



Facultad de Ciencias Humanas y Sociales

Grado en Traducción e Interpretación

Trabajo Fin de Grado

Variación lingüística en *Cuba Libre*:

Análisis de la traducción de Langston Hughes de la obra de Nicolás Guillén.

María Beda Fresno Ablanado

Director: Andrew Samuel Walsh

Madrid, abril, 2024

Índice

| | |
|--|----|
| 1. Introducción al trabajo | 2 |
| 2. Contexto sociocultural en Estados Unidos y Cuba | 4 |
| 2.1 El Renacimiento de Harlem | 4 |
| 2.2 El movimiento afocubanista..... | 5 |
| 3. La relación artística entre Hughes y Guillén | 6 |
| 4. Estado de la cuestión | 8 |
| 5. Marco teórico..... | 9 |
| 6. Objetivos y metodología..... | 13 |
| 7. Análisis | 14 |
| 7.1 Variación lingüística en aspectos sintácticos..... | 14 |
| 7.1.1. Variación lingüística en los poemas de Guillén | 14 |
| 7.1.2. Variación lingüística en las traducciones de Hughes | 15 |
| 7.2. Variación lingüística en elementos ortográficos y fonéticos | 18 |
| 7.2.1. Variación lingüística en los poemas de Guillén | 19 |
| 7.2.2. Variación lingüística en las traducciones de Hughes | 22 |
| 7.3. Variación lingüística en elementos léxicos | 25 |
| 7.3.1. Variación lingüística en los poemas de Guillén | 26 |
| 7.3.2. Variación lingüística en las traducciones de Hughes | 27 |
| 8. Conclusiones del trabajo..... | 34 |
| 9. Bibliografía | 37 |

1. Introducción al trabajo

Cuba Libre es una recopilación de poemas del escritor cubano Nicolás Guillén traducidos al inglés por Langston Hughes, con la colaboración de Ben Frederic Carruthers. La obra fue publicada por *The Ward Richie Press* en 1948, y consta de 50 poemas que fueron seleccionados y traducidos durante el curso de más de dos décadas (Kutzinski V. M., 2012). Ese proyecto fue el fruto de la larga relación intelectual y personal entre Guillén y Hughes que además supuso un gran avance en el intercambio cultural entre las comunidades negras de Estados Unidos y el Caribe.

El proyecto *Cuba Libre* resulta especialmente interesante desde un punto de vista intercultural, ya que supuso un puente entre la cultura afrocubana y la afroamericana. Guillén y Hughes comparten muchos rasgos comunes como escritores: la influencia modernista, el fuerte compromiso político y la musicalidad de su poesía, inspirada en el son y el jazz respectivamente. Además, ambos son escritores icónicos y portavoces de sus comunidades en cuya obra el activismo y la reivindicación de la negritud toman un papel central.

Sin embargo, la obra también puede analizarse desde un punto de vista traductológico, pues se hizo un enorme esfuerzo para tratar de adaptar la obra del poeta cubano a un contexto norteamericano. Los versos de Guillén son un retrato de la cultura cubana y en ellos se entremezcla la influencia africana, estadounidense y española. En palabras del propio poeta, «estos versos tratan asuntos de los negros del pueblo. [...] Diré finalmente que estos son unos versos mulatos. Participan acaso de los mismos elementos que entran en la composición étnica de Cuba, donde todos somos un poco níspero. [...] La inyección africana en esta tierra es tan profunda, y se cruzan y entrecruzan en nuestra bien regada hidrografía social tantas corrientes capilares, que sería trabajo de miniaturista desenredar el jeroglífico.» (Guillén, 1931, pág. 2)

La dificultad del trabajo de traducción reside justamente en encontrar la forma de plasmar este crisol cultural que se da en Cuba, y en dos características de la poesía de Guillén: la fuerte carga musical y el dialecto y acentos empleados.

Por un lado, en muchos de los poemas del escritor cubano, especialmente en aquellos de su colección *Motivos de son*, se aprecia que la música y el ritmo cobran un papel fundamental; ritmos inusuales o desconocidos para el lector estadounidense. Guillén suele reproducir un esquema métrico determinado inspirado en el son, un estilo musical que surgió en los años 30 en Cuba con la fusión de la música española con los ritmos afrocubanos tradicionales de las Antillas. La métrica propia de dichas estrofas utiliza versos de arte menor, en especial octosílabos y sigue un esquema temático de presentación, desarrollo y estribillo. «Para la presunta exposición y el desarrollo se utilizan casi siempre, combinaciones de cuatro versos de rima asonante o consonante, que pueden mezclar ambas o dejar versos libres. A veces [...] la exposición trae implícita la idea central y puede contener el estribillo. Y hay sones que al final exponen, de nuevo en cuatro versos, una conclusión o clausura temática.» (Aguirre, 1982)

Por otro lado, algunas de sus composiciones están escritas imitando el acento local y el dialecto utilizado la comunidad negra, el español bozal. Esta variante lingüística surgió durante la Cuba colonial entre los esclavos africanos que, debido a su situación marginal, desarrollaron un dialecto propio según fueron adquiriendo el español (Morrejón, 2007).

Hughes, al ver un paralelismo entre el bozal y el inglés afroestadounidense vernáculo, siendo ambos dialectos que surgen entre comunidades negras marginadas y descendientes de esclavos africanos, opta en muchos casos por buscar una equivalencia dinámica en esta variante del inglés. (Patrick Leary, 2010)

El objetivo principal de este trabajo es analizar las traducciones realizadas por Langston Hughes para la colección *Cuba Libre*, poniendo el foco en aquellas estrofas que tienen una carga dialectal mayor. Por lo tanto, a pesar de que la relación artística de Hughes y Guillén se haya estudiado desde muchas perspectivas, el enfoque del trabajo será la traducción dialectal y la variación lingüística. Para que el análisis sea lo más claro e ilustrativo posible, se compararán fragmentos originales con sus traducciones, para añadir a continuación aclaraciones y comentarios acerca de las decisiones traductológicas. (Lipski, Perspectivas sobre el español bozal, 1998)

2. Contexto sociocultural en Estados Unidos y Cuba

2.1 El Renacimiento de Harlem

Tras la Primera Guerra Mundial, debido al crecimiento de la industria en el norte de Estados Unidos, se produjo una diáspora de afroamericanos desde las tierras agrícolas del sur hacia regiones más industrializadas que recibió el nombre de La Gran Migración. En la primera década del siglo XX, unos 200 mil afroamericanos se asentaron en el barrio neoyorquino de Harlem lo que sentó las bases para la construcción de su identidad cultural y artística. No podemos olvidar que, a pesar de que la esclavitud ya había sido abolida, los afroamericanos aún sufrían discriminación racial y que no sería hasta mediados de los años 60 del siglo XX, con la Ley de los Derechos Civiles de 1964, que se alcanzaría una igualdad ante la ley entre ciudadanos negros y blancos.

En este contexto, durante los años 20, tuvo lugar un estallido en la creación artística afroamericana a todos los niveles: en la música, la literatura, el arte visual y el pensamiento intelectual, dando lugar a un movimiento cultural llamado el Renacimiento de Harlem. En este movimiento no existían unas normas o características comunes a todos los autores como en otras corrientes artísticas, el rasgo compartido era la experiencia negra y la reivindicación de la negritud. (Bloom, 2004)

Las voces principales de esta corriente artística era intelectuales negros, principalmente de clase media-alta, que buscaban reinventar la identidad cultural que los afroamericanos. Así, Alain Locke acuña el concepto del *New Negro* para referirse a los esos nuevos artistas negros que buscan romper el canon artístico blanco y transformar la sociedad desde el orgullo racial.

En *The negro and the racial mountain*, el célebre artículo publicado por Langston Hughes, el escritor afirma que es deber del artista negro «cambiar con la fuerza de su arte ese viejo susurro “Quiero ser blanco”, oculto en las aspiraciones de su pueblo, por “¿Por qué iba a querer ser blanco? Soy negro y hermoso”» (Hughes, 1926, pág. 4) .

Por otro lado, desde el Renacimiento de Harlem se teoriza sobre la dualidad cultural que implica ser afroamericano. En su libro *The new Negro*, Locke habla sobre la mezcla cultural e identitaria de la población negra, que se siente estadounidense y desea poder integrarse en la sociedad norteamericana, pero no da la espalda a sus raíces africanas (Locke, 1925).

2.2 El movimiento afrocubanista

En paralelo, como respuesta a la creciente presencia estadounidense en Cuba, fue tomando fuerza en la isla un discurso antiimperialista que buscaba acabar con el dominio extranjero. El movimiento estudiantil cubano desempeñó un papel crucial en la resistencia contra la intervención extranjera y la soberanía cubana.

Al mismo tiempo, fue ganando fuerza un discurso antirracista que reivindicaba el orgullo de la identidad afrocubana y la negritud. Este movimiento es conocido como afrocubanismo y aboga por el rechazo al colonialismo, tanto europeo como estadounidense, y abrazaba la identidad negra y la idea del panafricanismo. Sin embargo, paradójicamente, se cree que el Renacimiento de Harlem tuvo una gran influencia en este movimiento cultural. (Pereira)

Sin embargo, aunque el Renacimiento de Harlem y el afrocubanismo tengan rasgos comunes e influencia mutua, existen diferencias entre ellos que demuestran que no se trata del mismo movimiento en diferentes países, sino dos corrientes que surgieron de forma independiente.

La principal diferencia según Kutzinski es que el afrocubanismo, a diferencia del Renacimiento de Harlem, no contó con apoyo financiero de las clases altas, sino que tuvo un carácter mucho más revolucionario, mientras que el Renacimiento de Harlem fue en muchos casos financiado por una clase alta blanca, ya que por aquel entonces pocas familias negras contaban con los medios económicos para sacar adelante sus proyectos artísticos (Kutzinski V. M., 2004). Es necesario contextualizar que la realidad socioeconómica en la que se desarrollaron estas corrientes artísticas es completamente diferente, puesto que en Estados Unidos fue un movimiento de clases medias mientras que en Cuba surgió directamente como una rebelión de las clases populares. Por ello, podríamos afirmar que el Renacimiento de Harlem, a pesar de su fuerte componente de activismo social, fue una corriente «burguesa» que surgió entre intelectuales de clase media-alta. Mientras que el afrocubanismo fue un movimiento más disruptivo ya que nació entre las clases bajas de la sociedad cubana.

3. La relación artística entre Hughes y Guillén

Langston Hughes y Nicolás Guillén se conocieron en La Habana, en 1930, cuando Guillén entrevistó al poeta de Harlem para la sección Ideales de una raza, del periódico Diario de la Marina. Aunque nacieron en diferentes países y tenían contextos culturales distintos, compartían una profunda preocupación por las cuestiones sociales y políticas que afectaban a las comunidades afrodescendientes en América, lo que contribuyó a fortalecer su conexión y su trabajo conjunto en proyectos literarios y culturales. Mantuvieron una larga relación personal, intercambiando cartas regularmente durante la década de 1930 y luego de manera intermitente hasta 1961. Además, cabe destacar que durante la Guerra Civil Española (1936-1939), Langston Hughes y Nicolás Guillén viajaron juntos a España, ambos como corresponsales y observadores de los acontecimientos que estaban ocurriendo en el país.

Hughes escribió artículos y ensayos para diversos periódicos y revistas, incluidos algunos de los principales periódicos afroamericanos, en los que documentaba los acontecimientos y las condiciones en España. Su cobertura de la Guerra reflejaba su compromiso con las luchas por la justicia social y su apoyo a la causa republicana contra el fascismo. Además de su trabajo como periodista, el artista estadounidense también se involucró en la escena cultural y literaria de España durante este período. Vale la pena señalar que durante su estancia en el país escribió poemas inspirados en el conflicto y realizó traducciones al inglés de escritores tan célebres como Federico García Lorca, entre las que destacan *Gypsy Ballads*, su traducción del *Romancero Gitano* y *Blood Wedding*, el título que le dio a su traducción de *Bodas de sangre*.

Por otro lado, Langston Hughes tuvo durante toda su vida una relación muy estrecha con el mundo hispánico, nutrida por sus repetidos viajes, especialmente a México, pero también a España y Cuba. Su relación con Hispanoamérica comenzó en su infancia, ya que cuando su padre se trasladó a Toluca cuando él aún era un niño, huyendo del racismo que sufría en Estados Unidos y tras separarse de la madre de Hughes. Durante su infancia y adolescencia el poeta visitó a su padre en repetidas ocasiones, y fue en México donde aprendió español y comenzó a interesarse por la literatura latinoamericana y por autores españoles como Vicente Blasco Ibáñez. (Mullen, 1976)

Por su parte, Nicolás Guillén, quien había sido nombrado cónsul general de Cuba en Valencia en 1937, estuvo en primera línea durante muchos de los enfrentamientos y eventos de la guerra. Como corresponsal, escribió informes y ensayos que se publicaron

en varios periódicos y revistas de América Latina, ofreciendo una imagen de la Guerra Civil Española desde el campo republicano y el apoyo a la causa antifascista. Su experiencia en nuestro país durante la Guerra tuvo un impacto significativo en su obra poética y en su compromiso con la lucha anticolonial y antifascista en América Latina y el mundo.

La interacción artística y cultural entre los poetas ha sido ampliamente reconocida como un puente significativo entre las tradiciones afrocubanas y afroamericanas. Ambos artistas, cuyas trayectorias abarcan desde la década de 1920 hasta la de 1960, han sido considerados voceros de «el pueblo» en sus respectivas comunidades debido a la contundencia de sus convicciones.

La relación entre Hughes y Guillén ha sido objeto de controversia, especialmente en lo que se refiere a la influencia que cada uno ejerció sobre el otro. Algunos estudiosos, como Ian Smart o Arnold Rampersad, han argumentado que Hughes fue un mentor para Guillén y que lo alejó del modernismo hispánico de Rubén Darío, llevando su poesía hacia un plano más político y reivindicativo, dando lugar a sus célebres versos sobre la negritud afro-hispánica (Scott, 2005). Sin embargo, esta afirmación ha sido cuestionada y se ha señalado que Guillén ya estaba involucrado en un viraje hacia lo popular, un movimiento que era parte de una empresa global que celebraba el lenguaje vernáculo y rechazaba el cosmopolitismo imitativo o el nacionalismo vulgar. (Patrick Leary, 2010)

Esta relación llevó a Hughes a traducir algunos poemas de Guillén con la intención de presentárselos al público de Harlem. El estadounidense, tradujo poemas de *Motivos de son*, el célebre libro de Guillén, pero, con la intención de acercarlo al público neoyorquino, lo nombró *Cuban Blues*, estableciendo así la primera analogía entre el son y el blues (Leary, 2010). Del mismo modo, hizo una analogía similar entre el español bozal de los poemas de Guillén y el inglés afroestadounidense vernáculo que se hablaba en Harlem.

La colaboración entre Hughes y Guillén en el ámbito de la traducción no solo es un reflejo de una amistad literaria, sino también un ejemplo de la complejidad y la riqueza de las interacciones transnacionales dentro de la literatura afrodescendiente. La traducción poética de Hughes de la obra de Guillén es un testimonio de un diálogo intercultural que busca superar las barreras del idioma y la distancia para celebrar y afirmar una identidad y experiencia compartida.

4. Estado de la cuestión

Lo cierto es que hay una cantidad enorme de bibliografía con respecto a ambos autores, especialmente sobre Langston Hughes, debido a la grandísima influencia que tuvieron tanto en sus comunidades como a nivel internacional. En este apartado me gustaría centrarme específicamente en aquellas publicaciones que hablen de forma específica de las traducciones que nos conciernen para este trabajo en concreto, ya que tratar de exponer todo lo que se ha escrito sobre estos poetas sería una tarea prácticamente infinita.

Muchos académicos han escrito sobre la interacción artística entre Langston Hughes y Nicolás Guillén, el papel de Hughes como traductor y su influencia en la literatura de América Latina. En su libro *The Worlds of Langston Hughes: Modernism and Translation in the Americas* de Vera M. Kutzinski explora la vida y obra Hughes desde una perspectiva que destaca su influencia y conexión con el modernismo literario, así como su impacto en el ámbito de la traducción en las Américas. Kutzinski examina cómo Hughes utilizó la traducción como una herramienta para explorar y conectar con diversas tradiciones literarias y culturales, así como para expresar las complejidades de la experiencia afroamericana en un contexto global. Además, en este mismo libro dedica un capítulo completo a el proyecto *Cuba Libre*, en el cual explica cómo surgió esta colaboración, analiza algunas traducciones y el impacto de la obra en Estados Unidos. (Kutzinski V. M., 2012).

Otro autor que ha escrito tanto sobre Langston Hughes como sobre Nicolás Guillén y su colaboración artística es Edward J. Mullen. En su libro *Afro-Cuban Literature: Critical Junctures*, estudia en profundidad tanto de la producción literaria de autores de ascendencia africana en Cuba como de la influencia de la africanidad en la cultura cubana y dedica el quinto capítulo del ya mencionado libro a Nicolás Guillén y a su colección *Motivos de son*. Por otro lado, cuenta con un artículo llamado *The Literary Reputation of Langston Hughes in the Hispanic World*, en el que comenta la relación de Hughes con el mundo hispánico, con México, España y Cuba, y, específicamente, de su relación con Guillén.

También cabe a destacar un artículo de John Patrick Leary, llamado *Habana Reads the Harlem Renaissance: Langston Hughes, Nicolás Guillén and the Dialectics of Transnational American Literature*, en el que también comenta la relación entre ambos autores y las traducciones de Hughes, basándose en el libro Arnold Rampersad, *The Life of Langston*

Hughes, una obra mucho más amplia en la que se sigue la trayectoria vital y artística del poeta norteamericano. (Patrick Leary, 2010)

Otro autor destacado que ha escrito sobre este tema es William Scott, con su artículo “*Motivos*” of Translation: Nicolás Guillén and Langston Hughes, en el que analiza la obra *Cuba Libre* tanto desde un punto de vista de transculturización como de análisis léxico y dialectal (Scott, 2005). Así como Ifeoma Kiddoe Nwankwo, cuyo artículo *Langston Hughes and the Translation of Nicolás Guillén's Afro-Cuban Culture and Language*, ofrece una perspectiva más histórica y social de estas traducciones y como afectaron al acercamiento cultural de las comunidades negras de Cuba y Estados Unidos (Nwankwo, 2001).

5. Marco teórico

El análisis de este trabajo se centrará en el estudio de estas traducciones desde un punto de vista de traducción dialectal, teniendo en cuenta que la obra de Guillén está escrita en español bozal y las traducciones de Hughes en inglés afroestadounidense vernáculo. Antes de comenzar con la comparación de los poemas y sus traducciones se ofrecerá una breve introducción a la traducción dialectal y un análisis de ambos dialectos, con la intención de ilustrar de forma escueta cómo surgieron y qué los diferencia de sus lenguas oficiales.

Desde la llegada de los esclavos africanos a Cuba, la isla sufrió una gran transformación a nivel cultural, ya que esta nueva población traía consigo sus costumbres, su música, sus tradiciones y su idioma. Fue en ese contexto en el que surgió el término «bozal», una palabra que se refería de forma peyorativa a aquellos esclavos africanos que no hablaban el español correctamente. Si bien es cierto que la mayoría de los académicos se han puesto de acuerdo en que las lenguas africanas no tuvieron un impacto directo en el acento y el dialecto de Cuba, ya que la mayoría de los fenómenos fonéticos ya existían en otras variaciones del castellano, esta población negra fue la responsable de difundir este dialecto por la isla.

La teoría más extendida es que el español bozal surgió por una mezcla de acentos de español peninsular, por ejemplo, el andaluz, que se caracteriza por una pronunciación más relajada; por la influencia de las otras comunidades negras y por la rapidez y la falta de rigor a la hora de aprender el idioma, ya que, como es evidente, los esclavistas no se preocuparon de enseñar a los esclavos africanos un español normativo (Morales, 1964).

De esta forma, gracias a este mosaico de culturas y el mestizaje que tanto caracteriza a Cuba surgió la identidad afrocubana y el dialecto «bozal».

En lo que respecta a la obra de Guillén, muchos de sus poemas no están escritos en un español normativo. Por ejemplo, en su libro *Blackness, Afro-Cuban Culture, and Mestizaje in the Prose and Poetry of Nicolás Guillén*, Miguel Arnedo-Gómez comenta que todos estos poemas de *Motivos de Son* están escritos como si fueran «declaraciones orales espontáneas de once hablantes negros diferentes de clase baja. Para mantener tal ilusión, el autor empleó un castellano ortográficamente deformado que buscaba recrear fonéticamente el habla negra de la clase baja» (Arnedo-Gómez, 2016, pág. 63), es decir de los negros bozales. Estos fenómenos fonéticos son generalmente: la aspiración de -s/, la sustitución de la -r/ por -s/, la sustitución de la -v/ por -b/ y el seseo, entre otros.

El caso de inglés vernacular afroestadounidense, al que a partir de ahora nos referiremos por sus siglas en inglés (African American Vernacular English), es más complejo, debido las variaciones dialectales son mucho más significativas con respecto al inglés estándar (variaciones en la gramática, el léxico, la sintaxis y la fonética) que en el caso del dialecto cubano con respecto al español normativo. Históricamente se ha producido un debate en Estados Unidos con respecto a si el AAVE es un dialecto en sí mismo o si es simplemente un inglés con fallos gramaticales. Sin embargo, con el tiempo se ha ido demostrando que el inglés hablado por las comunidades negras, al igual que cualquier otro dialecto, tiene una serie de normas y sigue unos patrones claros que de ninguna manera pueden confundirse con simples fallos aleatorios del inglés normativo. Algunas de las características más destacables del AAVE son la doble negación, la inversión de la negación, la pronunciación relajada y la aspiración de consonantes al final de la palabra en la pronunciación, la omisión del verbo «to be» o alteraciones en su conjugación, entre otras (Pullum, 1999).

Como sucede con el bozal en Cuba, la mayoría de los expertos descartan una influencia directa de las lenguas africanas en la aparición del AAVE, y señalan que su origen tiene lugar en las regiones del sur en la Bahía de Chesapeake, donde se establecieron las primeras colonias inglesas. Debido a que fueron zonas típicamente esclavistas, el AAVE tiene una relación muy estrecha con el inglés hablado en las regiones del sureste del Estados Unidos y se cree que ambos dialectos son descendientes directos del inglés que trajeron los primeros británicos. Por supuesto, el AAVE ha ido variando, desarrollándose con el paso de los siglos y extendiéndose por los estados del norte, que son los que

actualmente cuentan con más densidad de población negra, pero indudablemente la cuna de este dialecto se encuentra en el sur. (Winford, 2015).

Estas modificaciones que se dan en la lengua reciben el nombre de variación lingüística y se estudian principalmente en el campo de la sociolingüística. Según Coseriu, la variación lingüística se define como la diversidad de manifestaciones de una lengua en distintos contextos de uso, abarcando niveles lingüísticos como el léxico, la fonología, la morfología, la sintaxis, entre otros. Existen varios tipos de variación lingüística, tales como la variación diatópica, que se refiere a las diferencias lingüísticas vinculadas a la ubicación geográfica o regional, y abarca diferencias dialectales o regionales en la pronunciación, vocabulario, gramática y otras características lingüísticas. La variación diastrática, que está relacionada con las diferencias lingüísticas entre diversos grupos sociales, como diferencias de clase social, nivel educativo, edad, género, entre otros. La variación diacrónica, que hace referencia a los cambios lingüísticos a lo largo del tiempo en una lengua, incluyendo la evolución del vocabulario, la fonología, la gramática y otros aspectos lingüísticos a lo largo de las diferentes etapas históricas. La variación diafásica, que comprende las diferencias lingüísticas asociadas con distintos contextos o registros de habla, como el lenguaje formal e informal, así como el lenguaje utilizado en contextos especializados. Lo curioso de esta variación es que diferentes registros conviven en el mismo hablante, que se adapta más a uno u otro en función del contexto (Sánchez, 2019). En nuestro caso, se podría decir que esta variación mezcla aspectos de la variación diastrática-diatópica, ya que se trata de la combinación de diferencias asociadas con diferentes grupos sociales y regiones geográficas. Tanto en el caso del dialecto bozal cubano como del AAVE, la variación lingüística tiene una carga social muy importante, ya que se ha dado en una comunidad de hablantes discriminada que tiene un contexto social y educativo muy diferente al resto de hablantes de su lengua. Sin embargo, su posición geográfica también afecta en gran medida a su dialecto, ya que este aspecto también ha afectado en gran medida a su forma de hablar, especialmente a la fonología. Tradicionalmente, existen tres métodos prácticos para abordar una traducción de variación diatópica. Por un lado, puede optarse por omitir la variación y tratar de crear un efecto similar en el lector mediante la personalidad de los personajes, las situaciones y la atmósfera general del texto. Por otro lado, se puede reproducir el dialecto por medio de una variación lingüística en lengua meta que pueda identificarse con el dialecto en lengua de origen. Finalmente, también puede resultar conveniente reproducir el dialecto

utilizando recursos gráficos, por ejemplo, el uso de cursivas, y añadir a su vez un prólogo o notas a pie de página para ofrecer una explicación al lector (Sánchez, 2019).

En el caso que nos compete para este análisis, Langston Hughes ha optado por la segunda opción, traduciendo el dialecto bozal cubano por el AAVE. Esta elección puede justificarse porque ambas comunidades tienen un contexto social muy similar y una historia de discriminación compartida y ambas son comunidades negras en una sociedad en la que el poder cae en manos de una clase privilegiada blanca.

Para el trabajo también se tendrá en cuenta la teoría de la traducción de Lawrence Venuti, que se caracteriza por su enfoque en las estrategias de domesticación y extranjerización como reflejo de las decisiones conscientes o inconscientes del traductor al trasladar un texto de una lengua a otra. En el proceso de domesticación, el traductor adapta el texto original para que se ajuste mejor a las convenciones lingüísticas y culturales del público de destino. Esto puede implicar modificar referencias culturales específicas, ajustar el estilo o la gramática para hacerlos más familiares y accesibles a los lectores de la cultura de lengua meta. La domesticación busca esencialmente minimizar las diferencias culturales y lingüísticas entre el texto original y su traducción, de modo que el texto traducido se asimile a la cultura de destino, facilitando así su comprensión y aceptación. Por otro lado, la estrategia de extranjerización busca mantener y resaltar los rasgos distintivos del texto original, aunque ello implique que el texto traducido pueda parecer extraño o «extranjero» en la cultura de lengua meta. Esto implica conservar referencias culturales específicas, estructuras gramaticales inusuales o vocabulario que carece de un equivalente directo en la lengua de llegada. La extranjerización puede ser preferible cuando el objetivo es preservar la singularidad y la identidad cultural del texto original, aunque esto puede dar lugar a una comprensión menos inmediata por parte del público de destino.

En *Cuba Libre*, se puede constatar una gran intención domesticadora, ya que resulta evidente que Hughes ha hecho un gran esfuerzo para tratar de trasladar los poemas de Guillén a un contexto estadounidense. Con esta traducción la intención de ambos autores era crear un acercamiento cultural entre Harlem y la Habana, ya que existía un deseo compartido de fomentar un movimiento internacional para la reivindicación de la negritud. Sin embargo, algunos investigadores apuntan que debido a que estas traducciones han sufrido un fuerte proceso de domesticación se han cometido errores de comunicación y la cultura cubana se ha visto absorbida por la de Harlem, ya que existe un desequilibrio de poder evidente entre la cultura cubana y la estadounidense (Patrick

Leary, 2010). Esto es una crítica común en la mayoría de las traducciones que tienden a la domesticación, ya que al acercar el texto a la cultura de la lengua meta se pierden o malinterpretan matices culturales de la lengua de origen.

6. Objetivos y metodología

El objetivo de este trabajo es realizar un análisis de las traducciones de Hughes para comprender cuáles fueron sus estrategias a la hora de enfrentarse a problemas relacionados con la traducción del dialecto cubano. Como ya se ha mencionado anteriormente, parte de la obra de Guillén fue escrita imitando en acento bozal de la comunidad negra de Cuba, lo que hace que su traducción sea todo un reto. Plasmar una variación lingüística en una traducción es una tarea muy complicada ya que no existe una fórmula fija para reflejar esa variación en lengua meta, sino que el traductor debe encontrar soluciones dinámicas que produzcan un efecto similar en el lector.

En el caso de *Cuba Libre*, Hughes vio un paralelismo claro entre la comunidad negra de Cuba, su cultura y su dialecto y la afroamericana. A pesar de vivir en contextos sociales y políticos totalmente distintos y hablar un idioma diferente ambas habían sido comunidades discriminadas e históricamente esclavizadas, y tanto en Cuba como en Estados Unidos las personas negras eran aún consideradas inferiores a las blancas. Además, como ya se mencionó con anterioridad, en ambos países había estallado una revolución cultural y política que reivindicaba la negritud y los derechos de las personas negras: el Renacimiento de Harlem y el afrocubanismo. Por todos estos motivos, el poeta norteamericano consideró que la solución más acertada y coherente sería traducir el dialecto cubano por el inglés vernacular afroestadounidense, conocido como *Black English*.

En este trabajo compararemos fragmentos de la obra original de Nicolás Guillén con las traducciones de Langston Hughes para tratar de analizar los métodos utilizados por el autor estadounidense a la hora de traducir variación lingüística.

7. Análisis

7.1 Variación lingüística en aspectos sintácticos

La variación lingüística puede verse reflejada a través de un uso no normativo de la sintaxis, ya que los diferentes dialectos suelen producir cambios en las estructuras y en las reglas de las construcciones sintácticas. La sintaxis se define según la RAE como la «parte de la gramática que estudia el modo en que se combinan las palabras para formar unidades mayores (sintagmas y oraciones), así como la forma y el significado de tales expresiones complejas». Las variaciones en la sintaxis pueden manifestarse en diferentes aspectos, como el orden de las palabras, la concordancia gramatical, la colocación de los modificadores y la estructura de las frases.

Para analizar los poemas originales de Guillén y recabar información sobre la sintaxis típica de la zona de las Antillas se ha consultado un artículo de John M. Lipski llamado *El español de América en contacto con otras lenguas* (Lipski, *El español de América en contacto con otras lenguas*, 2007) en el que se detallan brevemente algunas características del español hablado en Cuba.

A la hora de analizar la variación lingüística de las traducciones de Langston Hughes desde un punto de vista sintáctico, lo haremos teniendo en cuenta un estudio llamado *The Grammar of Urban African American Vernacular*, realizado por Walt Wolfram, un sociolingüista estadounidense pionero en el estudio del AAVE. En su ensayo, se basa en estudios cuantitativos previos para tratar de analizar cuáles son los rasgos principales y las características distintivas usadas con más frecuencia por los afroamericanos. A continuación, hablaremos detalladamente de aquellos rasgos característicos de este dialecto usados en la obra *Cuba Libre*.

7.1.1. Variación lingüística en los poemas de Guillén

En lo que respecta a sintaxis, la obra original no presenta grandes rasgos de variación lingüística. Esto se debe a que el español hablado en las Antillas presenta más diferencias a nivel fonético y léxico que a nivel gramatical. Si bien es cierto que en ocasiones el orden de los complementos en las oraciones puede resultar sorprendente, esto podría tratarse simplemente de un hipérbaton, una figura retórica usada habitualmente en poesía que altera el orden típico de las palabras. Por ello, estos cambios de orden no pueden

considerarse dentro del nuestro análisis ya que no son rasgos característicos del dialecto cubano ni aparecen mencionados en ningún estudio que lo corrobore.

El uso obligatorio de pronombres de sujeto patentes

Este es el único rasgo característico desde un punto de vista sintáctico que se ha podido encontrar en los poemas de Nicolás Guillén que nos competen en nuestro análisis. Además, también aparece mencionado en el estudio de Lipski, que lo considera un elemento de influencia criolla. Mientras el español peninsular tiende a la elipsis de los sujetos en muchas ocasiones, el español de las Antillas se caracteriza por el uso constante de pronombre de sujeto. De hecho, en ocasiones se lleva un paso más allá y el verbo se escribe en infinitivo tras algunas preposiciones ya que el sujeto marca el número y la preposición, el tiempo. Un ejemplo de esto sería: «antes de nosotros ir». Este fenómeno no se ha encontrado en los poemas de Cuba libre, pero sí localizamos ejemplos del uso del sujeto cuando es totalmente prescindible.

Ya yo me enteré, mulata,

Yep! Now I gets you, high brown!

En español peninsular resulta redundante añadir el pronombre personal «yo» en esa frase ya que queda perfectamente claro que se trata de una primera persona del singular a través del verbo. Esta frase no es gramaticalmente incorrecta, pero este uso del pronombre personal no es común en el español normativo.

7.1.2. Variación lingüística en las traducciones de Hughes

En el caso de la traducción, las diferencias sintácticas se hacen mucho más evidentes con respecto al inglés formal, ya que son muchos los estudios que han concluido que el AAVE tiene ciertas normas gramaticales propias compartidas por todos los hablantes. Por ello, en las traducciones nos encontramos con mucha más variación lingüística en elementos sintácticos que en el original, esto se trata simplemente de una diferencia entre ambos dialectos: el AAVE tiende a cambiar más las estructuras gramaticales y el dialecto cubano presenta más variación en cuestión de fonética.

La doble negación

En el inglés vernáculo afroamericano (AAVE), la doble negación, llamada *concord negation* en inglés, se refiere al fenómeno gramatical en el que el marcador negativo «not» o «n't» se utiliza en múltiples lugares dentro de una frase, normalmente tanto en el verbo auxiliar como en el verbo principal. Es decir, la frase de niega por duplicado. Esto contrasta con el inglés estándar, en el que la partícula negativa suele aparecer solo una vez en una frase verbal.

Según Wolfram, este tipo de negación no es exclusiva del dialecto afroamericano, sino que se utiliza en diferentes dialectos del inglés por todo el mundo. Además, no es un rasgo que se dé de manera homogénea en todas las comunidades afroamericanas, es utilizado con mayor frecuencia por hablantes de un estatus socioeconómico más bajo y prácticamente desaparece en hablantes de posición más elevada (Wolfram, 2004). Este es uno de los recursos usados por Langston Hughes para darle a su traducción un aire afroamericano. Podemos ver un claro ejemplo de doble negación en el poema *Don't Know No English*, la traducción de *Tú no sabe inglés*, de *Motivos de son*:

No te namore ma nunca.

Bito Manué,

si no sabe inglés,

si no sabe inglés.

Don't fall in love **no** mo',

Lil Manuel,

'cause you **don't** know **no** English,

don't know **no** English

Siguiendo las reglas gramaticales del inglés normativo, estos versos debería escribirse «don't fall in love anymore», «'cause you don't know (any) English». Al redactarlo de esta forma, el autor probablemente ha querido hacer hincapié en la posición socioeconómica modesta del narrador.

El uso de “ain't”

Ain't es una contracción negativa que se utiliza de manera coloquial para sustituir «am not», «is not», «are not», «have not» o «has not». Se trata de una contracción que se utiliza en diferentes dialectos del inglés vernáculo y que está muy ligada a la lengua oral, ya que no suele verse escrita. Este fenómeno también está contemplado en el estudio de Walt Wolfram, pero apunta que se trata de una contracción que nunca ha sido empleada exclusivamente por la comunidad afroamericana, pues es de uso común (Wolfram, 2004).

De hecho, aunque diccionarios como el Collins o el Oxford desaconsejen su uso en contextos formales, no la tildan de incorrecta, simplemente debe quedar relegada al uso coloquial y oral. Langston Hughes utiliza este elemento en su traducción del poema de *Mulata* y consigue así darle un aire informal:

| | |
|----------------------|---------------------------------------|
| Y fíjate bien que tú | Well, look at yo' self an' see |
| no ere tan adelantá | that you ain't no price to wed |

En este caso concreto, el uso de «ain't» sí se considera gramaticalmente incorrecto si se tienen en cuenta las pautas del inglés normativo, ya que se usa en una estructura de doble negación. La contracción «ain't», como ya se explicó con anterioridad, implica negación, en este caso sustituye a «are not», por lo que la segunda negación «no» estaría de más.

Disonancia entre la persona y el verbo conjugado

Mientras que en inglés estándar a la tercera persona del singular se le añade una -s final en su conjugación, según los estudios empleados por Wolfram para su ensayo, en AAVE esa -s tiende a omitirse, siguiendo las mismas reglas que la primera y segunda persona del singular. De hecho, esta ausencia de la desinencia final es tan pronunciada en todos los grupos sociales afroamericanos que los investigadores han llegado a especular que directamente en el AAVE no existe esa concordancia entre sujeto-verbo característica del inglés normativo (Wolfram, 2004).

En este caso, sucede algo similar que también ha sido contemplado en el estudio de Wolfram: algunos verbos en primera y segunda persona del singular se conjugan con -s final, como si de la tercera persona se tratara. Esto es un rasgo menos común y característico del sur rural de Estados Unidos (Wolfram, 2004). A continuación, se expondrán algunos ejemplos extraídos de diferentes poemas en los que Hughes ha conjugado los verbos de esta forma:

| | |
|-------------------------|--|
| Ya yo me enteré, mulata | Yep! Now I gets you, high brown! |
| mulata, ya sé que dise | high brown, I know you likes to say |

| | |
|---------------------------|--|
| A mí me gutan la negra, | Now me, I likes a real black girl |
| Que yo con mi negra tengo | I loves my coal black girl |

Si el autor buscara la corrección gramatical ninguno de estos verbos llevaría la -s final, ya que se trata de primeras y segundas personas del singular. Resulta bastante curioso que en sus traducciones de *Cuba Libre* podemos ver en múltiples poemas esta desinencia -s agregada a primeras y segundas personas del singular, pero no se han encontrado ejemplos de ausencia de -s final en terceras personas, cosa que según el estudio de Wolfram es un fenómeno mucho más extendido por todo Estados Unidos. Esto podría sugerir que la variación lingüística empleada por Hughes en estas traducciones está fuertemente influenciada por la hablada en el sur rural de Estados Unidos.

Elipsis del verbo *to be*

En inglés este proceso recibe el nombre de *copula absence*, y es uno de los fenómenos gramaticales que más se han detectado en los diferentes estudios consultados para la tesis de Wolfram. Esta variación no solo se da en el AAVE, sino que también está muy ligada a los dialectos de las comunidades blancas del sur de Estados Unidos y no se contempla con tanta frecuencia en zonas urbanas del norte (Wolfram, 2004). A continuación, se presentará un ejemplo de la eliminación del verbo *to be* en las traducciones de Hughes para ilustrar este fenómeno:

Tanto tren son tu sojo,
tanto tren

So much witchin' wid yo' eyes
You think you so hot

En inglés normativo, para cumplir los estándares considerados gramaticalmente correctos la frase debería escribirse “You think you **are** so hot”, ya que de esta forma la frase subordinada carece de verbo.

7.2. Variación lingüística en elementos ortográficos y fonéticos

En este apartado nos centraremos en aquellas particularidades que pueden apreciarse en los poemas de esta colección desde el punto de vista ortográfico. Lo curioso de algunos poemas de *Cuba Libre* es que, al igual que los originales de Nicolás Guillén, están escritos con una técnica llamada dialecto visual. Este término fue acuñado por primera vez por George P. Krapp en 1925 en la obra *The English Language in America* y se trata de un método de escritura que representa la pronunciación de palabras tal como se escuchan de forma oral en un dialecto o variante particular de un idioma. Es decir, es una forma de

transcribir fonéticamente un dialecto específico utilizando la ortografía convencional pero adaptada para reflejar la fonología y la pronunciación distintivas del dialecto en cuestión. En este tipo de textos, la ortografía y la fonética van totalmente de la mano, ya que la ortografía nace de la pronunciación de las palabras.

Si observamos el original, los poemas de Nicolás Guillén en los que se aprecia variación lingüística, podemos ver que esta variación se da especialmente en lo que respecta a diferencias de ortografía y fonética. A diferencia de las traducciones en lengua meta, que han sido adaptadas por Hughes al AAVE y presentan diferencias sobre todo sintácticas. En el original la variación lingüística en cuestión de ortografía tiene mucho más peso. A continuación se analizarán tanto el original, como las traducciones.

7.2.1. Variación lingüística en los poemas de Guillén

Como ya se ha mencionado con anterioridad, algunos poemas del autor cubano, especialmente aquellos de su colección *Motivos de Son*, fueron escritos plasmando el habla y el dialecto cubano bozal. Este acento ha sido objeto de estudio y de debate, ya que se ha discutido sobre si su origen se encuentra simplemente en español peninsular, pues muchos de sus rasgos distintivos coinciden con acentos de España, o si por el contrario podría tener una influencia africana o criolla. Humberto López Morales, lingüista de origen cubano, argumenta en contra de esta supuesta influencia africana en un ensayo llamado *El supuesto africanismo del español de Cuba*. Para nuestro trabajo, este debate no nos concierne directamente, pero en su introducción aparecen reflejados algunos de los aspectos más característicos del acento cubano, por lo que será utilizada como base para nuestro análisis (Morales, 1964). A continuación, se expondrán dichas particularidades acompañadas de ejemplos sustraídos de diferentes poemas de Guillén.

Aspiración de consonantes finales

La aspiración de las consonantes finales, especialmente las «s», es una característica fonética distintiva presente en varios dialectos del español, incluido el cubano, en algunas zonas de Andalucía y América Latina. Es especialmente notable en el caso de aquellas palabras acabadas en «s» o «r». Esto puede deberse a una pronunciación más relajada. Estos son algunos versos en los que puede apreciarse este acento:

Con tanto **inglé** que tú **sabía**,
Bito Manué,
con tanto **inglé**, no **sabe** ahora
desí ye.

All dat English you used to know,
Li'l Manuel,
all dat English, now can't even
say: *Yes*.

En estos versos puede apreciarse claramente que faltan varias «-s» finales: en la palabra «inglés», en el anglicismo «yes» y en ambos verbos conjugados. En este caso, la conjugación de los verbos no se trata de una variación sintáctica, ya que el autor no pretende conjugarlos en tercera persona de singular, sino que ha omitido las «-s» para indicar que está aspirada. Además, también vemos omisión de la «l» final del nombre propio Manuel y de las «r» finales del verbo decir y de Víctor.

Seseo

El seseo es un fenómeno lingüístico en el cual los hablantes de un idioma pronuncian los sonidos /s/ y /θ/ de manera idéntica, es decir, ambas consonantes se pronuncian como /s/. Actualmente el seseo está extendido por la mayor parte de Latino América, Andalucía y Canarias. Se cree que llegó a América desde la España peninsular durante la época colonial y quedó allí arraigado. Para ilustrar este seseo por escrito, Guillén escribe son «s» algunas palabras que se escribirían correctamente con «c» o «z».

mulata, ya sé que **dise**
que yo tengo la **narise**

high brown, I know you likes to say
how wide my nose is anyway

Tanto el verbo decir como la palabra nariz se pronuncian en español normativo con sonido /θ/, y deberían escribirse «dices» y «narices». Sin embargo, este fragmento está escrito en dialecto visual y, por ello, Guillén ha optado por escribir estos versos tal cual sonarían dichos por un hablante cubano.

Aspiración de la «r» que antecede a consonante

La aspiración de la «r» es un fenómeno lingüístico que ocurre en algunos dialectos del español, especialmente en el español caribeño y en ciertas regiones de América Latina. Consiste en la pronunciación de la letra «r» como una letra sorda, en lugar de con el sonido vibrante /r/ del español estándar. Lo curioso de este fenómeno en el caso de los

poemas de Guillén es que en lugar de simplemente eliminar la «r», el poeta duplica la consonante que aparece a continuación de la misma:

| | |
|--|--------------------------------|
| poque tu boca e bien grande, | Yo' mouf is mighty big fo' me |
| como nudo de cobbata | Like a tie-knot flattened down |
| Si tú supuera, mulata, la veddá | If you jes' knew the truf, |
| | Miss high brown |

En estos tres ejemplos tenemos palabras que se escriben con «r» seguida de consonante: porque, corbata y verdad. Sin embargo, en todas se ha seguido el mismo procedimiento ortográfico de duplicar la consonante siguiente y eliminar así el sonido /r/.

Pérdida de la sílaba final

La pérdida de la última sílaba en algunas palabras es un rasgo que se da en la gran mayoría de la comunidad hispanohablante en contextos relajados y coloquiales. No se trata tanto de un rasgo dialectal como de una cuestión de registro. Este fenómeno suele darse con frecuencia en adjetivos y participios acabados en -da o -do. En estos casos, puede desaparecer solo la «d» o la sílaba final al completo. También existen algunas palabras concretas como «para» o «nada» en las que se elimina la última sílaba con mayor frecuencia. Veamos algunos ejemplos ilustrados por versos de Guillén:

| | |
|------------------------------|-------------------------------------|
| no ere tan adelantá , | That you ain't no price to wed |
| y tu pasa, colorá . | An' yo hair is short and red |
| y no te quiero pa na! | An' I don't need you hangin' 'round |

La forma correcta de escribir estos adjetivos sería «adelantada» y «colorada», pero en muchas ocasiones, el español oral tiende a acortar algunas sílabas y mostrar una pronunciación más relajada. Además, como ya hemos mencionado, las palabras «para» y «nada» también tienden a eliminar la sílaba final en la lengua oral, siempre que el contexto sea coloquial.

Sustitución de la v por b

Como hablantes de español peninsular, no hacemos una diferenciación entre los sonidos de las letras b y v, ya que ambas se pronuncian con el sonido bilabial /b/. Según la RAE,

la pronunciación de la v como una consonante labiodental se trata de un error de hipercorrección y se da en muchos hablantes de valenciano o mallorquín debido a la influencia de su lengua regional, que sí presenta diferencias de pronunciación. Además, esta diferencia también se da en algunas zonas del Caribe, especialmente en Cuba. Varios estudios han revelado que los hablantes cubanos pronunciaban ocasionalmente la «v» como una fricativa labiodental, y que este fenómeno suele darse en palabras que se escriben con una «v» ortográfica, pero no es un requisito necesario. Es decir, el sonido no siempre se corresponde con la «v» ortográfica (Isbasescu, 1970).

Esto es justo lo que sucede en los poemas de Guillén, ya que sorprende que algunas palabras que deberían escribirse con «v» van escritas con «b», pero no sucede en todos los casos. Como ya hemos mencionado, sus poemas está escritos en dialecto visual, tal y como serían pronunciados por hablantes cubanos. Es por ello, que podemos asumir que aquellas palabras escritas con «v» se pronunciarían como fricativas labiodentales, mientras que aquellas escritas con «b», lo harían con fricativas labiales. Estos son algunos ejemplos:

| | |
|------------------------------------|----------------------------|
| Si tú supiera, mulata, | If you jes' knew the truf, |
| la veddá , | Miss high brown |
| ¿Po qué te pone tan brabo , | How come you jumps salty, |
| Bito Manué, tú no | Li'l Manuel, you don't |
| sabe inglés | know no English |

Las palabras «verdad», «bravo» y «Víctor» se escriben con «v» en español. Sin embargo, Guillén escribe «Bito» y «brabo» con «b» con la intención de indicar que ambas se pronuncian con la fricativa labial /b/, mientras que «vedda», se pronuncia con una fricativa labiodental.

7.2.2. Variación lingüística en las traducciones de Hughes

Como es evidente, el acento cubano no tiene las mismas características que el acento afroamericano, por lo que las adaptaciones ortográficas que ha hecho el poeta estadounidense para reflejar las diferencias fonéticas con respecto al inglés estándar no tienen nada que ver con las realizadas por Nicolás Guillén. Para obtener la documentación necesaria para contextualizar los rasgos fonéticos que analizaré en las traducciones he

consultado una sección de la página web de la Universidad de Alberta, llamada *Phonological Features of African American Vernacular English (AAVE)*, en la que se comparan estudios de diferentes autores con la intención de identificar los rasgos más característicos de el acento AAVE (*Phonological Features of African American Vernacular English (AAVE)*, 2001).

Elipsis de sílabas átonas a comienzo de la palabra

En AAVE, las sílabas átonas, sobre todo en palabras funcionales (conjunciones, preposiciones, verbos auxiliares...), pueden reducirse o elidirse por completo, lo que provoca cambios en la pronunciación y la estructura silábica. Este proceso puede hacer que las palabras se pronuncien con menos sílabas que en el inglés estándar. Es un fenómeno parecido al que sucede con grupos de palabras como *going to* o *want to*, que en inglés coloquial y oral tienden a convertirse en las contracciones *gonna* y *wanna* respectivamente. Por supuesto, esta elipsis no es exclusiva de el dialecto afroamericano, es de uso común a la mayoría de los angloparlantes en contextos coloquiales. Estos son algunos ejemplos en los versos de Hughes:

| | |
|----------------------|---|
| La mericana te buca, | ' M erican gal comes lookin' fo' you |
| si no sabe inglés, | ' c ause you don't know no English |

Se puede apreciar que en la primera palabra de ambos versos se ha eliminado la primera sílaba átona, por lo que *American* pasa a ser *'merican* y *because* se convierte en *'cause*. Además, para indicar esta elipsis, al igual que otras elipsis a lo largo de la obra, Hughes utiliza un apóstrofe.

Elipsis de la segunda consonante en el grupo consonántico final

Una vez más, este rasgo no es exclusivo del AAVE, sino que se da en contextos informales y orales, especialmente cuando el orador pronuncia de manera relajada y con una velocidad elevada. En estos versos solo se han encontrado ejemplos de este fenómeno en formas verbales acabas en *-ing*, que han perdido la “g” final. Sin embargo, cabe a destacar que según numerosos estudios esto se da en todo tipo de palabras, no es exclusivo de participios y gerundios. A continuación, algunos ejemplos extraídos de *Cuba Libre*:

| | |
|--------------------------|---------------------------------------|
| Tanto tren con tu cueppo | So much swtichin' wid yo' hips |
| Tanto tren con tu boca | So much twitchin' wid yo' lips |
| Tanto tren con tu sojo | So much witchin' wid yo' eyes |

En este caso, como ya hemos comentado, este fenómeno se da solo en verbos acabados en «-ing». Estos son solo algunos ejemplos, pero en todos los poemas escritos con dialecto visual los gerundios y participios carecen en todos los casos de la «g» final.

Sustitución de fricativas interdentes por fricativas labiodentales

Las fricativas interdentes son aquellas consonantes que se pronuncian mediante la fricción del aire a través de un estrechamiento entre los dientes superiores y la lengua, con la punta de la lengua sobresaliendo ligeramente entre los dientes incisivos superiores e inferiores. En el alfabeto fonético internacional estos sonidos se representan con los símbolos /θ/ y /ð/. Por el contrario, en las consonantes labiodentales el labio inferior toca los dientes incisivos superiores durante su pronunciación y se representan con los símbolos /f/ y /v/.

En inglés, este fenómeno es conocido como *th-fronting* y se da tanto en dialectos de algunas zonas de África y el Caribe como en el dialecto *cockney* y otros acentos de Reino Unido.

| | |
|---------------------------------|--------------------------------------|
| poqqe tu boca e bien grande, | Yo' mouf is mighty big fo' me |
| si tú supiera, mulata, la veddá | If you jes' knew the truf , |

Ambas palabras se escriben con «th» y se pronuncian con un sonido /θ/. Sin embargo, Hughes ha elegido escribirlas con «f» para indicar ese *th-fronting* característico del dialecto AAVE.

Simplificación y acortamiento de palabras

Esta es una característica compartida por muchos idiomas y dialectos en el habla oral y coloquial, ya que debido a la pronunciación relajada y a la velocidad del discurso algunas palabras se van acortando y perdiendo sílabas. Ya se ha visto con anterioridad en los textos de Nicolás Guillén cómo algunas palabras perdían su sílaba final y se acortaban. En el caso de los versos de Hughes sucede algo similar, ya que es algo natural del lenguaje hablado en contextos informales.

| | |
|------------------------|--|
| La mericana te buca, | 'Merican gal comes lookin' fo' you |
| Y tú le tiene que huí | an' you jes' runs away |
| No te namore ma nunca. | Don't fall in love no mo' , |

En estos versos varias palabras han sido simplificadas y adaptadas ortográficamente para mostrar la pronunciación que tendría el narrador. *Gal* se ha convertido ya en un término acuñado que está recogido incluso en el diccionario Oxford. En el caso de «fo'», «mo'» y «jes'», se trata de las palabras *for*, *more* y *just* escritas de forma simplificada, con un apóstrofe para indicar esta elipsis.

7.3. Variación lingüística en elementos léxicos

La variación lingüística también puede analizarse desde un punto de vista léxico, fijándonos en las diferencias en el vocabulario empleado por cierto dialecto con respecto a la lengua normativa. Por un lado, analizaremos el uso de términos propios de Cuba y de las Antillas, muy presentes en toda la obra de Guillén, así como el uso de anglicismos, un rasgo característico tanto del español hablado en el Caribe como en la mayor parte de América Latina, principalmente por la fuerte influencia de Estados Unidos. Por otro lado, trataremos de encontrar vocabulario propio de la comunidad afroamericana en las traducciones de Langston Hughes, especialmente aquel vocabulario usado durante el Renacimiento de Harlem, para tratar de observar el impacto domesticador que tiene el uso de este tipo de palabras en una traducción.

Resulta bastante complicado identificar cuáles son aquellas expresiones o palabras usadas exclusivamente por la comunidad negra durante el Renacimiento de Harlem, ya que para realizar esta tarea con rigor deberíamos contar con un corpus inmenso y la capacidad de consultar cientos de obras escritas en la época, lo cual resulta imposible por la brevedad del trabajo. Sin embargo, afortunadamente existe un recurso que resulta de gran ayuda para consultar parte de este léxico: *Story in Harlem Slang*, de Zora Neale Hurston, escritora que formó parte, al igual que Langston Hughes, del Renacimiento de Harlem. En su obra *Story in Harlem Slang*, la autora incluye en las páginas finales un glosario en el que explica varios términos de la jerga de Harlem para aquellos lectores que desconocen la terminología utilizada por la comunidad negra del barrio neoyorquino.

Aunque se trata de un glosario breve, de apenas tres páginas, algunas expresiones empleadas por Hughes en *Cuba Libre* aparecen definidas por Hurston.

Por otro lado, también se analizarán algunos términos que entran dentro de la variación lingüística diacrónica. Es decir, palabras que han ido evolucionando y han cambiado de significado o caído en desuso con el paso del tiempo. En este caso, el ejemplo más notable es todo el vocabulario que tiene que ver con la etnia y aquellas palabras que se usaban para designar a los afroamericanos. En aquella época se empleaban un gran número de términos que actualmente ya no son socialmente aceptables y se consideran discriminatorios.

7.3.1. Variación lingüística en los poemas de Guillén

Vocabulario de Cuba

El español es una lengua de gran riqueza léxica, ya que se habla en 21 países. Cada uno de ellos tiene sus términos propios, que solo existen dentro de las fronteras de dicho país, y otros términos que se usan en todo el mundo hispanohablante pero que adquieren nuevas acepciones en zonas determinadas. Por supuesto, Cuba no es una excepción y cuenta con muchos términos que son característicos del país o de las Antillas. En los poemas de Guillén podemos encontrar algunas de estas palabras.

Por ejemplo, la palabra «bembón», que da título a uno de los poemas de Guillén, es una palabra que solo usa una parte de la comunidad hispanohablante. En algunos países latinoamericanos se usa para describir a una persona de labios gruesos, pero en España no tenemos constancia del uso de este término. Por otro lado, en los poemas originales de *Cuba Libre* también hay palabras que son de uso común para todos los hispanohablantes, pero adquieren significados que no son los usuales. Un ejemplo de esto es el uso de la palabra «adelantá» en el poema *Mulata*, que sería una abreviación de «adelantada». En dialecto cubano, una persona adelantada es aquella que es mulata, pero tiene rasgos más similares a los caucásicos que a los africanos, mientras que en España solo tiene la acepción de precoz o avanzado.

El uso de anglicismos

El español de Latino América tiene una cantidad mayor de anglicismos que el que se habla en la Península, especialmente en Centroamérica, por influencia de los Estados Unidos. En Cuba, a pesar de que el régimen político rechaza radicalmente la influencia

estadounidense, muchos términos que llegaron antes de la Revolución Cubana continúan usándose en la isla. De hecho, uno de los poemas analizados para este trabajo, *Tú no sabe inglés*, habla de la discriminación que sufrían aquellos cubanos que no hablaban el idioma. Antes de la Revolución, Estados Unidos tenía una grandísima influencia política y económica sobre Cuba y la clase alta cubana estaba formada principalmente por inmigrantes estadounidenses que venían a hacer negocio en la industria azucarera, por lo que hablar inglés era un indicador de prestigio (Haensch, 2005).

Como sucede con la mayoría de los préstamos lingüísticos, muchos de ellos son integrados en la lengua porque no existe una palabra para designar la realidad a la que nos estamos refiriendo. En los poemas de Guillén encontramos muchos ejemplos de préstamos lingüísticos relacionados con el mundo de los deportes:

| | |
|---|--|
| porque el training es duro y | Because training is hard, |
| el músculo traidor, | Muscles are traitorous |
| y el punch de tu sonrisa. | like the punch of your smile |
| Es bueno, al fin y al cabo, | the best thing, after all, |
| hallar un punching bag , | is to get a punching bag, |
| tu inglés era de etrái guan , | Yo' English is jes' <i>strike one!</i> |
| de etrái guan y guan tu tri . | <i>strike one and one-two-three.</i> |

En el caso de estos versos, en los tres primeros ejemplos se han utilizado anglicismos por motivos de estilo, ya que existen palabras en español para designar *training* (entrenamiento), *punch* (golpe, puñetazo...) y *punching bag* (saco de boxeo). Esto es un ejemplo del gran impacto de Estados Unidos y de la lengua inglesa en el español de Latinoamérica. Sin embargo, no existen palabras en español para designar un *stike*, es decir, no hay una traducción acuñada, por lo que en este caso no se puede considerar que Guillén haya incluido este anglicismo de forma deliberada para reflejar esta influencia.

7.3.2. Variación lingüística en las traducciones de Hughes

Vocabulario de Harlem

La palabra «mulata», que da título a uno de los poemas de Guillén, fue traducida como *high brown*. En inglés no existe un término equivalente a «mulato/a», ya que la palabra *mulatto*, un préstamo del español y del portugués, tiene una connotación despectiva. Si

analizamos su etimología, la palabra es claramente ofensiva ya que proviene de «mula», el nombre que recibe en español el cruce que nace de una yegua/caballo y un burro. Se trata de una analogía racista que busca presentar a aquellas personas que tienen un padre blanco y otro negro como una mezcla de la raza «buena» (el caballo) con la «mala» (el burro). Actualmente el término «mulato/a» se utiliza en español con naturalidad, no tiene la connotación despectiva que ha adquirido en inglés, pero es importante tener en cuenta que tiene un origen racista. En el caso de la palabra inglesa *mulatto*, actualmente en desuso, fue un término acuñado durante la época de la esclavitud, en la que surgieron multitud de palabras para categorizar a aquellos que no eran blancos, ya fueran personas negras, nativas americanas o una mezcla étnica. Actualmente, según el diccionario Oxford, el término más común y aceptado para designar a las personas que tienen ascendencia de diferentes etnias es *mixed-raced* o simplemente *mixed*.

El término *high brown*, fue utilizado en la época del Renacimiento de Harlem para designar a aquellas personas que tenían solo un padre negro y eran por tanto una mezcla étnica, generalmente entre negros y blancos, lo que hace que su piel sea más clara y sus rasgos más parecidos a los caucásicos. Tenemos constancia del uso de este término gracias al ya mencionado glosario de Zora Neale Hurston, donde el término aparece mencionado en este apartado: “Color scale—high yaller, yaller, high brown, vaseline brown, seal brown, low brown, dark black” (Hurston, 1943), en el que se comentan los diferentes nombres que se usaban para categorizar a las personas en función de su tono de piel.

Las palabras (*high*) *yaller*, *high brown* o *high yellow* se refieren a personas negras que tenían un tono de piel muy claro, generalmente debido a que alguno de sus padres era de raza blanca. Además, *high yellow* también se usaba generalmente en los estados del sur del país para designar de manera despectiva a aquellas personas negras de clase alta que por su tono de piel más claro y su posición socio económica privilegiada no sufrían la misma discriminación que otras personas de raza negra con la piel más oscura. Al traducir «mulata» por *high brown*, Hughes no se limita a ofrecer una descripción física del personaje, sino que añade un matiz que hace entender al lector su posición social privilegiada. En este caso el término funciona a la perfección porque el poema habla justamente del colorismo, una discriminación que se da entre personas de la misma etnia por su tono de piel. En estos versos Guillén nos habla del personaje de la mujer mulata, que se ve a sí misma como superior al narrador, un hombre negro, y se ríe de sus facciones africanas:

| | |
|------------------------|-------------------------------------|
| mulata, ya sé que dise | high brown, I know you likes to say |
| que yo tengo la narise | how wide my nose is anyway |
| como nudo de cobbata. | like a tie-knot flattened down. |

| | |
|------------------------------|--------------------------------|
| Y fijate bien que tú | Well, look at yo' self an' see |
| no ere tan adelantá | that you ain't no price to wed |
| poqqe tu boca e bien grande, | yo' mouf is mighty big fo' me, |

En todo el poema podemos ver el colorismo de la sociedad cubana de la época, que mostraba desprecio hacia los rasgos africanos, en este caso a la nariz ancha y los labios carnosos. Además, el propio narrador increpa a la mujer mulata diciendo que ella tampoco tiene rasgos caucásicos cuando afirma que no es tan «adelantá» como se cree. Aunque en la traducción de Langston Hughes, el poeta americano ha omitido ese matiz, traduciéndolo simplemente como «you ain't no price to wed», se refleja de igual manera ese colorismo, pues el motivo por el cual el narrador infravalora a la mujer mulata es por sus rasgos africanos. Tanto en el original como en la traducción podemos ver cómo el tono de piel era un motivo de discriminación en Cuba, incluso dentro de la propia comunidad negra.

| | |
|-----------------------------|-------------------------------------|
| Si tú supiera, mulata, | If you jes' knew the truf, |
| la veddá, | Miss high brown |
| ¡que yo con mi negra tengo, | I love ma coal black gal |
| y no te quiero pa na! | An' I don't need you hangin' 'round |

Finalmente, podemos ver que la intención de Guillén con este poema no es perpetuar estos estereotipos racistas, sino mostrar el colorismo de la sociedad cubana y desafiar los cánones de belleza de la época que favorecían a las mujeres blancas frente a las negras. En su traducción Hughes utiliza la terminología *coal black gal* frente a *high brown*, y presenta así a dos personajes arquetipo mucho más cercanos culturalmente para el lector de Harlem. La analogía entre la piel negra y el carbón no es nueva en el Renacimiento de Harlem, y también aparece referenciada en el ya mencionado glosario de *Story in Harlem Slang*, para referirse a una persona con la piel especialmente oscura.

En este caso, la traducción de Hughes de estos términos tiene una intención domesticadora, es decir, pretende acercar el texto a la cultura afroamericana presentando

los personajes arquetipo de Guillén de forma que puedan ser entendidos en términos estadounidenses. Este tipo de traducciones facilitan la comprensión y están centradas en la intención del autor, ya que buscan crear en los lectores de lengua meta el mismo efecto que en aquellos que leen el original. Aunque el contexto cultural del arquetipo de mujer mulata en Cuba y *high brown* en Estados Unidos sea completamente diferente, la idea que Guillén busca transmitir es la misma: una mujer altiva y privilegiada dentro de la comunidad negra, que es concebida como superior por su piel clara.

Variación diacrónica: vocabulario racial

El vocabulario se ha usado históricamente como un arma para cambiar o perpetuar las dinámicas de poder social. En Estados Unidos, hasta la época de la lucha por los Derechos Civiles, existía una terminología racista que imponía la supremacía blanca y se utilizaba con total normalidad, especialmente en los antiguos estados confederados del sur del país. Durante el periodo de las denominadas Leyes de *Jim Crow* (1867-1877), existían todo tipo de fórmulas de cortesía y códigos de comportamiento que se daban por hecho en cualquier interacción entre ciudadanos negros y blancos con la intención de marcar una diferencia clara entre ambas razas.

Durante esta época de segregación racial existía un sistema que regulaba el estilo comunicativo entre ciudadanos de diferentes etnias para establecer la supremacía blanca. Por un lado, los hombres blancos que tenían una posición autoridad con respecto al ciudadano negro recibían trato de *Boss* o *Cap'n*, términos que cumplían la misma función que las palabras *Master* o *Massa* usadas durante la época de la esclavitud. Mientras que si no existía esa posición de autoridad se empleaban las fórmulas de cortesía *Mr.* o *Miss*. Es decir, se esperaba que los ciudadanos negros se dirigieran a los blancos con especial distancia y respeto, dejando siempre claro su posición social superior. Por el contrario, los ciudadanos blancos se dirigían a los negros usando expresiones degradantes y evitando cualquier forma de cortesía. Se empleaban vocativos como *uncle* o *boy* que implicaban más cercanía y menos respeto. Además, en muchos casos se empleaba la coletilla *nigger* para hacer hincapié en la diferencia entre unos y otros. «Toda la intención de la etiqueta Jim Crow se reducía a una regla sencilla: los negros debían demostrar su inferioridad respecto a los blancos con acciones, palabras y modales» (Davis, pág. 2).

Si buscamos ejemplos de esto en los poemas de *Cuba Libre* podemos constatar que la mayoría de personajes negros son nombrados con fórmulas coloquiales que les hacen más cercanos y familiares: Lil' Manuel, Mama Iné, Papa Montero... Sin embargo, el único personaje que recibe el trato de cortesía *Miss* es la mujer mulata en el poema *High Brown*, un personaje que, como ya se expuso anteriormente, tiene una posición social privilegiada con respecto al resto de personas negras por su color de piel más claro.

Esta terminología racista ha ido cambiando a lo largo de los años, por lo que palabras que antiguamente eran consideradas aceptables son ahora peyorativas y han caído en desuso. Actualmente, vivimos en una sociedad mucho más consciente de las desigualdades y la discriminación, y es por ello que nuestro lenguaje ha ido evolucionando y se ha vuelto más inclusivo y políticamente correcto. Hoy en día, tanto *African American* (afroamericano) como *black* (negro) son términos de uso común para referirse a las personas de ascendencia africana en Estados Unidos, cada uno con sus propios matices. El término *African American*, que surgió a finales del siglo XX, hace hincapié tanto en la herencia africana como en la ciudadanía estadounidense. Se puede considerar un término que habla más de la herencia cultural que del color de la piel. Por el contrario, *black* se ha utilizado ampliamente durante generaciones y ofrece una cualidad descriptiva más directa y amplia. *Black* no hace referencia directa a África o a Estados Unidos, por lo que puede usarse de manera más general, ya que obviamente no todas las personas negras son americanas ni deben sentirse arraigadas culturalmente a África. La elección entre estos términos depende a menudo del contexto, las preferencias personales y la evolución de las normas sociales.

En sus traducciones, Hughes utiliza diferentes términos para traducir la palabra española «negro». Una de esas palabras es *negro*, una palabra que en español designa simplemente un color, pero que en inglés se ha convertido en un término extremadamente racista y discriminatorio. De hecho, se trata de una palabra considerada tan ofensiva que muchos hablantes, especialmente estadounidenses, prefieren hacer referencia a ella como la *n-word* para evitar mencionarla. Sin embargo, antes era una palabra de uso común que se usaba habitualmente incluso dentro de la propia comunidad negra. La palabra tiene su origen etimológico en el español y el portugués. Inicialmente, era un descriptor neutro utilizado para referirse a individuos de piel oscura o de ascendencia africana. Durante la época de la colonización europea y la trata transatlántica de esclavos, el término se generalizó para referirse a los africanos esclavizados y sus descendientes. (Fogle, 2013)

Para la traducción del título de uno de los poemas de Guillén, podemos ver cómo Hughes usa el término con naturalidad, ya que por aquel entonces no tenía una connotación racista:

Pequeña oda a un **negro** boxeador cubano Little Ode to a Cuban **Negro** Boxer

A lo largo de la historia, la palabra *negro* ha evolucionado en sus connotaciones y uso. Durante el Renacimiento de Harlem de las décadas de 1920 y 1930, intelectuales, artistas y activistas afroamericanos recuperaron y adoptaron la palabra *Negro* como un término de orgullo racial. Se utilizó en títulos de influyentes obras literarias y culturales ya mencionadas anteriormente, la antología *The New Negro* de Alain Locke. Durante este periodo, *Negro* se escribía a menudo con mayúsculas para significar respeto y dignidad, reflejando un movimiento hacia la afirmación cultural y la autoexpresión dentro de la comunidad afroamericana.

A pesar de esto, fue durante en esta época cuando surgieron los primeros debates sobre el uso de la palabra *Negro* y la posible sustitución de esta por *African American*. Uno de los principales defensores del uso de la palabra *Negro* fue W.E.B. du Bois, activista y escritor afroamericano de gran peso en la lucha por los Derechos Civiles. Du Bois argumentaba que la importancia real de las palabras residía en el significado, no en el significante. Por ello, no creía conveniente ni posible realizar un cambio en la terminología ya que los significados de las palabras se van construyendo a lo largo del tiempo y lo realmente importante bajo su punto de vista era cambiar la percepción social que se tenía de la comunidad negra, no la forma de designarles. (Benett, 1969)

Fue durante la época de los movimientos por los derechos civiles de las décadas de 1950 y 1960 cuando se llevó a cabo una revisión de los términos empleados para designar a los afroamericanos, ya que muchos rechazaban ese lenguaje impuesto durante una sociedad racialmente estratificada. De esta forma, el término llegó a considerarse anticuado y asociado a una historia de discriminación racial y segregación. Con el auge del movimiento *Black Power* a finales de los años sesenta y setenta, se impulsó un lenguaje más empoderador que llevó a la adopción generalizada de términos como *black* o *African American* para describir a los afrodescendientes. Hoy en día, la palabra *negro* se considera una palabra ofensiva cuando se utiliza en contextos contemporáneos, pues se ha convertido en un insulto racial. Su uso está ampliamente desaconsejado y aunque todavía

puede aparecer en discusiones históricas o académicas, es importante contextualizar y utilizar un lenguaje más respetuoso e inclusivo al referirse a personas o comunidades afrodescendientes.

Otro término utilizado por Langston Hughes para traducir la palabra «negro» fue *darky*:

| | |
|------------------------------|--|
| Ayé me dijeron negro | Yesterday someone called me a darky |
| pa que me fajara yo; | just to get me into a fight, |
| pero e' que me lo desía | but the one who said this to me |
| era un negro como yo. | is just as dark as I. |

Con esta palabra sucede lo mismo que con el término *negro*. Se trata de una palabra actualmente considerada ofensiva y en desuso precisamente por esa connotación negativa. Al igual que otros términos que son ahora considerados discriminatorios y que se usaron para designar a los afroamericanos, surgió durante la época de la esclavitud transatlántica y no debe ser usada en la actualidad.

Otro término que se usó en Cuba Libre para traducir «negro» fue *cullud*:

| | |
|-------------------------|---------------------------------|
| si tiene la boca santa, | If yo' mouf's so sweet, |
| negro bembón? | Thick-lipped cullud boy? |
| Bembón así como ere | Thick-lipped as you is |
| tiene de to; | You got everything |

Según la Universidad de Dayton, el término *cullud* deriva de la palabra *colored*, escrita directamente como suena, sin seguir normas ortográficas. Se trata de un término que actualmente también se encuentra en desuso y se considera racista y discriminatorio. Según el diccionario Oxford, la palabra *colored* tiene sus raíces en el inglés y el francés antiguo. En inglés, la palabra *coloured* se utilizaba para describir algo con un matiz o tinte particular. Deriva del francés antiguo *colorer*, que significa «colorear» o «teñir».

En Estados Unidos, durante la época de la segregación y la discriminación racial, *colored* se utilizaba a menudo como designación racial para las personas de ascendencia africana. Este uso surgió durante el siglo XIX y principios del XX y estuvo asociado a las leyes Jim Crow y al racismo institucionalizado. Durante esta época de leyes de segregación racial la palabra *colored* se usaba constantemente en carteles y señales para separar

aquellas zonas que estaban destinadas al uso de personas negras y diferenciarlas de aquellas que eran de uso exclusivo para personas blancas. La palabra *colored* ha evolucionado desde su uso histórico como designación racial hasta ser ampliamente reconocida como ofensiva y anticuada. El discurso contemporáneo tiende a favorecer términos más inclusivos y respetuosos como *people of color*. Sin embargo, la palabra conserva su significado histórico y a veces se reivindica en contextos específicos.

8. Conclusiones del trabajo

Tras el análisis, podemos extraer numerosas conclusiones con respecto a las estrategias de traducción de Langton Hughes y el efecto de estas en la repercusión de la obra de Nicolás Guillén en Estados Unidos.

En primer lugar, se ha constatado que se trata de una traducción que emplea técnicas de domesticación claras. Es decir, tiende a acercar mucho más la obra a la cultura de la lengua meta y alejarla de la cultura del original. Por un lado, esto puede facilitar la comprensión del texto y aumentar su accesibilidad al hacerlo más fácil de entender para un público más amplio. Además, ajustar el contenido al contexto cultural del público meta puede hacer que el texto sea más relevante y significativo para los lectores o espectadores. Sin embargo, es cierto que este tipo de traducciones conllevan una pérdida de fidelidad al mensaje original y a una distorsión de la intención del autor. Al suavizar o eliminar las diferencias culturales presentes en el texto original, se corre el riesgo de desnaturalizar el texto y limitar la apreciación de la diversidad cultural por parte del público.

En el caso de *Cuba Libre*, Hughes realizó labores tanto de traductor como de editor, lo que le llevó a tomar decisiones que ponían en riesgo la verosimilitud de los poemas de Guillén para tratar de asegurar que la obra resultara atractiva y relevante para el público de Harlem. De hecho, el escritor tenía una visión pesimista con respecto al interés del público estadounidense en la literatura y cultura latinoamericana, ya que consideraba que en su país muchos ignoraban la riqueza cultural e histórica de Sudamérica y el Caribe.

«La preocupación por la validez literaria era una parte inevitable de su trabajo como editor-comercial de Cuba Libre, lo que le llevó (a Langston Hughes) a minimizar la extranjería de los poemas y la de sus autores para hacerlos más atractivos a los lectores afroamericanos cultos que Hughes imaginó para este libro» (Kutzinski V. M., 2012, pág.

136). Por ello, el poeta se vio obligado a adaptar en cierto grado los poemas de Guillén para tratar de crear un vínculo cultural entre Cuba y Harlem que era probablemente mucho menor de lo que refleja la obra.

Dicho esto, si bien surgieron problemas desde un punto de vista cultural, está claro que el mayor reto que se le presentó a Hughes con la traducción de la obra de Guillén fue la gran carga de variación lingüística de la misma. Debemos considerar la altísima dificultad de las traducciones teniendo en cuenta que ciertos poemas estaban escritos en el dialecto cubano bozal y el español no es la primera lengua de Langston Hughes. Por lo que es muy probable que haya detalles que se han quedado cortos por problemas de comprensión y no por intención del poeta.

La traducción de un dialecto sigue siendo a día de hoy una de las partes más complicadas y polémicas de la traducción, ya que no existe una fórmula fija ni una solución que puede emplear en todos los casos. En el caso de Cuba libre, como ya se explicó previamente, la solución fue sustituir el dialecto de lengua original por otro dialecto en lengua meta. Esto resultó especialmente conveniente ya que en ambas lenguas existía un dialecto específico utilizado por la comunidad negra y la obra tenía una carga racial importantísima.

A través del análisis llevado a cabo tanto en el original como en la traducción podemos hacer una comparación de ambos dialectos y establecer algunas similitudes y diferencias. En primer lugar, el AAVE muestra una complejidad gramatical mucho mayor que el español bozal de Cuba. En el dialecto estadounidense se han constatado normas gramaticales fijas y un sistema de sintaxis que dista en gran medida del inglés normativo. Solo en estos versos se han encontrado ejemplos de doble negación, elipsis de verbos, uso de fórmulas como *ain't*, disonancia entre formas verbales y sujetos... Además, existen multitud de estudios que corroboran la complejidad gramatical del AAVE.

En lo que respecta al español bozal cubano, podemos afirmar que se asemeja más a un acento que a un dialecto propiamente dicho. La diferencia fundamental con respecto al español normativo es su pronunciación y algunas palabras cuyo significado varía. De hecho, la mayoría de los expertos comparten la opinión de que los rasgos característicos del español que hablaba la comunidad negra de Cuba provienen directamente de zonas de Península Ibérica y nada tienen que ver con las raíces africanas (Morales, 1964).

Si comparamos la variación lingüística del AAVE con respecto al inglés y del español bozal cubano con respecto al español, no cabe ninguna duda de que el AAVE presenta mucha más variación y complejidad tanto en aspectos gramaticales como en léxicos. Si hubiera que buscarles similitudes, el rasgo en el que más se parecen es en su pronunciación, ya que hemos constatado que tienen rasgos fonéticos similares, como la elipsis de algunas letras y sílabas y la pronunciación más relajada. Sin embargo, esto no resulta significativo ya que muchos acentos del español comparten también esos mismos rasgos, por ejemplo, la gran mayoría de acentos de Andalucía.

Finalmente, si analizamos la obra desde un punto de vista léxico, podemos ver que la traducción de Langston Hughes presenta mayor variación lingüística ya que utiliza términos como *high brown* o *coal black gal*, expresiones que nacen en Harlem y no tienen cabida en el inglés normativo, además de infinidad de términos relacionados con el concepto de la raza. En la obra original, no sucede lo mismo, ya que no se ha constatado la presencia de neologismos. Es decir, pueden encontrarse culturemas y algunas palabras propias del español latino, pero no encontramos una terminología propia del movimiento afrocubanista ni palabras de uso exclusivo de los hablantes de español bozal.

A modo de resumen, podemos concluir que *Cuba Libre* es una obra que se ha traducido con una fuerte tendencia domesticadora, acercándola al público de Harlem mediante el uso de su propio dialecto y sus códigos culturales. Desde un punto de vista íntegramente relacionado con la variación lingüística, podemos afirmar que mientras el AAVE presenta una variación significativa en cuestiones de fonética, léxico y gramática; el español bozal cubano solo lo hace en cuestiones fonéticas y algunos rasgos léxicos.

9. Bibliografía

- Aguirre, M. (1982). *Un poeta y un Continente. La Habana: Letras Cubanas.*
- Arnedo-Gómez, M. (2016). Guillén's Afro-Cuban Other and Black Intra-racial Discrimination in Motivos de son. En M. Arnedo-Gómez, *Blackness, Afro-Cuban Culture, and Mestizaje in the Prose and Poetry of Nicolás Guillén* (pág. 63). Bucknell University Press.
- Benett, L. (1969). WHAT'S IN A NAME? Negro vs. Afro-American vs. Black. *ETC: A Review of General Semantics*, vol 26 399–412.
- Bloom, H. (2004). *The Harlem Renaissance*. Chelsea House Publishers.
- Davis, R. L. (s.f.). Racial Etiquette: The Racial Customs and Rules of Racial Behaviour in Jim Crow America. *California State University*, 2.
- Fogle, C. D. (2013). The Etymology, Evolution and Social Acceptability of “Nigger,” “Negro,” and “Nigga”. *Western Governors University*.
- Guillén, N. (1931). *Sóngoro cosongo*.
- Haensch, G. (2005). Anglicismos en el español de América. *ELUA. Estudios de Lingüística*, 243-251.
- Hughes, L. (1926). The Negro artist and the racial mountain. *The Nation magazine*, 4.
- Hurston, Z. N. (1943). Story in Harlem Slang. *American Mercury*.
- Isbasescu, C. (1970). Sobre la existencia de una fricativa labiodental sonora [v] en el español cubano. *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, (págs. 473-478). México.
- Kutzinski, V. M. (2004). Fearful Asymmetries: Langston Hughes, Nicolás Guillén, and "Cuba Libre". *Diacritics*, vol 34.
- Kutzinski, V. M. (2012). Havana Vernaculars: The Cuba Libre Project. En V. M. Kutzinski, *The Worlds of Langston Hughes: Modernism and Translation in the Americas* (págs. 132–183). Cornell University Press.
- Leary, J. P. (2010). Havana Reads the Harlem Renaissance: Langston Hughes, Nicolás Guillén, and the Dialectics of Transnational American Literature.
- Lipski, J. M. (1998). Perspectivas sobre el español bozal. En M. Perl, *América negra : panorámica actual de los estudios lingüísticos sobre variedades hispanas, portuguesas y criollas* (págs. 293-328).

- Lipski, J. M. (2007). El español de América en contacto con otras lenguas. En M. Lacorte, *Lingüística aplicada del español* (págs. 309-345). España: Arco libros.
- Locke, A. (1925). *The New Negro: Voice from the Harlem Renaissance*. Nueva York.
- Morales, H. L. (1964). *El supuesto Africanismo del español de Cuba*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Morrejón, N. (2007). Introducción a la obra de Nicolás Guillén. *Biblioteca de Miguel de Cervantes*.
- Mullen, E. (1976). The Literary Reputation of Langston Hughes in the Hispanic World. *Comparative Literature Studies*, 254-269.
- Nwankwo, I. K. (2001). Langston Hughes and the Translation of Nicolas Guillén's Afro-Cuban Culture and Language. *The Langston Hughes Review*, Vol. 16 pp. 55-72.
- Patrick Leary, J. (2010). Havana Reads the Harlem Renaissance: Langston Hughes, Nicolás Guillén, and the Dialectics of Transnational American Literature. *Comparative Literature Studies*, vol 47 133–158.
- Pereira, J. F. (s.f.). Antiimperialismo y negritud en el Caribe. En F. G. Andrés Kozel, *El imaginario antiimperialista en América Latina* (pág. 73).
- Phonological Features of African American Vernacular English (AAVE)*. (17 de 03 de 2001).
Obtenido de University of Alberta:
<http://www.rehabmed.ualberta.ca/spa/phonology/features.htm>
- Pullum, G. K. (1999). African American Vernacular English is not standard English with mistakes. En R. S. Wheeler, *The workings of language: From prescriptions to perspectives* (págs. 59-66).
- Sánchez, J. L. (2019). *Introducción a la teoría de la traducción*. Madrid: Universidad Pontificia de Comillas.
- Scott, W. (2005). Motivos of Translation: Nicolas Guillen and Langston Hughes.
- Winford, D. (2015). The origins of African American Vernacular English. En *The Oxford handbook of African American language* (págs. 85-87). Oxford University Press.
- Wolfram, W. (2004). The grammar of urban African American Vernacular English.

