mismos, conviene ir aproximándonos al elemento fundamental en el que se centra el presente trabajo: la oralidad. Consideramos que el hecho de haber escogido esta línea de trabajo permitirá al lector identificar los aspectos esenciales que el traductor ha de tener en cuenta a la hora de lograr expresar ese “efecto oral” en el texto meta y cumplir con la subjetividad, a la que hemos recurrido varias veces en apartados anteriores, que el autor otorga a su

obra. De este modo, el siguiente apartado definirá, a grandes rasgos, el concepto de oralidad en la traducción literaria para más adelante profundizar sobre este fenómeno en el estado de la cuestión, a partir de los estudios más recientes que se han llevado a cabo al respecto.

## ***2.4. Oralidad en la literatura y en la traducción***

### ***2.4.1. Definición de la oralidad en la traducción***

Durante mucho tiempo, la importancia y valor del habla coloquial de la lengua nunca se han considerado relevantes. Sin embargo, de un momento a otro, la codificación del discurso escrito pasó a poseer una gran relevancia en los estudios de lingüística. A partir de entonces, esta premisa tomó dos direcciones: la primera, centrada en el aspecto fundamentalmente literario de la oralidad, y la segunda, que investiga el poder expresivo de la palabra hablada en cualquier situación de la vida cotidiana. Este valor expresivo y comunicativo es, en definitiva, lo que hace que la oralidad constituya un sistema de códigos y mensajes autónomos. Sin embargo, a pesar de esta autonomía, la oralidad pertenece, directa o indirectamente, a la totalidad de las acciones humanas, de manera que se retroalimentan e influyen recíprocamente (Monsonyi, s.f, pp. 5-7).

Para Akrobou (2007), la oralidad consiste en la expresión de la transmisión oral del discurso literario a partir de una técnica narrativa. Si bien en los estudios lingüísticos la oralidad ha cobrado una relevancia fundamental, su aplicación en el ámbito de la traducción no ha tenido gran repercusión. Ello se debe a que el hecho de abordar la oralidad en la traducción implica la tarea doblemente compleja de analizar tanto la literatura oral como la literatura escrita. Sin embargo, dado que estas estructuras van implícitas en ambas formas, es posible analizar esta oralidad al comenzar una labor traductológica, concretamente literaria (pp. 4-5).

El concepto más estricto identifica la oralidad como la transformación de una palabra escrita, que se lee, en un sonido de la voz humana, y es posteriormente captada por el oído del receptor. De esta forma, el mensaje ha de ser descodificado y reconocido en el contexto social en el que se emite

para conseguir reproducir esta oralidad. Mondini Borrás toma de referencia las aportaciones de Mijaíl Bajtín y Volóshinov (1926), quienes apuntan que el *enunciado* no está únicamente por la palabra escrita, o la *materia lingüística*, sino que hay, además, un componente no verbal relacionado con el contexto de la *enunciación*. De esta forma, habrá oralidad cuando se produzca una interacción entre varios hablantes siempre y cuando que su contexto social sea el mismo. Así, la oralidad, más allá de adaptar el discurso a este contexto del oyente, invita a éste a tomar parte del enunciado (Batjín y Volóshinov citados en Mondini Borrás, 2015, pp. 13-15).

Si bien la oralidad fue considerada durante mucho tiempo como un elemento sin valor alguno en los estudios de lingüística, de un momento a otro el interés por conferirle mayor importancia fue aumentando progresivamente a medida que se descubría su relevancia en la literatura. El origen de esta oralidad parte de dos raíces: la primera, que se constituye a partir del protagonismo del lenguaje hablado en la lingüística moderna, y la segunda, basada en el romanticismo de la historia. Mientras que la primera raíz invita a incluir la oralidad dentro de los márgenes de la filología, la segunda va más allá y sitúa este elemento en la cultura general. Sin embargo, el rasgo más especial y, asimismo, sorprendente, es que el medio que hace comprender la oralidad es de orden escritural, es decir, que sólo podremos descifrar su naturaleza cuando esta está plasmada en el texto escrito (Berg, 1997, pp. 10-16).

Conforme uno va adentrándose en el complejo universo de la oralidad, aparecen una serie de cuestiones que han de resolverse. Si bien indicábamos en el párrafo anterior que el elemento más característico de la oralidad es que sólo se puede descifrar cuando está representada en el texto escrito, ¿qué es lo que ocurre con exactitud cuando la codificación del discurso oral es escrita? ¿Y cómo se consigue expresar los rasgos orales de una obra literaria a la hora de traducirla a una lengua meta? Cebrián Alberola (2011), para responder a estas preguntas, ofrece dos opciones que, aunque son perfectamente compatibles, analizan el aspecto de la oralidad desde prismas muy diferentes. La primera opción identifica la oralidad como un elemento consustancial del texto que posibilita su representación. La segunda identifica la oralidad, sin

embargo, como una “imitación del discurso oral espontáneo”, según la autora. De esta manera, se puede identificar dos tipos de análisis a partir de estas perspectivas: el primero, que indica una oralidad más “oblicua”, y el segundo, que utiliza el discurso oral como referencia para su estudio (Cebrián Alberola, 2011, pp. 605-611).

Una vez que hemos examinado el concepto de la oralidad y los diferentes modelos que se han planteado para su análisis en el ámbito literario, los aspectos fundamentales que buscamos investigar en el presente trabajo son las siguientes: ¿es posible reproducir la oralidad propia del discurso original en la obra traducida? Si es así, ¿cómo se traduce? ¿Qué elementos han de tenerse en cuenta para cumplir con el propósito del discurso en la obra original al expresarlo en la lengua meta? Traducir la oralidad (García de Toro, 2004) en la lengua de la cultura meta representa uno de los mayores esfuerzos para el traductor. Esta dificultad responde a dos cuestiones fundamentales: por las herramientas de las que se vale el autor de la obra para reproducir la oralidad<sup>1</sup>, y por el amplio abanico de rasgos, incluidos en el discurso oral, que se pueden encontrar en las diferentes variedades de la traducción. De esta forma, el autor, para alimentar la subjetividad característica de su obra literaria, además de dotarla de mayor verosimilitud, incluye elementos propios del discurso oral en la narración. Así, traducir la oralidad de manera correcta permitirá que el lector no identifique que está leyendo un “discurso prefabricado” o un “coloquial falso”, como indica la autora (pp. 115-116).

Para cumplir con este objetivo (Mondini Borrás, 2015), el traductor deberá considerar una serie de elementos que son inherentes en el texto. Entre estos elementos, es preciso que el traductor, a la hora de traducir una obra literaria, recuerde que la traducción posee dos vertientes: la lingüística y la semiótica. Partiendo de esta premisa, el traductor será capaz de concebir los signos, es decir, el elemento gestual del discurso, de manera específica cuando comience su labor (p. 15).

---

<sup>1</sup> Elecciones léxicas (registros coloquiales), transgresiones léxicas y sintácticas, representación escrita de elementos paralingüísticos, etc.

Una vez que se han explicado los rasgos más elementales de la oralidad, conviene ir un paso más allá y especificar en qué consiste, concretamente, la oralidad fingida en los textos literarios. Si bien el estado de la cuestión hará una exposición exhaustiva sobre los estudios de la oralidad fingida más recientes, el siguiente apartado presentará una pequeña introducción que nos permitirá comprender la importancia de este elemento para después proceder a un análisis más detallado en las próximas secciones.

#### *2.4.2. La oralidad fingida*

La oralidad fingida representa la expresión de la subjetividad de un personaje imaginario en un soporte escrito. Ello indica que esta oralidad hace referencia al universo del habla inherente en el discurso escrito, que recibe un alto contenido emocional y subjetivo a partir de elementos como idiolectos y expresiones idiomáticas o coloquiales. En definitiva, la oralidad fingida hace referencia a el habla que el autor ha inventado para otorgar a los personajes esta sensibilidad y que el lector, asimismo, la reconozca a través de las palabras escritas. Son muchas las denominaciones que recibe el término de la oralidad<sup>2</sup> debido a las diferentes manifestaciones de lo oral en el soporte escrito. Sin embargo, lo que es fundamental es que la oralidad se encuentra entre el lenguaje de inmediatez comunicativa y el de distancia, lo que indica que traducir la oralidad no sólo consiste en expresar el lenguaje coloquial en el texto meta, sino que recrear la subjetividad propia del discurso también requiere la selección de los elementos más representativos de la oralidad utilizados por el autor de la obra (Brumme citado en Vleja, 2008, pp. 1-2).

---

<sup>2</sup> “Oralidad literaria”, “oralidad prefabricada” u “oralidad fingida” (Brumme citado en Vleja, 2008, pp. 1-2).

### 3. ESTADO DE LA CUESTIÓN

A lo largo del marco teórico del presente trabajo, hemos presentado los aspectos lingüísticos más relevantes de la traducción literaria. A pesar de que son muchas las opciones que se nos presentan a la hora de abordar el análisis de esta última, consideramos que nuestra atención, a partir de ahora, se centrará fundamentalmente en la oralidad fingida. Para ello, examinaremos los factores que determinan la oralidad en la traducción literaria, específicamente en el discurso del protagonista de *El guardián entre el centeno*, a partir de las investigaciones más actuales que se han llevado a cabo sobre la oralidad fingida en los estudios de la traducción literaria.

#### 3.1. Estudios sobre la oralidad fingida

Si bien en nuestro marco teórico hemos definido brevemente el concepto de oralidad, el presente apartado se centrará específicamente en los estudios sobre la oralidad fingida y su traducción elaborados, concretamente, por Susanne Cadera y Jenny Brume. Consideramos que, a día de hoy, sus publicaciones son las más relevantes y actuales en los estudios de la oralidad fingida, de tal modo que hemos recurrido a las mismas para ofrecer al lector un estudio completo y elaborado sobre nuestro objeto de análisis.

Para comenzar nuestro estudio sobre la oralidad fingida, es preciso explicar el elemento fundamental que la caracteriza: la evocación. Para Cadera (2011), evocar consiste en la interpretación que hace el lector a partir de lo que lee del soporte escrito, es decir, las imágenes y sensaciones que crea éste mediante los recursos que emplea el autor para dotar al texto de su universo subjetivo. Así, para que el lector consiga crear estas sensaciones, será necesario que la traducción tenga un lenguaje convincente, es decir, que no parezca un discurso prefabricado y sepa expresar la esencia del texto original (p. 42).

Para Corseriu (1981, citado en Cadera, 2011), la creación de oralidad va más allá de reproducir una lengua. A partir de diferentes signos lingüísticos, el autor del texto original conseguirá crear este efecto oral en el soporte escrito, de tal forma que el lector imaginará esa serie de recuerdos o sentimientos que, sin embargo, no son visibles en el propio texto. La oralidad

alimenta, en definitiva, el carácter subjetivo y estilístico que tanto caracteriza la literatura, de manera que posee una función fundamental en su efecto evocador. En cuanto al concepto de *oralidad fingida* en concreto, introducida por Goetsch (1985, citado en Cadera, 2011), busca recrear el efecto oral en el soporte escrito, más allá de hacer una reproducción exacta de la oralidad inherente en el discurso narrativo; dotar al texto de un carácter oral que cobre vida en la imaginación del autor cuando el lector proceda a la lectura de la obra. En este sentido, lo que caracteriza la oralidad y, asimismo, la dota de riqueza, son aquellos rasgos pragma-lingüísticos, como coloquialismos y expresiones idiomáticas. Sin embargo, esta misma riqueza (Cadera, 2011) es lo que justifica, a su vez, la gran dificultad que entraña expresar oralidad, puesto que el soporte escrito no puede plasmar todos aquellos elementos no verbales que, en definitiva, forman la situación comunicativa y escapan del lector cuando lee una determinada obra. Así, este vacío interpretativo puede llevar a percibir cambios en el tono que utiliza el autor, de manera que el lector puede entender el enunciado de una manera completamente distinta a lo que el primero quería expresar. Por ello, para evitar dar lugar a esta clase de equívocos, será fundamental que el autor utilice una serie de técnicas en la narración y favorezca plasmar el diálogo en lo escrito (p. 284).

Cadera (2011) presenta una serie de estrategias literarias para dotar al lenguaje de este carácter oral. Entre las diferentes opciones que ofrece la autora, hemos optado por elegir aquellas a las que más se recurre en *The Catcher in the Rye*, como el monólogo, la aparición casi constante del diálogo y el uso de la primera persona en la narración, coloquialismos y diferentes expresiones idiomáticas. Todo esto explica, según Wauschkuhn (1993, citado en Cadera, 2011), que la intención del autor condicione la manera en la que se interpreta la obra, además de que la oralidad sea, de alguna forma, un puente de unión comunicativa que conecta al autor con el lector. Para que el autor de la obra logre imprimir este carácter oral en su escrito, no se trata de añadir el mayor número de elementos del lenguaje oral, ni caer en el error de transcribir más de la cuenta. Por el contrario, lo que permitirá al autor expresar oralidad será optar por cambiar determinados elementos del habla característicos del estilo literario de su obra y trasladar una serie de términos.

En este sentido, un factor que es necesario considerar en el estudio de la oralidad es que, como estima Lázaro Carreter (1979, citado en Cadera, 2011), la función de la obra en cuestión condicionará el carácter de la narración, de tal forma que se deberán examinar aquellas estrategias que permitan identificar estos posibles cambios (Cadera, 2011, pp. 39-42).

### ***3.2. Traducir la oralidad fingida***

Como indicábamos en apartados anteriores, las investigaciones sobre la oralidad han pasado de ser prácticamente olvidadas a convertirse en un relevante objeto de estudio en disciplinas como la lingüística, literatura y traducción. Así, y a diferencia de décadas anteriores, el estudio de estrategias para comprender la cultura de la lengua original ha sido abordado por cada vez más traductores, con el objetivo de poder de reproducir el carácter oral del texto original en el texto meta. Los traductores literarios, ante las dificultades que entraña la expresión de oralidad en el texto traducido, se han visto en la necesidad de investigar en profundidad los distintos recursos a los que pueden recurrir para cumplir con este objetivo. En línea con lo descrito en párrafos anteriores, lo que hace auténtico el texto literario es la subjetividad con la que el autor consigue que el lector recree en su imaginación imágenes, sensaciones o sentimientos (Cadera, 2011). Como hemos explicado anteriormente, esta subjetividad es alimentada en buena medida por las evocaciones que el autor consigue en el lector a partir de las diferentes “estrategias de fingimiento de la oralidad”, como estima Cadera. Por ello, el fin fundamental de la creación de oralidad consiste en que el traductor logre que el lector del texto meta traiga a su pensamiento ese universo subjetivo, en el que se desarrolla la narración de la obra, de la misma forma en la que el lector de la lengua original evoca a estas imágenes y emociones con el texto original. Ello indica que el traductor no debe realizar una traducción exacta de lo original, pues se perderían los matices tan importantes que hacen característica la obra. En su lugar, el traductor deberá utilizar aquellas herramientas que le permitan conseguir que el lector de la lengua meta evoque la misma subjetividad que aquel de la lengua original. Ello responde a que la interpretación de una obra literaria obedece más a lo

que el lector recrea en su imaginación a partir de la lectura que a lo que está codificado en el soporte escrito (pp. 45-48).

Czennia (2004, citado en Cadera, 2011) realiza una enumeración de nueve estrategias que se aplican, ya sea solas o combinadas, para traducir idiolectos en textos literarios, las cuales hemos recogido en la siguiente tabla:

*Tabla 4: Estrategias para la traducción de idiolectos según Czennia*

<b>Estrategia 1</b>	Traducción por una marcación dialectal de la lengua de llegada.
<b>Estrategia 2</b>	Traducción por una combinación de rasgos típicos de varios dialectos de la lengua de llegada (mezcla de dialectos, dialecto artificial).
<b>Estrategia 3</b>	Traducción por una marcación sociolectal.
<b>Estrategia 4</b>	Traducción por una marcación idiolectal (indicando características individuales o de grupos de individuos) de la lengua de llegada.
<b>Estrategia 5</b>	Traducción por la lengua de llegada estándar pero que contenga marcas léxicas, morfosintácticas o pragmáticas de oralidad.
<b>Estrategia 7</b>	Omisión de elementos dialectales.
<b>Estrategia 8</b>	Traducción por una variante típica del lenguaje escrito de llegada con la adición compensatoria de informaciones que indican la marcación dialectal de los personajes (en la narración o en las acotaciones).
<b>Estrategia 9</b>	Una combinación de 1, 2, 3, 4, con 6: marcación dialectal sociolectal o idiolectal una sola vez (p. Ej. Cuando aparezcan los personajes por primera vez).

Fuente: (Cadera, 2011, pp. 279-280).

Czennia (1992, citado en Brumme, 2012) investiga exclusivamente aquellas dificultades que tiene que superar el traductor para reproducir el

habla de los personajes del texto original en la lengua meta. A partir de sus reflexiones, podríamos considerar que, en definitiva, el texto traducido de la obra original que llega a la cultura meta está determinada en buena medida por el estilo y las ideas del traductor. Esto nos suscita las siguientes cuestiones: ¿hasta qué punto el traductor puede influir y “hacer suya” la obra que traduce para adaptarla a los rasgos lingüísticos y cánones culturales de la lengua meta ? ¿Se pierde entonces en el proceso traductológico la esencia subjetiva que el autor dota a la obra original? Ante esto, Czennia hace una distinción entre el diálogo de los personajes de la obra y el habla del narrador, siendo los primeros introducidos por la perspectiva que escoja el narrador (pp. 42-43).

En el caso concreto de nuestra obra, el protagonista es el narrador interno de la novela, de tal forma que este mismo modela la actitud y actuaciones del resto de personajes, ya sea como *alter ego* del autor o como una mera representación de la sociedad ante los ojos de un adolescente. Así, y respondiendo a las preguntas expuestas en líneas anteriores, para que la traductora evoque la misma subjetividad de la obra original en el lector de la lengua meta, deberá tomar una posición entre ambos polos, es decir, imprimir su carácter a la hora de traducir el discurso de Holden pero, a su vez, respetar y mantener los rasgos psicológicos y lingüísticos del protagonista adaptándolo a la cultura meta sin que se pierdan las referencias al contexto político-social en el que se escribió la obra.

Czennia (1992, citado en Cadera, 2012) indica que elementos tales como los idiolectos, coloquialismos y expresiones idiomáticas son los que caracterizan y dotan de riqueza al lenguaje hablado de los personajes en las narraciones de las obras literarias. Además, estos elementos personifican a los diferentes protagonistas de las mismas al dotarles de emociones y rasgos psicológicos, a partir de los cuales el lector de la obra recurre al sentido que el autor ha impreso en ella. Traducir una obra original a una lengua meta implica un proceso a través del cual el traductor deberá seleccionar aquellos elementos más importantes para reproducir oralidad, lo que puede llevar a diferentes interpretaciones que influyan en gran medida en el producto final. Esto guarda especial relación con una de las preguntas que hemos formulado

en el párrafo anterior: el riesgo de alejarse de la subjetividad del autor a medida que el traductor avanza en este proceso de selección para crear oralidad en el texto final, adaptándolo a los cánones culturales de la lengua meta. Así, el traductor ha de centrarse en el análisis del diálogo de los personajes, ya que esta es la materia prima a partir de la cual el traductor deberá realizar los cambios pertinentes para expresar oralidad en el soporte escrito del texto meta. Con todo ello queremos indicar que la interpretación que haga el traductor de la intervención de los diferentes personajes de la obra dará lugar a cambios de significado en el lenguaje ficticio, en los rasgos que caracterizan el diálogo y en los sentimientos como el rechazo o simpatía que sienta el lector hacia cierto personaje. De esta forma, estas diferencias interpretativas entre el lector de la obra original y el del texto meta no sólo responden a la transformación que experimenta la obra en el proceso traductológico, sino también a las normas lingüísticas de la lengua meta, ya sea lingüísticas como culturales, y a sus cánones literarios y culturales, a los cuales el traductor deberá adaptarse en mayor o menor medida dependiendo de la obra que traduzca (pp. 44-45).

La estrategia de manipulación se ha ligado históricamente a la innovación, al cambio o incluso a la adaptación, como opción más escogida para unir las lenguas de distintas culturas. Sin embargo, manipular un texto, como su propio nombre indica, puede llevar a distorsionar el sentido de la obra original, alejándose así de la intención del autor. Así lo indican Bassnett y Lefevere (1992, citado en Cadera, 2012), quienes explican que el uso de esta estrategia responde a dos cuestiones fundamentales: la ideología política del traductor, que se puede ver en la necesidad de eludir ciertos aspectos que no se aceptan en la cultura meta, y, en relación con esto último, el conjunto de cánones culturales de la lengua meta que imponen o censuran determinados elementos de la obra original en el momento de su traducción (pp. 38-39).

Las aportaciones de Freunek (2007, citado en Brumme, 2012) resultan de gran importancia para resolver esta problemática ante la que se enfrenta el traductor. Su propuesta consiste en alcanzar un equilibrio entre las diferentes modificaciones que realiza el traductor que, finalmente acaban alejando el texto meta del sentido de la obra original por enfocarse más en la cultura

meta, y el acercamiento demasiado libre o demasiado literal a la cultura del texto original, de manera que se olvidan los rasgos o intereses literarios de la cultura de llegada (pp. 45-46).

Freunek (2007, citado en Brumme, 2012) especifica una serie de procedimientos y métodos traductológicos para conseguir alcanzar un equilibrio entre estos dos polos que mencionábamos en líneas anteriores. Entre estos, el más relevante, y atendiendo al “plano intratextual”, consiste en realizar una comparación entre el texto original y el texto traducido en cuanto a cómo se distribuyen determinados recursos para reproducir la oralidad, analizando al mismo tiempo aquellos elementos que permiten llegar a la evocación, como locuciones y estereotipos. Para alcanzar un punto medio entre la domesticación y extranjerización en la traducción del texto literario, Freunek indica que el traductor tiende a reducir o compensar en diferentes niveles en el texto meta en comparación con el original. De esta forma, se advierte que en a largo del proceso traductológico y, ante los cambios realizados por el traductor, se difuminan rasgos que contribuyen a la evocación de la oralidad de manera notable. Asimismo, no sólo se reducen estas evocaciones en el texto traducido, sino que estas mismas pasan a adaptarse a la cultura meta olvidando aquellos rasgos característicos de la cultura de origen que dotan de riqueza la obra y la subjetividad que el autor ha impreso en la misma . Si bien Freunek (2007 citado en Brumme, 2012) hacía hincapie en la reducción progresiva de elementos de carácter oral, también muestra que se tiende a nivelar ciertas diferencias entre el narrador de la obra literaria y sus personajes, de tal forma que se llega a restringir este carácter oral del que se dota a los últimos. En definitiva, lo que buscamos demostrar con estas nociones es que a la hora de traducir una obra literaria, recurriendo a la domesticación, acabaremos adaptando el texto original a la cultura de llegada prestando mayor atención a esta última en lugar de respetar ciertos parámetros culturales y literarios de la cultura de origen. Es por ello que traducir la voz ficticia supondrá una gran dificultad para el traductor ante los límites que se imponen en los textos originales y metas, ya sea en materia lingüística, cultural e incluso comercial (pp. 46-47).

### ***3.3. Oralidad fingida en El guardián entre el centeno***

#### *3.3.1. Discurso del protagonista, Holden Caulfield*

Holden Caulfield, protagonista de *El guardián entre el centeno*, representa la frescura, desengaño e incertidumbre de un chiquillo de 16 años que se manifiesta en un baile de prosa fácil y descarada. Su narración en primera persona, íntima y directa, logra enfrascar al lector en el universo singular del protagonista, gracias a la simplicidad y juventud impregnadas entre sus líneas. La riqueza del discurso de Holden, con su entramado de coloquialismos, vulgarismos y demás idiolectos propios de la jerga del adolescente, es el objeto fundamental del análisis del presente trabajo. Muy pocas obras han sido capaces de reproducir esta oralidad tan propia como la que cobra el discurso de Holden. Así, en este apartado trataremos de examinar qué factores determinan el discurso del protagonista y cómo este influye en la oralidad de la obra.

#### *3.3.2. Contexto socio-político de la América de los 50*

El contexto socio-cultural de la América de los años 50 determina en gran medida la personalidad del protagonista y el carácter que imprime en su discurso. Si bien no vamos a ahondar en el marco histórico de la época en la que se desarrolla la obra, conviene describir, a grandes rasgos, qué es exactamente lo que caracterizó esta década y cómo se ve reflejada en la postura y narración de Holden Caulfield. Así, con el objetivo de facilitar el seguimiento del presente trabajo al lector, presentaremos los rasgos socio-económicos más destacables de la década norteamericana de los 50 para una mejor comprensión de la personalidad del protagonista.

Estados Unidos (Departamento de Estado de Estados Unidos, 2007), después la Segunda Guerra Mundial, se convirtió en líder de los asuntos internacionales. Tras conseguir la victoria, y observando cómo su patria había esquivado la devastación de guerra, la sociedad estadounidense se sentía confiada tras su misión, tanto a nivel nacional como internacional. El liderazgo político, asimismo, se vio reflejado en la economía del país, pues la prosperidad de la posguerra creó nuevos niveles de riqueza. Estados Unidos,

durante más de una década, alcanzó un importante crecimiento económico y fortaleció su posición en la escena internacional. Como consecuencia, cada vez era superior el número de ciudadanos estadounidenses que pasaron a formar parte de la clase media (pp. 1-8).

Este esplendor económico (Cabezuelo Lorenzo, 2010) nos hace recordar el “sueño americano” de otro escritor norteamericano Scott Fitzgerald en su obra *The Great Gatsby*. Este término hace referencia a la libertad e igualdad de oportunidades dio a la sociedad americana la posibilidad de alcanzar aquello que más deseaban en la vida, por medio del esfuerzo y sacrificio. Un concepto utópico y propiamente característico de la cultura americana que marcó la época y la actitud del grueso de la población. Cabezuelo Lorenzo, citando a Chris Wall, director creativo de la agencia de publicidad Ogilvy & Mather, añadía que este sueño se fundamentó en el paso de la sociedad industrial a la sociedad de ocio (p. 103). Así, observamos que este auge capitalista caló en la mayor parte de los hogares, y no precisamente en términos de educación, sino más bien en la posesión de bienes, factor que otorgaba en cierta medida un mayor status en la sociedad. Este elemento sería también determinante en la configuración psicológica de Holden Caulfield y la formulación de su discurso.

En definitiva, los profundos cambios sociales (IIP Digital US Embassy, 2008) que ocurrieron entre las décadas de los 50 y 80 fueron resultado de una sociedad cada vez más abierta y multicultural. Sin embargo, si bien el capitalismo y el libre mercado se fortalecieron en Estados Unidos, al mismo tiempo comenzaron a surgir movimientos que reclamaban formas de vivir menos consumistas y más espirituales; nuevos valores sociales (Quílez, s.f). Estos nuevos ideales fueron incluidos en el denominado proceso de la “cultura de la contracultura”. Romaní y Sepúlveda (2005) definen este movimiento como un conjunto de acciones ideológicas, políticas y sociales que surgieron en las décadas de los cincuenta y sesenta en Norteamericana. Esta corriente fue progresivamente extendiéndose por los diferentes sectores juveniles del mundo industrializado y tuvo un importante impacto en la cultura de la época, mostrando así el desencantamiento de una sociedad que buscaba unos patrones de vida muy diferentes a los que el denominado sueño

americano había traído consigo. En su *La filosofía de la Generación Beat y otros escritos*, publicado por *El País* en uno de sus artículos de opinión, Jack Kerouac explica que la juventud de la posguerra se denominó también *beat*<sup>3</sup> y comenzó a adoptar sus gestos; poco después se vería en todas partes: el nuevo estilo, el desaliño, la actitud de inconfomismo eterno, las actitudes críticas, el cine, la música... (Kerouac, 1958). Si observamos todo ello con detenimiento, podemos identificar estos rasgos en la figura de Holden Caulfield y en la prosa de su discurso, donde el *slang*<sup>4</sup> de la juventud de su época está fuertemente marcado por esta sensación de desengaño e incompreensión desde y hacia el sistema imperante.

---

<sup>3</sup> Este término fue acuñado por Jack Kerouac a finales de los años 40, aunque se generalizó cuando escritores como él y Allen Ginsberg comenzaron a popularizarse. El término se hizo muy común en la jerga estadounidense tras la Segunda Guerra Mundial, y venía a significar “exhausto” o “agotado” (Rooknet, 2001).

<sup>4</sup> Jerga, argot, lenguaje callejero.

### 3.3.3. Psicología del adolescente

“Holden Caulfield is supposed to be this paradigmatic teenager we can all relate to, but we don’t really speak this way or talk about these things,”

(Levenson citado en Schuessler, 2009)

Holden Caulfield puede considerarse como uno de los personajes más emblemáticos de la literatura universal. Holden, que desprecia la gran mayoría de las cosas que le rodean, juzga y analiza el entorno y sistema en el que vive de una forma original, sarcástica e incluso tierna en muchas ocasiones. Salinger deseaba escribir sobre los adolescentes, su rebeldía, ansia de vivir y sobre todo la lucha por buscar su lugar en el mundo. Mientras que Holden critica a los adultos, quien los considera como falsos y hipócritas, defiende la bondad y nobleza de los niños. Así, el protagonista representa el espíritu de *Peter Pan* que todos llevamos en nuestro interior, aunque también muestra, paradójicamente, el ansia desesperada por crecer y hacer cosas de mayores. Por ello, lo que de verdad demuestra Holden es estar constantemente al borde del precipicio, al final del campo del centeno para prevenir que los niños caigan por él, que se hagan mayores. Sin embargo, es aquí donde reside la crisis existencial de Holden: el no querer ser adulto y tratar que nadie lo haga, algo imposible que le aboca a la incertidumbre de un futuro incierto (Casariego, 2015).

La importancia de J.D Salinger fue crear a un ser humano que, en plena adolescencia, aunara la esencia de todos los demás. Si se puede destacar algo de Holden es su inconformismo y la lucha titánica contra los valores infundados en la América de la época. Holden siente un horrible desapego hacia la hipocresía, y por ello desprecia todo aquello que se encuentra a su alrededor, con conocimiento de causa además. El protagonista piensa que cualquier gesto de amabilidad o de buena fe no es más que resultado del mero interés irrespetuoso del hombre. Holden es un rebelde cuya queja, en la mayoría de las ocasiones, sólo se queda en la superficie (Viéitez, 2014).

Si bien Holden puede parecer un simple adolescente en plena rabieta contra el mundo, su discurso pone de manifiesto la profunda introspección que realiza a lo largo de la obra. La riqueza de su narración se fundamenta,

principalmente, en su prosa sencilla y fluida, y esto es lo que lleva al lector a enfrascarse en los periplos de Holden. Su monólogo interno, más allá de una mera narración, se convierte en el diálogo íntimo entre el protagonista y el lector, donde el primero se sincera e invita al segundo a formar parte de sus vivencias, de su universo. En este sentido, consideramos que la obra sigue teniendo tanto éxito entre todos los públicos gracias a la empatía que transmite Holden a través de sus palabras, creando así un vínculo inquebrantable entre él y el lector.

*“(...) Partly because I have a lousy vocabulary and partly because I act quite young for my age sometimes (...)”*

(Salinger, 1951, p. 11)

*“(...) En parte porque tengo un vocabulario pobrísimo, y en parte porque a veces me comporto como si fuera más joven de lo que soy (...)”* (Criado, 2006, p.

21)

A pesar de la ausencia de un léxico complejo y construcciones gramaticales enrevesadas, la sencillez de la prosa de Salinger es, cuanto menos, acertada, ya que logra transmitir la personalidad y pensamiento de su protagonista sin necesidad de recurrir a las dificultades que podría exigir la literatura en otras obras del mismo género. Así, defendemos que el monólogo de Holden, si bien su característica fundamental es el uso constante de idiolectos y construcciones idiomáticas, representa el triunfo del lenguaje coloquial en la literatura anglosajona frente a los cánones impuestos de la época.

En definitiva, hemos centrado el objetivo del presente trabajo en analizar la oralidad del discurso y, específicamente, evaluar si la traducción de la obra al español logra evocar los elementos que Salinger imprime en el discurso del protagonista.

### 3.3.4. Influencia del discurso en la oralidad

Si atendemos a la teoría expuesta a lo largo del presente apartado, no es difícil comprobar que *The Catcher in the Rye* cumple con todas las características propias de la oralidad fingida y la necesidad, así, de conseguir que el lector evoque las imágenes e ideas propias de Holden Caulfield. El monólogo interno de la obra plasma, sin lugar a dudas, la jerga adolescente e idiolectos tan característicos en el lenguaje del protagonista, que se constituye a partir de frases sencillas, vocabulario pobre, y marcadores de discurso muy recurridos, junto a interjecciones y repeticiones.

De esta forma, consideramos que el monólogo interno de Holden es una clara representación del fenómeno de oralidad fingida, a la par que un verdadero reto ante el que se presenta el traductor para lograr reproducir su verdadero sentido. A pesar de la dificultad que entraña este factor, es necesario que el traductor se valga de las distintas estrategias mencionadas con anterioridad para lograr evocar las mismas ideas y sensaciones en el lector de la lengua meta. En este sentido, el monólogo interno del protagonista es donde reside la mayor riqueza de la obra, de ahí que su correcta reelaboración en la lengua de llegada es fundamental para conservar su oralidad tan característica.

Evocar la esencia que J.D. Salinger imprimió en su obra en la lengua original requiere un exhaustivo proceso de análisis e investigación para que el traductor cumpla con este cometido en la cultura de la lengua meta. Así, en el análisis del presente trabajo realizaremos una investigación práctica sobre las decisiones tomadas por la traductora Carmen Criado en *El guardián entre el centeno*, y pondremos en práctica las estrategias de traducción de idiolectos de Czennia expuestas anteriormente. A partir de ahí, expondremos posibles soluciones de nuestra propia creación para que el lector en España logre evocar, en mejor medida, las ideas y pensamientos de Holden.

#### 4. METODOLOGÍA

La elaboración de este Trabajo de Fin de Grado se ha valido de diversas fuentes para realizar un estudio integral y actual sobre la oralidad fingida en el ámbito de la traducción literaria. Con el objetivo de explicar y evaluar el valor de la oralidad en la literatura y en la traducción, hemos recurrido a una serie de autores que nos han aportado la información necesaria para realizar este trabajo.

Para la redacción del presente trabajo se han llevado a cabo diversas búsquedas. En nuestro marco teórico, hemos recurrido a autores de vital importancia en el ámbito de la traducción, como Nida, Lefevere, Delisle, Even-Zohar, House, Vinay y Darbelnet y Venuti, entre otros. No obstante, queremos hacer especial mención a Susanne Cadera y a Jenny Brumme, cuyos estudios pioneros sobre oralidad en la traducción nos han servido de fuente principal para fundamentar teóricamente nuestro trabajo, concretamente en el estado de la cuestión. Queremos resaltar que sus obras *En las vertientes de la traducción e interpretación del/la alemán, Traducción e interpretación: estudios, perspectivas y enseñanzas* y *The Translation of Fictive Dialogue* han sido especialmente relevantes para servirnos de guía en nuestro esquema de trabajo.

De esta forma, la metodología del presente trabajo se ha constituido de dos partes: para empezar, la fundamentación teórica de la traducción literaria y la oralidad, a partir de las cuestiones aportadas por los autores mencionados en el párrafo anterior y, en segundo lugar, un análisis comparativo de los idiolectos y construcciones idiomáticas que crean oralidad en la obra de Salinger, los cuales hemos obtenido a partir de la obra original y su versión traducida. Para ello, hemos realizado una lectura analítica de dos libros físicos: la obra original, *The Catcher in the Rye*,<sup>5</sup> y su última versión traducida por Carmen Criado<sup>6</sup>, *El guardián entre el centeno*. Conforme avanzábamos nuestra lectura, hemos ido anotando las expresiones más

---

<sup>5</sup> Su publicación data de julio de 1951 y la casa editorial de la versión original escogida es Little, Brown and Company.

<sup>6</sup> La última revisión se realizó en 2006, y la casa editorial de la versión que hemos utilizado pertenece a Alianza Editorial.

relevantes y sus respectivas traducciones al castellano. A partir de ello, hemos elaborado nuestro análisis creando una breve clasificación con tres categorías: registros coloquiales, expresión de emociones (enfado, felicidad y tristeza) y aspectos fónicos. De esta forma, hemos evaluado en qué medida Criado logra reproducir oralidad en las distintas intervenciones del protagonista teniendo en cuenta esta clasificación, analizando así el nivel de adecuación o adaptación que ha utilizado la traductora para alcanzar la oralidad fingida que tanto caracteriza la obra original.

Se ha de tener en cuenta que, dada la extensión prevista en este tipo de trabajo, hemos decidido no profundizar demasiado en los fundamentos teóricos expuestos para centrarnos concretamente en la oralidad característica de la narración de la obra y cómo la traductora consigue reproducir la misma en la obra traducida. No obstante, deseamos que estudios más exhaustivos sobre este tema queden reservados para futuros trabajos, para así continuar con las investigaciones que se han realizado hasta la fecha por parte de otros autores, las cuales comentaremos en las conclusiones.

## 5. ANÁLISIS

El objetivo de este apartado consiste en evaluar si la última versión de la traducción de *El guardián entre el centeno* logra reproducir la oralidad fingida que hemos ido estudiando en apartados anteriores. Como hemos apuntado en repetidas ocasiones, el monólogo interno del protagonista de la obra, visiblemente oral y cargado del universo subjetivo de su autor, es el rasgo más característico y que dota de mayor riqueza a la obra. En este sentido, la dificultad de traducirla reside en lograr que el lector meta evoque las mismas emociones e imágenes que el lector de la cultura origen al adaptar la obra a la cultura de llegada, sin que ello implique alejarse de los rasgos culturales y literarios más representativos de lengua origen. En este sentido, la traducción idónea de la oralidad fingida en *El guardián entre el centeno* consistiría en alcanzar un equilibrio entre la extranjerización y la domesticación de la obra, es decir, la traducción más estricta del original, que se mantiene fiel a los cánones culturales y literarios de los Estados Unidos de la época, y la completa adaptación del texto a la cultura meta, lo que llevaría a una verdadera pérdida de los matices subjetivos en pro de una fácil asimilación de la obra por parte de la cultura meta.

Son muchos los ejemplos que *The Catcher in the Rye* ofrece para hacer un extenso estudio de la oralidad fingida en la obra original y traducida. Sin embargo, dado el escaso margen de análisis, y ante los requisitos de este Trabajo de Fin de Grado, nos hemos ceñido a elaborar tres categorías específicas para llevar a cabo este análisis: registros coloquiales, expresión de emociones y fonética. Dentro de estos apartados, incluiremos varios ejemplos para determinar si la traducción consigue transmitir las emociones del texto original a partir de las diferentes estrategias propuestas por Czennia (2004 citado en Cadera, 2011) en la Tabla 4 del Estado de la Cuestión.

## **5.1. Registros coloquiales**

### *5.1.1. Holden Caulfield hablando con su profesor de historia*

Versión original:

*Oh, I have few qualms, all right. Sure...but not too many. Not yet, anyway. I guess it hasn't really hit me yet. It takes things a while to hit me. All I'm doing right now is thinking about going home Wednesday. I'm a moron. (Salinger, 1951, p. 17)*

Traducción al español:

Sí, claro que tengo remordimientos. Claro que sí... pero no muchos. Por lo menos todavía no. Creo que aún no lo he asimilado. Tardo un poco en asimilar las cosas. Por ahora sólo pienso en que me voy a casa el miércoles. Soy un cretino (Criado, 2006, p. 28).

En este caso, la traductora ha conseguido reproducir el tono de Holden, más formal y sumiso, al dirigirse a su profesor de estudio. La readaptación es adecuada, aunque no debemos olvidar que Holden sigue siendo un chico de tan sólo 16 años. A pesar de su madurez, lo que nos evoca el fragmento traducido es una seriedad que no se corresponde con el efecto implícito en el texto original. En este caso concreto, consideramos que Criado podría haberse desligado en mayor medida del texto original, para dotar a Holden de una mayor sensación de dejadez o apatía a partir de frases más fluidas, con puntos suspensivos o frases sin acabar. Asimismo, consideramos que la opción escogida por Criado para traducir “moron” por “cretino” se encuentra en cierta medida fuera de contexto. En su lugar, hubiéramos optado por la palabra “idiota” o “imbécil”, al ser más común dentro de la jerga adolescente e igualmente aceptado en cualquier registro.

### 5.1.2. Holden Caulfield hablando con su compañero de habitación

Versión original:

*Wuddaya mean so what? I told ya it had to be about a goddam room or a house or something.*  
(Salinger, 1951, p. 46)

Traducción al español:

¿Como que *y qué?* Te dije que había que escribir sobre una maldita habitación, o una casa o algo así (Criado, 2006, p. 62).

Al contrario que en el ejemplo anterior, consideramos que la traducción de Criado de una conversación entre dos jóvenes, no consigue evocar el mismo carácter que la versión original. Por una parte, se encuentran los aspectos fónicos que la traductora opta por no traducir, de manera que se diluye cierto carácter “zafío” o “malhablado” que caracteriza el discurso de Holden en este fragmento tan característico. Por otra parte, hacemos referencia a la carga sentimental que Criado opta por obviar, dando lugar a una neutralidad en el tono del protagonista que, en definitiva, impedirá al lector meta evocar el habla adolescente propiamente dicha. Criado, en este fragmento concretamente, ha optado por nivelar las diferencias entre los diversos registros que se pueden encontrar en la obra.

### 5.1.3. Holden Caulfield hablando con el camarero de un bar

Versión original:

*Can'tcha stick a little rum in it or something?" I asked him. I asked him very nicely and all. "I can't sit in a corny place like this cold sober. Can'tcha stick a little rum in it or something? (Salinger, 1951, p. 78)*

Traducción al español:

¿No puede ponerle un poquito de ron o algo así?- le pregunté. Se lo dije de muy buenos modos y todo eso-. No puedo estar en un sitio tan hortera cómo este completamente sobrio. ¿No puede ponerle un poquito de ron o algo así? (Criado, 2006, p. 100)

En este fragmento, Holden se encuentra en un bar e intenta hacerse pasar por mayor de edad para pedir una copa. Lo que nos viene a la mente al leer el fragmento original es que el protagonista “se viene arriba” e intenta mostrar cierta confianza adulta, y que incluso llega a agravar su voz para parecer mayor. El fragmento en español, al contrario, nos sugiere una mayor timidez en el discurso de Holden, además de cierto sentimiento de inseguridad con el camarero. Además, en línea con el ejemplo anterior, la traducción al español en estas líneas tiende a reducir las variedades en el registro, de manera que no se distinguen los niveles de los diferentes interlocutores que participan en la situación comunicativa.

## **5.2. Expresión de emociones**

### *5.2.1. Enfado de Holden Caulfield*

#### *5.2.1.1. Con su compañero de habitación*

Versión original:

*Boy, It did annoy me. “What the hell do you mean you don’t know when he’s coming back? He never comes back til Sunday night, does he?” (Salinger, 1951, p. 53)*

Traducción al español:

Jo, qué mal me sentó eso.-¿Qué demonios quieres decir con eso de que no sabes cuándo va a volver? Nunca vuelve hasta el domingo por la noche, ¿no? (Criado, 2006, p. 79)

A lo largo de la obra, podemos observar cómo Salinger recurre al uso constante de la partícula “boy”. A nuestro parecer, consideramos que la opción que ha elegido Criado para caracterizar el discurso de la protagonista, traduciéndolo por la partícula “jo”, no cumple con la función que representa el término en el original. Este término nos evoca tristeza, resignación e incluso cierta infantilidad que no se corresponde con la rebeldía y el sentimiento reivindicativo que caracteriza a Holden. Concretamente en este fragmento en castellano, el “jo” suaviza el enfado del protagonista hacia su compañero protagonista en todo el fragmento. En nuestro caso, hubiéramos optado por utilizar la estrategia 3 propuesta por Czennia (2004 citado en Cadera, 2011), es decir, traducir el término por una marcación sociolectal de la cultura meta acorde con el mismo sentido que el original, como “tío” o “chico”, por ejemplo.

#### 5.2.1.2. *Consigo mismo en un hotel*

Versión original:

*I didn't know that the goddam hotel was full of  
perverts and morons. Screwballs all over the place.*

(Salinger, 1951, p. 68)

Traducción al español:

Pero entonces aún no *sabía* que ese maldito hotel  
estaba lleno de pervertidos y de cretinos. Había  
chalados a patadas (Criado, 2006, p. 88).

#### 5.2.1.3. *Con su profesor de historia*

Versión original:

He put my goddam paper down then and looked at me  
like he's just beaten hell out of me in ping-pong or  
something. (Salinger, 1951, p. 15)

Traducción al español:

Dejó mi maldito examen y luego me miró como si acabara de machacarme en una partida de ping-pong o algo así (Salinger, 2006, p. 24).

En los fragmentos de los puntos 5.2.1.2. y 5.2.1.3. consideramos que Criado ha logrado reproducir el enfado del protagonista a partir del uso marcas léxicas de oralidad en la lengua meta, de acuerdo con la estrategia número 4 (véase Tabla 4). Sin embargo, en vez de optar por la literalidad que ha utilizado Criado para traducir los términos de la primera intervención (“perverts” y “morons”), consideramos que hubiera sido más acertado encontrar equivalentes más aceptados y habituales en la cultura de llegada, como “degenerados” e “imbéciles”. Por otra parte, destacamos cómo Criado, en la segunda intervención, se ha mantenido fiel a la forma y sentido del original al mantener en la versión traducida el uso sistemático de “or something”, traduciéndolo por “o algo así”, al que recurre tanto el autor a lo largo de la obra como marcación idiolectal.

### 5.2.2. *Felicidad o sorpresa*

#### 5.2.2.1. *Felicidad al recibir dinero de su abuela*

Versión original:

*My grandmother just sent me a wad about a week before. I have this grandmother that's quite lavish with her dough. She doesn't have all her marble anymore -she's old as hell-and she keeps sending me money for my birthday about four times a year. Anyway, even though I was pretty loaded, I figured I could always use a few extra bucks. (Salinger, 1951, pp. 58-59)*

Traducción al español:

Mi abuela acababa de mandarme un fajo de billetes hacia como una semana. Tengo una abuela que es muy generosa con su dinero. Está un poco ida- es más vieja que Matusalén- y me manda dinero por mi cumpleaños

como cuatro veces al año. Pero aunque estaba bastante forrado, decidí que no me vendrían mal unos cuantos pavos más (Criado, 2006, p. 76).

Este fragmento es el mejor ejemplo de la expresión de oralidad en la obra traducida. Si leemos el fragmento original y su respectiva traducción al castellano por separado, las palabras logran evocarnos el mismo sentido a pesar de haberse formulado de manera diferente. Criado consigue mostrar la sorpresa de Holden a partir de la adaptación al castellano de expresiones idiomáticas muy acertadas para este contexto, como “she doesn’t have all her marbles anymore” por “está un poco ida” y “she’s old as hell” por “es más vieja que Matusalén”. En este sentido, la traductora ha conseguido alejarse de una traducción extranjerizada sin perder el sentido implícito de la obra original. Identificamos así que la traductora ha recurrido a una combinación de las estrategias 3 y 5 para reproducir oralidad mediante marcaciones sociolectales acordes a la cultura meta y en consonancia con la imagen que evoca el texto original.

#### 5.2.2.2. *Emoción cuando baila con una chica en un bar*

Versión original:

*Do you feel like jitterbugging a little bit, if they play a fast one? Not corny jitterbug, not jump or anything- just nice and easy. Everybody’ll sit down when they play a fast one, except the old guys and the fat guys, and we’ll have plenty of room. Okay?* (Salinger, 1951, p. 81)

Traducción al español:

¿Quieres que hagamos un poco de jitterbug si tocan algo rápido? Nada de jitterbug hortera, nada de saltos ni nada. Sólo tranquilo y suavcito. Todos se sentarán cuando toquen algo rápido, menos los viejos y los gordos. Así que tendremos muchos sitio. ¿De acuerdo? (Criado, 2006, p. 103)

Al igual que en el ejemplo anterior, consideramos que, en esta ocasión, la traductora ha conseguido dotar al diálogo de la oralidad implícita

en el texto original. Sin embargo, estimamos que la autora no ha acertado al no explicar en qué consiste el “jitterbug” y omitir esta marca (estrategia 7). El lector de la lengua meta no sabrá identificar a qué se refiere el autor con este término, de tal forma que hubiera convenido traducirlo por un determinado estilo de baile de salón que sea conocido en la cultura meta, o señalar una nota al pie de página explicando en qué consiste el “jitterbug” para no dar lugar a equívocos en el lector meta. Ello coincidiría con la estrategia 8 (Czennia citado en Cadera, 2011), mediante la cual se traduciría el termino original por una variación típica de la lengua meta junto con la inclusión de información que compense el vacío entre el texto origen y meta.

### **5.2.3. Tristeza**

#### *5.2.3.1. Cuando se siente solo en el hotel*

Versión original:

*I certainly began to feel like a prize horse's ass, though, sitting there all by myself. (Salinger, 1951, p. 96)*

Traducción al español:

Empecé a sentirme como un gilipollas allí solo (Criado, 2006, p. 120)

Si atendemos al fragmento original y su correspondiente traducción, Criado ha tendido a la reducción y omisión de algunos rasgos diferenciales del fragmento original. Observamos así como la traductora ha optado por utilizar la estrategia 7 (véase Tabla 3) sin que ello afecte el sentido que el autor ha otorgado al fragmento. En este sentido, la lectura del fragmento traducido nos evoca, en efecto, la sensación de soledad e incertidumbre que tiene Holden cuando se encuentra solo en medio del bar. Por ello, este ejemplo indica que la omisión, en este caso concreto, no es sinónimo de pérdida de oralidad sino que, por el contrario, aumenta su valor ante la simplicidad y sencillez de una frase que quiere evocar tristeza.

### 5.2.3.2. Cuando está en el bar

Versión original:

*I partly blame all those dopes that clap their heads off-  
they'd foul up anybody, if you gave them a chance.  
Anyway, it made me feel depressed and lousy again, and  
I damn near got my coat back and went back to the hotel,  
but it was too early and I didn't feel much like being all  
alone.* (Salinger, 1951, pp. 94-95)

Traducción al español:

En parte culpo a todos esos imbéciles que aplauden como locos. Si les dieras la oportunidad, podrían confundir a cualquiera. Bueno, pues me hizo sentirme otra vez deprimido y asquerosamente mal y estuve a punto de recoger mi abrigo y volverme al hotel, pero era demasiado temprano y no tenía muchas ganas de estar solo (Criado, 2006, p. 118).

En este fragmento podemos examinar que la traductora ha recurrido a diferentes estrategias: en primer lugar, la 3, pues Criado opta por utilizar marcaciones sociolectas, ya sea “como locos” y “bueno”; la 5, consiguiendo utilizar marcas léxicas que expresen oralidad como “deprimido” y “asquerosamente mal”, y, por último, la 7, ya que elimina rasgos propiamente orales, como es el caso del “I damn near got (...)” al traducirlo por “(...) estuve a punto de recoger (...)”. En definitiva, la traducción de este fragmento consigue evocar al lector esa sensación de vacío existencial y soledad del protagonista gracias a la oralidad fingida que Criado otorga al texto. Sin embargo, sí se aprecia una cierta tendencia a la reducción del enfado de Holden, de tal forma que convendría reproducir en el texto, cuando aparezcan en el original, partículas como “damn” para intensificar el sentimiento del protagonista.

### **5.3. Fonética**

#### *5.3.1. Cuando discute con su compañero de habitación*

*Versión original:*

*Go on, get offa me, ya crumby bastard. (...) If I lecha up,  
will you keep your mouth shut? (Salinger, 1951, p. 49)*

*Traducción al español:*

*Vamos, quítate de encima, asqueroso hijo de puta (...) ¿Si te  
dejo levantarte, te callarás? (Criado, 2006, p. 66)*

Como podemos observar, el diálogo traducido carece de cualquier signo que marque variaciones idiolectales, ya sean dialectos específicos o estructuras propiamente orales. En este sentido, la versión original muestra una serie de abreviaturas como “offa” y “lecha”. Ello indica una cierta reducción del registro, mediante el cual Holden permite evocar al lector la rebeldía característica del adolescente y su indiferencia ante el descuido de su vocabulario y comportamiento. Si atendemos a las estrategias para la traducción de idiolectos (Czennia citado en Cadera, 2011), identificamos que Criado ha recurrido a la número 7, es decir, la eliminación de rasgos dialectales. En efecto estimamos que la opción que ha elegido Criado pierde en buena medida el carácter oral impreso en el diálogo al no haber optado por reproducir rasgos dialectales concretos de la lengua de llegada. En su lugar, hubiera sido quizás más conveniente utilizar la estrategia número 2, y traducir el fragmento original por una serie de rasgos típicos de algún dialecto del castellano y evocar así lo que se transmite en el original.

### 5.3.2. Cuando habla con el taxista

*Versión original:*

*What're ya tryna do, bud?" he said. "Kid me? (Salinger, 1951, p. 68)*

Traducción al español:

¿Qué se ha propuesto, amigo'- dijo-. ¿Tomarme el pelo? (Criado, 2006, p. 88)

Este fragmento representa el mismo ejemplo que el anterior. En efecto, demuestra cómo Criado ha optado por la domesticación del texto, eliminando los rasgos fónicos representativos del texto original para reproducir un segmento de diálogo que no refleja la intención con la que se formuló en el original. Por ello, el producto final se aleja de la oralidad impresa en el diálogo, pues la traductora no suple este vacío mediante el uso de ciertos sociolectos o marcaciones idiolectas en castellano. Así, de nuevo hacemos hincapié en cómo la oralidad fingida se diluye en el proceso traductológico, y más específicamente cuando han de reproducirse rasgos fónicos como los que demostramos con este par de ejemplos.

## 6. CONCLUSIONES

*The Catcher in the Rye* puede ser considerada como una de las obras más notables de la literatura estadounidense del siglo XX. Uno de los aspectos más característicos de la misma es, sin duda, el universo subjetivo que el autor logra transmitir al texto a través del discurso del protagonista de la obra. Este último inicia un íntimo diálogo con el lector mediante el cual consigue embriagar e introducir al mismo en su universo psicológico tan peculiar. Lograr reproducir esta subjetividad a la hora de traducir la obra a otra lengua meta puede convertirse en una tarea difícil para el traductor, y ejemplo de ello es la labor traductológica que realiza Criado en *El guardián entre el centeno*, la versión traducida de la obra de Salinger.

A lo largo del presente trabajo, el objetivo fundamental ha consistido en explicar el fenómeno de la oralidad fingida, tan importante en la literatura y en el ámbito de la traducción. Una vez que hemos ido progresivamente acercándonos al núcleo de nuestro trabajo, hemos explorado el universo de la traducción literaria, los obstáculos a los que se enfrenta el traductor a la hora de abordar esta labor y, asimismo, las estrategias de las que se puede valer el mismo para superarlos. Tras ello, hemos procedido al estudio de la oralidad fingida en la literatura y en su correspondiente traducción, hasta acabar en la evaluación de la versión traducida de la obra y la medida en la que su traductora consigue reproducir esta oralidad al castellano. En este apartado, recogeremos las ideas más relevantes que hemos desarrollado a lo largo del presente trabajo para, finalmente, indicar las conclusiones a las que hemos llegado tras un somero y exhaustivo análisis de ambas versiones. Los próximos párrafos proporcionan un resumen conciso de los aspectos teóricos más destacables que han de recordarse.

La riqueza del discurso del protagonista, donde se expresa y se recrea su universo subjetivo, es fruto de la oralidad que Salinger ha logrado reproducir en el soporte escrito. En este sentido, la oralidad del monólogo de Holden Caulfield se constituye a partir de un conjunto de elementos que dotan al discurso de una espontaneidad, dinamismo y proximidad al lector que difícilmente se pueden encontrar en obras de la corriente de la época. En este sentido, Salinger no sólo busca transmitir una serie de ideas o conceptos, sino que va más allá e intenta que

el lector recurra a una imagen o idea concreta a partir de la interpretación de sus palabras.

La oralidad fingida consiste en expresar la subjetividad de un personaje imaginario en el soporte escrito, donde se consigue reproducir el universo del habla inherente. De esta forma, la obra adquiere un alto contenido emocional y subjetivo a partir de los elementos de los que se vale el autor como idiolectos y expresiones idiomáticas o coloquiales. Por medio de los mismos, el lector consigue evocar los signos e imágenes que el autor emplea para expresar la subjetividad que tanto caracteriza a la obra.

Para que el lector consiga evocar estas sensaciones, será necesario que la traducción tenga un lenguaje convincente, es decir, que no parezca un discurso prefabricado y sepa expresar la esencia del texto original, reproduciendo, sobre todo, los rasgos fundamentalmente orales de la obra original. En este sentido, el traductor deberá descifrar la lengua que emplea, llegar al mensaje que transmite y, por tanto, readaptarlo y reproducirlo de manera que el lector de la lengua meta recurra a las mismas ideas y sensaciones que el lector de la lengua original. Asimismo, todo ello se debe realizar de manera que respete la esencia de dicha obra y, al mismo tiempo, adapte el texto a partir de las expectativas del lector de la cultura meta.

Una vez que hemos recorrido brevemente los aspectos teóricos más relevantes que desarrollamos a lo largo del presente trabajo, conviene puntuar las conclusiones que hemos obtenido tras realizar un estudio comparativo de los idiolectos entre la obra original y su versión al castellano. Con el objetivo de abordar este apartado de la manera más concisa posible, utilizaremos de nuevo la clasificación que utilizábamos en el apartado de análisis para redactar los resultados más relevantes.

En primer lugar, la función del traductor plantea dos problemas: recrear la subjetividad inferida en la obra por su autor en la lengua meta y, a su vez, que esta reproducción subjetiva se adapte a las normas de la cultura meta sin que ello se aleje del objetivo de la original. En lo concerniente a los registros coloquiales (véase fragmento 5.1) estimamos que Criado opta por no traducir al texto meta aspectos fónicos de especial relevancia, de manera que se diluye en buena

medida carácter de Holden. Asimismo, consideramos que la traductora tiende a eliminar la carga sentimental, transmitiendo así una neutralidad en el tono del protagonista que, en definitiva, reduce las variedades en el registro y no permite al lector meta evocar de la misma forma la esencia de la obra original.

En lo que respecta a la expresión de emociones (véase fragmento 5.2), la traductora se inclina por suavizar, específicamente, el enfado del protagonista. Ello se debe a la elección de palabras en castellano más “adecuadas” al contexto de la época para plasmar lo “políticamente incorrecto” que el autor, por lo contrario, otorga al protagonista en el original de manera más brusca y real. Efectivamente, observamos cómo la emocionalidad de discurso, en el caso de enfado, se atenúa al trasladarlo a la lengua meta. Sin embargo, queremos recalcar que la traductora, por medio del uso de determinadas marcas léxicas y sociolectales de oralidad, sí consigue evocar en el lector de la lengua meta sensaciones de felicidad y tristeza, muy similares a las que se plasman en la obra original. En este sentido, Carmen Criado, si bien atenúa la rabia implícita del protagonista en repetidas ocasiones, consideramos que consigue evocar emociones tales como su nostalgia, cariño y soledad por medio de las estrategias que mencionábamos a lo largo del presente trabajo. En definitiva, podemos resaltar que la carga emotiva que el autor imprime en su obra resulta la mayor dificultad con la que se encuentra el traductor. No obstante, salvo en el caso de expresiones de enfado, destacamos la labor de Criado al haber conseguido reproducir las emociones de Holden en *El guardián entre el centeno* al adaptar y adecuar su sentido al castellano.

En tercer y último lugar, Criado no reproduce los rasgos fónicos (véase fragmento 5.3) que Salinger emplea en numerosas ocasiones para caracterizar a personajes sureños de estratos sociales más bajos. Este valor tan característico se diluye así en la obra traducida, ya que la traductora no emplea ninguna estrategia para reproducir este factor, ya sea a partir del uso de ciertos sociolectos o marcaciones idiolectas en castellano. Ello hace eco del obstáculo que representa la identificación, por parte del traductor, de ciertas marcas dialectales que, determinadas por el contexto cultural de la lengua de origen, el autor imprime en el texto y que, de esta forma, no logran transmitirse en la obra traducida.

En definitiva, a pesar de que existan una serie de elementos concretos que la traductora no ha logrado reproducir de la misma forma que se observa en la obra original, hemos de reconocer que dichas conclusiones han sido extraídas a partir de una somera comparación de los elementos sociolingüísticos de ambas versiones. Con ello queremos indicar que estos rasgos pasan desapercibidos para el lector de la lengua meta, ya que Criado ha conseguido transmitir la subjetividad y sentido de la obra original al dotar de una gran carga oral al texto escrito. De esta forma, estimamos que sólo si se han leído las obras en inglés y en castellano, de manera pausa y analítica, se podrán observar los rasgos que apuntamos en líneas anteriores. En este sentido, consideramos que la codificación de una obra a otra lengua implica, inevitablemente, perder parte de la oralidad que la propia lengua origen dota a la obra, y aún en mayor medida cuando la narración se trata de un discurso. Así, salvo por los aspectos que hemos explicado con anterioridad, concluimos que Criado ha conseguido situarse satisfactoriamente entre la domesticación y extranjerización a la hora de traducir la obra. Ello indica que la traductora imprime en el discurso la subjetividad de Holden, respetando y manteniendo sus rasgos psicológicos y lingüísticos, para adaptarlo a la cultura meta sin que con ello se pierdan las referencias al contexto político-social en el que se escribió la obra original. El resultado final logra, así, que el lector meta evoque este universo subjetivo tan característico que Salinger imprime en la obra a través de su protagonista.

Al haber leído esta obra en varias ocasiones a lo largo de nuestra adolescencia, ya conocíamos sus rasgos más característicos antes de comenzar a elaborar este trabajo. Sin embargo, el hecho de haber optado por comparar la oralidad entre la obra original y su versión traducida ha permitido que nos dediquemos, durante varios meses, a un ámbito de estudio que resulta tan interesante como complejo. Por medio de este Trabajo de Fin de Grado, resultado de un proceso de un esfuerzo y una dedicación, nos hemos adentrado en el ámbito de la traducción literaria, en sus rasgos más característicos y en las dificultades que la propia labor entraña para el traductor, permitiéndonos así desdibujar la lógica detrás de la traducción de obras literarias. En este sentido, hemos de recalcar que la elaboración del presente trabajo nos ha brindado la oportunidad de descubrir los aspectos más fundamentales de la oralidad, y cómo

ello dota a la obra literaria de tal riqueza y unicidad. Asimismo, queremos reconocer el valor del traductor literario, concretamente el de Carmen Criado, como puente de unión entre culturas, al haber sabido adaptar una obra tan importante como *The Catcher in the Rye* al castellano.

Como ya hemos expuesto en líneas anteriores, si bien por cuestiones de extensión hemos decidido acotar nuestro análisis utilizando tres elementos, son muchas las posibilidades que el estudio de la oralidad fingida en la traducción literaria puede ofrecer. Entre las mismas, sugerimos a los futuros investigadores ahondar en el análisis de factores tan determinantes como son la censura y la repercusión que puede tener la misma en la traducción de la obra, la adaptación dialectal y sobre todo, la reproducción de elementos estilísticos de la obra original en la lengua meta.

Para concluir, queremos resaltar que, gracias a este trabajo, hemos confirmado nuestro deseo de, en un futuro, continuar con el estudio de la oralidad y su análisis en la traducción literaria para seguir avanzando en los investigaciones que se han realizado hasta la fecha.

## 7. BIBLIOGRAFÍA

- Akrobou, E. (enero-junio de 2007). De la traducción de la oralidad y de la cultura a través de la escritura narrativa de Ahmadou Kourouma . Salamanca, España.
- Alonso, A. L. (2011). Aspectos culturales y traducción. La tradición literaria. Vigo, España.
- Ballester de Zeeu, C. (25 de junio de 2012). La traducción literal frente a la traducción libre Teoría y aplicación con respecto al artículo “Famosos, ¿por qué nos atraen sus vidas?” de la revista Elle.
- Berg, W. B. (1997). Apuntes para una historia de la oralidad en la literatura argentina .
- Borges, J. L. (agosto de 1926). Las dos maneras de traducir. Buenos Aires , Argentina.
- Brumme, J. (2012). *Traducir la voz ficticia*. De Gruyter.
- Cabezuelo Lorenzo, F. (2010). La imagen del sueño americano: estética y modelos de belleza de la sociedad americana a través de "Mad Men". Madrid, España.
- Cadera, S. (2011). *En las vertientes de la traducción e interpretación del/la alemán*. Berlin, Alemania: Frank & Timme Verlag für wissenschaftliche Literatur.
- Cadera, S. (2011). *Traducción e interpretación: estudios, perspectivas y enseñanzas*. Madrid, España: Biblioteca Comillas Ciencias Sociales.
- Cadera, S. (2012). *The Translation of Fictive Dialogue*. (J. B. Espunya, Ed.) Rodopi.
- Casariego, M. (18 de febrero de 2015). *¿Cuándo demonios vas a crecer de una vez?* Consultado el 22 de febrero de 2017 en El País: [http://cultura.elpais.com/cultura/2015/02/10/babelia/1423585423\\_678681.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2015/02/10/babelia/1423585423_678681.html)
- Casas-Tost, H., y Ling, N. (2014). La extranjerización como método traductor: coincidencias y divergencias entre Lu Xun y Venuti. Barcelona, España.
- Catenaro, B. (2008). *La obra literaria: posibilidades y límites del traductor*. Consultado 12 de febrero de 2017 en Espéculo. Revista de estudios literarios.: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/obratrad.html>
- Cebrián Alberola, H. (2011). La traducción de la oralidad en los textos

dramáticos El caso de *Cat on a Hot Tin Roof*. Castellón de la Plana, España.

Coronel Ramos, M. A. (s.f). *La modulación como método traductorio de Vicente Mariner: el caso de su traducción latina de la obra de Ausiàs March*. Consultado 17 de marzo de 2017 en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-modulacion-como-metodo-traductorio-de-vicente-mariner--el-caso-de-su-traduccion-latina-de-la-obra-de-ausias-march/html/dcce6d96-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5\\_3.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-modulacion-como-metodo-traductorio-de-vicente-mariner--el-caso-de-su-traduccion-latina-de-la-obra-de-ausias-march/html/dcce6d96-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_3.html)

Corredor Plaja, A. M. (s.f). El proceso de recreación del original en la traducción literaria.

Dos Santos, F. E., & Alvarado, E. (2012). Traducción literaria y sus implicaciones en la construcción de la cultura. Santiago de Chile, Chile.

El Cultural. (2 de febrero de 2010). *En la muerte de J.D Sallinger*.

Consultado 2 de febrero de 2017 en El Cultural:  
<http://www.elcultural.com/noticias/letras/En-la-muerte-de-J-D-Salinger/93>

Francesconi, A. (2004). *¿Qué traducción? Los métodos de traducción en el análisis contemporáneo*. Consultado 17 de marzo de 2017 en Revista Espéculo : <http://www.ucm.es/info/especulo/numero27/traducc.html>

García-Ávila, C., & Solís-Carrillo, L. J. (11 de julio de 2014). Octavio Paz: traducción y relaciones literarias. Ciudad de México, México.

García de Toro, C. (2004). Traducir la oralidad: su incidencia en el proceso de aprendizaje de la traducción. Castellón de la Plana, España.

García González, J. E. (2000). La traducción deja su huella: aproximación a la manipulación en las traducciones. Sevilla, España.

Gómez García, C. (s.f). El traductor literario: ¿traidor o traicionado? (La traducción de textos literarios de lengua en España). Madrid, España.

García Yebra, V. (1994). *Transvases Culturales: literatura, cine y traducción* . Vitoria-Gasteiz.

House, J. (1973). On the limits of Translability, *Babel*, 19/4,

IIP Digital US Embassy. (16 de septiembre de 2008). *El cambio cultural*

1950-1980. Consultado 22 de febrero de 2017 en II Digital US Embassy:  
<http://iipdigital.usembassy.gov/st/spanish/publication/2008/09/20080916152249pii0.7619287.html#axzz4ZQcNSqMC>

Kerouac, J. (1958). *La filosofía de la Generación Beat*. Consultado 22 de febrero de 2017 en El País:  
[http://cultura.elpais.com/cultura/2015/09/09/babelia/1441815941\\_239415.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2015/09/09/babelia/1441815941_239415.html)

López López-Gay, P. (diciembre de 2008). La autotraducción traducibilidad, visibilidad. Análisis autotraducciones de Agustín Gómez-Arcos y Jorge Semprún . Barcelona, España.

Luarsabishvili, V. (diciembre de 2014). La relación entre el texto original y su traducción: extranjerización de V. Nabokov y domesticación de M. Tsvetaeva. Ilia, Georgia.

Mondini Borrás, N. R. (10 de junio de 2015). Traducir la oralidad. Las versiones castellanas de *La Voix Humaine* de Jean Cocteau . Barcelona, España.

Monsonyi, E. (s.f). La oralidad.

Montero Fleta, B. (2007). Terminología científica: préstamos, calcos y neologismos. Valencia, España.

Nida, E. A. (julio-agosto de 1996). El desarrollo de una teoría de la traducción.

Níkleva, D. G. (julio de 2008). La oposición oral/escrito: consideraciones terminológicas, históricas y pedagógicas.

Ordóñez B., L. B., & Tenorio D. , C. A. (agosto de 2011). Traducción y Análisis de los Problemas de Traducción del texto de "La Linguistique textuelle: introduction à l'analyse textuelle des discours" de Jean-Michel Adam. Cali, Colombia.

Orgiu, S. (17 de noviembre de 2010). La invisibilidad del traductor . Utrecht, Holanda.

Parkinson de Saz, S. M. (1984). Teoría y técnicas de la traducción.

Pérez Romero, C. (2007). Problemas de la traducción poética: Juan Ramón

Jiménez en inglés.

Ponce Márquez, N. (23 de enero de 2013). Los conceptos de fidelidad y literalidad en la traducción de pasajes humorísticos. Sevilla, España.

Quílez, R. (s.f). *Eran tiempos de soñar*. Consultado 22 de febrero de 2017 en El Mundo: <http://www.elmundo.es/especiales/2013/internacional/martin-luther-king/los-60.html>

Real Academia Española. (2017). *Diccionario de la Lengua Española*.

Consultado 3 de abril de 2017 en Diccionario de la Lengua Española: <http://dle.rae.es/?id=6kG5DDI>

Reque de Coulon, A. (2002). Análisis de procedimientos y estrategias de traducción utilizados en los títulos de la versión española de "Le monde diplomatique".

Salinger, J. (2006). *El guardián entre el centeno*. (C. Criado, Trad.) Alianza Editorial.

Salinger, J. (1951). *The Catcher in the Rye*. New York, EE.UU: Little, Brown and Company.

Schuessler, J. (20 de junio de 2009). *Get a Life, Holden Caulfield*. Consultado 19 de marzo de 2017 en New York Times:

<http://www.nytimes.com/2009/06/21/weekinreview/21schuessler.html>

Siran, H. (2007). La Extranjerización y la Domesticación de la Traducción Gastronómica según la tipología textual.

Viéitez, A. (2014 de junio de 2014). *Un Holden Caulfield bajo la piel*.

(<http://compostimes.com/2014/06/un-holden-caulfield-bajo-la-piel/>)

Consultado 22 de febrero de 2017 en Compos Times.

Vleja, L. (2008). La oralidad fingida: Descripción y traducción. Teatro, cómic y medios audiovisuales. Timisoara, España.