

### 3.2 Les Québécois parlent aux allogalles

Le deuxième public est le public des autres francophones, de ceux qui ne comprennent pas forcément les particularismes québécois et qui pourraient être fortement gênés par eux. Nous avons déjà évoqué la stratégie des auteurs du texte de ne présenter ces particularismes que lorsque le contexte en permet une lecture sans grands efforts. Nous avons aussi vu que le recours aux particularismes n'était pas systématique alors que s'il l'avait été, le texte aurait été presque incompréhensible pour un francophone d'Europe. L'adaptation des québécismes a été planifiée par les auteurs, elle a été graduée pour permettre à un francophone d'ailleurs de se frotter à la langue locale sans risquer de ne pas comprendre. L'oralité simulée joue avec les différences sans dépasser le seuil critique de la non compréhension.

*Magasin Général* est ainsi, à travers l'usage de l'oralité simulée, un double dialogue en interne et en externe de la communauté québécoise. Il lui permet de se confronter à sa propre adaptation à la modernité ou au passé suivant la perspective que l'on adopte. Il permet aussi aux Québécois de se poser comme des francophones unis aux autres francophones dans leurs différences. Les Québécois parlent français, mais ils parlent un autre français que le reste de la communauté francophones.

Abréviations :

MG = R. Loisel/J.-L. Tripp, *Magasin Général. Les hommes*, Bruxelles 2007.

Susanne M. Cadera

## La oralidad fingida del monólogo de Magdalena Cruz en "Tres Tristes Tigres" de Guillermo Cabrera Infante y su traducción al alemán e inglés

### Resumen

En el presente artículo nos centramos en una de las escenas de la novela *Tres Tristes Tigres* del escritor cubano Guillermo Cabrera Infante, el monólogo de Magdalena Cruz, para analizar distintos mecanismos de fingimiento de oralidad. Estudiamos las distintas estrategias narrativas y lingüísticas adoptadas por el autor en esta escena, sin perder de vista el conjunto de la novela. Los recursos narrativos y lingüísticos forman la base de comparación con las soluciones ofrecidos por los traductores al alemán y al inglés con el fin de descubrir la diferencia que puede haber entre la traducción a dos lenguas distintas y fundamentadas en dos estilos de traducción distintos. El objetivo último del estudio es detallar posibles soluciones traslativas de la *oralidad fingida extrema* representada en esta escena de la novela, evaluando la impresión que causan en la lengua meta.

### Introducción<sup>1</sup>

Con su novela *Tres Tristes Tigres* (1967), Guillermo Cabrera Infante se consagró como uno de los novelistas hispanoamericanos más originales de su época. La novela, en la línea de otras novelas hispanoamericanas de su momento, como por ejemplo *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar, se caracteriza por su peculiar estructura. Se podría describir como un mosaico de escenas, donde aparecen personajes ilustrándonos facetas múltiples de la vida en Cuba, con distintos tipos de discursos.

Si nos fijamos en el modelo del continuo entre oralidad y escrituralidad de Koch/Oesterreicher<sup>2</sup> observamos que la novela *Tres Tristes*

<sup>1</sup> Este estudio se ha escrito en el marco del proyecto de investigación Hum2007-62745/FILO *La Oralidad Fingida: Descripción y Traducción* (OFDYT), financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia de España.

<sup>2</sup> P. Koch/W. Oesterreicher, "Sprache der Nähe – Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte", *Romanistisches Jahrbuch*, Bd. 36, 1985, p. 15-43; P. Koch/W.

*Tigres* abarca un sinnfín de fases que puedan existir entre los dos polos existentes entre la distancia comunicativa y la inmediatez comunicativa: diálogos entre los personajes, conversación telefónica, monólogos en discurso directo, discurso de un presentador de un cabaret, la carta privada, el diario íntimo, testimonios, poesía, el discurso político, etc. Tal como afirma Ricardo Baixeras Borrell “la oralidad y la escritura vienen a convertirse en la novela de Cabrera Infante en la piedra de toque que permite vincular lo “popular” con la supuesta cultura dominante, es decir, lo “gráfico”, la escritura”.<sup>3</sup>

De esta manera, la novela constituye un intento de reflejar a través de la escritura las formas de expresión humana en general, al mismo tiempo que nos ofrece lo particular de la idiosincrasia cubana.

Además de esta riqueza de discursos, la novela rompe con la tradición narrativa de presentarnos un texto lineal y sucesivo. La lectura se convierte en una vivencia, donde los juegos gráficos nos sorprenden para enseñarnos que existe aún otro tipo de lenguaje, el simbólico, que nos obliga a pensar y reflexionar sobre su cometido. En el transcurso de la novela aparecen palabras escritas en círculo o en diagonal, frases impresas en forma de una pirámide invertida, letras cayéndose por la página, una página como si la leyéramos a través de un espejo, páginas en blanco y una en negro, repetición de la misma palabra en una misma página, frases escritas en verso, juegos numéricos, dibujos, etc. No es de extrañar que Cabrera Infante compare la literatura con un juego:

Para mí la literatura es un juego, un juego complicado, mental y concreto a la vez, que actúa sobre un plano físico, la página y los diversos planos mentales de la memoria, la imaginación, el pensamiento, no muy lejano del ajedrez, pero sin las connotaciones del juego-ciencia que muchos se empeñan en otorgar al ajedrez, como una forma de diversión y de ensimismamiento a un tiempo.<sup>4</sup>

El objeto de este artículo no es analizar todas estas formas de expresión literaria-artística de la novela,<sup>5</sup> sino que nos interesa ver cómo se han traducido algunos aspectos de la novela que podríamos llamar de

Oesterreicher, *Gesprochene Sprache in der Romania: Französisch, Italienisch, Spanisch*, Tübingen 1990; traducción al español por Araceli López Serena: *Lengua hablada en la Romania: español, francés, italiano*, Madrid 2007.

<sup>3</sup> R. Baixeras Borrell, *Análisis pluridisciplinar de Tres Tristes Tigres para el estudio de la poética de Guillermo Cabrera Infante*, Barcelona 2006, p. 62-63.

<sup>4</sup> G. Cabrera Infante en una entrevista con entrevista con Rita Guibert en J. Ríos (ed.), *Guillermo Cabrera Infante*, Madrid 1974, p. 20.

<sup>5</sup> R. Baixeras Borrell, *Análisis...* (nota 3), analiza algunos de los discursos de la novela.

representación extrema de oralidad debido a su abundante recurso a la experimentación con el lenguaje literario.

Para demostrar en qué consiste esta experimentación nos centramos en uno de los fragmentos más representativos de la novela, el monólogo de Magdalena Cruz. Analizamos los factores relevantes para causar la impresión de oralidad para luego comparar los fragmentos con la traducción al inglés y al alemán.

### 1. Fingir la oralidad en la narrativa

El término “oralidad fingida” fue utilizado por primera vez en el año 1985 por Paul Goetsch.<sup>6</sup> A partir de entonces ha sido utilizado por varios estudiosos interesados en la variedad discursiva literaria. La razón por la cual el término fue tan aceptado por la crítica es que alude a un cambio de perspectiva en la teoría sobre la diferencia entre oralidad y escrituralidad. Estudios lingüísticos como los de Söll, Ludwig y Koch/Oesterreicher rompieron con la visión de que la oralidad y la escritura son dos polos opuestos. A partir de estos trabajos se distingue entre medio, es decir, el modo de realización externo, y concepción, es decir el modo de verbalización que depende de las condiciones de la comunicación.<sup>7</sup> Lo novedoso de estos estudios también reside en la definición de la relación entre la concepción ‘escrito’ y ‘hablado’ como una escala continua entre dos polos extremos con numerosas gradaciones.<sup>8</sup> Para el análisis de la oralidad fingida en la narrativa, este esquema resulta muy interesante, porque demuestra que un texto escrito puede tener rasgos de la lengua hablada y situarse más cerca del polo ‘hablado’.

Anteriormente, a menudo se hablaba – y se sigue hablando a veces – de la “oralidad” de un texto, sin definir el término atribuyendo la cualidad de “oral” a un soporte que por naturaleza es escrito. El análisis más profundo de la simulación de oralidad pone de relieve cómo el escritor usa ciertas estrategias del medio escrito para proporcionar a su discurso literario la *impresión* de oralidad. Si en la literatura se pretende fingir oralidad, el autor tendrá que compensar la ausencia de ciertos elementos de la lengua hablada con ciertas estrategias narrativas que pertenecen al

<sup>6</sup> P. Goetsch, “Fingierte Mündlichkeit in der Erzählkunst entwickelter Schriftkulturen”, en: *Poetica* 17 (1985), p. 202-218.

<sup>7</sup> L. Söll/F. J. Hausmann, *Gesprochenes und geschriebenes Französisch*, Berlin 1985, p. 17-20.

<sup>8</sup> P. Koch/W. Oesterreicher, “Sprache der Nähe...” (nota 2), p. 15-43; el concepto del ‘continuo’ lo utiliza también W. Chafe, *Integration and Involvement in Speaking, Writing and Oral Literature*, en D. Tannen (ed.), *Spoken and Written Language. Exploring Orality and Literacy*, Norwood, New Jersey 1993, p. 35-53.

medio escrito.<sup>9</sup> Por eso, en la literatura siempre nos hallamos, en palabras de Paul Goetsch, ante la “oralidad fingida” y no ante la oralidad ni conceptualmente ni medialmente real.

Hay que apuntar aquí que a menudo los propios escritores son conscientes de la ficcionalidad de su propio lenguaje a la hora de intentar imitar la lengua hablada. Las siguientes citas de Rafael Sánchez Ferlosio y Julio Cortázar sirven de ejemplo:

[...] el habla se reinventa en el papel, aunque creamos imitarla; en su lugar ponemos otra cosa extraña, y no obstante, más fiel a la palabra hablada que su más rigurosa transcripción, por la sencilla razón de que esta última toma la individualidad irreversible, fidelísimo documento de la vida, pero por eso mismo absolutamente irresucitable a través de la lectura; mientras del otro modo se salva justamente en la medida en que la traducción a las condiciones de lo escrito hacen accesible su reproducción.<sup>10</sup>

[...] una de las razones que más se oponen a una gran literatura argentina de ficción es el falso lenguaje literario (sea realista, y aun neorrealista, sea alambicadamente estetizante). Quiero decir que si bien no se trata de escribir como se habla en Argentina, es necesario encontrar un lenguaje literario que llegue por fin a tener la misma espontaneidad, el mismo derecho, que nuestro hermoso, inteligente, rico y hasta deslumbrante estilo oral. Pocos, creo, se van acercando a ese lenguaje paralelo, pero ya son bastantes como para creer que, fatalmente, desembocaremos un día en esa admirable libertad que tienen los escritores franceses o ingleses de escribir como se respira, y sin caer por eso en una parodia del lenguaje de la calle o de la casa.<sup>11</sup>

## 2. La oralidad fingida en *Tres Tristes Tigres* y su traducción al alemán y al inglés

### 2.1 La traducción de la *Advertencia*

En la misma línea que las citas anteriores, al comienzo de la novela *Tres Tristes Tigres*,<sup>12</sup> Guillermo Cabrera Infante nos confronta con la siguiente advertencia:

<sup>9</sup> P. Koch/W. Oesterreicher, “Sprache der Nähe...”, *Gesprochene Sprache...* (nota 2); R. Ludwig, “Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Felder der Forschung und Ansätze zu einer Merkmalsystematik im Französischen”, en: *Romanistisches Jahrbuch* 37 (1986), p. 15-45, L. Söll/F. J. Hausmann, *Gesprochenes...* (nota 7).

<sup>10</sup> R. Sánchez Ferlosio, “Las palabras malsonantes— ¿Puede, debe emplearlas en la letra impresa el escritor de hoy? — ¿Por qué?, entrevista en: *Estafeta literaria*, 267, 1963, p. 3-5.

<sup>11</sup> J. Cortázar, carta sin fecha de los años 60, citado en A. Rosenblat, *Lengua literaria y lengua popular en América*, Caracas 1969, p. 93-94.

<sup>12</sup> G. Cabrera Infante, *Tres Tristes Tigres*, Barcelona 1970.

### ADVERTENCIA<sup>13</sup>

*El libro está en cubano. Es decir, escrito en los diferentes dialectos del español que se habla en Cuba y la escritura no es más que un intento de atrapar la voz humana al vuelo, como aquel que dice. Las distintas formas del cubano se funden o creo que se funden en un solo lenguaje literario. Sin embargo, predomina como un acento el habla de los habaneros y en particular la jerga nocturna, que, como en todas las grandes ciudades, tiende a ser un idioma secreto.*

*La reconstrucción no fue fácil y algunas páginas se deben oír mejor que se leen [...]*

GCI

El propio autor nos indica con su “advertencia” que estamos ante una creación artística que intenta evocar las distintas variedades del español cubano, las distintas formas de expresarse y las distintas realidades del país. “Atrapar la voz humana” mediante la escritura significa intentar trasladar la concepción “hablado” al medio escrito de la forma más verosímil posible.

La cuestión es qué función tiene esta advertencia de Cabrera Infante, y más aún si nos proponemos traducir la obra. ¿Es necesaria para la comprensión de la obra? ¿Qué nos intenta transmitir el autor? ¿Se puede omitir? Entre los autores hispanoamericanos de los años 50 y 60 fue común la preocupación por el lenguaje literario. Se intentaba buscar un lenguaje propio capaz de expresar la realidad hispanoamericana desconocida para la mayor parte del mundo. Escribir “sin caer por eso en una parodia del lenguaje de la calle o de la casa”, tal como nos indica Julio Cortázar en la cita del apartado anterior, era el objetivo máximo.

Pues bien, en la traducción al alemán,<sup>14</sup> la advertencia se encuentra en el mismo lugar que en el original, antes del comienzo de la novela. La traducción es la siguiente:

### HINWEIS

Dieses Buch ist auf kubanisch geschrieben. Das heißt, in den verschiedenen Dialekten des Spanischen, die in Kuba gesprochen werden, und die Schrift ist lediglich ein Versuch, die menschliche Stimme sozusagen im Flug zu erhaschen. Die verschiedenen Formen des Kubanischen verschmelzen, wie ich glaube, zu einer einzigen literarischen Sprache. Dennoch ist der vorherrschende Akzent die Redeweise der Einwohner Havannas, und insbeson-

<sup>13</sup> Se mantiene la cursiva del texto original.

<sup>14</sup> Utilizamos la siguiente edición: G. Cabrera Infante, *Drei traurige Tiger*, traducido al alemán por Wilfried Böhringer, Frankfurt am Main 1998.

dere der nächtliche Jargon, der, wie in allen großen Städten, etwas von einer Geheimsprache ist.

Die Rekonstruktion war nicht einfach, und manche Seiten sollte man eher hören als lesen, und es wäre auch gar keine schlechte Idee, sie laut zu lesen.

[...]

GCI

El traductor optó por una traducción bastante literal del texto, sin dar ninguna explicación al respecto. Resulta una contradicción leer en alemán “dieses Buch ist auf kubanisch geschrieben”; ¿cómo es posible que un libro traducido al alemán esté escrito en cubano? Podríamos pensar que el traductor se haya dedicado simplemente a traducir el texto sin preocuparse demasiado por el efecto que podría causar en el lector. Sin embargo, al leer el texto ocurre algo que se parece, en un sentido amplio, al efecto de distanciamiento brechtiano (*Verfremdungseffekt*). La afirmación de un hecho que no es o que no parece ser llama la atención al lector e incita a la reflexión. Intencionado o no, la traducción al alemán del texto resulta funcionar realmente como una advertencia, una explicación del lenguaje de la novela tan variado y tan poco común. La verosimilitud literaria no depende tanto de lo que está escrito realmente sobre el papel sino de lo que el lector se cree, como afirma el escritor peruano Mario Vargas Llosa: La verdad y la mentira de una ficción están fundamentalmente determinadas por su poder de persuasión interno, su capacidad para convencer al lector lo que cuenta.<sup>15</sup>

Si desde el primer momento sabemos que la novela fue escrita originalmente en “cubano” y no en castellano estándar y que este lenguaje surge a través de la traducción, leeremos la novela con otros ojos, imaginándonos mentalmente los ambientes cubanos. Otro dato que nos hace sospechar que el traductor fue muy consciente a la hora de traducir la advertencia para indicar al lector la peculiaridad del original es que bajo el título en la página 3 del libro figura: “Aus dem kubanischen Spanisch übersetzt von Wilfried Böhringer” (“Traducido del español cubano...”).

En la traducción al inglés,<sup>16</sup> sin embargo, no hay advertencia, en su lugar se encuentra una página que se denomina “Praise for *Three Trapped Tigers*” y que consiste en citas sobre la novela de varios escritores como Carlos Fuentes, Juan Goytisolo, Susan Sontag, Carlos Eire, una cita del Rey de España Juan Carlos y tres citas de reseñas en periódicos. Las

<sup>15</sup> M. Vargas Llosa, *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, Mexico 1996, p. 263.

<sup>16</sup> Utilizamos la siguiente edición: G. Cabrera Infante, *Three Trapped Tigers*, traducido al inglés por Donald Gardener y Suzanne Jill Levine, London 2004.

citas de Carlos Fuentes y Susan Sontag son las únicas que hacen referencia al lenguaje de la novela:

Cabrera Infante is the first Latin American master of puns and word games, an essential part of the English language literary tradition; by creating his own *Spanish* language to renew, recognize, and contaminate itself; but, by doing so, his writing destroys the deadly nature inherent in the insular tradition of prose – Carlos Fuentes.

It now seems utterly extraordinary that anyone can write brilliant prose in more than one language; we marvel at a Nobokov, a Beckett, a Cabrera Infante – Susan Sontag.

Es evidente que los traductores (o la editorial) decidieron sustituir la advertencia por estas citas para no comprometerse con la ambigüedad que produce la traducción de la *Advertencia*. Sin embargo, el lector pierde el dato de que la experimentación de la novela no sólo consiste en una estructura y un lenguaje novedoso sino en el intento de plasmar las distintas variedades lingüísticas de Cuba. A diferencia de la traducción al alemán, entre los datos editoriales figura “Translated from the Spanish by Donald Gardener y Suzanne Jill Levine”, es decir en ningún momento se hace referencia a la variedad cubana.

A continuación veremos que la traducción de la advertencia o su omisión, en su caso, tiene su importancia y es coherente con los distintos estilos de traducción en su conjunto.

## 2.2 El monólogo hablado de Magdalena Cruz y sus traducciones al alemán e inglés

El fingimiento de la oralidad en la narrativa es un proceso complejo y suele variar según la obra. La intención del autor puede ser la de acercar la escritura a la oralidad fingiendo mediante la construcción del texto y una serie de técnicas narrativas su carácter espontáneo, expresivo y flexible. Otro objetivo puede ser el de dar al lector la posibilidad de reconocer a través del lenguaje el origen social, regional o individual de los protagonistas.<sup>17</sup> A todo ello, la elección de las distintas maneras de expresión literaria permite un gran número de combinaciones: los diálo-

<sup>17</sup> N. Page, *Speech in the English Novel*. Basingstoke, Hampshire 1988, p. 55-56; E. T. Closs, “The Voice of Varied Linguistic and Cultural Groups in Fiction: Some Criteria for the Use of Language Varieties in Writing”, en: M. Farr Whiteman, *Writing: The Nature, Development, and Teaching of Written Communication*. Volume 1: *Variation in Writing: Functional and Linguistic-Cultural Differences*, Hillsdale, New Jersey 1981, p. 115-119.

gos, el estilo directo o indirecto, el estilo indirecto libre, los monólogos, etc. pueden pero no tienen que ser necesariamente dialectales, ideoléctales o coloquiales.

En la novela *Tres Tristes Tigres* hallamos una gran variedad de recursos, imposible de nombrar todos en este breve estudio. Elegimos el monólogo de Magdalena Cruz por su elevado grado de experimentación para ilustrar hasta dónde se puede fingir la oralidad.

El *monólogo hablado* de Magdalena Cruz transcurre a través de una página y media (pp. 34-35) y constituye la tercera escena del primer capítulo de la novela llamado "Los Debutantes". La protagonista de la escena es Magdalena Cruz, de procedencia humilde y que frecuenta la vida nocturna de La Habana. Es una de las acompañantes de los tristes tigres, Arsenio Cué, Silvestre Isla y Códac que, a diferencia de ella, son personajes cultos con conocimientos diversos, desde la filosofía, la música, la literatura y la cultura en general. Cabrera Infante consigue reflejar las diferencias formando un constante contraste entre los distintos registros lingüísticos.

Pero la escena no solo interesa por su marcación diastrática y diatópica sino también por lo que representa. El texto de Magdalena Cruz es como un *stream of talk*<sup>18</sup>, redactado en estilo directo. No existe ningún interlocutor visible por lo cual podríamos denominarlo *monólogo hablado en voz alta*,<sup>19</sup> aunque la manera en que Magdalena relata su historia hace suponer que alguien le está escuchando.

La traducción al alemán fue publicada por primera vez en el año 1987 en Fráncfort con el título *Drei traurige Tiger* y fue elaborada por Wilfried Böhringer. La traducción de Böhringer fue muy bien recibida por la crítica. Sobre todo se valoró de forma muy positiva el tratamiento del lenguaje. En 1988 le otorgaron el premio *Helmut M. Braem-Übersetzerpreis* por la gran calidad de la traducción.<sup>20</sup> En este estudio utilizamos la última edición, publicada también en Fráncfort en 1998.

<sup>18</sup> D. Lodge, *After Bakhtin: essays on fiction and criticism*, London, New York 1990, p. 81.

<sup>19</sup> M. Altmann lo denomina "monólogo exterior": "Tres Tristes Tigres: caja de resonancia de la polifonía habanera", en: R. Eberenz, (ed.), *Diálogo y oralidad en la narrativa hispánica moderna*, Madrid 2001, p. 217; A. Muñoz Maldonado, *Escritura y oralidad en Tres Tristes Tigres de Guillermo Cabrera Infante*, New Brunswick 1999.

<sup>20</sup> S. Kleinert/D. Pirazzini, "Äquivalenzprobleme in Wilfried Böhringers Übersetzung von Guillermo Cabrera Infantes *Tres Tristes Tigres*", en: W. Pöckl (ed.), *Literarische Übersetzung. Beiträge zum gleichnamigen XXI. Romanistentag in Aachen*, Bonn 1990, p. 135.

La primera traducción al inglés se publicó con el título *Three Trapped Tigers* en Nueva York en el año 1971. La traductora norteamericana Suzanne Jill Levine relata en su libro *The Subversive Scribe: Translating Latin American Fiction*<sup>21</sup> que algunas escenas fueron traducidas por el propio Cabrera Infante en colaboración con un compañero inglés, Donald Gardener. Cuando Suzanne Jill Levine se ocupó de la traducción respetó partes de la traducción de Gardener. Por esta razón, en todas las ediciones figuran los dos traductores. En 1980 se publicó la misma traducción en Londres. Suzanne Jill Levine es una de las traductoras norteamericanas de novelas hispano-americanas más importantes. En su libro comenta que suele traducir en estrecha colaboración con el autor de la obra, siempre que esto sea posible, con el fin de aclarar dudas y comentar los cambios que se producen a la hora de trasladar el texto al inglés. En el caso de *Tres Tristes Tigres*, Jill Levine contó con la colaboración de Cabrera Infante.<sup>22</sup> La traducción fue bien recibida en general, algunos la llaman obra "magistral"<sup>23</sup> otros "brilliant reworking".<sup>24</sup> Sin embargo, tal como veremos más adelante, las únicas críticas negativas que obtuvo la traducción de Jill Levine se refieren al tratamiento del lenguaje, aspecto esencial de la novela y tema del presente estudio. En este estudio utilizamos la última edición londinense que data del año 2004.

Nuestro análisis del texto original y sus traducciones al alemán e inglés se divide en dos fases. Primero se analizan los aspectos narrativos: la presentación textual (marcadores de texto, puntuación, párrafos, etc.) y las técnicas narrativas (distintos tipos de diálogos, estilo directo, indirecto, indirecto libre, etc.). En un segundo momento se estudian los aspectos lingüísticos: rasgos universales de la lengua hablada (pausas, repeticiones, vacilaciones, frases y vocabulario simple, elementos no verbales, etc.) y rasgos específicos del lenguaje hablado (distintos tipos del habla o variedades lingüísticas). Para la descripción de los procedi-

<sup>21</sup> S. Jill Levine, *The Subversive Scribe: Translating Latin American Fiction*, St Paul/Minnesota 1991, p. 21.

<sup>22</sup> Según la *Encyclopedia of Literary Translation Into English*, editado por O. Classe, London/Chicago 2000, p. 208, G. Cabrera Infante quiso evitar que bajo el título de la traducción al inglés apareciera la nota "en colaboración con el autor" porque veía en la traducción otro texto distinto, que seguía al original pero al mismo tiempo se trataba de una reelaboración. Mientras que en la edición norteamericana figura el dato de la "colaboración" del autor, en las ediciones londinenses no aparece.

<sup>23</sup> L. Pegenaute, "La traducción del posmodernismo hispanoamericano: reflexiones sobre la interpretación de la cultura", HISTAL enero 2004, <http://www.histal.umontreal.ca/espanol/documentos/La%20traduccion%20del%20postmodernismo%20hispanoamericano.htm>; 15.05.09, p. 11.

<sup>24</sup> O. Classe (ed.), *Encyclopedia...* (nota 22), p. 208.

mientos traslativos se usan los conceptos de transposición, modulación, adaptación, equivalencia y compensación introducidos por Vinay y Dalbernet<sup>25</sup>, en combinación con otros métodos como la amplificación (o adición), la explicitación y la omisión descritos por Vázquez-Ayora.<sup>26</sup>

### 2.2.1 Presentación textual y técnicas narrativas

El monólogo de Magdalena Cruz empieza *in medias res*, sin introducción ni enmarcación del contexto narrativo. El lector no solo se ve confrontado con un discurso totalmente distinto al de las dos escenas anteriores, sino que además, únicamente hacia el final de la escena sabe qué personaje está “hablando”:

[...] me entendite, le digo dígole, porque éta que etá aquí, Magdalena Crús, vastar del otro lao y de allí pacá [...]. (TTT: 35)<sup>27</sup>

Tal como se aprecia en la reproducción del fragmento que figura en el apéndice I del presente artículo, el monólogo está conformado por texto corrido sin división por párrafos o por puntos y aparte. No existe ningún punto a lo largo de todo el texto, los únicos signos de puntuación o separación dentro del texto son la coma y el doble punto. Este premeditado rasgo estilístico confiere a la lectura un ritmo acelerado y precipitado totalmente común en un discurso acalorado. Magdalena relata de forma muy viva cómo fue echada de la casa donde se hospedaba, reproduciendo partes de la discusión con la casera en estilo directo. Las intervenciones de la casera están marcadas mediante la presencia de los *verba dicendi* ‘dise, díseme o replica’ y, en alguna ocasión, por la descripción de los gestos de ambas.

El estilo directo del fragmento conjuntamente con la citación del discurso ajeno finge de una manera muy viva los relatos escénicos típicos de la comunicación cotidiana.<sup>28</sup>

<sup>25</sup> J. P. Vinay/J. Dalbernet, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Chomeday, Laval (Québec) 1977.

<sup>26</sup> G. Vázquez-Ayora, *Introducción a la Traductología*, Georgetown 1977.

<sup>27</sup> Utilizamos las siguientes abreviaturas: TTT (texto original de Tres Tristes Tigres), TTTA (traducción al alemán de Tres Tristes Tigres), TTTI (traducción al inglés de Tres Tristes Tigres).

<sup>28</sup> El término *relato escénico* (“Szenisches Erzählen”) para la reproducción de conversaciones en el lenguaje familiar proviene de U. Quasthoff, *Erzählen in Gesprächen. Linguistische Untersuchungen zu Strukturen und Funktionen am Beispiel einer Kommunikationsform des Alltags*, Tübingen 1980, p. 27. También P. Koch/W. Oesterreicher, “Sprache der Nähe” (nota 2), p. 27, anotan la reproducción del discurso ajeno como característica de la conversación.

Tanto en la traducción al alemán como al inglés se ha mantenido de manera fiel la presentación textual y la técnica narrativa del discurso directo, por lo que, en los dos casos, se ha logrado mantener la vivacidad expresiva global de este fragmento.

En las dos traducciones se ha mantenido la fluidez textual conseguida por la eliminación de puntos y separación por párrafos (véase apéndices II y III). De este modo, tanto en el texto original como en las traducciones estamos ante un texto totalmente carente de pausas prolongadas y se consigue plasmar el dinamismo de una conversación oral y, en concreto, ese tono exaltado que se percibe en el texto original por la discusión entre Magdalena y su casera.

Respecto a las técnicas narrativas, también se ha mantenido la manera en que se intercala el discurso de la casera a través de los enunciados de la propia Magdalena. En las dos traducciones se usan intercalaciones en estilo directo al igual que en el original. Sin embargo, mientras que la traducción al alemán sigue de manera más cercana al original, en la traducción al inglés se efectúa algún que otro cambio a la hora de introducir las intervenciones de la casera.<sup>29</sup>

- (1) [...] y entonse ella que me dise, *tú*, me dise así, moviendo su manito parriba y pabajo, de lo más picúa ella, díseme, *tú te puede-dil-aonde-te-de-la-gana*, que yo no te voy paral ni ponel freno: por finés que yo no soy tu madre, me oíte, me dice poniéndose su manito así al revés sobre la bemba de negra [...]. (TTT: 34)

[...] un dann sagtse zu mir, *du*, sagtse, un macht dabei so mim Händchen rauf und runter, so ganz etepetete, *du*, sagtse zu mir, *geh-doch-von-mir-aus-wohin-de-willst*, *ich werdich jehnfalls nich festhaln: bin ja schließlich nich deine Mutter*, haste mich verstandn, sagtse, un hält sich dabei die Hand auf ihre Negerflabbe [...]. (TTTA: 33)

[...] and then she said, she spoke like this, reachin her hand out like she was stopping a bus or somethin, *Im tellin ya*, she said, *ya can go where the heck ya like*, its all the same to me for aint gonna stop ya: *Im not ya mother*, but you lissen to me cause *Im tellin you somethin not for today but for tomorrow*, she said, puttin her tiny black hand all creased up and wrinkeld over those fat nigger liverlips of hers [...]. (TTTI: 24)

<sup>29</sup> Las cursivas de aquí en adelante introducidas en las citas son nuestras.

Se observa que en la traducción al alemán se mantiene el estilo un tanto telegráfico y redundante, típico para un discurso oral no planificado.<sup>30</sup> *Me dise, me dise así, diseme* están traducidos por *sagtse zu mir, sagtse, sagtse zu mir* y se encuentran en el mismo lugar del enunciado, sólo con una breve variación en el último.

En la traducción al inglés se ha optado por una acotación más cercana al lenguaje escrito reduciendo el estilo entrecortado del texto original. Se omite la primera intercalación que consiste en la palabra *tú* y que proviene de la casera. También omiten la aposición insertada entre comas “de lo más picúa ella” y optan por una interpretación de los gestos de la casera mediante una oración comparativa. Esta interpretación de los gestos de la casera como acto defensivo hacia Magdalena (“reachin her hand out like she was stopping a bus or somethin”), cambia el significado del texto original, además de quitarle esta gracia con que se refleja la manera de hablar y actuar tan típicos en la vida cotidiana cubana. A nuestro parecer, el traductor al alemán ha captado de un modo mucho más acertado la situación reflejada al buscar una forma de hablar similar, igualmente popular y con connotación graciosa: “de lo más picúa ella” (pronunciación errónea de ‘pícara’) es traducido por “so ganz etepetete” (‘exageradamente fino, de maneras exageradas’).

Como se verá más adelante, los cambios efectuados en forma de amplificación son una constante en la traducción al inglés de la novela quitándole espontaneidad e inmediatez comunicativa, hecho que ha sido comentado por la crítica: *New puns, new allusions, new images, new alliterations are stitched into the text, which is reinvented in translation as a more literary or “writerly” work.*<sup>31</sup>

#### 2.2.1.1 Rasgos universales de la lengua hablada

Por rasgos universales de la lengua hablada entendemos aquellas características que no dependen de una lengua específica, sino que son comunes a todas o casi todas las lenguas conocidas. Estos rasgos se sitúan en el nivel lingüístico, léxico y pragmático de cualquier enunciado. Entre las características principales destacan, por ejemplo:<sup>32</sup>

<sup>30</sup> P. Koch/W. Oesterreicher, *Lengua hablada...*, (nota 2) p. 33-34.

<sup>31</sup> O. Classe (ed.), *Encyclopedia...* (nota 22), p. 208.

<sup>32</sup> L. Söll/F. J. Hausmann, *Gesprochenes...* (nota 7), p. 54-67, P. Koch/W. Oesterreicher, “Sprache der Nähe...” (nota 2), p. 27; R. Ludwig, “Mündlichkeit...” (nota 9), Anexo.

- la simplicidad expresiva con frases incompletas o interrumpidas, o la menor ocurrencia de frases subordinadas<sup>33</sup>
- el mayor número de redundancias, como la repetición de palabras, oraciones o partes de oraciones
- el mayor número de palabras *passé-partout* o de partículas, y el uso de un vocabulario general y simple o de regionalismos y/o coloquialismos
- la libre alternancia de la toma de palabra (*free turn-taking*) y la ausencia de temas fijos, la presencia de preguntas confirmativas o aclarativas, la presencia de vacilaciones (*hesitation phenomena*)
- presencia de rasgos suprasegmentales, como la entonación, el ritmo, las pausas o la melodía y elementos parasegmentales, como la mímica, los gestos o las posturas corporales.

En el fragmento que nos ocupa existen varios recursos para fingir rasgos universales de la lengua hablada. Ya mencionamos la falta de párrafos y puntos y la abundancia de comas en su lugar que, aunque claramente pertenecientes al medio escrito,<sup>34</sup> dan al texto esta rapidez con que prosiguen los enunciados en un estado anímico de enfado.

También llama la atención la simplicidad sintáctica y la abundancia repetitiva del conector ‘y’.

Por otro lado, observamos frases interrumpidas mayoritariamente por los *verba dicendi* que, tal como mencionamos en el punto anterior, funcionan como indicadores del cambio del turno de palabra. La intercalación de los *verba dicendi* en todas sus variantes (“le dije, dígo, digo, le digo, díjome”) confieren al discurso la ya mencionada sensación de redundancia, además de reflejar de manera muy viva una narración escénica típicamente oral. El hecho de que a menudo aparecen dos veces seguidos (“dígo, digo”) le da además un aire coloquial-cubano.

En la traducción al alemán se ha optado por traducir todos los *verba dicendi* confirmando al discurso la misma sensación repetitiva y entrecortada. Para acercarse aún más al texto original, el traductor usa el proce-

<sup>33</sup> Tal como explica J. Brumme en “Traducir la oralidad teatral. Las traducciones al castellano, catalán, francés y euskera de *Der Kontrabaß* de Patrick Süskind”, en: J. Brumme (ed.), *La oralidad fingida: descripción y traducción*, Madrid 2008, p. 29, hacen falta más estudios para seguir defendiendo que la simplicidad sintáctica constituye un rasgo de oralidad, mientras que la complejidad sintáctica es exclusivamente atribuible a la escritura. Primeras avances en este sentido hace, según Brumme, J. M. Castellá Lidón en *Orality i escriptura. Dues cares de la complexitat en el llenguatge*, Barcelona 2004.

<sup>34</sup> L. Söll/F. J. Hausmann, *Gesprochenes...* (nota 7), p. 18.

dimiento de la transposición<sup>35</sup> a fin de buscar una forma popular equivalente. Los cambios de orden pronominal en *digole, digole, diseme* por un lado, y el seseo en *dise*, formas que representan el lenguaje coloquial-cubano, se transponen al alemán mediante una escritura fonética, reflejando fenómenos del alemán coloquial como la contracción de palabras o la elisión de la vocal final: *habich zu ihr gesagt* ('habe ich zu ihr gesagt'), *sag ich zu ihr* ('sage ich zu ihr'), *sag ich, un dann sagtse zu mir* ('und dann sagt sie zu mir'), *sagtse*.

En la traducción al inglés se han mantenido las interrupciones del discurso por *verba dicendi* aunque no se haya optado por reflejar de alguna manera el aire coloquial que inspiran. Las intercalaciones son las del inglés estándar "I said" y "she said". En algunas ocasiones se reemplaza por la expresión aún menos coloquial de "I told her".

En tres ocasiones se resalta la entonación, es decir la subida de tono, a través de un guión. Observamos de nuevo que el traductor al alemán hace el intento de conservar la grafía del original, al menos en dos de los casos, mientras que en la traducción al inglés se evita el uso del guión.

- (2) [...] tú te *puede-dil-aonde-te-de-la-gana* [...]. (TTT: 34)  
 [...] *du, sagtse zu mir, geh-doch-von-mir-aus-wohin-de-willst*  
 [...]. (TTTA: 33)  
 [...] *Im tellin ya, she said, ya can go where the heck ya like* [...].  
 (TTTI: 24)

Como se puede apreciar en esta cita, en la traducción al inglés se usa la interjección vulgar *heck* que en cierto modo expresa el enfado de la casera, para compensar la falta de marcación gráfica, aunque el texto original no deja entrever vulgaridad alguna en el enunciado.

Veamos otro ejemplo:

- (3) [...] ya etá muy antañona pa *compren-del-me* [...]. (TTT: 34)  
 [...] *Sie sindoch schon viel zu verknöchert, Sie versteehn*  
*mich einfach nich, [...].* (TTTA: 33)  
 [...] *youre a little bit over ninety youself to see waht I mean,*  
*if you see what I mean [...].* (TTTI: 25)

En este ejemplo, tanto en la traducción al alemán como al inglés se ha optado por sustituir el guión por una grafía que represente el alargamiento

<sup>35</sup> J. P. Vinay/J. Dalbernet, *Stylistique comparée...* (nota 25), p. 50, definen la transposición como sustitución de una palabra o segmento del TO por otra palabra o segmento del TT que conserve plenamente su contenido semántico sin respetar su categoría gramatical o morfosintáctica.

to de la vocal, pronunciación más cercana a ambas lenguas de llegada. Sin embargo, en la traducción al inglés, se efectúa la adición o repetición del enunciado con su ortografía estándar, neutralizando de esta forma la subida de tono intencionada con la grafía anterior.

La tendencia de la traducción al inglés de evitar el guión se ve también en el siguiente ejemplo:

- (4) [...] vete cuanto tú quiera, ahora, *o-y-e-l-o* bien, te va y no vuelve ma en eta casa [...]. (TTT: 34)  
 [...] *von mir aus kannst du gehen, aber merk-dir-eins, wenn du gehst, dann einfürallemal [...].* (TTTA: 34)  
 [...] *so ya can go where you like right now and have your damn ball but lissen now lissen to what Im saying cause I aint sayin it nomore, you go but yo doan came back [...].* (TTTI: 25)

En la traducción al alemán se usa el guión intentando mantener la misma grafía y estructura del enunciado original. Para reflejar la expresión cubana "óyelo bien" se ha usado el procedimiento de la modulación<sup>36</sup> buscando una exclamación en alemán que implique la misma insistencia ("merk-dir-eins"). En la traducción al inglés observamos de nuevo la preferencia por una expresión verbal para sustituir los guiones del texto original. Se repite dos veces "lissen" para darle la misma insistencia que tiene el original, pero de nuevo se añade una parte que no existe en el texto original. Se intuye que se quiere compensar de alguna manera la insistencia reflejada mediante la grafía del original añadiendo "I aint sayin it nomore", pero también se pierde el estilo entrecortado que la traducción al alemán es capaz de trasladar. La primera parte de la cita demuestra, además, otro tipo de expansión, muy frecuente en la traducción al inglés: la explicitación. Al añadir "and have your damn ball" parece que los traductores sienten la necesidad de hacer el texto más explícito haciendo referencia al motivo de la discusión, el baile de carneval. Por otro lado, al usar la interjección ofensiva "damn", junto con la ya mencionada adición de alguna interjección vulgar cambia la caracterización del personaje de la casera que nos ofrece el texto. Mientras que en el texto original no hay ninguna diferencia en el tono de Magdalena y de la casera, la traducción al inglés nos transmite una imagen mucho más despectiva de la casera.

<sup>36</sup> J. P. Vinay/J. Dalbernet, *Stylistique comparée...* (nota 25), p. 51, definen la modulación como transformación en el mensaje producido por un cambio de punto de vista o matiz semántico.

Esta tendencia se repite en la traducción de los elementos parasegmentales. Magdalena relata de una manera muy ilustrativa como gestícula tanto la casera como ella misma:

- (5) [...] por finés que yo no soy tu madre, me oíte, me dice *poniéndose su manito así al revés sobre la bamba de negra que tiene y gritándome en el mimo oído* que por poco que me rompe el tímpano [...]. (TTT: 34)  
 [...] bin ja schließlich nich deine Mutter, haste mich verstandn, sagtse, *un hält sich dabei die Hand auf ihre Negerflabbe un schreit mir so ins Ohr, daß mir fast das Trommelfell platzt* [...]. (TTTA: 33)  
 [...] Im not ya mother, but you lissen to me cause Im tellin you somethin not for today but for tomorrow, she said, *puttin her tiny black hand all creased up and wrinkeld over those fat nigger liverlips of hers, screaming fewchur right in my ear so loud she almost bust muy drums* [...]. (TTTI: 24)

Observamos de nuevo que en la traducción al inglés se produce una amplificación que modifica considerablemente la situación comunicativa representada en el texto original. Si bien es cierto que las dos interlocutoras expresen un estado de enfado elevado, la traducción al inglés exagera este estado introduciendo un desprecio hacia la casera que no existe en el original. La amplificación de “bamba de negra” del texto original a “her tiny black hand” y “fat nigger liverlips of hers” cambia el sentido connotativo poniendo mayor énfasis en la condición de ser de color. Teniendo en cuenta que las dos protagonistas son de color, hecho que se conoce, entre otros, por su peculiar forma de hablar,<sup>37</sup> el enunciado “bamba de negra” se entiende simplemente como una expresión típica, en todo caso de enfado, sin valor connotativo despreciativo hacia la raza negra.

Este cambio de mensaje causado por el procedimiento de la amplificación se produce también en otra parte de la traducción al inglés a la hora de describir los gestos y posturas de la casera:

- (6) [...] y entonse *ella hase así, muy dinna, que se me vira de medio lao y se me queda de pesfil* y va y me dise [...]. (TTT: 35)  
 [...] un dann *machtse so, ganz feierlich, dreht sich so halb um, dassichse so vonner Seite seh*, un geht hin un sagt, [...].

<sup>37</sup> Véase M. Altmann, “Tres Tristes Tigres...” (nota 19), p. 217.

(TTTA: 34)

[...] and so *she turns around reel dignifiant so I can see her black profile in the door frame* and from there she says to me [...]. (TTTI: 26)

Mientras que en la traducción al alemán se produce la modulación de “se me queda de pesfil” a “dassichse so vonner Seite seh” sin que esto afecte a una alteración del mensaje, en la traducción al inglés se añade “black”, insistiendo de nuevo en el color de piel de la casera con connotación negativa.

Se observa, pues, que la traducción al alemán, teniendo en cuenta los cambios inevitables, no se aleja tanto del texto original respecto a las técnicas narrativas y la representación de los rasgos universales de la lengua. El efecto que producen los cambios efectuados en la traducción inglesa es de mayor distanciamiento comunicativo. Pero este hecho es intencionado y concuerda con los comentarios de la propia traductora sobre su versión en lengua inglesa:

The translation replaces the evocation of a speaking voice with conceptual, graphic, *readerly* in-jokes.<sup>38</sup>

### 2.2.2 Rasgos específicos del lenguaje hablado

Resulta innegable el gran esfuerzo estilístico que realiza el autor a lo largo del monólogo de Magdalena Cruz para plasmar el dialecto, el ritmo y, en definitiva, la forma de expresión popular de los cubanos y en concreto de los afro-cubanos. Altmann indica que algunos protagonistas de la novela, Magdalena entre ellos, “proviene de la provincia de Oriente, donde el mestizaje y la influencia de la jerga africana son muy pronunciados, dándose una gran variedad de realizaciones fonéticas”.<sup>39</sup> Esta característica está reflejada en el monólogo de Magdalena mediante la alteración de la ortografía, de tal modo que se ve plasmado el castellano hablado en Cuba en su variante más popular.<sup>40</sup>

A continuación enumeramos las alteraciones ortográficas con algún ejemplo de TTT<sup>41</sup> para luego proceder al análisis de las traducciones al alemán y al inglés.

<sup>38</sup> S. Jill Levine, *The Subversive Scribe...* (nota 21) p.70.

<sup>39</sup> M. Altmann, “Tres Tristes Tigres...” (nota 19), p. 217.

<sup>40</sup> Véase N. Blanco, “Algunas características del español en Cuba antes y después de 1959”, Habana, <http://redgeomatca.rediris.es/elenza/magazine/pdf/nilda.pdf>, 15.05.09.

<sup>41</sup> Véase también el apéndice para una visión global del fragmento.

Fenómeno fonético del castellano-cubano hablado	Ejemplos del monólogo de Magdalena
contracción de palabras	puedil [puedes ir] tevasencontlal [te vas a encontrar] paluego [para luego]
elisión o aspiración de las eses	no ma [no más] te eneterate [te enteraste] oíte [oíste]
elisión de la /r/ entresilábica	dale [darle] dejáme [dejarme] callame [callarme]
elisión de la /d/ entresilábica	metía [metida] me queo vestía [me quedo vestida] aonde [adonde]
elisión o neutralización de la consonante final	uté [usted] de una ve [vez] cantida [castidad]
eliminación de consonantes o sílabas	parriba y pabajo [para arriba y para abajo] cucha [escucha] fectivamente [efectivamente]
neutralización de la /r/ y /l/	hablal descalga bailal impolta
neutralización de la /r/ y /s/	casnaval [carnaval] pesfil [perfil]
neutralización de la /i/ y /e/	rialmente [realmente] rial [real]
seseo	dise [dice] hase [hace] siensia [ciencia]
pronunciación errónea	divestisme [divertirme] por finés [por fin] Betedavi [Betty Davis]

La cantidad de fenómenos fonéticos representados por su respectiva alteración ortográfica es muy elevada. Este hecho podría dificultar la lectura del texto. Sin embargo, Cabrera Infante nos presenta este corto episodio intercalado entre otros con registros lingüísticos distintos, de tal forma que el esfuerzo que supone semejante acumulación de alteración ortográfica no perdura durante un tiempo prolongado. Es más, la varie-

dad discursiva en esta parte de la novela despierta el interés del lector. Al monólogo de Magdalena le precede un subcapítulo que se compone de una carta privada. El estilo es informal, escrito con cierta confianza. Resaltan las faltas de ortografía producidos por rasgos de la pronunciación en Cuba como el seseo, la neutralización de la /ll/ y la /y/ o la aspiración de la /s/ intercalada, además de faltas que indican un nivel cultural bajo como la confusión de la /b/ y la /v/ o la falta de la 'h' al comienzo de la palabra. A pesar de estas alteraciones, la carta, situándose en el modelo del continuo de Koch/Oesterreicher entre la inmediatez y distancia comunicativa, no supone un alto grado de esfuerzo lector. El subcapítulo que sigue al monólogo de Magdalena es un relato en prosa en primera persona que aunque tenga algunas marcas de oralidad representa un estilo enmarcado en la tradición literaria. Este cambio de estilos de un capítulo a otro convierte la novela en la vivencia propia del lector, que advertido con anterioridad, reconoce la voz popular cubana convirtiéndose en partícipe y "oyente" de los distintos relatos.

Ahora bien, reflejar en una traducción un dialecto o cualquier variedad lingüística regional supone un problema traslativo difícil de resolver. Si esta variedad es representada sobre todo en su vertiente fónica, tal como en nuestro extracto, la labor del traductor se complica.

Czennia<sup>42</sup> nombra un total de nueve estrategias que se aplican solas o combinadas en la traducción de variedades lingüísticas en textos literarios:

1) Sustitución de la marcación dialectal por una marcación dialectal de la lengua de llegada.

2) Sustitución de la marcación dialectal por una combinación de rasgos típicos de varios dialectos de la lengua de llegada (mezcla de dialectos, dialecto artificial).

3) Sustitución de la marcación dialectal por una marcación sociolectal.

4) Sustitución de la marcación dialectal por una marcación idiolectal (indicando características individuales o de grupos de individuos) de la lengua de llegada.

<sup>42</sup> B. Czennia, "Dialektale und sozioktale Elemente als Übersetzungsproblem", en: H. Kittel/A. P. Frank/N. Greiner/T. Hermans/W. Koller/J. Lambert/F. Paul (eds.), *Übersetzung – Translation – Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung / An International Encyclopedia of Translation Studies/Encyclopédie internationale de la recherche sur la traduction*, Berlin/New York 2004, p. 505-511.

5) Sustitución de la marcación dialectal por la lengua de llegada estándar pero que contenga marcas léxicas, morfosintácticas o pragmáticas de oralidad.

6) Sustitución de la marcación dialectal por una marcación estándar de la lengua de llegada que además se sitúa en el polo extremo de la distancia comunicativa.

7) Omisión de los elementos dialectales.

8) Sustitución de la marcación dialectal 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).

9) Una combinación de 1, 2, 3 o 4 con 6: Marcación dialectal, sociolectal o ideolectal una sola vez (p. ej. cuando aparezcan los personajes por primera vez), después cambio a la estrategia 6.

En nuestro ejemplo, pasar por alto la fuerte marcación fonética de TTT significaría corromper la esencia del fragmento y de la novela entera de la que forma parte. Desde este punto de vista, las dos traducciones, tanto al alemán como al inglés, aciertan al intentar reflejar este singular aspecto del monólogo.

Comparando las nueve estrategias nombradas por Czennia con la traducción al alemán, se observa que se ha optado principalmente por la estrategia 3, es decir la sustitución de la marcación dialectal del texto original por una marcación sociolectal. El traductor utiliza la escritura fonética reflejando la pronunciación del alemán coloquial que se podría dar en una conversación espontánea entre personas de un nivel social más bien bajo. No se distingue ningún dialecto en concreto, aunque a veces subyace cierto tono de la región del río Ruhr, antigua zona de mineros y obreros. Algunos fenómenos como la elisión de sílabas o fonemas es muy típica en el lenguaje coloquial en general, incluso en conversaciones desenfadadas o familiares entre personas cultas. Sin embargo, en el texto que se nos presenta, el número de elisiones es muy alto, lo que junto a los otros fenómenos indican una marcación diastrática baja.<sup>43</sup> Veamos los fenómenos fonéticos con algunos ejemplos:<sup>44</sup>

<sup>43</sup> S. Kleinert/D. Pirazzini en "Äquivalenzprobleme..." (nota 20), p. 137, califican, de un modo muy general, el estilo de la traducción al alemán como "construcción de un lenguaje coloquial medio con rasgos especiales de oralidad". Esta calificación puede valer para otras escenas que tengan menos marcación diastrática que el presente monólogo. Insistimos que tanto en el TO como en la traducción alemana se varía el lenguaje según los personajes y de su condición social y cultural.

<sup>44</sup> Para una visión global de TTTA véase el apéndice II.

Fenómeno fonético de la traducción al alemán	Ejemplos
contracción de palabras	Ich habse [Ich habe sie], du hasdoch [du hast doch] wennde [wenn du]
elisión de sílabas	mit dem Le'm [mit deinem Leben] Feiera'md [Feierabend] ehm [eben]
elisión de la /e/ del infinitivo o en combinación con la /n/	trinkn [trinken] blassn [blassen] Täschchn [Täschchen]
elisión de la /d/ o /t/ final o final de sílaba	Un [und] nich [nicht] ersmal [erstmal]
omisión de la declinación en artículos	Du hasdoch kein blassn Schimmer [du hast doch keinen blassen Schimmer] mein Spaß ham [meinen Spaß haben] ein auf fein machn [einen auf fein machen]
asimilación	angezohng [angezogen] anner Ecke [an der Ecke] nix [nichts]

En la traducción al alemán hallamos menos fenómenos fonéticos que en el texto original, sin embargo hay un mayor uso de los fenómenos más características del lenguaje coloquial hablado alemán, que son la contracción de palabras, la elisión de la /e/ del infinitivo o de la terminación *-en* y la asimilación.

Ya mencionamos con anterioridad que el traductor al alemán intenta seguir formalmente el texto original en cuanto esto sea posible. La traducción refleja de una manera muy lograda la composición del texto original y gracias al uso de una escritura fonética que expresa un registro lingüístico parecido es capaz de llevar al lector a un ambiente popular de estatus bajo. Para valorar la traducción del monólogo en el contexto de la novela entera, recordemos la traducción de la *Advertencia* y la indicación de que la lengua de partida es "el cubano". Estos datos se vuelven esenciales para la interpretación del texto por el lector ya que desde las primeras páginas sabe que cualquier alteración del lenguaje estándar está justificada por el intento de fingir distintas variantes del lenguaje habla-

do en Cuba. De este modo, la percepción del lector es dirigida desde el comienzo de la novela, con la consecuencia de evitar cualquier malentendido o falsas valoraciones.

El estilo de la traducción al inglés es mucho más irregular que el de la alemana. Resulta difícil categorizar las estrategias adoptadas. Según las nueve categorías de Czennia se cristaliza una combinación de 2, 3, 4 y hasta 5. No se reconoce ningún dialecto en concreto, sin embargo, se utiliza algún aspecto dialectal. Al igual que el texto alemán, la marcación diastrática es más bien baja, pero no se sigue durante el monólogo de la misma forma. Lo más destacable de la traducción al inglés es el uso de un idiolecto para la casera, representando un grupo étnico-social. Y finalmente, hay aspectos que pertenecen al lenguaje coloquial inglés en general sin que se observe marcación diastrática baja o diatópica alguna.

Veamos los ejemplos de fenómenos fonéticos:<sup>45</sup>

Fenómeno fonético de la traducción al inglés	Ejemplos
contracción de palabras	Theres [there is] nomore [no more] gonna [going to]
elisión de la /t/ final	Doan [dont]
elisión de la /g/ final	Shootin goin nothin
elisión de sílabas	Cos [because] cause [because] bout [about]
neutralización de /u/ y /a/	Ya [you] howta [how to]
asimilación	Ole [old] Lemme [let me] yousself [yourself]
pronunciación errónea	esackly [easily] Beddy Davis [Betty Davis]

Observamos que en general se usa menos cantidad de fenómenos fonéticos que en el texto original y en la traducción al alemán. Además, la ocurrencia de estos fenómenos es menor. Tal como mencionamos antes, en la traducción al inglés, el lenguaje varía dependiendo del hablante. Este cambio no se percibe en el texto original ni en la traducción al alemán. Es más, hay que tener en cuenta que los enunciados de la casera

<sup>45</sup> Para una visión global de TTTI véase el apéndice III.

son reproducidos por Magdalena. El hecho de que en la versión inglesa hable distinto implica que ésta imita la forma de hablar de aquella. Es una actitud que se añade al desprecio hacia la casera que señalamos antes. Por otro lado, se manipula el texto introduciendo una alusión al acento de la casera que no se encuentra en el original:

- (9) [...] y me replica con su dalequedale: [...]. (TTT: 34)  
 [...] un da kommtse mir wieder mit derselm Leier: [...].  
 (TTA: 33)  
 [...] and she came back at me in that funny peculiar accent  
 she has [...]. (TTTI: 25)

Para la expresión “dalequedale” se encuentra en la traducción al alemán una expresión del ámbito coloquial familiar que no contiene el mismo matiz de insistencia, pero sí se refiere a la constante repetición de un enunciado. Según la terminología de Vinay y Dalbernet se trata del procedimiento de *equivalencia*, es decir, la sustitución del enunciado del TO por otro del TT que, a pesar de no coincidir ni semántica ni formalmente, da cuenta de la misma situación.<sup>46</sup> En la traducción al inglés, evidentemente se trata de un falso sentido, pero que coincide con el ya mencionado cambio connotativo y con el cambio de la forma de hablar de la casera.

Lo más característico en la versión en lengua inglesa es la escritura de *you* y *youre* como *ya*, reflejando de esta manera el supuesto “acento peculiar” de la casera. También se observa una mayor concentración de elisiones y contracciones comparando con el habla de Magdalena, como por ejemplo “cause Im tellin you somethin”, “I doan” o “aint gonna”.

En general, el lenguaje de Magdalena es menos marcado que el de la casera aunque bien es cierto que detectamos una marcación diastrática baja en la pronunciación errónea de algunas palabras, en la elisión de sílabas o en la asimilación, pero muchos de los fenómenos fonéticos representados pertenecen a un registro coloquial general. Característico del habla de Magdalena es el uso del pronombre *youse* contrapuesto al uso de *ya* de la casera.<sup>47</sup> *Youse* es una variante regional del pronombre *you* que se utiliza en el noreste de los Estados Unidos, especialmente en ciudades grandes como Nueva York o Boston.<sup>48</sup>

En el plano léxico se manipula el tono de las intervenciones de la casera introduciendo más interjecciones. Ya mencionamos la inter-

<sup>46</sup> J. P. Vinay/J. Dalbernet, *Stylistique comparée...* (nota 25), p.52.

<sup>47</sup> *Youse* solo aparece una vez en las intervenciones de la casera.

<sup>48</sup> *The Free Dictionary*, URL: <<http://www.thefreedictionary.com>>; fecha de consulta: 15-1-2009.

jección vulgar *heck*, a la que se sume con mayor ocurrencia la interjección *damn*.

Podemos afirmar que la escritura fonética de la traducción al inglés sigue la misma línea que la traducción de los demás aspectos de la oralidad fingida. Una diferenciación entre el discurso de Magdalena y el de la casera que provoca un cambio del sentido connotativo.

Respecto a la traducción de Jill Levine se ha comentado el poco acierto en la escritura fonética al intentar reemplazar la pronunciación de los afro-cubanos por la del inglés de los afro-norteamericanos. El hecho de que por los años 60 existían muy pocos estudios sobre esta variante del inglés norteamericano lleva a los traductores a proceder de una forma intuitiva, acumulando características diversas sin que éstas tengan algo en común con el referente.<sup>49</sup> La propia traductora relata como introdujo vocabulario y acentos típicos de los afro-americanos del sur de Estados Unidos.<sup>50</sup>

Por otro lado, el procedimiento traslativo coincide plenamente con la visión de Jill Levine sobre la traducción. Entendiendo la traducción literaria como "rewriting" y "subversive scribe", haciendo referencia al texto original que es sometido por el texto traducido, se toma la libertad de alejarse del texto y de la cultura de partida asumiendo la responsabilidad de que el resultado sea otra novela. Pegenaute opina que en *Tres Tristes Tigres* "la importancia del lenguaje oral es tan grande que en pocas ocasiones encontramos un ejemplo más claro de cómo el cambio de código lingüístico supone irremediamente una pérdida de la connotación cultural".<sup>51</sup>

En la traducción al inglés no existe ninguna referencia al ambiente cultural cubano reflejado en la escena del original a través del lenguaje. Al omitir la *Advertencia* al principio de la novela, al resaltar la no existente diferencia lingüística entre Magdalena y la casera y al añadir una forma de hablar más propia de los afro-norteamericanos, el mensaje emitido es otro, y hasta contrario a la simpatía implícita que evoca la escena original.

<sup>49</sup> O. Classe (ed.), *Encyclopedia...* (nota 22), p. 208.

<sup>50</sup> S. Jill Levine, *The Subversive...* (nota 21), p. 68.

<sup>51</sup> L. Pegenaute, "La traducción..." (nota 23), p.10.

## Conclusiones

En la novela *Tres Tristes Tigres* del escritor cubano Guillermo Cabrera Infante, el fingimiento de la oralidad resulta ser medio de expresión a la vez que temática de la obra. La intención del autor de reflejar a través del lenguaje la polifacética vida cubana convierte esta novela en una obra experimental con múltiples discursos y estilos distintos.

De todos estos discursos, el monólogo de Magdalena Cruz representa una de las partes más experimentales respecto a la oralidad fingida. Las estrategias más destacables son la presentación textual para fingir el ritmo de un discurso oral no planificado, las técnicas narrativas para indicar el cambio de turno de palabra y la escritura fonética para demostrar la variante del castellano-cubano en su versión más popular. Estas estrategias son el criterio comparativo para el análisis de las traducciones al alemán y al inglés.

Elegimos estas dos traducciones para descubrir cómo se traslada el fingimiento de la oralidad extrema, tal como aparece en el monólogo de Magdalena Cruz, a dos lenguas de llegada distintas. Además, intentamos demostrar cómo dos estilos de traducción distintos llevan a dos resultados muy diferentes a la hora de fingir la oralidad presente en el texto original.

Las dos traducciones, vistas en su globalidad, son capaces de inspirar el dinamismo de una conversación oral y ese tono exaltado que se percibe en el texto original al mantener la presentación textual y la puntuación. También se ha mantenido el estilo directo del monólogo. Además, en las dos traducciones se intenta dejar constancia de la escritura fonética usando una grafía que refleje características respectivas de las lenguas de llegada.

Sin embargo, si analizamos las traducciones con mayor detalle se aprecian dos estilos distintos: una traducción más cercana al original y otra mucho más libre.

El traductor al alemán, Wilfried Böhringer, se mantiene mucho más cercano al texto original en todos los aspectos que causan la impresión de oralidad (presencia textual, deixis, técnicas narrativas, escritura fonética). Pero además, Böhringer intenta convencer al lector de que está leyendo un libro en "cubano", incorporando la traducción literal de la *Advertencia*. En ella se destaca que el libro está escrito en distintas variedades lingüísticas de Cuba. Es obvio que el sociolecto de un alemán coloquial plasmado a través de la escritura fonética no puede representar de ninguna manera las características fonéticas específicas del castellano-cubano. Sin embargo, el traductor, a través de la técnica de la per-

suasión, consigue que el lector, en su propia imaginación, evoque cada situación presentada en su contexto geográfico, social y cultural.

Por su parte, la traducción al inglés está mucho más sujeta al albedrío de la traductora, Jill Levine, que confiesa ver la traducción como una reescritura, una obra propia. Por esta razón, usa los procedimientos de la amplificación y explicitación. Es consciente de que su versión sigue más la tradición literaria en el sentido de que estos procedimientos pertenecen más bien a la concepción 'escrito'. Al reinterpretar la escena, cambiando el acento y el tono de una de las interlocutoras modifica el sentido connotativo del texto original. La escritura fonética que representa un inglés coloquial estadounidense mezclado con la representación de algunas características fonéticas de los afro-norteamericanos traslada el referente cultural. El lector no advierte en ningún momento de la escena el ambiente cubano. La escena se podría desarrollar perfectamente en Estados Unidos. Por otro lado, la decisión de omitir la *Advertencia* al principio de la novela, si bien es una decisión coherente con el planteamiento de la traducción, deja al lector sin este dato tan crucial para comprender la novela original. El resultado, pues, es otro texto, tal como es la intención de la traductora.

## Apéndice I<sup>52</sup>

Cabrera Infante, G., *Tres Tristes Tigres*, Barcelona 1970, pp. 34-35.

La dejé hablar así no ma que pa dale coldel y cuando se cansó de metel su descalga yo le dije no que va vieja, tu etás muy equivocada de la vida (así mimo), pero muy equivocada: yo rialmente lo que quiero e disvestisme y dígole, no me voy a pasal la vida como una momia aquí metía en una tumba désas en que cerraban lo farallone y esa gente, que por fin e que yo no soy una antigua, y por mi madre santa te lo juro que no me queo vestía y sin bailal, qué va: primero vilgen, y entonse ella que me dise, *tú*, me dise así, moviendo su manito parriba y pabajo, de lo más picúa ella, díseme, *tú te puede-dil-aonde-te-de-la-gana, que yo no te voy paral ni ponel freno: por finés que yo no soy tu madre, me oíte*, me dice poniéndose su manito así al revés sobre la bamba de negra que tiene y gritándome en el mimo oído que por poco que me rompe el témpano, y dígole lo que pasa señora (sí sí de señoreo y to, que yo sé cuando botarme de fisna) e que uté no sabe vivil el momento y la vida se le hase difícilísima o séase que ya etá muy antañona pa compren-del-me, y me replica con su dalequedale: *si tú te puedil cuando te da la rial gana, eta niña, que a mi no me impolta nada de nada de tu vida ni de lo que haga con lo que tiene entre pierna que eso e asunto tuyo y del otro y no llevo papeleta en esa rifa, así que arranca pallá cuando quiera que paluego e talde*, y dígole , digo, pero mijita que confundía, pero que confundía etás tú: quien te dijo, dígole, que el casnaval e un hombre, además bailal no e delito, dígole y me dise, *bueno enún final yo no te tengo amarrá ni con pendón de cantida* y ya me miba subiendo con tanto insulto, casi con mi nueve punto, y le digo, dígole, nada ma que se vive una ve, miamiga, y hay que sabelo hasel que eso e también una siensia te enterate? Y ella va y me dise, *cucha cucha ahí tiene tu musiquita y tu bailoteo y tu revolvimiento: vete cuanto tú quiera, ahora, o-y-e-l-o bien, te va y no vuelve ma en eta casa tú no vuelva porque tevasencontlal la puelta trancá y con candao y si te queda nel pasillo traigo la encargá pa que te bote de la asesoría mira como e la cosa, me oíte*, y ya yo que toy metía en la piña de a mil y que oigo que, fetivamente, la música viene con su rimmo y su sandunganga y su bombobombo, casi como polequina, le digo ay hija pero qué apurativa tú ere: cálmate cálmate mi vida o toma pasiflorina y que e lo que hase eta hija de, mira déjame callme, coje así y no dise ma nada nada nada pero nada y me da lepalda y yo cojo así, con

<sup>52</sup> Las cursivas, tanto en el original como en las traducciones son nuestras e indican las intervenciones de la casera reproducidas por Magdalena.

la mima, miestola y mi carterita y doy un paso, e, y otro paso, e, y otro paso, ey, y ya etoy en la puelta y cojo y me viro, así, rápida, como Betedavi y le digo, dígole, óyeme bien lo que te voy adesil: nada más que se vive una ve, me oíte, dígole, y cuando me muera se murió el casnaval y se murió la música y se murió la alegría y e polque se murió la vida, me entendite, le digo dígole, polque eta que eta aquí, Magdalena Crus, vastar del otro lao y de allí pacá sí que no se ve nada ni se oye nada y entonse, mivida, se acabó el acabóse, me oíte, le digo y entonse ella hase así, muy dinna, que se me vira de medio lao y se me queda de pesfil y va y me dise *muchachita, que tú ere la abogá del casnaval*, me dise. *Acabate dil de una ve, díjome.*

#### Apéndice II:

Cabrera Infante, G., *Drei traurige Tiger*, traducción de Wilfried Böhringer, Frankfurt am Main 1998, pp. 33-34.

Ich habse einfach drauflosredn lassn, bisse ersmal außer Puste war, un wiese dann ihr Pulver verschossen gehabt hat, habich zu ihr gesagt, ach was, Alte, du hasdoch kein blassn Schimmer vom Le'm (genaus habichs gesagt); aber auch nichn gerinsten: ich will ganz einfach mein Spaß ham un, sag ich zu ihr, ich werdoch nich mein ganzes Le'm hier wiene Mumie in som Grab hockng, wose die Pfarraonen unos eingeschlossen ham, ich bin doch nich von vorgestern, un ich schwör dir bei meiner selgen Mutter, dassich mich nich inne Klamotten geschmissn hab un dann doch nich tanzn geh, das wär ja noch schöner, da wär ich ja noch lieber Jungfrau, un dann sagtse zu mir, *du*, sagtse, un macht dabei so mim Händchen rauf und runter, so ganz etepetete, *du*, sagtse zu mir, *geh-doch-von-mir-aus-wohin-de-willst, ich werdich jehnfalls nich festhahn: bin ja schließlich nich deine Mutter, haste mich verstandn*, sagtse, un hält sich dabei die Hand auf ihre Negerflabbe un schreit mir so ins Ohr, daß mir fast das Trommelfell platzt, un ich sag zu ihr, Señora, sag ich (jaja, richtig gesiezt habich sie, ich weiß schon, wann ich ein auf fein machn muß), Sie könn ehm Aungblick nich genießn un machn sichs Le'm unnötig schwer, Sie sindoch schon viel zu verknöchert, Sie versteehn mich einfach nich, un da kommtse mir wieder mit derselm Leier: *du kannsdoch gehn wanns dir in Kram paßt, Kindchen, mir is doch völlig wurscht wasde mit deem Le'm un dem Ding zwischn dein Bein machst, das mußde doch mit dir un dem andern ausmachn, das is ja nuwirklich nich mein Bier, also hau schon ab, wennde willst, sonst kommsde noch zu spät*, un ich sag zu ihr, aber Mädchen, sag ich, da liegsde aber schief, total schief: wer hat dir denn gesagt, sag ich zu ihr, daß der Karnevaln

Mann is, un außerdem is Tanzen ja kein Verbrechen, sag ich zu ihr, un sie sagt zu mir, *ich hab dich hier nich angebundn un hab dir auch kein Keuschheitsgürtel angezohng*, un mir kam langsam auch die Galle hoch bei dem ganzn Geschimpfe, un ich ziemlich auf hundert, un ich sag zu ihr, man lebt halt nur einmal, meine Liebe, sag ich, un das muß man ehm könn, das is auchne Kunst, haste das kapiert? Un da geht die hin und sagt, *hörste, hörste, da haste deine Musik un dein Geschwofe un dein Gerammel: von mir aus kannst gehn, aber merk-dir-eins, wennde gehst, dann einfürallemal, in dieses Haus brauchste nich mehr zu komm, weilde dann nämlich vorder zunen Tür stehst, dann is hier nämlich dicht, un wennde aufm Flur rumhängst, dann hol ich die Hausmeisterin, damitse dich rausschmeißt, nur dassde Beschèid weißt, haste mich verstandn*, un ich schon ganz fickrig un hör, daß tatsächlich die Musik kommt mit irm Rüttmus un irm Gewusel un Gebums un fast schon anner Ecke ist, und ich sag zu ihr, ach Mädchen, du bis vielleicht Brausekopf, beruhig dich, beruhig dich doch, Schätzchen, oder trinkn Baldrian-teechn, un was macht diese Schlampe, diese, also ich muß mich wirklich zusammenreißen, sie macht so un sagt nix, aber auch garnix mehr un dreht mir Rückn zu, un ich nehm so, genau so, meine Schtola un mein Täschchn un machn Schritt, nich, un nochn Schritt, nich, un nochn Schritt un schon bin ich anner Tür un geh hin un dreh mich um, so, ganz schnell, wie die Bettedeiwis, un sag zu ihr, jetzt hör mal gut zu, was ich dir sag, sag ich: man lebt nur einmal, haste gehört, sag ich zu ihr un schrei mir dabei fast die Lunge aus dem Hals: man lebt nur einmal, sag ich zu ihr, un wenn ich mal tot bin, dann is auch der Karneval tot, un die Musik is tot, uns Vergnüg is tot, weil nämlich danns ganze Le'm tot is, haste mich verstandn, sag ich zu ihr, un dann, sag ich, is nämlich die, die hier vor dir steht, Magdalena Cruz, auf der annern Seite, un von dort kamma un wirklich nich hier rüberguckn un auch nix hörn, un dann is nämlich endgültig Feiera'md, Schätzchen, haste mich verstandn, sag ich zu ihr, un dann machtse so, ganz feierlich, dreht sich so halb um, dasichse so vonner Seite seh, un geht hin un sagt, *Mädchen, son Verteidiger wie dich findet der Karneval kein zweitesmal, sagtse. Zisch jetzt endlich ab*, hase gesagt.

## Apéndice III:

G. Cabrera Infante, *Three Trapped Tigers*, traducción de Donald Gardener y Suzanne Jill Levine, London 2004, pp. 24-26.

I let her go on and on and on just so she could get to an end and when she got tired of shootin off her big mouth and kinda breathless I told her but dahling you got it all wrong (those very words, yeah) youre an ole bag, I said, you know about life O.K., but you dont know nothin about living, but nothin dear, believe you me, thats what I said, what I really want is to go out and have me a ball, I said, cos Im not going to shut myself up like a mummy in a tomb like they say the Farouks and all those ancient people lived, so lemme ask you what do you take me for, dearie, a fassil? well I swear to God Im not goin to sit around here all cooped up and not go dancin in the streets, come on now honey, you must be jokin if you think I will: I rather be a virgin again, and then she said, she spoke like this, reachin her hand out like she was stopping a bus or somethin, *Im tellin ya*, she said, *ya can go where the heck ya like, its all the same to me for aint gonna stop ya: Im not ya mother, but you lissen to me cause Im tellin you somethin not for today but for tomorrow*, she said, puttin her tiny black hand all creased up and wrinkeld over those fat nigger liverlips of hers, screaming fewchur right in my ear so loud she almost bust muy drums, so I told her what it is madam (yeah, madam I said cause I can talk nicely if I have to) is that you dont know how to live for the moment cause thats somethin reel difficult and youre a little bit over ninety youself to see waht I mean, if you see what I mean, and she came back at me in that funny peculiar accent she has: *you, you can go where ya damn well please, damnyou, I doan give the smallest goddam damn what ya do with ya life and what ya got between your legs cause thats your business an I aint got no ticket in that sweet-cake, so ya can get the heck outa here when ya like, and the sooner the better*, so she told me and so I told her: lissen, lady, I said, youse sure got somethin mixedup here: who gave you the idea when I said ballin I meant makin it with men and all that, theres nothing to it and theres nothin wrong bout dancin neither, so she said to me *O.K., OK., one last word, Im not keeping ya here in chains and wearin a chastisy belt so ya can go where ya damn well please* but she got me so mad almost blastin my head off with her yellin insults after me I had to tell her somethin to make her stop so I told her, all Im sayin is you gotta know what I mean, and she went after me and said saying, *lissen lissen theres ya music and ya dancin and all that chachachá so ya can go where you like right now and have your damn ball but lissen now lissen to what Im saying cause I*

*aint sayin it nomore, you go but yo doan came back, youre not comin back here nomore, not in this house youre not cause if ya do come back ya gonna find the door wont open that nice and eesy and thats cause Ise gonna lock it from inside cause Ise gonna have a police lock put on it and if youse plannin to stay in the hallway Ill put the super onto ya, you hear, so now you know, thats how its gonna be*, but just as Im bluein my cool I can hear the music all rite comin up the street wiht its varoom boom, varoom broom, boom boom varoom, with its onetwothree time percussion and its shake rattle and roll rhythm and a Im beginning to rock it up so much I barely can stop I gotta give it to her one more time, but honeychile youre reely a case: just cool it, woman, or go get youself some tranquilizers and what she did, the old witch, she says nothin but nothin more than – well, I tather not tell what she said but what she did was to turn her back on me the old bag so Im intiteld now to do the same on her and so I pick up muy stylish stole and muy bithchy bag and I take one mean step, yeah, then two mean steps, yeah yeah, then one step more, yeah, and then I'm already at the door but instead of leavin I turn around suddenly like Beddy Davis in Now Voyeur and I say to her, lissen *you* carefully because Im gonna tell you somethin and you might learn a thin or two: youse only leave once and so you might as well live it to the hill while it lasts for when I die the carnival is gonna stop meanin its gonna die with me and the music will die and all the happiness will die too and so will life die, see what I mean, bein alive means bein alive here an now and this here chick, Magdalena Crus, aint gonna bother herself nomore with the other side cause you dont see nothin there and you dont hear nothin neither from overthere and its nothin for it just happens that when the ball finishes its like finished, but esackly! And so she turns around reel dignifiant so I can see her black profile in the door frame and from there she says to me, *ya know somethin, girl, you dancin dotters are reel mean. The devils avocado, thats what you are*, she said and thats all she ever said.

## Abreviaturas

TTT = Cabrera Infante, G., *Tres Tristes Tigres*, Barcelona 1970.

TTTA = Cabrera Infante, G., *Drei traurige Tiger*, traducción de Wilfried Böhringer, Frankfurt am Main 1998.

TTTI = G. Cabrera Infante, *Three Trapped Tigers*, traducción de Donald Gardener y Suzanne Jill Levine, London 2004.