



Universidad Pontificia Comillas
Facultad de Ciencias Humanas y Sociales

Grado en Traducción e Interpretación

Trabajo Fin de Grado

Breve historia de siete asesinatos

Dificultades en la oralidad ficticia

Alumno: Jorge Pérez Rodríguez

Directora: Dra. Susan Jeffrey Campbell

Madrid, 15 de junio de 2017

AGRADECIMIENTOS

A mis padres, a Marlon James por el increíble viaje a Jamaica y, en especial, a Susan Jeffrey y Susanne Cadera por su inestimable ayuda.

ÍNDICE

Índice de tablas	i
1. Introducción	4
1.1. Objetivos	5
2. Estado de la cuestión	6
3. Marco teórico	8
3.1. Contextualización del autor y del libro	8
3.1.1. Contexto socio-político-cultural de Jamaica en los años 60-80	9
3.1.2. Personajes principales y su voz	9
3.1.3. Breve descripción de los traductores	10
3.2. Entorno lingüístico del libro	10
3.2.1. El inglés jamaicano	10
3.2.2. El patois jamaicano	11
3.2.3. El cubano	11
3.3. La traducción literaria	11
3.3.1. Factores de variación en el lenguaje (Nida/Taber)	13
3.3.2. Alternativas de la traducción (Esteban Torre)	15
3.3.3. Escuela franco-canadiense (Vinay/Darbelnet)	17
3.4. La oralidad fingida	19
3.4.1. El diálogo ficcional	19
3.4.2. La evocación	21
3.4.3. Continuos de oralidad	23
4. Metodología	25
5. Análisis	26
5.1. Ejemplo #1	27
5.2. Ejemplo #2	28
5.3. Ejemplo #3	30
5.4. Ejemplo #4	31
5.5. Ejemplo #5	33
6. Conclusiones	35
7. Bibliografía	37

1. Introducción

Una de las características más gratas de la literatura es cómo nos va abriendo las puertas de otros mundos y otras culturas. La literatura americana, pese al fenómeno de la globalización, sigue pareciéndonos exótica, gracias a su gran cantidad de matices y a la riqueza de su lenguaje.

La traducción literaria constituye uno de los aspectos más interesantes de la traducción, así como posiblemente la variedad más complicada de las que existen en este ámbito. Como se ha dicho a lo largo de la historia por varios autores, cada lengua implica una visión específica del mundo, con su carga cultural y su entorno. Las lenguas son como seres vivos que están en continuo cambio, y la literatura es posiblemente el máximo exponente de esta idea. Para traducir correctamente una obra literaria, es necesario un alto nivel de abstracción y creatividad para no sólo transmitir de manera fiel el contenido de un texto, sino también, y esto es lo más difícil, para transmitir la esencia del original.

Para llegar a conseguir una traducción adecuada, nos servimos de las diferentes teorías de la traducción, pero por muy buena y detallada que sea, nunca podrá hacer que alguien no sepa escribir o expresarse consiga ser un buen escritor o poeta. La teoría sirve de ayuda y guía para el traductor, pero es el propio instinto del mismo, unido a su destreza y pericia, lo que hace que éste consiga transmitir por escrito lo que el autor original quiere.

Dicho esto, en este trabajo hemos escogido la traducción literaria como el punto principal de nuestra teoría, porque la obra que vamos a proceder a analizar se encuentra en este estilo. La obra, *Breve historia de siete asesinatos*, es una enorme novela coral escrita por Marlon James que presenta una problemática característica: sus diversos personajes no hablan ni son descritos solo con lo que dicen, sino con cómo lo dicen. La forma de hablar de cada uno es característica y define su personalidad. Es uno de los aspectos más logrados de la novela, por lo que le han llegado numerosas críticas favorables, aparte de su complejidad y de mostrar de forma admirable la sociedad jamaicana de la época y la violencia que la rodeaba. Otra característica diferenciadora es la oralidad que el autor logra plasmar en la voz de muchos de los personajes, que al estar en su mayoría narrados en primera persona, hacen que parezca una persona que podríamos oír por la calle, como una transcripción literaria de una conversación cualquiera. Por todo ello, se trata de una obra única.

A colación de estos aspectos de la novela, surge otro de los aspectos que más llama la atención, su traducción. Los traductores, de los que hablaremos más adelante, realizan una ardua labor que, probablemente, les llevó varios quebraderos de cabeza, ya que el autor, por las razones arriba mencionadas, no se lo dejó nada fácil. En una decisión que más adelante veremos si resulta acertada o no, decidieron traducir los diferentes dialectos y formas de hablar de Jamaica y alrededores al español de Cuba. Sin duda una apuesta arriesgada que llama la atención y se aprecia a lo largo de la obra.

Como podemos ver, los motivos de la elección de la novela para este trabajo quedan claros. Se trata de una obra excepcional con ciertas características en la forma de escribir que hacen de ella un trabajo especial para cualquier traductor literario. Hemos decidido elegirla por dichas características, porque a los autores de este trabajo les ha gustado mucho, y porque la traducción merece un análisis especial por resultar diferente a lo que se haya hecho antes. Su oralidad y otros factores hacen de ella una obra diferente.

1.1. Objetivos

Antes de la elaboración y redacción del trabajo, se establecieron una serie de objetivos principales que han ayudado a dirigir el mismo. El objetivo principal es mostrar a través de la técnica de la oralidad fingida y sus variantes si la traducción de *Breve historia de siete asesinatos* que vamos a analizar es la más adecuada.

Para ello, nos hemos valido de una serie de ejemplos en la novela que ayudan a mostrar las diferentes variantes de la oralidad fingida. En esta estrategia, por su parte, nos centraremos en el marco teórico, así como haremos un breve repaso por las principales teorías de la traducción referentes a la traducción literaria, para entrar en contexto.

En conclusión, trataremos de determinar, a través de un viaje por la teoría de la traducción literaria y, en concreto, la oralidad fingida y sus características, si la traducción de la novela de Marlon James consigue evocar en la imaginación del lector de la misma manera que el autor ha conseguido en la versión original en inglés.

2. Estado de la cuestión

En este apartado vamos a referirnos a los diferentes estudios que han tratado el caso de la oralidad fingida en textos narrativos, que será la teoría que vertebra el presente trabajo. Estos estudios se han desarrollado sustancialmente desde que Goetsch (citado en Brumme y Espunya, 2012) introdujo el término de la *oralidad fingida* a mediados de los años 80.

En primer lugar, no existen estudios anteriores sobre la traducción de este libro, ni sobre otros trabajos del autor, Marlon James. Sí estudios similares sobre otras obras diferentes que tratan la oralidad, como vemos a continuación.

La oralidad es un fenómeno que, aunque aún no hubiera aparecido aún el estudio sobre el tema, comenzó a surgir en la literatura a partir de principios del siglo XX. Aparecen obras, como las escritas por James Joyce, que incluyen aspectos de oralidad en sus textos. Antes, casi todo lo que se escribía tenía una escritura “encorsetada”, falta de naturalidad, que no reflejaba el lenguaje de la calle. A partir de ciertos escritos que surgieron en esta época, se comenzó a dar importancia a esta técnica. Y cuando se traducían, se hacía de forma errónea debido a la falta de estrategias suficientes. Por ejemplo, para traducir del escocés al español, se utilizaba el acento andaluz, que para nada evoca ni la cultura ni la personalidad de los escoceses. Es decir, se traducían un dialecto con otro dialecto nacional, sin tener en cuenta el efecto que esto pudiera evocar en el lector.

Más adelante, en la literatura más actual, el lenguaje que quiere parecer oral ha cobrado más importancia, porque no podemos olvidar que en la literatura también existen modas y tendencias. Esto se ve reflejado en títulos tan reconocidos y dispares como *El guardián en el centeno* de Salinger, *Manolito Gafotas*, de Elvira Lindo, o *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo.

En cuanto al nombre dado al término, han surgido multitud de acercamientos al tema desde diferentes disciplinas y desde diferentes tradiciones científicas en las últimas décadas, por lo que existen también una diversidad de términos para referirse a ello y, más importante, una diversidad de formas de delimitarlo. Por ejemplo, en alemán, el objeto de estudio ha sido llamado por Goetsch, como hemos visto con anterioridad, *fingierte Mündlichkeit*; en español, oralidad fingida por Brumme; en francés, por

Demonet, *oralité feinte, oralité écrite o oralité simulée*; en italiano, *parlato-scritto*, por Nencioni, o *simulazione di parlato*, por Testa. En inglés se corresponde con el significado de *direct speech*, desarrollado por Gregory. En otras lenguas, no existe un término específico (Brumme y Espunya, 2012, p. 7).

En tiempo recientes, Susanne Cadera (2011) ha adaptado la metodología y los resultados de análisis a los estudios de traducción literaria. Resultado de este estudio es el curso *La traducción de la oralidad fingida en la narrativa*, que se impartió de 2005 a 2009 en la Universidad Pontificia Comillas de Madrid. A partir de aquí, se ha continuado con la investigación en este campo con el proyecto *La oralidad fingida: descripción y traducción*, dirigido por Jenny Brumme, de la Universidad Pompeu Fabra, experta en la materia y de la que también hemos tomado referencias de su libro *Traducir la voz ficticia*, escrito en el marco del proyecto de investigación que nombramos a continuación. Más adelante, en colaboración entre varios autores, se ha desarrollado el proyecto *Traducción del diálogo ficcional. Textos literarios y multimodales*, con el que se han ampliado estos estudios a otros tipos de textos y discursos (Romana, Sáenz, y Úcar, 2011, pp. 37-38).

En cuanto a los estudios sobre la traducción de las características fonéticas, directamente relacionadas con la oralidad ficticia, autores como la previamente mencionada Susanne Cadera, o García Adáñez han profundizado en la materia. En general, este estudio no ha suscitado especial interés en los estudios de traducción, aunque en la práctica resulta algo usual (Brumme y Espunya, 2012, p. 290).

La traducción de aspectos relacionados con la variedad del lenguaje ha encontrado un especial interés en tiempos recientes, pero los estudios sobre la transposición de características fonéticas son escasos. En algunos casos, han llegado a ser mencionados, pero no investigados de forma exhaustiva (Brumme y Espunya, 2012, pp. 290-291).

3. Marco teórico

3.1. Contextualización del autor y del libro

El libro en el que se va a basar este trabajo es una novela titulada *Breve historia de siete asesinatos*, escrita por Marlon James. Este autor nació en Kingston, Jamaica, en 1970, ciudad de la cual huyó a los 37 años por ser perseguido por los tabúes culturales existentes alrededor de la homosexualidad (Channel 4). Hijo de una detective y un abogado, se graduó en 1991 en Literatura por la University of West Indies y tiene un máster en escritura creativa por la Wilkes University de Pensilvania (Amazon) (Akbar). Es desde 2007 profesor de Inglés y Literatura creativa en el Macalester College de Saint Paul, Minnesota. Ha escrito otras dos novelas aparte de la que nos atañe: *John Crow's Devil* (El diablo de John Crow), finalista del Los Angeles Times Book Prize y del Commonwealth Writer's Prize, *The Book of Night Women* (El libro de las mujeres nocturnas), ganador del Dayton Literary Peace Prize de 2010, el Minnesota Book Award y finalista del National Book Critics Circle Award de 2010 en ficción. También ha escrito relatos cortos de ficción que han aparecido publicados en *Esquire* y *Kingston Noir*, entre otras (Macalester College).

La novela *Breve historia de siete asesinatos*, que vamos a analizar en este trabajo, es el tercer libro escrito por Marlon James, y ha sido galardonada, entre otros premios, con el premio Booker en 2015. Se trata del primer jamaicano en obtener este prestigioso galardón (Oppenheim).

La novela es un thriller coral de casi 800 páginas estructurado en torno a los testimonios de trece personajes ficticios que hablan a través de recuerdos, tejiendo una trama de relatos cruzados con relación temporal entre sí. No existe un narrador externo, por lo que no hay tercera persona. Como se explica en la nota sobre la traducción en el propio libro, la historia se muestra como un “enorme juego de contrapuntos polifónicos donde cada individuo (cada testigo) exhibe su propia voz singular e intransferible” (p. 5).

La historia gira alrededor de un evento especial. El 3 de diciembre de 1976, dos días antes de un concierto que el Bob Marley iba a celebrar en Jamaica con la intención de promover la paz entre varios bandos enfrentados por las inminentes elecciones presidenciales, siete pistoleros asaltan la casa del cantante con intención de matarlo. Consiguen herirle a él, a su mujer y a su mánager. El argumento central gira en torno a su

asesinato frustrado y su relación con un político del principal partido del país. A través del punto de vista de sicarios, políticos, espías, policías, traficantes, pandilleros, muertos y otros personajes que se encontraban alrededor de ese lugar, se recrea la situación social y política de Jamaica en ese momento tan turbulento (aunque el nombre de Bob Marley no aparece reflejado en ningún momento a lo largo de la novela: se refieren a él como “el Cantante”).

3.1.1. Contexto socio-político-cultural de Jamaica en los años 60-80

Jamaica sufría una espiral de violencia provocada por el intento de diferentes bandas de imponer su ley en la ciudad, además de varios bloques enfrentados por las futuras elecciones. La novela, como dice Zachary Lazar (2016) en un artículo para El Cultural, está basada en parte en la historia real de la Banda llamada Shower Posse, que controlaba desde los años 60 en Kingston hasta más allá de los 80 gran parte del tráfico de crack que se movía por Miami y Nueva York. En el libro se ve la alianza de esta banda con el primer ministro jamaicano, Edward Seaga, del Partido Laborista de Jamaica. Este político utilizó a miembros de su partido como sicarios en el feudo del partido, el barrio de Tivoli Gardens, llamado en el libro Copenhagen City. Este partido y el de la oposición tenían bandas armadas a su disposición en continua lucha por el control de los barrios de Kingston, ya que el que controlara la capital controlaría el país y, por tanto, ganaría las elecciones (Lazar).

Estos factores, como se puede intuir, llevaron a una espiral de violencia, crímenes y corrupción que hicieron que, como ya se ha comentado antes, Bob Marley decidiera hacer este ya famoso concierto gratuito por la paz en 1976. Por otro lado, como se dice en el artículo de Lazar (2016), al mismo tiempo confluían otras fuerzas en la zona que hacían aún mayor el caos, la CIA, cubanos anticastristas, y los cárteles de la droga. ¿Hasta qué punto lo descrito por Marlon James es real? No importa realmente, ya que lo que se quiere mostrar es el ambiente violento y de locura de la Jamaica de aquel momento, y como dice un refrán jamaicano que aparece al comienzo de la novela, “*If it no go so, it go near so*” (Si no va así, anda muy cerca).

3.1.2. Personajes principales y su voz

Cada personaje tiene su propia voz y su propio punto de vista, y esto se puede observar de forma muy especial a través del lenguaje y la forma de expresarse de cada uno. Unos

se expresan en un inglés con acento jamaicano, otros hablan en el dialecto criollo utilizado por la gente de la isla, el *patois* o *patuá*. Otros, en cambio, hablan en un inglés estadounidense genérico. Se podría incluso decir que este cambio tan llamativo en cuanto a los registros verbales es un tema de esta obra, no solo un recurso más. Estamos hablando, claro está, del original en inglés escrito por Marlon James. La traducción al español, de la que vamos a hablar en este trabajo, intenta reflejar la personalidad de cada personaje a través de diferentes variantes del español y de distintas formas de expresión.

3.1.3. Breve descripción de los traductores

Los traductores son Javier Calvo y Wendy Guerra, dos novelistas, uno español y la otra cubana. Javier Calvo llevó a cabo una primera traducción, y después Wendy Guerra “cubanizó” las partes necesarias. Decimos “cubanizar” porque Wendy Guerra, entre todos los lenguajes de esta rica lengua que es el castellano, ha escogido la versión cubana, quizás por proximidad física caribeña y también por proximidad psicológica. Ya en la página 209 de la novela, y mencionado en la nota sobre la traducción, se dice que “Jamaica y Cuba son uña y carne” (pg. 5).

3.2. Entorno lingüístico del libro

3.2.1. El inglés jamaicano

En este apartado, hemos querido comentar los siguientes dialectos y acentos de forma breve porque aparecen reflejados tanto en la versión en lengua meta como en la versión traducida, y nos ayudarán a entrar en contexto con la obra y con el análisis que realizamos más adelante. El inglés jamaicano y el *patois* aparecen en la versión original, así como el inglés corriente. El cubano aparece en la versión traducida al castellano.

El dialecto del inglés que se habla en Jamaica se le llama inglés jamaicano, y es el resultado de una mezcla del inglés de Estados Unidos y el británico. Tiene influencia de ambas, por lo que su ortografía se basa en las dos. En su gramática, se parece más al inglés británico, pero en el vocabulario la influencia reciente de Estados Unidos se aprecia de forma significativa. Asimismo, es rica en vocabulario local tomado del criollo jamaicano o *patois*, del que hablaremos a continuación. Mención especial tiene su acento, que se debe a una mezcla de la influencia de Irlanda y del Caribe (Sand, 1999).

3.2.2. El patois jamaicano

El patois jamaicano o patuá es un idioma criollo que se habla principalmente en Jamaica. Surgió de la mezcla entre el inglés y las lenguas africanas, con influencias también del francés y el español. Debe en parte su existencia a la esclavitud que propició el contacto entre varias lenguas y culturas (CRNTL, s.f.).

El jamaicano estándar está considerado como el idioma más correcto, utilizado en ocasiones formales, en la escritura, en el gobierno o en los medios de comunicación. Es nativo para las clases media y alta. En cambio, el patois se utiliza más en el entorno familiar o en la música, por ejemplo. Es el que se oye en las canciones de reggae y ska de Jamaica. Aparece también en representaciones de todo tipo del folklore (Sand, 1999).

3.2.3. El cubano

Por otro lado, el español cubano es considerado como un subdialecto del español caribeño. Entre sus características principales encontramos: el uso generalizado del tuteo, la colocación del sujeto delante del verbo, la inserción redundante de los pronombres sujeto en las oraciones, el seseo, la pérdida de la /d/ entre vocales en palabras llanas, la pérdida de la /s/ al final o después de vocales, o el yeísmo al hablar (Guitart, 1997).

3.3. La traducción literaria

En los Estudios de Traducción tradicional se tiene la costumbre de analizar el sistema abstracto de la lengua, que, aunque tiene gran relevancia, no ofrece una visión práctica que sirva de verdadera ayuda al traductor en el momento de encontrarse ante una problemática en una traducción. En esta ocasión, se va a poner énfasis en el texto. También, estos estudios, además de ofrecer una visión muy abstracta, y teniendo en cuenta la opinión de Álvarez Calleja, ofrecen unas definiciones más prescriptivas en vez de descriptivas (1994, p. 3). Esto es, se ocupan más de las normas que de las traducciones ya existentes. También según este autor, esta nueva visión ha tenido buena acogida por un “acercamiento de orientación cultural” (*culture-oriented approach*) (Álvarez Calleja, 1994, p. 3).

La traducción como una disciplina independiente se ha ido desarrollando a lo largo del tiempo, pasando de un acercamiento formalista hacia unos conceptos más amplios de

“contexto, historia y convención literaria”, según Álvarez Calleja (1994). La traducción ha pasado a verse ahora como un conjunto de signos culturales, por lo que la fidelidad supone que el texto término funciona ahora dentro de su cultura de la misma forma que el texto fuente funcionaba en la original (Álvarez Calleja, 1994, p. 1).

Como bien señala Walter Benjamin (citado en Álvarez Calleja, 1994), la noción tradicional de la traducción como una mera copia del texto original es inadecuada, por los cambios históricos del autor y el contexto, y por el efecto que la traducción pueda producir en la segunda lengua (Álvarez Calleja, 1994, p. 2). Además, por el mismo camino, Susan Bassnett (citada en Álvarez Calleja, 1994) indica que la traducción es la reescritura de un texto original, y que ello comprende gran variedad de áreas, como la lingüística, la historia, la antropología, psicología, etc. Esto significa que la traducción implica el propio contexto del traductor y tiene una intención propia, tiene un componente de renovación literaria. Esto tiene una parte quizás negativa, ya que mucha injerencia de la propia cosecha del traductor puede modificar demasiado el original y llegar a afectar el contenido original. Es necesario prestar mucha atención a las problemáticas de una traducción: el contexto en el que tiene lugar la traducción, la historia que emerge del texto y la historia a la que el texto se traslada, un doble contexto que viene del hecho de que el texto tiene lugar entre dos culturas (Álvarez Calleja, 1994, p. 4).

Dentro de los Estudios de Traducción existen una serie de teorías individuales que amplían la teoría general existente y que nos ayudan a resolver la problemática de traducir un texto. Una es la transferencia cultural. Desarrollada por Hewson y Martin en un principio, ha sido desarrollada más tarde por otros autores alemanes (Hönig y Kubmaul, Reib y Vermeer, y Holz-Mänttari). Estos autores ven la traducción como un acto de comunicación en vez de un proceso de transcodificación. El texto se encuentra dentro de una situación dada, que se encuentra condicionada por su marco sociocultural. Aquí encontramos dos caminos a la hora de traducir: o mantener la función del texto fuente en su cultural propia, o adaptarlo a las posibles diferencias que se encuentren en la cultura del texto traducido. Como bien dice Álvarez Calleja (1994, p. 14), esto significa que no existe una traducción perfecta, ya que depende de la propia función que se le quiera dar. Por otro lado, se considera también a la traducción como una transferencia intercultural. Las lenguas tienen un altísimo componente cultural, por lo que se ha de conocer varias lenguas para tener una mejor perspectiva del entorno literario. Todo esto nos indica la gran complejidad del acto de traducir. No se debe nunca limitar al lenguaje, o a encontrar

palabras equivalentes entre dos lenguas; cuanto más sepamos del mundo que nos rodea, mejor entenderemos las vicisitudes de la traducción. Es necesario conocer las dos lenguas perfectamente además de ser interculturales.

Dicho esto, vamos a proceder a centrarnos en la traducción literaria. Como ya se ha dicho, las nuevas tendencias en la teoría de la traducción se centran en cambiar el concepto hacia una versión más práctica de la traducción. En la traducción literaria este hecho cobra mucha más importancia por su naturaleza.

La traducción literaria es una de las tareas más difíciles a las que un traductor ha de enfrentarse. Su principal dificultad radica en que la lengua, el autor y su contexto están profundamente arraigadas en el mensaje (Álvarez Calleja, 1994, p. 17). En el mensaje, que se corresponde con el texto término, que puede estar integrado en el momento en el que fue escrito, o tener características propias surgidas del autor.

3.3.1. Factores de variación en el lenguaje (Nida/Taber)

En este punto, comentaremos los factores más importantes que hay que examinar antes de comenzar a traducir. Éstos son, según Nida y Taber (1986), impulsores de los principios de la “escuela norteamericana”: el contraste entre el estilo oral y escrito, los diversos factores sociológicos, los niveles de estilo que reflejan circunstancia de uso y relaciones entre el hablante y el oyente y, por último, los dialectos geográficos (p. 171).

En cuanto a los estilos oral y escrito, existentes grandes diferencias entre ambos. Por ejemplo, el estilo escrito está mejor organizado; consta de una mayor regularidad sintáctica, menor número de anacolutos y un tratamiento más sistemático de los puntos del discurso, además de una estructuración más compleja. Si nos fijamos en el vocabulario, existe mayor variedad en la comunicación escrita, y mayor condensación semántica por unidad de longitud, más información en menor espacio. Hay que destacar el poco uso del simbolismo fónico en el lenguaje escrito en casi cualquier lengua, ya que formalmente estas expresiones son difíciles de expresar en la ortografía tradicional, además de poco adecuadas para un registro culto. La entonación también juega un papel importante, ya que es la forma de compensar la pérdida de la entonación característica del estilo oral (Nida y Taber, 1986, pp. 171-172).

Refiriéndonos a los niveles sociológicos, primero tenemos que hablar de una serie de valores connotativos inherentes a cada palabra. Para entender dicho sentido, es necesario

tener en cuenta tres aspectos: el tipo de hablante asociado a cada palabra (niños o adultos, nivel educativo, de sexo, etc.), las circunstancias concretas en que ésta se emplea (iglesia, ámbito universitario, clima, etc.), y el marco lingüístico que la caracteriza (dimensión temporal o dimensión especializada) (Nida y Taber, 1986, pp. 126-129).

Dicho esto, los factores sociológicos que influyen en la variación lingüística son los siguientes, según Nida y Taber (1986): la edad, el sexo, el nivel cultural, la ocupación, la clase social o casta y la afiliación religiosa (p. 173). Tiene lógica si tenemos en cuenta la diferencia de registro entre jóvenes y mayores, las jergas que cambian continuamente y rechazan lo que pueda sonar a anticuado en el vocabulario. También se da, según estos autores, una gran diferencia en el modo de hablar entre sexos, en unas lenguas más que en otras. Cuando varios de estos factores se unen, las lenguas que se hablan tienden a homogeneizarse.

El tercer punto, los factores situacionales, son un reflejo de los ya nombrados factores sociológicos. Ayudan a definir los niveles del lenguaje, y se refieren a la ocasión y las circunstancias del discurso y la relación entre los hablantes. Los términos que se utilizan para identificar los niveles son los siguientes (Nida y Taber, 1986, p. 174):

1. Técnico: se emplea en un discurso profesional entre especialistas. Tiene un vocabulario complicado, construcciones gramaticales densas, y va dirigido a un auditorio especializado.
2. Culto: trata igualmente temas complejos, pero el auditorio es amplio y el vocabulario no puede ser tan restringido como en el caso del técnico. Asimismo, las estructuras gramaticales han de ser también comprensibles. Cabe la posibilidad de estar hablando ante un público conocido; en este caso, el nivel puede bajar el nivel y hablar de modo
3. Coloquial: el de amigos y compañeros, a los cuales no es necesario dirigirse con preposiciones completas ni formas gramaticales académicas.
4. Familiar: similar al coloquial, en este caso puede darse la situación de decir una palabra y con ello decir referirse a muchas cosas, dentro de ese contexto específico, claro (Nida y Taber, 1986, p. 175).

El último punto tiene que ver con los dialectos geográficos. Esto tiene una problemática especial. Según Nida y Taber (1986), resulta casi imposible tratar de unir dialectos muy distantes desde el punto de vista lingüístico. Sin embargo, el vocabulario no representa la

problemática principal, como podríamos pensar, sino los elementos de tiempo, aspecto, etc. A la hora de analizar los posibles dialectos, es necesario observar la carga de comunicación que arrastra, además de los elementos culturales (pp. 175-176).

Para Nida y Taber (1986), es un error lo que algunos traductores han hecho a lo largo del tiempo; utilizar un “método democrático”. Esto es, solucionar los problemas de los dialectos geográficos tomando palabras de distintos dialectos. Esto no resulta eficaz porque se está inventando una lengua nueva con la que nadie se identifica.

Para estos autores, lo mejor es:

1. Elegir el dialecto con mayor importancia cultural y hacer la traducción sólo con él
2. Utilizar rasgos comunes de varios dialectos y cuyo resultado resulte eficaz y comprensible para el mayor número de hablantes del dialecto principal (p. 177).

3.3.2. Alternativas de la traducción (Esteban Torre)

Dentro de la traducción, existen una serie de procedimientos a la hora de abordar una traducción, elaborada por Theodore Savory (1994), y que consta de una serie de puntos a tener en cuenta:

- “1. La traducción tiene que reproducir las palabras del original.
2. La traducción tiene que reproducir las ideas del original.
3. La traducción debe sonar como una obra original.
4. La traducción debe sonar como una traducción.
5. La traducción debe reflejar el estilo del original.
6. La traducción debe poseer el estilo del traductor.
7. La traducción debe sonar como una obra contemporánea al original.
8. La traducción debe sonar como una obra contemporánea al traductor.
9. La traducción puede añadir cosas al original o suprimir otras.
10. La traducción no puede nunca añadir cosas al original ni suprimir otras.
11. La traducción del verso debe hacerse en prosa.
12. La traducción del verso debe hacerse en verso.” (Torre, pp. 121-122).

Esta selección es el desarrollo de la tradicional polémica entre los que defienden la traducción literal y la literaria; dicho de otra manera, entre traducir las palabras o traducir las ideas. Estas máximas se encuentran en contraposición entre ellas de dos en dos. Estas

dos tesis o ideas se corresponden con lo dicho por Schleiermacher y Ortega y Gasset; llevar al lector hacia el autor extranjero u obligar a éste a que se acerque a la lengua del lector (Torre, 1994, p. 122). Como bien indica Torre, los números 4, 5 y 7 tiran más hacia la lengua original del escrito, mientras que las frases 3, 6 y 8 se refieren a la capacidad creativa del traductor y a la naturalidad del texto en la lengua a la que se traduce (p. 122).

Como ya se ha dicho con anterioridad, existe un debate y un gran número de opiniones distintas sobre cómo enfrentarnos a una traducción y a su problemática. Por ello, Savory (citado en Torre, 1994) piensa que este embrollo requiere una explicación adecuada. La principal razón reside en el mismo lector. Cada uno tiene su punto de vista, y éste determinará de qué manera se acercará a la lectura del escrito (Torre, p. 123).

Torre hace una reflexión quizás más simplista pero que atina más a la hora de definir una buena traducción. Ésta consistiría en algo más complejo que no se puede definir definitivamente con una serie de fórmulas. Una de las reglas que propone es:

“no perder jamás de vista el sentido común, el sentido crítico y el sentido de la objetividad, procurando mantenerse lejos tanto del empirismo irreflexivo de una práctica traductora rutinaria, como de las grandes construcciones -o los vanos castillos de naipes- de las fantasías teorizantes al uso” (Torre, p. 124).

A lo que se refiere Torre aquí es que no debemos ceñirnos de forma estricta a normas o máximas, y que éstas nunca han de ser absolutas. Debemos pensar en el lector y reflexionar sobre si las decisiones tomadas sobre la traducción serán efectivas y servirán para transmitir el mensaje de una forma adecuada y completa, sin obsesionarse sobre si se están siguiendo las reglas o no.

Nida y Taber (1986), a los que ya nos hemos referido con anterioridad, hacen una distinción entre la traducción orientada hacia una equivalencia formal (una traducción literal, manteniendo el orden de las palabras así como los signos de puntuación, y las frases hechas y modismo se reproducirían de forma lo más literal posible) y la traducción orientada hacia una equivalencia dinámica (se busca superar las distancias lingüísticas y culturales, adaptándose a la lengua del futuro lector con la intención de que suene natural) (Torre, p. 124).

En el caso de seguir la segunda máxima, según Nida y Taber (1986) nos encontraremos ante el problema de la inteligibilidad. Y esto se mide en función del impacto total que produce el mensaje sobre el receptor. La equivalencia dinámica se dará cuando “los

receptores del mensaje en la lengua receptora reaccionen ante él prácticamente del mismo modo que quienes lo recibieron en la lengua original” (Nida y Taber, p. 44). Aunque esta reacción diste de ser idéntica por las diferencias culturales, se requiere un grado alto de equivalencia.

Está claro que la traducción en equivalencia dinámica es por su naturaleza menos fiel (en forma solo), ya que se aparta más del original. Pero se debe medir la fidelidad de una traducción por la reacción de sus receptores, que como ya se ha dicho ha de ser igual a la de los receptores de la original. Por ello, esta traducción no solo dice más a los receptores, sino que es más fiel (Nida y Taber, 1986, p. 49).

3.3.3. Escuela franco-canadiense (Vinay/Darbelnet)

Vinay y Darbelnet (citados en Torre, 1994), representantes de la “escuela franco-canadiense”, tienen una teoría que consideramos muy adecuada para ayudar al traductor a superar los obstáculos que surgen de la traducción. Para analizar sus palabras, hemos seguido lo dicho por Esteban Torre, que señala que estos dos autores hacen una distinción entre las llamadas traducción *literaria* y *oblicua*, también conocidas como traducción literal y traducción libre, muy similar a las descritas previamente por Nida y Taber (1986). Dentro de la traducción directa, Vinay y Darbelnet incluyen el préstamo y el calco, que no son más que transferencias lingüísticas (Torre, 1994, p. 126). Siguiendo este hilo, cuando las dos lenguas lo permiten, es recomendable utilizar la traducción literal (Torre, p. 126). Por ejemplo, *I have two beds in my room* → “Tengo dos camas en mi habitación”. Se trata de un ejemplo muy básico, pero sirve para ilustrar el tipo de ocasiones en que la literalidad es adecuada.

En la traducción oblicua o libre, Vinay y Darbelnet (citados en Torre, 1994) consideran que hay que tener en cuenta los siguientes procedimientos técnicos: transposición, modulación, equivalencia, adaptación y compensación (Torre, p. 126). A continuación, haremos una descripción de los anteriores, ya que suponen un importante avance en la traducción.

1. Transposición: consiste en sustituir una parte del texto en lengua origen por otra parte del texto traducido, sin modificar el sentido que el autor ha querido crear. Esto implica cambiar su categoría gramatical o su función sintáctica. Existen dos situaciones en las que hacerlo, una obligatoria para conferir sentido al segmento

traducido, y otra facultativa en la que dicha transposición se hace para dar más sentido y naturalidad al texto (Torre, p. 127).

2. Modulación: esta técnica cambia las categorías de pensamiento. Según Torre, supone una diferencia en el “punto de vista”. Se trata de una herramienta para hacer que la traducción no resulte tan idiomática y sea más natural. En este apartado se incluyen también algunos modismos y frases hechas, y en ocasiones puede reducirse solo a una inversión del orden de las palabras, con intención estilística (Torre, pp. 128-129).
3. Equivalencia: según Vinay y Dabernet (citados en Torre, 1994), esta técnica significa un paso adelante en la libertad de elección y, por lo tanto, mayor responsabilidad para el traductor. Consiste en cambiar un enunciado de la lengua origen por otro de la lengua traducida que no tiene equivalencia literal. Puede ser, por ejemplo, una referencia cultural. No se tiene en cuenta la estructura, por lo que se conserva el mensaje, pero no la forma. Al final, lo que importa es que el significado sea similar y resulte satisfactorio para el lector (Torre, p. 130). Por ejemplo, *they are as like as two peas* → “Son como dos gotas de agua” (González Olvera, 2013).
4. Adaptación: con las técnicas dichas anteriormente, se sustituyen la transposición, la modulación y la equivalencia, pero sin alterar la situación del acto comunicativo. Vinay y Dabernet (citados en Torre, 1994) recomiendan acudir a la adaptación cuando fragmentos de la lengua origen son impensables o simplemente incoherentes en la lengua de la traducción (Torre, pp. 130-131). En este caso, se busca una situación análoga o lo más cercana posible. Si sucede lo previamente dicho de incompatibilidad de fragmentos entre lengua origen y meta, se puede dar el caso de *intraducibilidad cultural*. Por ejemplo, como dice Nida (citado en Torre, 1994), con la expresión *blanco como la nieve*, que no tiene sentido en una lengua de un lugar en el que no se conozca la nieve o no se vea casi (Torre, p. 131). Por ejemplo, *men love baseball* → “a los hombres les encanta el fútbol” (González Olvera, 2013).

Otro procedimiento alternativo, que por Torre no es considerado tan relevante, pero que Vinay y Dabernet (citados en Torre, 1994) confieren una importancia especial, es el concepto de compensación. Según ésta, se intenta equilibrar las pérdidas y las ganancias semánticas que aparecen en las traducciones. Esta teoría se basa en dos hechos

fundamentales, según Torre: la dificultad para encontrar la equivalencia más acertada, y la posible pérdida de matices de una determinada versión (Torre, p. 132).

Torre (1994) hace una reflexión muy interesante que podemos sacar después de reflexionar sobre las técnicas mencionadas con anterioridad. Los problemas que podemos encontrar en la traducción, por mucho que analicemos ejemplos ya existentes de traducciones pasadas, van a surgir a medida que realizamos un ejercicio de traducción por primera vez. Las situaciones nuevas plantean retos y vicisitudes que, en ocasiones, no podemos resolver mirando ejemplos de traducciones ya hechas. Por tanto, la teoría de la traducción, se basa en elecciones y decisiones tomadas mediante la reflexión, pero sobre la marcha (Torre, p. 133). El simple estudio de cómo funciona una lengua no garantiza una traducción eficaz. Ese pensamiento significaría simplificar mucho el acto de traducir y suprimir los grandes matices de las propias lenguas.

3.4. La oralidad fingida

3.4.1. El diálogo ficcional

El traductor se enfrenta a un nuevo reto con cada traducción que se le encarga, y uno de los aspectos que más dificultades causa a la hora de traducir es la llamada *oralidad fingida*, esto es plasmar la lengua hablada en un texto escrito. A continuación, indagaremos más en este aspecto importante de la traducción que, además, cuenta con una importancia especial en la novela que vamos a proceder a analizar más adelante.

Paul Goetsch (citado en Brumme, 2012), que fue el primero en introducir el término, lo llamó en alemán *fingierte Mündluchkeit* (oralidad fingida), que resulta un término en ocasiones rechazado ya que deja al traductor como alguien poco leal que intenta engañar al lector. Pero está claro que el escritor lo que busca es crear una sensación de autenticidad en su escrito. El autor, con este nombre para el término, quería hacer una distinción entre las diferencias entre oralidad evocada en un texto literario y la oralidad auténtica (Brumme, 2012, p. 13).

Los rasgos de oralidad aparecen de forma heterogénea y muy diversa, con diversos ejemplos, como los diálogos escritos, el uso de rasgos estilísticos, la narración oral

simulada, el uso de dialectos, etc. Depende de la intención del autor con respecto a lo que quiere evocar en el lector, se utilizan unos rasgos más que otros (Brumme, 2012, p. 15).

Esta técnica ha ido evolucionando a lo largo de la historia, ya que su uso depende mucho del gusto literario y los cánones de la época, así como el género literario, o incluso la censura (Brumme, 2012, p. 15).

Goetsch (citado en Brumme, 2012) establece una comparación entre las funciones de la oralidad fingida y las de la oralidad real. La imitación de la oralidad puede ayudar a cumplir una serie de funciones, como crear ilusión de verosimilitud, ayudar a situar una acción en una época y lugar determinados, contrastar la personalidad y situación de personajes distintos, y dejar por escritos rasgos de la tradición oral. Por otro lado, también avisa de la diferencia entre la oralidad real y la fingida. En un texto literario, la oralidad es elegida y ordenada con un determinado propósito. Por ejemplo, como señala Brumme, para certificar sucesos inverosímiles (p. 16). La oralidad fingida se muestra como una ilusión para enganchar al lector y estimular su imaginación. Por ello, Goetsch identifica esta técnica como una parte de la función apelativa y, por ello, es un recurso retórico (Brumme, p. 16).

La variación lingüística que surge del uso de la oralidad fingida hace que aparezca una distinción respecto al usuario, que serían los dialectos, determinados por la posición geográfica, y respecto al uso, lo que llamamos los registros, que está determinada por la situación de uso. Ésta se clasifica asimismo según el campo (área en que se desarrolla la actividad lingüística), el modo (medio de la actividad lingüística) y el estilo de discurso (las relaciones entre los participantes). Además, Michael Gregory (citado en Brumme, 2012) habla de unas categorías en las que se refiere a los rasgos que correlacionan los hechos con los factores que rigen la situación comunicativa, es decir, si es para un medio oral o escrito; una obra de teatro, una película, una emisión radiofónica, etc (Brumme, p. 16).

Como ya hemos dicho, la oralidad fingida, en un símil de la teoría de la traducción general, ha ido cambiando a lo largo del tiempo, por lo que han surgido una gran amalgama de términos distintos por parte de diferentes autores, que ya hemos analizado previamente en el Estado de la Cuestión.

3.4.2. La evocación

Un aspecto de la oralidad fingida que se relaciona directamente con la traducción de nuestra novela es la evocación. La oralidad presente en el día a día puede trasladarse a la mente de un lector gracias a un conjunto de mecanismos. Este concepto está unido al de Corseriu (citado en Brumme y Espunya, 2012) sobre el potencial de los signos lingüísticos, por lo que la evocación no puede reducirse solo a la función representativa de lenguaje. Este concepto se ve como un proceso semiótico de deducción que está en relación con las partes del cerebro que se refieren a la conciencia y a las percepciones. Para Corseriu, la evocación no solo evoca la realidad, sino que también implica ciertas consecuencias en el significado final del texto. Las formas lingüísticas crean la situación comunicativa (Brumme y Espunya, pp. 13-14).

Ya que nos vamos a referir a ello a través de los ejemplos propuestos en el análisis, es importante mencionar el uso de los aspectos fonéticos. En concreto, la pronunciación y el trato hacia las onomatopeyas.

Como indica Cadera (2012, p. 290), los signos fonéticos en el medio escrito han de ser reconocidos e interpretados por el lector, por lo que el escritor ha de elegir los recursos a su alcance que se encuentran dentro de la convención del código escrito. Así que la representación de los aspectos fonéticos en la literatura se podría definir como el uso de recursos gráficos específicos que evocan en el lector asociaciones con las características fonéticas del discurso oral. Esto va unido al término de evocación explicado más arriba, ya que la oralidad en la literatura es resultado del uso de ciertos mecanismos que provocan en el lector la impresión de estar ante un discurso oral.

Las características fonéticas se han de introducir en una traducción de tal manera que sea sencillo de leer y que construya una imagen (evoque) en la mente del lector que coincida con la que el escritor intenta transmitir.

Los principales propósitos, según Cadera (2012, p. 290) de la representación de características fonéticas son:

1. Reflejar el dialecto, etnolecto, sociolecto o un acento especial para ofrecer un retrato realista y/o un mundo ficticio
2. Reflejar el discurso espontáneo y dinámico del día a día para crear un diálogo ficticio realista

3. Crear un idiolecto con el objetivo de dar personalidad a un personaje específico

Y los principales procedimientos para traducir características fonéticas son los que vemos a continuación:

4. Transponer las características fonéticas representadas del dialecto, sociolecto o etnolecto como variedades particulares de pronunciación de la lengua meta
5. Transferir las características fonéticas que representan aspectos de oralidad general a formas equivalentes de la lengua meta
6. Omisión de las características fonéticas representadas utilizando una ortografía estándar (Brumme y Espunya, 2012, p. 291)

En *Breve historia de siete asesinatos*, la recreación de rasgos fonéticos tiene el objetivo de añadir rasgos de personalidad a los personajes, además de servir de guía para identificarlos mejor. También, en nuestra opinión, para aportar dinamismo y espontaneidad en el discurso oral. En la novela, se representan diferentes formas y variedades del discurso, como veremos en el análisis.

El dialecto cubano utilizado en la traducción por parte de Javier Calvo y Wendy Guerra se caracteriza por el uso de un gran número de variaciones en el lenguaje en comparación con el español estándar.

Vamos a ilustrar algunos ejemplos de las características fonéticas del cubano con la siguiente tabla, basada en la utilizada por Cadera (2012, p. 292) en su estudio sobre la traducción de *Tres tristes tigres*.

Tabla 1. Comparación entre rasgos fonéticos del cubano y su representación gráfica

<i>Rasgos fonéticos característicos del cubano</i>	<i>Representación gráfica</i>
Contracción de palabras	Pa'l [para el], pa'lante [para adelante]
Elisión de la /d/ entre sílabas	Venío [venido], demasiado [demasiado], lao [lado]
Eliminación de sílabas	To [todo], madrugá [madrugada], na [nada]

Fuente: Elaboración propia.

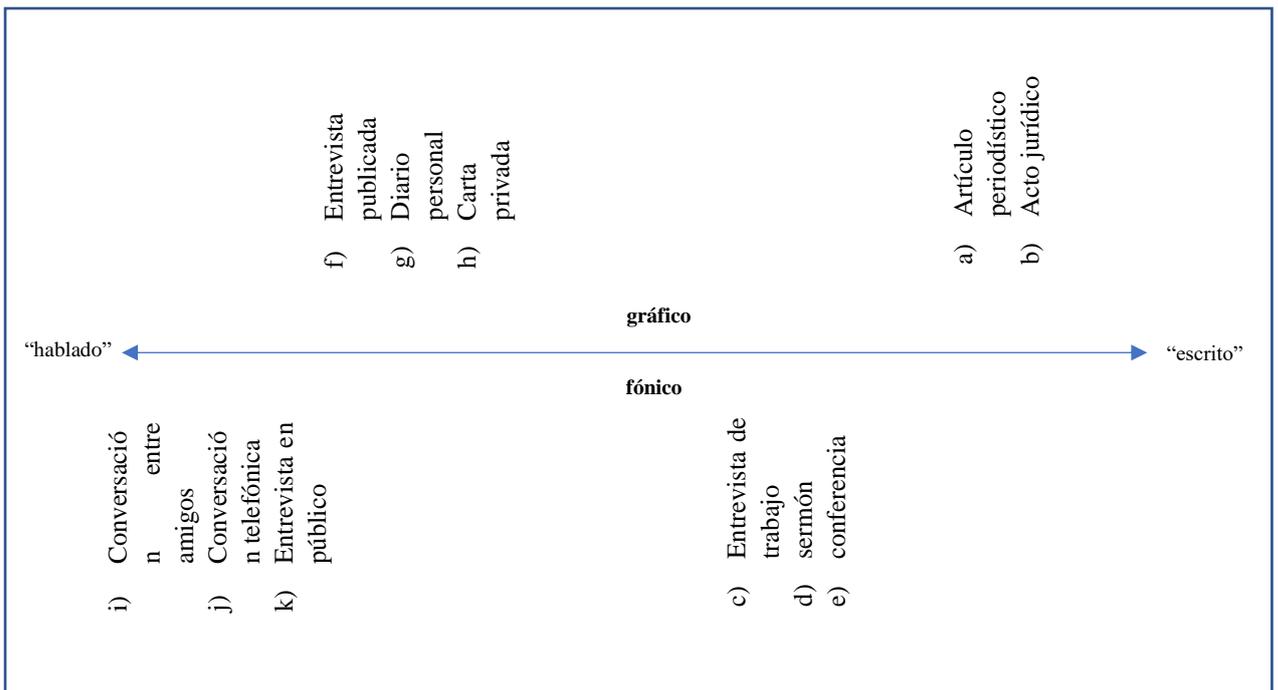
Otro aspecto clave del diálogo ficticio, que aparece en la novela de Marlon James son las onomatopeyas o interjecciones, que imitan el discurso informal. La representación gráfica de los rasgos fonéticos orales resulta quizás uno de los aspectos más complicados de traducir. En este caso, creemos que han sido utilizadas por el escritor para mostrar la manera específica de hablar de la gente joven, como veremos en uno de los fragmentos del análisis.

3.4.3. Continuos de oralidad

Dentro del lenguaje literario y, en concreto, de la incorporación del lenguaje oral en la literatura, en el marco de lo que venimos hablando hasta ahora, hemos de distinguir entre oralidad y escrituralidad. En la oralidad, estamos ante una situación comunicativa entre alguien que habla y alguien que escucha. En la escrituralidad, entre un texto escrito y un lector. La literatura se encuentra dentro de la concepción de lo escrito. En el caso de que el autor quiera transmitir impresión de oralidad, ha de compensarlo con estrategias de la narración propias del medio escrito, es decir, técnicas como la oralidad fingida previamente descrita (Cadera, 2003, pp. 681-683).

Existe una teoría descrita por Peter Koch y Wulf Oesterreicher, que define la relación entre lo escrito y lo hablado mediante una escala continua entre dos extremos, con diversos puntos distintos a lo largo de la escala. En la siguiente tabla podemos verlo de forma más gráfica (Cadera, 2003, p. 683):

Tabla 2: Continuos de oralidad



Fuente: (Cadera, 2003, p. 684).

Este modelo muestra cómo un texto con distancia comunicativa, como puede ser un diario personal o una conversación por chat, se aproxima más a lo “hablado” por su proximidad comunicativa, mientras que, por ejemplo, un acto jurídico, se acerca más al “escrito” por su distancia comunicativa. Este esquema es muy útil para analizar la oralidad fingida en la narrativa, como veremos en algún ejemplo del análisis en el que se ejemplifica de manera bastante gráfica el llamado *stream of consciousness*, una técnica que se utiliza para mostrar la conciencia de un personaje, y es, por decirlo de alguna manera, una de las formas más extremas de la oralidad fingida (Cadera, 2003, p. 685).

4. Metodología

Para la elaboración de este Trabajo de Fin de Grado, en primer lugar, hemos extraído la bibliografía más relevante en la materia. Hemos escogido los autores más preeminentes en la materia, para establecer las bases del marco teórico. Autores como Esteban Torre, Nida, Taber o Álvarez Calleja para teoría de la traducción, y otros como Jenny Brumme, Anna Espunya, o Susanne Cadera para los aspectos relacionados con la oralidad, el diálogo ficticio o la evocación.

Por otro lado, hemos hecho varias lecturas de la novela. Primero, una lectura comprensiva y lenta, con el objetivo de captar el sentido de la obra en general. Después, una lectura más detallada y atenta, ya subrayando qué fragmentos podrían ser utilizados para el análisis y comenzando a crear una base de datos, y nos hemos fijado en aspectos formales de la obra, como la estructura, el número de personajes, o el estilo en que está escrito. Por último, una lectura más específica, acudiendo a pasajes determinados para terminar de decidir cuáles eran los aspectos más indicados para ser mostrados en este trabajo. Ha resultado complicado elegir los fragmentos de la novela que íbamos a analizar, debido a la longitud de la misma y a la gran cantidad de ejemplos que se podían sacar. Los que hemos escogido han sido elegidos por ser claros y por reflejar correctamente la problemática presente en la traducción.

En el mismo camino, hemos decidido dividir el análisis en cinco ejemplos principales, que creemos muestran las problemáticas más relevantes a las que los traductores se han enfrentado a la hora de traducir la oralidad fingida en sus diferentes variantes.

En cuanto al marco teórico y el estado de la cuestión, hemos tenido al ayuda de expertos en el campo que nos han ayudado a escoger los libros más adecuados para hacer un marco teórico consistente que sirva de base para el análisis posterior, así como para hacernos una idea general de cuáles han sido los estudios hasta el momento en esta materia.

Una vez hecho esto, hemos tomado los puntos más importantes de este trabajo para elaborar las conclusiones y las reflexiones que se han extraído después de redactarlo, para terminar con la introducción.

5. Análisis

Este apartado tiene como objetivo evaluar si la traducción realizada por Javier Calvo y Wendy Guerra logra reproducir la oralidad fingida a la que nos hemos estado refiriendo en el marco teórico.

Como ya hemos dicho, no existe un narrador externo, por lo que no hay tercera persona. La narración de cada personaje está escrita en su mayor parte en primera persona, que dota a la expresión, además de la forma de hablar de cada uno, de mayor oralidad si cabe. Es uno de los rasgos más característicos de la obra, sin duda, y lo que le da una personalidad especial a la novela.

La dificultad en la traducción reside en conseguir que el lector de la traducción evoque las mismas sensaciones y emociones por las que van pasando los personajes, y pasarlo de una cultura como la jamaicana a la cultura de llegada, la hispanoparlante en este caso.

Para conseguir una traducción ideal y conseguir esa evocación de la que hablamos, se habría de alcanzar un equilibrio entre una traducción estricta que contenga todos los matices de la obra original y que consiga llevarnos a, por ejemplo, los suburbios de Kingston en los años 70 y, por otro lado, conseguir una adaptación completa del texto a la cultura meta, haciéndola comprensible para el lector a la vez que guarda su esencia.

Para elaborar este análisis, hemos procedido a seleccionar una serie de ejemplos que sirven para ejemplificar la complejidad de la traducción, y que nos ayudarán a dilucidar si la estrategia tomada para esta traducción es la más adecuada o no. Dado el limitado margen de análisis que este Trabajo de Fin de Grado nos permite, hemos decidido elegir ciertos personajes que utilizan un lenguaje característico. Pertenecen a diferentes estratos sociales, cada uno con una forma distinta de expresarse que los dota de una personalidad especial. Después, dividiremos lo que dicen los personajes por las características especiales propias del habla de cada uno. Incluiremos ejemplos de cada uno que mejor representen lo que queremos mostrar.

Como dice Toury (1980), citado en Álvarez Calleja (1994), (que realiza un estudio comparativo sin hacer juicios de valor), y refiriéndonos al uso de una traducción como una fuente para reconstruir las normas sobre traducción, aunque se puedan sacar conclusiones varias sobre ello solo con examinar un texto y su equivalente, es más interesante hacer un estudio comparativo sobre los fenómenos que se pueden observar

tanto en las obras originales como en la traducción. Para ello, es necesario establecer un método de comparación, teniendo en cuenta las teorías lingüísticas existentes, así como una descripción de las dos lenguas, fuente y término (Álvarez Calleja, 1994, p. 54).

Es muy importante recalcar, y en base a esto hemos escogido los ejemplos, que la característica principal de la obra es que intenta evocar un gran abanico de la oralidad para identificar la personalidad de cada personaje, como ya hemos dicho anteriormente. Utiliza, entre otras técnicas, idiolectos, sociolectos y dialectos para meternos dentro de cada uno. Todos los fragmentos que analizaremos a continuación tienen en común que sirven para analizar los diferentes ejemplos de la oralidad que aparecen en la obra. Han sido elegidos en base a ciertas características de la oralidad fingida que dotan de personalidad a cada uno de los personajes que aparecen en la novela.

5.1. Ejemplo #1

El primer fragmento que hemos escogido es muy interesante. Es corto, pero significativo. El personaje que lo protagoniza es un difunto político, que en un momento dado recuerda cuando era joven. Entonces, hablaba con una jerga característica de la juventud jamaicana que no necesariamente era de clase baja.

Versión original:

And even as I talk now I can hear how I sounded then, can you dig it, dingedoodies? meaning that the afterlife is just not a happening scene, not a groovy shindig, Daddy-O, see those cool cats on the mat? (James, 2014, p. 12)

Traducción al español:

E incluso mientras digo esto recuerdo perfectamente cómo hablaba entonces: ¿les gusta esta movida, chicos? Con esto quiero decir que el Más Allá no es ninguna rumba, no es ninguna gozadera, paisano, ¿ves tú a esos tipos enrollados metiéndose en líos? (Calvo y Guerra, 2016, p. 16)

En este fragmento se aprecian características de la técnica de la evocación dentro de la oralidad ficcional descritos por Brumme y Espunya. Características de la comunicación hablada como la espontaneidad, la familiaridad o la proximidad física que, aunque en este caso se esté hablando en primera persona y hacia uno mismo, se pueden ver ciertos rasgos de la interacción cara a cara a través de las preguntas (Brumme y Espunya, 2012, p. 13).

En concreto, las expresiones son lo que nutre este pequeño texto. En el siguiente cuadro se ve de manera más gráfica:

Tabla 3: Expresiones

<i>Versión original</i>	<i>Traducción al español</i>
Can you dig it, dingledoodies?	¿les gusta esta movida, chicos?
Not a groovy shindig, Daddy-O	No es ninguna gozadera, paisano

Fuente: Elaboración propia.

Consideramos que la traducción se ha realizado de manera efectiva, ya que consigue evocar ese lenguaje de la juventud y de la calle que se aprecia en el original a través de las expresiones vistas en el cuadro.

5.2. Ejemplo #2

El segundo ejemplo, que está dividido en dos fragmentos, pertenece al personaje de Bam-Bam, un pandillero cuyo lenguaje barriobajero está lleno de sociolectos y onomatopeyas. Es el lenguaje de Copenhagen City, uno de los peores guetos de Kingston.

Se trata de un fragmento un poco largo, pero refleja muy bien su forma de hablar.

Versión original:

I know I was fourteen. That me know. I also know that too many people talk too much, especially the American, who never shut up, just switch to a laugh every time he talk 'bout you, and it sound strange how he put your name beside people we never hear 'bout, Allende Lumumba, a name that sound like a country that Kunta Kinte come from. The American, most of the time hide him eye with sunglasses like he is a preacher from America come to talk to black people. Him and the Cuban come sometimes together, sometimes on they own, and when one talk the other always quiet. The Cuban don't fuck with guns because guns always need to be needed, him say (James, 2014, p. 15).

Traducción al español:

Sé que tenía catorce años. Eso lo sé. También sé que hay mucha gente que raja demasiao, sobre to el americano, que no se calla nunca, el men se parte de la risa cada vez que habla de ti, y es extraño que diga tu nombre al lao del de otra gente

de la que no tenemos ni idea, como Allende Lumumba, que parece el nombre del país de Kunta Kinte. El americano va casi siempre con los ojos tapaos con las gafas de sol, como si fuera un predicador que ha venío aquí a hablar con los negros. Él y el cubano vienen juntos a veces, o a veces separaos, y cuando uno habla el otro siempre se achanta. El cubano no toca las armas porque las armas siempre necesitan que las necesites, dice (Calvo y Guerra, 2016, p. 21).

Aquí la diferencia más significativa con un lenguaje formal se ve en el fragmento en español, que toma ciertas licencias. La pronunciación es claramente un aspecto clave. Este es, como bien señalan Brumme y Espunya, uno de los niveles de la oralidad ficticia en el que el traductor no sólo ha de enfrentarse a las restricciones de un texto escrito, sino también a las normas literarias de la sociedad. Por otro lado, el lector es consciente de los códigos de ortografía que rodean a la pronunciación, y que éstos son ciertamente imperfectos. El lector ha de hacer un esfuerzo para escuchar el discurso (Brumme y Espunya, 2012, p. 22).

Como estrategia, los traductores han hecho uso de la evocación, cambiando el inglés jamaiquino característico de este personaje por el cubano, ambos dialectos caribeños que ayudan a evocar en el lector una situación similar. La compensación es utilizada como la principal estrategia de traducción. Esto significa que no traducen cada rasgo fonético palabra por palabra, algo casi imposible por las diferentes peculiaridades de cada lengua, son que lo compensan con el uso de alternaciones en la ortografía en otras palabras que no tienen por qué ser las mismas que en el original.

Este fragmento en especial está lleno de elisiones de la /d/ entre sílabas, algo muy característico del cubano hablado. En este caso, sirve para mostrar en el personaje un nivel social bajo. También, aunque no se aprecie en este fragmento, a lo largo de la intervención de este personaje se ven contracciones de palabras, así como eliminación de consonantes y sílabas.

Este siguiente fragmento elegido, como ya hemos dicho, pertenece también al mismo personaje, y es muy rico en matices y en ciertas expresiones que merece la pena ver cómo han sido traducidas al español.

Versión original:

[...] then she reach for your fruit because she want to eat it even though Rasta don't like when woman loose and you both get to midnight raving, and I grab meself and rave too from either seeing it or hearing it, and then you write a song about it (James, 2014, p. 15).

Traducción al español:

[...] luego la tipa te agarró el mandao porque se lo quería comer ella sola, aunque a los rasta no les gusta que las mujeres vayan por ahí de frescas, y los dos se pusieron a templar hasta la madrugada, y yo me la tocaba y me la tocaba, y me rallé tremenda yuca na má de verlos y de oírlos, y luego na, tú escribiste una canción de eso (Calvo y Guerra, 2016, p. 21).

5.3. Ejemplo #3

Este fragmento es interesante porque contiene una serie de onomatopeyas que se han traducido como veremos a continuación.

Versión original:

And then they rip right across the wall pap-pap-pap-pap-pap-pap except for the last bullet that hit a pot with a bang and then six seven ten twenty blast into the wall like a chukchukchukchukchukchukchuk. [...] And I hear the bullet and the pap-pap-pap-pap-pap-pap and the whooshboom and feel the floor shake (James, 2014, p. 17).

Traducción al español:

Y luego atravesaron la pared, ratatatatatata, menos la última, que reventó una maceta, y luego se clavaron en la pared seis, siete, diez, veinte balas más, era como chakachakachakachakachakachaka. [...] Y yo oí las balas y el ratatatata y el fuuuuush-buum, y sentí que el suelo temblaba (Calvo y Guerra, 2016, p. 26).

Las onomatopeyas, como hemos visto en la parte teórica, son un rasgo muy característico del diálogo ficticio que sirven para imitar el discurso informal. En este caso, el personaje es un joven, por lo que también pensamos que este uso sirve para mostrar su

forma de hablar. Además, sirven en esta ocasión para otorgar rapidez y ritmo a la narración, y para meternos dentro de la escena de una forma muy verosímil.

En la primera onomatopeya, el traductor ha mantenido la forma clásica de traducir el sonido de una ametralladora. En la segunda, ha mantenido el sonido de la misma manteniendo la /k/, lo cual nos ha parecido efectivo, ya que no se trata de una onomatopeya común. En la siguiente, el sonido del original se ha mantenido, y lo que ha preferido hacer el autor es trasladar la forma de escribir del original al español.

Como ya hemos dicho en los aspectos teóricos, la representación gráfica de los rasgos fonéticos orales es posiblemente de lo más complicado de traducir, pero gracias a la pericia de los traductores, lo han conseguido salvar manteniendo el ritmo que se aprecia en la versión original.

5.4. Ejemplo #4

Este personaje, uno de los autores del atentado que vertebra la obra, tiene como característica particular que utiliza un registro muy especial. Se expresa con párrafos largos en forma de flujos de pensamiento que utilizan un ritmo narrativo especial. El cerebro del personaje, mientras huye, se convierte en un flujo de ideas que provienen de su conciencia conectadas entre sí sin puntuación alguna.

Versión original:

[...] and Harry blam blam blam hands stop shaking stop shaking please stop shaking nobody love me nobody care my head don't think them ways it must be the coming down from the drugs why when you come down you just go down and down and downer and a high is nothing but a peak from which you just come down and down you fall and never stop and I going down lower lower soon sink into the road under the road into hell nobody going see me running through the night run faster make the world move slower but everything moving faster than me and road popping potholes and zinc fence blocking me from seeing the houses run run run right into people who I didn't hear before I see quick behind this bush they playing dominoes somebody must did see me somebody must be behind me no they all under the streetlight four man at the table three man watching two woman the man at the head leaning back on the fence slamming down one domino then another then another [...] (James, 2014, pp. 157-158).

Traducción al español:

Y Harry dispara blam blam blam manos dejen de temblarme dejen de temblarme por favor dejen el tembleque nadie me quiere a nadie le importo mi cabeza no se da cuenta de que son las cosas que pasan cuando estás bajando de la droga cuando te da el bajón sólo te hundes y te hundes y el delirio no es más que un sitio muy alto del que luego bajas y bajas y caes y nunca dejas de caer y sigues bajando y bajando y pronto te hundes en el camino y por debajo del camino y hasta el infierno nadie me va a ver correr en plena noche si corres más deprisa el mundo irá más despacio pero todo se mueve más rápido que yo y la calle está llena de baches y de vallas de zinc que no me dejan ver las casas corro y corro y me topo con una gente a la que no he oído antes de verla corre métete en estos matorrales están jugando al dominó alguien debe de haberme visto debe de haber alguien detrás de mí pues no están todos debajo de la farola cuatro hombres sentaos a la a la mesa tres hombres mirando a dos mujeres el tipo que va ganando tiene la espalda apoyada en la verja y da un golpe [...] (Calvo y Guerra, 2016, p. 333).

Este fragmento tiene una comparación muy interesante con la que ya hizo Cadera en su análisis de los trabajos de del premio Nobel peruano Mario Vargas Llosa. Al igual que él hace un uso especial de los signos de puntuación, a partir del uso de comas en lugar de puntos, aquí Marlon James omite cualquier signo de puntuación para evocar la confusión y nerviosismo por los que está pasando el personaje en ese momento. No es una opción tomada al azar, sino que revela un alto grado de planificación con el objetivo de, como ya se ha dicho, evocar el caos y la desesperación del personaje (Brumme y Espunya, 2012, p. 17).

Por otro lado, se trata de un ejemplo extremo de los continuos de oralidad, en concreto, del *stream of consciousness* que mencionamos en la parte final del análisis. Se trata de una conversación interior, y mediante la omisión de signos de puntuación se evoca el torbellino de ideas que puede surgir en la mente de cualquier persona.

También hay que destacar que la traducción caía en el peligro de volverse confusa con una frase tan larga, pero el uso de interjecciones como “y” o “pero” dan ritmo, sentido y unión al conjunto y hacen que no sean esenciales los signos de puntuación.

5.5. Ejemplo #5

Toda la historia gira en torno a la figura de Bob Marley, y todas las pequeñas historias que forman la novela tienen a este personaje como elemento aglutinador. Por decirlo de alguna manera, la identidad de cada uno de los personajes, que corresponde con las voces de la narración, se define a través de este personaje, que nunca aparece con su nombre original, sino como el Cantante. Éste, como casi todos los personajes de la obra, tiene su propia forma de expresarse, que hace que se le pueda reconocer fácilmente con sólo leerlo. Éste, en particular, tiene una musicalidad que se aprecia en ambas versiones. Éste fragmento corresponde con la narración de su propia muerte, y habla de sí mismo en segunda persona.

Versión original:

The Bavarian bows out. Nobody speaks of hope, nobody speaks of anything. You are in Miami with no memory of the flight. May 11, eyes open, you're the first one up (just like old times), but all you see are old woman's hands overrun with black veins and bony, jutting kneecaps. A plastic machine with veins pushed into your skin, doing all the living for you. You already feel like sleep, probably from all the drugs, but this one comes on like a creeper and you already know that wherever you go this time, there is no coming back. Something coming from out the window sounding like that Stevie Wonder tune "Master Blaster"? In New York City and in Kingston, both skies blazing bright with noon white, thunder breaks out and a lightning bolt slashes through the clouds. Summer lightning, three months too early. The woman waking up in Manhattan and the woman sitting on the porch in Kingston both know. You're gone (James, 2014, p. 264).

Traducción al español:

El bávaro se retira de escena con una reverencia. Ya nadie habla de esperanza, ya nadie habla de nada. Estás en Miami y no recuerdas el vuelo que te ha traído. 11 de mayo, los ojos abiertos, eres el primero en levantarte (como en los viejos tiempos) pero lo único que ves son unas manos de vieja surcadas de venas negras y unas rodillas huesudas y protuberantes. Hay una máquina de plástico con venas que se te meten bajo la piel y que es lo que vive por ti. Ya tienes ganas de irte a dormir, seguramente por culpa de todas las drogas, pero algo se te acerca con

sigilo y ya te das cuenta de que del sitio al que vas esta vez ya no podrás volver. Algo se acerca desde el otro lado de la ventana trayendo una melodía parecida al «Master Blaster» de Stevie Wonder... En Nueva York y en Kingston, las centellas iluminan los cielos de un blanco de mediodía, los truenos retumban y los rayos atraviesan las nubes. Tormentas eléctricas de verano pero tres meses antes de tiempo. Tanto la mujer que se despierta en Manhattan como la que está sentada en el porche de Kingston lo saben. Has muerto (Calvo y Guerra, 2016, pp. 577-578).

El aspecto más característico de este fragmento es la métrica, la musicalidad y el ritmo. Se aprecia a través del uso de frases cortas, separadas por comas y puntos, que dotan de un ritmo especial al texto.

Como dicen Brumme y Espunya, satisfacer las preferencias métricas de la lengua traducida mientras al mismo tiempo se consigue la naturalidad necesaria puede ser una tarea ardua. La cadencia, como un aspecto esencial aquí, puede conseguirse mediante el uso de diferentes formas métricas y combinaciones para prevenir la monotonía (Brumme y Espunya, 2012, p. 18). Tenemos que tener en cuenta que este fragmento pertenece a un bastante más largo en el que se mantiene el mismo ritmo especial.

Por otro lado, identificamos este fragmento como un ejemplo de idiolecto, es decir, como la forma de hablar particular de una persona, para identificarlo con el personaje. Su forma de expresarse con una cadencia especial, como si estuviese cantando o, incluso, rapeando, hace que se le identifique rápidamente con el personaje del Cantante, es decir, Bob Marley.

6. Conclusiones

La contribución de este trabajo pasa por haber analizado diversos aspectos relacionados con el diálogo ficticio, a través de diversas técnicas. Y aunque se haya llegado a establecer, a lo largo de la historia de la teoría de la traducción, un marco teórico de consulta amplio y adecuado, la palabra final la tiene el traductor. Él es el que tiene el verdadero poder, y sus características personales y sus decisiones son las que realmente hacen que una traducción salga adelante. Por eso y otras razones la traducción literaria es única, además de por cambiar continuamente, de la misma manera que los estudios sobre la misma deberían hacer, por lo que el encorsetamiento y el ceñimiento a la teoría hacen un flaco favor a la labor del traductor literario.

Dicho de otra manera, los estudios de traducción literaria ofrecen una versión abstracta, con unas versiones más prescriptivas en lugar de descriptivas. Muchos de los problemas que podemos encontrar en una traducción, por mucho que hayamos acudido a análisis existentes de traducciones pasadas, van a surgir de forma novedosa a medida que hacemos un ejercicio de traducción por primera vez. Las situaciones nuevas plantean retos que, a veces, no podemos resolver consultando ejemplos de traducciones ya hechas, además de que con el tiempo van surgiendo cada vez más problemáticas nuevas. Dicho esto, no pretendemos de ninguna manera quitarle importancia ni desacreditar ningún estudio teórico ni comparativo sobre ninguna obra.

Por ello, como bien apunta Cadera, las numerosas traducciones y retraducciones de obras precedentes, ofrecen un material muy valioso para los investigadores con el objetivo de plasmar por escrito los procedimientos de la traducción literaria (Brumme y Espunya, 2012, p. 301). En la misma línea, y como hemos dicho antes, el análisis de textos ya traducidos puede llegar a aportar más, por los ejemplos prácticos que en ellos aparecen, que la pura teoría de la traducción, que sí sirve de guía, pero sin los ejemplos pueden llegar a confundir al traductor.

Después de haber analizado fragmentos de la novela, llegamos a la conclusión que lo realmente importante no es la equivalencia o las otras técnicas descritas, sino la evocación. Esto es, hacer que el lector, el verdadero interesado en este caso, se imagine algo de forma coherente y en consonancia con lo que queda reflejado en el texto original. No es lo más adecuado, pero se pueden llegar a utilizar algunas trampas mientras sean

coherentes a lo largo de todo el contenido, mientras llegue a transmitir al lector de la traducción lo que le podría transmitir a otro lector que esté leyendo el original. Al fin y al cabo, lo bonito de la traducción literaria es que aviva la imaginación, y es capaz de evocar en nosotros tanto realidades similares como mundos exóticos e imposibles.

7. Bibliografía

Akbar, A. (14 de octubre de 2015). *Marlon James: 'I don't believe in PG violence'*. Consultado el 6 de junio de 2017 en The Independent: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/features/marlon-james-i-don-t-believe-in-pg-violence-a6694431.html>

Álvarez Calleja, M^a A. (1994) *Acercamiento metodológico a la traducción literaria*.

Amazon. *Marlon James*. Consultado 7 de junio de 2017 en Amazon: <https://www.amazon.com/Marlon-James/e/B001JP2UK8>

Brumme, J. (2012). *Traducir la voz ficticia*. Berlin: De Gruyter.

Brumme, J., & Espunya, A. (2012) *The translation of fictive dialogue*. New York: Approaches to Translation Studies.

Cadera, S. M. (2003). *Miscelánea Comillas: Técnicas narrativas y el español del Perú como representación de oralidad en Conversación en La Catedral, de Mario Vargas Llosa*. Universidad Pontificia Comillas.

Channel 4. (14 de octubre de 2015). *Man Booker Prize winner Marlon James "in exile" from Jamaica*. Consultado 5 de junio de 2017 en Channel 4: <https://www.channel4.com/news/man-booker-prize-winner-marlon-james-in-exile-from-jamaica>

CNRTL. *Patois, -oise*. Consultado el 6 de junio de 2017 en CNRTL: <http://www.cnrtl.fr/definition/patois>

Guitart, J. M. (1997). *Variability, multilectalism, and the organization of phonology in Caribbean Spanish dialects*. Georgetown: Georgetown University Press.

González Olvera, N. M. (2013). *Propuesta de traducción de elementos del compilado "1001 logical laws, accurate axioms, profound principles, trusty truisms, homey homilies, colorful corollaries, quotable quotes and rambunctious ruminations for all walks of life"*. Universidad Autónoma del Estado de México.

Hortal, M. (12 de mayo de 2016). *Breve historia de siete asesinatos de Marlon James. Monumental polifonía*. Consultado el 10 de junio de 2017 en Lectura y Locura: <http://lecturaylocura.com/breve-historia-siete-asesinatos/>

James, M. (2014). *A brief history of seven killings: a novel*. New York: Riverhead Books.

James, M. (2016). *Breve historia de siete asesinatos*. (Calvo, Guerra, Trad.). Madrid: Malpaso.

Lazar, Z. (6 de mayo de 2015). *Breve historia de siete asesinatos*. Consultado el 6 de junio de 2017 en El Cultural: <http://www.elcultural.com/revista/letras/Breve-historia-de-siete-asesinatos/38021>

Macalester College. *Marlon James*. Consultado el 6 de junio de 2017 en Macalester College: <https://www.macalester.edu/academics/english/facultystaff/marlonjames/>

Nida, E. A., & Taber, Ch. R. (1986). *La traducción, teoría y práctica*. Madrid: Ediciones Cristiandad.

Oppenheim, M. (30 de mayo de 2016). *Man Booker Prize winner Marlon James reveals he was given exorcism by Jamaica's 'ex-gay' movement*. Consultado el 6 de junio de 2017 en The Independent: <http://www.independent.co.uk/news/people/man-booker-prize-winner-marlon-james-reveals-he-undertook-exorcism-by-jamaicas-ex-gay-movement-a7056426.html>

Romana, M^a L., Sáenz, J. M., & Úcar, M^a P. (2011). *Traducción e interpretación. Estudios, perspectivas y enseñanzas*. Universidad Pontificia Comillas.

Sand, A. (1999). *Linguistic variation in Jamaica. A corpus-based study of radio and newspaper usage*. Tübingen (Alemania)

Toury, G. (1980). *In Search of a Theory of Translation*. Jerusalem: The Porter Institute for Poetics and Semiotics.

Torre, E. (1994). *Teoría de la traducción literaria*. Madrid: Editorial Síntesis.