

Traducción literaria B-A (inglés-español)

Javier Calvo

Módulo 3. La traducción de estilos

Módulo 3. La traducción de estilos

Objetivos de aprendizaje

- 1) Identificar las singularidades de los distintos estilos literarios.
- 2) Conocer la multiplicidad dialectal y de registros del habla inglesa.
- 3) Saber encontrar soluciones a los principales problemas de dicción de la traducción literaria inglés-español.
- 4) Saber encontrar soluciones a los principales problemas de sintaxis de la traducción literaria inglés-español.
- 5) Conocer los principales estilos históricos de la narrativa en inglés.

Sumario de contenidos

9. El estilo literario.

10. Los elementos de dicción.

11. Los elementos de sintaxis.

12. La traducción de estilos históricos.

9. El estilo literario

Es difícil dar una definición funcional del **estilo literario**. A grandes rasgos se puede decir que es la forma característica en que un individuo, periodo o escuela se expresan por medio del lenguaje literario. Cuando se intenta profundizar en esta cuestión, sin embargo, se suele terminar definiendo el estilo como una agregación de elementos. Por ejemplo, antes hemos dicho que el estilo individual es “una combinación única del uso de la sintaxis, la dicción, la puntuación, el punto de vista, el desarrollo de personajes, el diálogo, etcétera, dentro de una obra individual o a lo largo de una serie de obras”.

El propósito de este tercer módulo es aislar aquellos elementos de estilo que son relevantes para el traductor y ofrecer guías o recomendaciones de cara a su traducción. La lista resultante será necesariamente incompleta, pero puede ayudar al estudiante a identificar algunos puntos que en la práctica ofrecen más dificultades.

Algunas definiciones del estilo se centran en la serie de elementos retóricos que va de la palabra a la frase y el párrafo. En base a esta tipología, los elementos de estilo podrían dividirse en elementos de dicción (la elección de la palabra) y elementos de sintaxis (la elección de distintos modelos de frases y párrafos). A partir de aquí hemos realizado la siguiente subdivisión:

- a) Dicción:
 - +Opciones de registro
 - +Opciones de vocabulario.

-Amplificación y reducción léxicas

-Neologismos

+Usos no estándar del inglés.

-Los dialectos regionales del inglés

-Las jergas

-Los vulgarismos y el uso literario de la incorrección gramatical.

-Los dialectos individuales

+Los juegos de palabras

b) Sintaxis:

+La distribución de las longitudes oracionales.

+Asíndeton, parataxis e hipotaxis

+Innovaciones sintácticas en el modernismo y el minimalismo.

10. Los elementos de dicción

+Opciones de registro

Por supuesto, identificar el registro del texto inglés que se va a traducir y establecer el equivalente en español es una de las primeras tareas del traductor cuando afronta un texto literario.

Existe la idea común de que el texto literario tiene una dicción elevada, por oposición al lenguaje oral o a otras formas de texto escrito no literario, como el

lenguaje informativo. Esto puede ser cierto de forma relativa, pero no absoluta. El texto literario contemporáneo puede tener un registro culto o elevado, pero también absolutamente coloquial. Puede ser un texto que imite la oralidad de principio a fin hasta el punto de que los recursos de la oralidad y el habla coloquial se tengan que adaptar al medio escrito. Puede ser un texto que combine o integre niveles muy distintos de dicción. Puede ser un texto que tenga voces muy cultas y formales y otras completamente coloquiales. Puede ser un texto coloquial en los diálogos y formal en la narración.

Aunque existirían innumerables categorías intermedias, podemos al menos esbozar una “escala de dicciones” que sirva de orientación:

- 1) **Dicción elevada o formal.** Suele contener lenguaje que crea un tono elevado. Carece de jerga, frases hechas, coloquialismos o contracciones. Suele incluir una sintaxis sofisticada, con subordinación frecuente; una elección de palabras elegante; vocabulario abundante y palabras fuera del uso común (arcaicas, tecnicismos, cultismos, etc.).
- 2) **Dicción neutral.** Es lo más parecido que podemos formular a un “lenguaje” estándar, sin coloquialismos pero también sin cultismos. Cercano por ejemplo al lenguaje de la pedagogía, de los medios de comunicación, etcétera.
- 3) **Dicción baja o informal.** Es el lenguaje oral de uso cotidiano. Es relajado y tiene tono de conversación. Incluye a menudo palabras comunes y simples, jerga, frases hechas y contracciones. No siempre alcanza un estándar de corrección gramatical.

Existe también otra tipología en el terreno de la pedagogía lingüística inglesa, y más concretamente del análisis de textos, basada en las siglas LEAD. La tipología LEAD atiende a más factores que la simple “elevación” o “bajeza” del registro de la dicción.

L – *Low or informal diction* (dicción baja o informal)

E – *Elevated or formal diction* (dicción elevada o formal)

A – *Abstract and concrete diction* (dicción abstracta y concreta)

D – *Denotative and connotative diction* (dicción denotativa y connotativa)

Donde se añaden dos baremos: la tendencia a usar ideas y conceptos abstractos frente a las condiciones y cualidades puramente materiales. Y el uso de la connotación como rasgo esencialmente literario para transmitir más capas de significado, por oposición al lenguaje puramente denotativo de la ciencia o la información.

A estos baremos se les pueden añadir algunos más, como por ejemplo la tendencia a la literalidad o al lenguaje figurado y el grado de especialización de un texto, por oposición al uso de un lenguaje con un destinatario más general.

El traductor nunca debe intentar alterar el registro de un texto. Debe siempre establecer el equivalente en español al registro del texto original, por mucho que éste sea “bajo” y lleno de vulgarismos y jerga. Gran parte de la eficacia de un traductor depende de su competencia y versatilidad con los distintos registros de la lengua.

Analizaremos conceptos como jerga, coloquialismos, vulgarismos y dialectos en el apartado siguiente de este módulo, dedicado a los usos no estándar del lenguaje.

+La amplificación y la reducción léxicas

Por supuesto, el grado de riqueza léxica de un texto literario está directamente asociado con la elección de un registro por parte del autor. Cuanto más elevado es el registro del texto, mayor es su extensión léxica. Cuanto más bajo, más se acerca el texto al habla coloquial. Esto quiere decir que hay menos variedad léxica y mayor frecuencia de repetición de vocablos. Simultáneamente, se amplían la jerga, los coloquialismos y demás rasgos del habla no escrita.

Hay que recordar que el vocabulario de los hablantes de una comunidad lingüística es relativamente limitado, pues son muy pocas las palabras que presentan una frecuencia alta. Habitualmente el individuo concentra sus necesidades de expresión en una cantidad relativamente reducida de entradas.

A fin de amplificar el léxico, los autores recurren a la precisión léxico-semántica (elegir vocablos más precisos en vez de más generales), a la terminología específica (científica, filosófica o bien de cualquier otro campo) y a la sinonimia. Por supuesto, a mayor uso de la sinonimia en un texto, menor es la frecuencia de repeticiones de los vocablos.

Los campos semánticos son transversales respecto al **registro** y la **dicción**. Es decir, un mismo campo semántico contiene términos elevados y otros coloquiales. En el otro extremo del coloquialismo está el cultismo, que se puede definir como el vocablo de registro más elevado, a menudo arcaico y fuera de

uso. En cualquier caso, el autor puede decidir expandir el campo léxico semántico por su lado más formal y elevado o por el lado más coloquial.

Obviamente, el traductor necesita dominar los campos léxicos del inglés y del español no sólo para identificar los registros léxicos, sino para reproducirlos correctamente. El conocimiento y dominio del léxico es lo que permite al traductor identificar los distintos sinónimos y comprender los significados en los planos denotativo, connotativo y pragmático (para los criterios de selección, para el uso), o sea, la competencia combinatoria léxica.

+Los neologismos

Los neologismos son uno de los grandes desafíos que el traductor literario encuentra en su práctica diaria. Los neologismos existen no solamente en literatura, por supuesto, sino básicamente en todas las áreas del lenguaje. El traductor del inglés es sin duda el que más a menudo tiene que tratar con neologismos, ya que el inglés es un idioma muy maleable y que evoluciona muy deprisa - posiblemente el idioma occidental que evoluciona más deprisa de todos.

Los neologismos son un reflejo de la capacidad del idioma más crecer y evolucionar con el tiempo, la cultura y la tecnología. Todos los idiomas están continuamente sometidos a ajustes, desapariciones, añadidos y cambios, aunque se puede decir que esta capacidad evolutiva del lenguaje se ha acelerado mucho en las últimas décadas, igual que el resto de facetas de la vida. Mencionamos aquí la tecnología porque es uno de los campos léxicos más conocidos por inventar y adaptar palabras continuamente. A medida que se

inventan cosas nuevas, que la jerga se vuelve aceptable y que emergen nuevas tecnologías, deben aparecer palabras nuevas para llenar las lagunas del idioma.

Hay varios tipos de neologismos en base a su origen, simplemente porque hay muchas formas de crear palabras nuevas:

+Neologismos por combinación, lo que en inglés se llama “portmanteaus”. El neologismo se crea simplemente añadiendo palabras. A su vez, aquí hay distintos métodos para añadir palabras:

-Añadido simple: dos palabras se añaden sin más: “*weblog*” (web+log) o “*manspreading*” (man+spreading).

-Fusión: “*smog*” (smoke+fog), “*spork*” (spoon+fork), “*Brunch*” (breakfast+lunch), “*listicle*” (list+article).

-Neosegmentación: las palabras se dividen en segmentos que después se combinan: “*chocoholic*” (chocolate+alcoholic).

+Neologismos por préstamo de otros idiomas. El inglés tiene miles de palabras simplemente tomadas del francés, del español o del alemán. Aquí habría ejemplos como “*herbs*”, tomada del francés “*herbes*”, “*macho*”, “*tornado*” o “*rodeo*”, préstamos del español, o montones de palabras alemanas del campo del pensamiento, como “*Zeitgeist*”.

+Neologismos por adaptación fonética. Aquí entran las palabras que en vez de traducirse de otros idiomas o cogerse en préstamo, se adaptan fonéticamente, reconstruyéndose “tal como suenan” en el idioma de destino. Un ejemplo claro es la palabra inglesa “*alligator*”, que viene del español “el lagarto”.

+Neologismos por retroformación: Son palabras que se forman a base de eliminar sufijos. Normalmente son sustantivos que se acortan para inventar un verbo correspondiente. Algunos ejemplos son los verbos “*edit*” (del sustantivo “*editor*”), “*burgle*” (del sustantivo *burglar*) o “*babysit*” (del sustantivo *babysitter*).

+Neologismos por cambio de función. Es un caso muy parecido al anterior. La diferencia es que el sustantivo simplemente se transforma en verbo sin cambios. Por ejemplo, el sustantivo “*friend*”, que hoy en día se usa como verbo en frases como “*Can you friend me on Facebook?*”; “*text*”, que se usa para denominar la acción de mandar mensajes de texto; o a la inversa, el verbo “*like*” que en las redes sociales se cambia a sustantivo: “*How many likes do you have?*”

+Neologismos por gramaticalización de siglas: Esto procede básicamente de Internet. Se refiere a neologismos como “*lol*” (“*laughing out loud*”) o “*lmao*” (“*laughing my ass off*”).

Muchos de estos neologismos que acabo de mencionar no pertenecen al lenguaje literario. Aun así, el idioma literario ha sido tradicionalmente la principal fuente de creación de neologismos, ya que el escritor solía ser la fuente de creatividad que inventaba palabras cuando las necesitaba y no existían. Por ejemplo, palabras de uso común hoy en día como “*bedazzled*”, “*chortle*” o “*nerd*” vienen de obras clásicas de la literatura inglesa:

*Pardon, old father, my mistaking eyes, that have been so bedazzled with
the sun that everything I look on seemeth green.*

(William Shakespeare, *The Taming of the Shrew*)

*And hast thou slain the Jabberwock? / Come to my arms, my beamish
boy! / O frabjous day! Calloh! Callay! / He chortled in his joy.*

(Lewis Carroll, *Jabberwocky*)

*And then, just to show them, I'll sail to Ka-Troo
And bring back and It-Kutch, a Preep and a Proo
A Neckle, a Nerd and a Seerseucker Too!*

(Dr. Seuss, *If I ran the Zoo*)

Hoy en día, gran parte de la creación literaria de neologismos se centra en géneros como la ciencia ficción. No solamente porque la ciencia ficción en sí se ha convertido en una de las formas de experimentación narrativa, sino también porque la ciencia-ficción crea mundos futuros o posibles y a menudo experimenta con evoluciones ficticias del idioma. Se trata de un género que considera el lenguaje reflejo de la sociedad, y por consiguiente a menudo somete el lenguaje mismo a especulación. Hay muchos ejemplos de esto en la obra de autores como William S. Burroughs, Samuel Delany o China Miéville, pero quizás los casos más famosos son las jergas neológicas inventadas por George Orwell en 1984 (la "neolingua") o el Nadsat, el habla de los personajes adolescentes de *A Clockwork Orange* de Anthony Burgess.

El Nadsat de Burgess está muy influido por el ruso, y construido por medio de técnicas comunes de neologización, como las adaptaciones fonéticas, la combinación de palabras, fusión, etc. Es ilustrativo de ello este fragmento:

*I had taught them. Now they would take sleep-pills. Perhaps, knowing the
joy I had in my night music, they had already taken them. As I slooshied,*

my glazzies tight shut to shut in the bliss that was better than any synthemesc Bog or God, I knew such lovely pictures. There were vecks and ptitsas, both young and starry, lying on the ground screaming for mercy, and I was smecking all over my rot and grinding my boots in their litsos. And there were devotchkas ripped and creeching against walls and I plunging like a shlaga into them, and indeed when the music, which was one movement only, rose to the top of the highest tower, then, lying there on my bed with glazzies tight shut and rookers behind my gulliver, I broke and spattered and cried aaaaaaah with the bliss of it.

¿Qué estrategias debe seguir el traductor cuando se enfrenta a los neologismos de un texto literario?

+Cuando el neologismo no es creación del autor, sino que es un término ya común en el inglés actual, por lo general el traductor no tiene que crear un neologismo equivalente. Hay que ver en ese caso cuál es la postura de las autoridades lingüísticas españolas (o de la editorial para la que se traduce) respecto a esa palabra. Es posible que sea un neologismo aceptado en ambas lenguas, como “*selfie*”. En ese caso, la palabra no necesita traducirse. Cuando el neologismo no lo es en ambas lenguas, sino solamente en inglés (pongamos el caso de “*brunch*”, que no está aceptado en español), entonces llega el problema para el traductor, que deberá adaptar el concepto sin crear una traducción nueva. No le compete a él inventar un nuevo término combinado entre desayuno y almuerzo en español, porque ese término no existe en español y tampoco es una invención del autor que está traduciendo.

+**Cuando el neologismo sí es una creación del autor** que se está traduciendo, entonces el traductor siempre necesitará crear un neologismo nuevo. La forma en que creará esta palabra deberá ser análoga al mecanismo de creación en el inglés. Si se trata de un añadido de dos palabras, por ejemplo, el traductor deberá añadir dos palabras españolas para crear una tercera. Lo mismo si es una adaptación fonética, etc. En el ejemplo anterior, por ejemplo, el protagonista llama a los ojos “*glazzies*”, abreviatura de “*glazzballs*”, una corrupción de “*glass balls*”, orbes o bolas de cristal. El traductor tiene que buscar un itinerario parecido para crear el neologismo en español. Nunca podrá reconstruirlo, por supuesto. Pero podrá buscar algo parecido.

+**Los usos no estándar del inglés.**

Por supuesto, el traductor se encontrará a menudo en su carrera vocablos que no pertenecen al inglés estándar o correcto. A menudo estos vocablos no están en el diccionario y es posible que el traductor desconozca su uso o su significado. Debido a que los libros se traducen (al menos en teoría) después de haber sido corregidos y a menudo publicados, el traductor asume que estos usos no estándar son deliberados y procederá a traducirlos como tales.

En una mayoría aplastante de casos, el uso de estas formas no estándar del inglés por parte del autor obedece a un ejercicio de **mímesis del habla**. Movidio por una voluntad de realismo, el autor mimetiza distintas variantes orales del idioma inglés, muchas de las cuales se alejan de los estándares fonéticos, gramaticales o léxicos.

Nuevamente, y tal como se ha explicado en el Módulo 2, esto lo podemos encontrar con mayor frecuencia en los diálogos. Pero también se encuentra en el cuerpo central de la narración de cualquier obra en primera persona escrita en monólogo interior o con la misma voluntad de mimesis del habla o los pensamientos del narrador o narradora.

Como es obvio, la primera tarea del traductor es estar familiarizado con variantes múltiples de la lengua inglesa. ¿Pero acaso es posible que el bagaje y la competencia del traductor le permitan conocer todas las variantes posibles del inglés hablado? La realidad es que ni siquiera los lectores nativos del inglés pueden conocerlas y entenderlas todas. El inglés se habla desde hace muchos siglos y su influencia geográfica abarca el mundo entero. Tiene una miríada de variantes locales, históricas, geográficas, postcoloniales, urbanas y rurales. Tiene jergas pertenecientes a épocas distintas, a generaciones distintas, a grupos urbanos y a comunidades cerradas. Nadie puede conocerlos todos, de forma que la tarea del traductor a menudo implica investigar esos dialectos y jergas.

Dependiendo del tiempo y de los recursos que disponga, el traductor literario puede viajar al escenario de la historia que está traduciendo, ponerse en contacto con hablantes de la variante que se habla en el texto, investigar en Internet, acudir a diccionarios de jerga histórica, etc. En cualquier caso, para traducir el libro deberá aspirar a la comprensión completa de la variante no estándar empleada.

Podemos esbozar una tipología de las variantes no estándar más comunes que se pueden encontrar en la tradición narrativa inglesa, tanto actual como de otras

épocas. Aun así, las categorías que enumeraremos a continuación suelen darse combinadas, más que en estado “puro”:

-Los dialectos regionales del inglés: El inglés tiene múltiples dialectos regionales reconocidos y estudiados. Una lista de los más importantes abarcaría los dialectos británicos (inglés septentrional, meridional, central oriental, central occidental, rural occidental, escocés, galés, irlandés y maltés); los dialectos americanos (nordeste, medio atlántico, interior septentrional, septentrional central, central, meridional, occidental, canadiense, inglés de Terranova, inglés marítimo, occidental/central, bermudeño, caribeño de Antigua, caribeño bahameño, jamaicano, trinitense, inglés de Belice e inglés de las Malvinas); los dialectos asiáticos (inglés birmano, inglés de Hong Kong, inglés pakistaní, inglés indio, inglés malasio, inglés filipino e inglés de Sri Lanka); y los oceánicos (australiano meridional, australiano central, inglés fiyiano y neozelandés).

Todos estos no son dialectos locales, sin embargo, sino familias de dialectos. A su vez, cada una de estas variantes se subdivide en otras locales. El inglés escocés, por ejemplo, se habla completamente distinto en la Costa Este y en la Costa Oeste, en los núcleos urbanos de las Tierras Bajas y en las Tierras Altas. El inglés bostoniano o neoyorquino, por ejemplo, tiene matices, acentos y vocabularios distintos.

Podemos citar a modo de ilustración de este apartado un breve pasaje de *Trainspotting*, de Irvine Welsh, un autor célebre por su reproducción fiel del habla coloquial de la región de Edinburgo, en Escocia, donde él se crió. Pueden apreciarse todas las desviaciones del inglés estándar, que son principalmente fonéticas pero también de vocabulario:

The sweat wis lashing oafay Sick Boy; he wis trembling. Ah wis jist sitting thair, focusing oan the telly, tryin no tae notice the cunt. He wis bringing me doon. Ah tried tae keep ma attention oan the Jean–Claude Van Damme video.

As happens in such movies, they started oaf wi an obligatory dramatic opening. Then the next phase ay the picture involved building up the tension through introducing the dastardly villain and sticking the weak plot thegither. Any minute now though, auld Jean–Claude's ready tae git doon tae some serious swedgin.

– Rents. Ah've goat tae see Mother Superior, Sick Boy gasped, shaking his heid.

- Aw, ah sais. Ah wanted the radge tae jist fuck off ootay ma visage, tae go oan his ain, n jist leave us wi Jean–Claude. Oan the other hand, ah'd be gitting sick tae before long, and if that cunt went n scored, he'd haud oot oan us. They call urn Sick Boy, no because he's eywis sick wi junk withdrawal, but because he's just one sick cunt.

– Let's fuckin go, he snapped desperately.

– Haud oan a second. Ah wanted tae see Jean–Claude smash up this arrogant fucker. If we went now, ah wouldnae git tae watch it. Ah'd be too fucked by the time we goat back, and in any case it wid probably be a few days later. That meant ah'd git hit fir fuckin back charges fi the shoap oan a video ah hudnae even goat a deck at.

-Los vulgarismos y el uso literario de la incorrección gramatical. Ya desde el siglo XIX, la narrativa inglesa ha ensayado de forma sistemática la mimesis del habla vulgar. Tradicionalmente se ha hecho para caracterizar a personajes de extracción social baja o de nivel cultural bajo. Por tanto, se puede decir que es en gran medida un rasgo de toda la narrativa realista y especialmente de la novela social.

El vulgarismo se da normalmente en la narrativa en combinación con los dialectos locales y las jergas. Esto quiere decir que lo más habitual es que,

cuando se encuentre a un personaje pobre o analfabeto que “se expresa mal”, también se expresará mal de la forma particular que va asociada con su dialecto local. Por ejemplo, autores como Charles Dickens y Jack London exploraron exhaustivamente en sus obras el habla coloquial y vulgar de la clase baja londinense, mientras que otros desde Mark Twain a William Faulkner hicieron lo mismo con el habla de la población pobre y analfabeta del Sur de Estados Unidos.

A su vez, estas exploraciones literarias del habla van unidas en muchos casos a las jergas. Por ejemplo, las clases bajas de Londres empleaban tradicionalmente su propia jerga, el *cockney*, con abundantes términos codificados dentro de su comunidad para no ser entendidos fuera de ella. El siguiente pasaje viene de *People from the Abyss* de Jack London, donde puede apreciarse la reproducción del acento londinense, con sus famosas elisiones consonánticas:

“Arf a crown a week, two an' six, to a regular lodger. You'll fancy the men, I'm sure. One works in the ware'ouse, an' 'e's been with me two years now. An' the hother's bin with me six--six years, sir, an' two months comin' nex' Saturday. 'E's a scene-shifter,” she went on. “A steady, respectable man, never missin' a night's work in the time 'e's bin with me. An' 'e likes the 'ouse; 'e says as it's the best 'e can do in the w'y of lodgin's. I board 'im, an' the hother lodgers too.”

“I suppose he's saving money right along,” I insinuated innocently.

“Bless you, no! Nor can 'e do as well helsewhere with 'is money.”

-Las jergas: No siempre es fácil distinguir una jerga de un dialecto local o de un uso vulgar del idioma. A veces se confunde la jerga con lo que simplemente es habla coloquial. Quizás es conveniente alcanzar una definición de “jerga” antes de seguir.

La **jerga** es, según el diccionario, la modalidad lingüística especial de un determinado grupo social o profesional cuyos hablantes usan sólo en cuanto miembros de ese grupo. Un concepto muy parecido, podría decirse que casi sinónimo, es el concepto de **argot**. El argot, también según el diccionario, es el lenguaje específico usado por un grupo de personas que comparten unas características comunes por su categoría social, profesión, procedencia o aficiones. Por consiguiente, jerga y argot son idiomas internos de grupos y comunidades, cuyos miembros usan dentro de ese grupo, a modo de seña de identidad. La definición de argot, sin embargo, reúne un par de elementos más. Por un lado dice que el argot está en continuo proceso de producción y que son un factor de cambio y renovación lingüística. Por otro lado, dice que tradicionalmente se asociaban con la expresión vulgar y poco culta.

Podemos asociar aproximadamente los vocablos españoles “jerga” y “argot” con los ingleses “*jargon*” y “*slang*”. “*Slang*” es quizás el término que más nos interesa de todos, porque tiene el componente semántico del idioma cerrado de un grupo, pero también de expresión vulgar, no estándar o no aceptada y también de idioma en creación continua.

El argot o jerga está en creación continua, pero esto significa también que no suele perdurar. Cuando hablamos del argot de la juventud urbana, por ejemplo, que es uno de los casos más conocidos de argot, sabemos por experiencia que

sus vocablos y usos no duran más que una temporada en la mayoría de casos. Cuando hablamos del argot de los grupos marginales, sabemos que también es distinto en cada momento, época y generación. Lo mismo se puede decir en mayor o menor medida de todos los argots.

Un caso distinto serían las jergas científicas, académicas o profesionales. Estas jergas, por referirse a campos específicos del saber humano, tienen un carácter menos efímero, y por lo general son lenguajes que se codifican para acceder a un conocimiento o competencia específicos, y no necesariamente como rasgo tribal o de exclusión del resto de la sociedad.

La tradición literaria inglesa ha utilizado entre sus recursos narrativos estos argots o “lenguajes de grupo en perpetua creación” sobre todo a partir de la década de 1920. Este uso se intensificó en los años 60, con la eclosión de las contraculturas y subculturas urbanas y juveniles, que usaban los argots como sellos distintivos y de oposición.

El uso literario del argot tiene ventajas e inconvenientes obvios. Una ventaja es que permite captar y representar un momento histórico con mayor fidelidad y realismo. Un inconveniente es que el texto queda *fechado*, a veces con mucha precisión. Esto puede perjudicar la decodificación del texto por parte de lectores de épocas posteriores y, según algunos, puede *restar atemporalidad* o universalidad a la obra narrativa. (Un juicio que ya hace décadas que va teniendo menos peso, a medida que se ha ido aceptando el uso literario de los argots).

El siguiente ejemplo está tomado de *Their Eyes Were Watching God*, de Zora Neale Hurston, libro famoso entre otras razones por su uso del argot de la comunidad negra americana del periodo de Entreguerras:

“You know, honey, us colored folks is branches without roots and that makes things come round in queer ways. You in particular. Ah was born back due in slavery so it wasn’t for me to fulfill my dreams of whut a woman oughta be and to do. Dat’s one of de hold-backs of slavery. But nothing can’t stop you from wishin’. You can’t beat nobody down so low till you can rob ’em of they will. Ah didn’t want to be used for a work-ox and a brood-sow and Ah didn’t want mah daughter used dat way neither. It sho wasn’t mah will for things to happen lak they did. Ah even hated de way you was born. But, all de same Ah said thank God, Ah got another chance. Ah wanted to preach a great sermon about colored women sittin’ on high, but they wasn’t no pulpit for me. Freedom found me wid a baby daughter in mah arms, so Ah said Ah’d take a broom and a cook-pot and throw up a highway through de wilderness for her. She would expound what Ah felt. But somehow she got lost offa de highway and next thing Ah knowed here you was in de world. So whilst Ah was tendin’ you of nights Ah said Ah’d save de text for you. Ah been waitin’ a long time, Janie, but nothin’ Ah been through ain’t too much if you just take a stand on high ground lak Ah dreamed.”

(...) *“Where was Janie’s papa and mama?”*

“Dey dead, Ah reckon. Ah wouldn’t know ’bout ’em ’cause mah Grandmas raised me. She dead too.”

“She dead too! Well, who’s lookin’ after a lil girl- chile lak you?”

“Ah’m married.”

“You married? You ain’t hardly old enough to be weaned. Ah betcha you still craves sugar-tits, doncher?”

“Yeah, and Ah makes and sucks ’em when de notion strikes me. Drinks sweeten’ water too.”

“Ah loves dat mahself. Never specks to get too old to enjoy syrup sweeten’ water when it’s cools and nice.”

“Us got plenty syrup in de barn. Ribbon-cane syrup. If you so desires—”

“Where yo’ husband at, Mis’ er-er.”

“Mah name is Janie Mae Killicks since Ah got married. Useter be name Janie Mae Crawford. Mah husband is gone tuh buy a mule fuh me tuh plow. He left me cuttin’ up seed p’taters.”

“You behind a plow! You ain’t got no mo’ business wid uh plow than uh hog is got wid uh holiday! You ain’t got no business cuttin’ up no seed p’taters neither. A pretty doll-baby lak you is made to sit on de front porch and rock and fan yo’self and eat p’taters dat other folks plant just special for you.”

+Los juegos de palabras

El juego de palabras, también llamado retruécano o paronomasia, es otro de los mayores desafíos que afronta el traductor literario. Es, de hecho, uno de los límites de la traducción. Debido a que explota la forma de las palabras además de su significado, y a menudo el juego entre ambos, no puede conservarse en traducción, salvo en casos contados y accidentales en que los idiomas comparten etimología y un origen común.

Para terminar de complicar la situación, los juegos de palabras son específicos a cada idioma y cultura, igual que su uso y su significado. En la práctica esto implica que algunos juegos de palabras simplemente sólo tienen sentido en el idioma original.

El juego de palabras explota los múltiples significados de un término o bien la similitud ortográfica o fonética entre palabras. A menudo es un recurso humorístico, pero no siempre. En muchos casos, y especialmente en literatura, su meta es generar ambigüedad semántica o añadir distintos niveles de interpretación al texto.

El juego de palabras puede resultar del uso deliberado de una serie de recursos lingüísticos:

- 1) La **homofonía** o similitud fonética entre dos o más palabras: se trata de uno de los tipos más frecuentes de juegos de palabras. Algunos autores definen el juego de palabras como “tratar dos palabras homófonas como si fueran sinónimas”. Un ejemplo es la frase de George Carlin: “*Atheism is a non-prophet institution*”, donde el juego de palabras viene de

- reemplazar la palabra “*profit*” por la homófona “*prophet*”. O éste de Oscar Wilde: “*Immanuel doesn’t pun, he Kant*”, que reemplaza “*can’t*” por “*Kant*”.
- 2) La **homografía**: dos palabras se escriben igual pero significan cosas distintas. Debido a su naturaleza, estos juegos de palabras se entienden normalmente al ser leídos, no oídos. Por ejemplo, en la frase “*Denial is a River in Egypt*”, hay que leer el juego de palabras para entender que “*The Nile*” ha sido reemplazado por “*Denial*”.
 - 3) La **homonimia**: se juega con palabras homónimas, que se escriben y también suenan igual. Por ejemplo, en *Romeo and Juliet*, Shakespeare hace que Romeo diga: “*Being heavy, I will bear the light*”, donde se juega con el doble sentido de “*light*” (antorcha y ligero).
 - 4) También hay **juegos de palabras compuestos y recurrentes**. Los primeros combinan varios juegos de palabras simples en una secuencia compuesta. Los segundos son juegos de palabras con varios aspectos que se complementan. Ejemplos:

“*Where do mathematicians go on weekends? To a Möbius strip club*”.

(Juega con los conceptos “*Möbius trip*” y “*strip club*”)

“*Why can a man never starve in the Great Desert? Because he can eat the sand which is there. But what brought the sandwiches there?*

Why, Noah sent Ham, and his descendants mustered and bred”. (Incluye

los juegos de palabras “*sand which is there*”/“*sandwiches there*”,

“*Ham*”/“*ham*”, “*mustered*”/“*mustard*”, “*bread*”/“*bred*”).

Los juegos de palabras se usan en publicidad, en titulares de medios de comunicación, en nombres de comercios, en mil lugares. Sin embargo, en la

literatura suelen trascender su aspecto de broma y ser bastante más complejos, jugando con niveles distintos de significado de las palabras. La literatura inglesa tiene una larga tradición de juego de palabras.

Aunque este recurso se encuentra como es natural en todas las lenguas, el uso sistemático del juego de palabras ha tenido un papel central de la obra de muchos autores canónicos en inglés, como Alexander Pope, James Joyce, Robert Bloch, Vladimir Nabokov, Lewis Carroll, Oscar Wilde, John Donne o William Shakespeare, que se calcula que usó más de tres mil juegos de palabras en sus poemas y dramas.

De cualquiera de estos autores se pueden sacar docenas de ejemplos. El primero que os invitamos a leer está sacado de *Hamlet*, donde Shakespeare emprende un elaborado juego de palabras con los distintos sentidos de la palabra “*lie*”:

HAMLET

I will speak to this fellow. Who's grave's this, sirrah?

GRAVEDIGGER

Mine, sir.

HAMLET

I think it be thine, indeed, for thou liest in 't.

GRAVEDIGGER

You lie out on 't, sir, and therefore it is not yours. For my part, I do not lie in 't, and yet it is mine.

HAMLET

Thou dost lie in 't, to be in 't and say it is thine. 'Tis for the dead, not for the quick. Therefore thou liest.

GRAVEDIGGER

'Tis a quick lie, sir. 'Twill away gain from me to you.

El siguiente juego de palabras que citamos es el famoso que da título a la obra de Oscar Wilde, *The Importance of Being Earnest*, basado en la confusión entre la palabra “earnest” (honrado) y el nombre “Ernest”.

ALGERNON.

You'll never break off our engagement again, Cecily?

CECILY.

I don't think I could break it off now that I have actually met you. Besides, of course, there is the question of your name.

ALGERNON.

Yes, of course. [Nervously.]

CECILY.

You must not laugh at me, darling, but it had always been a girlish dream of mine to love some one whose name was Ernest. [Algernon rises, Cecily also.] There is something in that name that seems to inspire absolute confidence. I pity any poor married woman whose husband is not called Ernest.

En tiempos modernos, el juego de palabras como recurso ha florecido tradicionalmente en la narrativa experimental (James Joyce y sus seguidores son el caso paradigmático) y también en el humor. Humoristas ingleses como P.G.

Wodehouse, Terry Pratchett y sobre todo Douglas Adams se convirtieron en verdaderos maestros del juego de palabras cómico.

Tradicionalmente, los juegos de palabras del inglés han sido un gran problema para los traductores españoles. En otros tiempos, muchos traductores optaban o bien por obviarlos, lo cual supone una mutilación del texto, o bien por “dilucidarlos” por medio de una nota de traductor, lo cual supone un empobrecimiento igualmente considerable del texto traducido. La única estrategia válida para traducir un juego de palabras es **inventar otro juego de palabras equivalente**.

A menudo la reconstrucción en español del juego de palabras inglés no podrá seguir los mismos mecanismos de homofonía o polisemia, y tendrá que cambiar el contenido de los vocablos o conceptos asociados en el juego de palabras. El traductor no podrá encontrar nunca un juego de palabras equivalente, salvo si tiene mucha suerte y las palabras manipuladas en el juego de palabras original tienen vocablos cognados en español (palabras equivalentes o análogas con significado, ortografía y pronunciación parecidos). Pese a todo, tendrá que evitar que el juego de palabras con el que reemplace el original suene forzado o no tenga la economía de recursos del original.

11. Los elementos de sintaxis

1) La distribución de las longitudes oracionales

Un elemento de estilo característico de cada autor es la longitud de sus oraciones. Un autor desarrolla su pensamiento en forma de periodos largos complejos y variables; a otro autor, en cambio, le puede bastar para sus propósitos una secuencia de frases breves, claras y concisas.

Hay que distinguir aquí un factor de evolución histórica del factor simplemente individual. Históricamente hablando, en la prosa literaria inglesa, la longitud de la frase se ha reducido considerablemente desde tiempos pre-isabelinos hasta la actualidad. Esto ya se sabía a finales del siglo XIX, momento en que los filólogos descubrieron que la longitud media de la oración en la prosa se había reducido a la mitad, a lo largo de tres siglos, al mismo tiempo que aumentaba el número de oraciones por párrafo. Esta tendencia se aplica a la narrativa, pero también a la filosofía, el ensayo o la prosa científica.

A partir del siglo XX, sin embargo, esa reducción se hace mucho más drástica, y afecta también a la longitud de los párrafos, tanto medida en palabras como en oraciones. Ya entrado el siglo XXI, la transformación del idioma inglés ha sido dramática. Las frases se han acortado considerablemente, además de las palabras, la variación léxica se ha reducido y la subordinación como estrategia gramatical se ha reducido a una mínima expresión.

Un recurso que la prosa narrativa inglesa asumió a lo largo del siglo XX es la variación en la distribución de la longitud de las oraciones. El párrafo del siglo XIX no busca una variación deliberada de la longitud de las frases, y suple esa

variación con elementos de puntuación interiores intermedios, como el punto y coma o la coma. En el siglo XX, sin embargo, esa fórmula idiosincrática de variación de longitud de frases se considera el patrón rítmico de la prosa individual.

Veamos un ejemplo al azar de esto, tomado de *The Diamond as Big as the Ritz*, de Francis Scott Fitzgerald:

The Minnesota winter prolonged itself interminably, and it was almost May when the winds came soft and the snow ran down into Black Bear Lake at last. For the first time in over a year Dexter was enjoying a certain tranquility of spirit. Judy Jones had been in Florida, and afterward in Hot Springs, and somewhere she had been engaged, and somewhere she had broken it off. At first, when Dexter had definitely given her up, it had made him sad that people still linked them together and asked for news of her, but when he began to be placed at dinner next to Irene Scheerer people didn't ask him about her any more--they told him about her. He ceased to be an authority on her.

May at last. Dexter walked the streets at night when the darkness was damp as rain, wondering that so soon, with so little done, so much of ecstasy had gone from him. May one year back had been marked by Judy's poignant, unforgivable, yet forgiven turbulence--it had been one of those rare times when he fancied she had grown to care for him. That old penny's worth of happiness he had spent for this bushel of content. He knew that Irene would be no more than a curtain spread behind him, a hand moving among gleaming tea-cups, a voice calling to children . . . fire

and loveliness were gone, the magic of nights and the wonder of the varying hours and seasons . . . slender lips, down-turning, dropping to his lips and bearing him up into a heaven of eyes. . . . The thing was deep in him. He was too strong and alive for it to die lightly.

In the middle of May when the weather balanced for a few days on the thin bridge that led to deep summer he turned in one night at Irene's house. Their engagement was to be announced in a week now--no one would be surprised at it. And to-night they would sit together on the lounge at the University Club and look on for an hour at the dancers. It gave him a sense of solidity to go with her--she was so sturdily popular, so intensely "great."

He mounted the steps of the brownstone house and stepped inside.

En estos párrafos de Scott Fitzgerald puede verse no solamente la alternancia de oraciones de distintas longitudes, sino también la forma en que el autor introduce esta variación para transmitir el ritmo del paso del tiempo. El autor ralentiza la narración cuando refleja los periodos de espera y la separación entre Dexter y Judy, en el primer párrafo. Luego introduce una frase corta ("*May at last*") a modo de elipsis. Después vuelve a una estructura oracional larga y asindética para transmitir recuerdos de un año atrás. Por fin, en los dos últimos párrafos, usa la longitud de las frases una vez más para postergar el presente e introducirlo finalmente en la narración.

La longitud relativa de las frases no solamente se usa para ralentizar o acelerar la acción, o para transmitir inacción, intriga o eventos repentinos. También se

usa para reflejar el estado emocional del narrador. Veamos un breve ejemplo sacado de *The Bell Jar* de Sylvia Plath:

A bad dream.

To the person in the bell jar, blank and stopped as a dead baby, the world itself is the bad dream.

A bad dream.

I remembered everything.

I remembered the cadavers and Doreen and the story of the fig tree and Marco's diamond and the sailor on the Common and Doctor Gordon's wall-eyed nurse and the broken thermometers and the Negro with his two kinds of beans and the twenty pounds I gained on insulin and the rock that bulged between sky and sea like a gray skull.

Maybe forgetfulness, like a kind of snow, should numb and cover them.

But they were part of me. They were my landscape.

Aquí el ritmo es entrecortado para transmitir la perplejidad de la narradora, que solamente es capaz de comunicarse con frases telegráficas, salvo en el momento en que un recuerdo la invade ("*I remembered the cadavers*") y ocupa el primer plano.

Un ejemplo clásico de uso deliberado de la variación sintáctica a lo largo de un libro entero es *To Kill A Mockingbird* de Harper Lee. La novela está escrita en primera persona, y al principio de la novela la narradora es una niña de seis años.

Lee usa frases cortas y simples que se van volviendo más sofisticadas y maduras, reflejando el proceso de maduración de la chica a lo largo del libro.

El traductor que se enfrenta con una obra narrativa debe tener necesariamente en cuenta el elemento de estilo que es la distribución de la longitud de las frases. En primer lugar, debe reproducir el ritmo del original. Esto no solamente implica respetar las pausas, las variaciones de la puntuación y los puntos. No introducir ni eliminar divisiones que no se encuentren en el original. También, a la hora de reproducir el ritmo, deberá tener cuidado de ajustar la variación de longitudes que introduce el cambio de idioma. En los ejemplos citados de Scott Fitzgerald o Plath, por ejemplo, frases y fragmentos como “*May at last*” o “*A bad dream*” deben ser igual de telegráficos. Alargar elementos sintácticos en aras de la precisión léxica es otro peligro al que se enfrenta el traductor.

2) Asíndeton, parataxis e hipotaxis:

El asíndeton, la parataxis y la hipotaxis son las tres formas más comunes de vinculación entre oraciones.

El **asíndeton** es básicamente la yuxtaposición de oraciones suprimiendo el nexo que las une. La palabra “asíndeton” (ἄσύνδετον) significa en griego “inconexo” o “sin conexión”. El asíndeton tiene varias formas distintas, pero la más típica es una enumeración de frases –separadas por comas– que comparten un mismo sujeto implícito. La coma ocupa el lugar del nexo omitido.

Un ejemplo clásico de asíndeton en inglés es el discurso de Winston Churchill, “*We Shall Fight On the Beaches*”:

We shall go on to the end, we shall fight in France, we shall fight on the seas and oceans, we shall fight with growing confidence and growing strength in the air, we shall defend our Island, whatever the cost may be, we shall fight on the beaches, we shall fight on the landing grounds, we shall fight in the fields and in the streets, we shall fight in the hills; we shall never surrender...

El asíndeton tiene el efecto de acelerar el ritmo de un pasaje o bien darle énfasis (transmitir las ideas como martillazos). La literatura inglesa tiene una tradición asindética más extensa que la española, y muchos autores han convertido este recurso en marca de la casa, desde Milton hasta Samuel Beckett. El siguiente pasaje de *The Unnameable* de Beckett, por ejemplo, es quizás el más citado de su autor y el que todos asociamos con su estilo de madurez:

It will be the silence, where I am, I don't know, I'll never know, in the silence you don't know, you must go on, I can't go on, I'll go on.

La **parataxis** es el siguiente mecanismo de vinculación entre oraciones, y consiste en la concatenación de frases por medio de conjunciones.

Igual que el asíndeton, la parataxis genera una serie de proposiciones situadas al mismo nivel gramatical, es decir, donde ninguna de ellas domina sobre las demás. Igual que el asíndeton, todas las oraciones vinculadas forman una especie de oración compuesta o secuencia, cuyos elementos a menudo pueden intercambiar sus lugares como elementos de una enumeración. Sin embargo, la

presencia de nexos y conjunciones le da a la parataxis un ritmo y un tono distintos al asíndeton.

Un ejemplo tradicional, por supuesto, es el principio del *Libro del Génesis*, aquí en traducción inglesa:

*In the beginning God created the heavens and the earth. **And** the earth was formless and empty, darkness was over the surface of the deep, **and** the Spirit of God was hovering over the waters.*

***And** God said, “Let there be light,” **and** there was light. God saw that the light was good, **and** he separated the light from the darkness. God called the light “day,” **and** the darkness he called “night.” **And** there was evening, **and** there was morning—the first day.*

El siguiente ejemplo está sacado de “*Goodbye to All That*” de Joan Didion:

*I was late to meet someone **but** I stopped at Lexington Avenue **and** bought a peach **and** stood on the corner eating it **and** knew that I had come out of the West **and** reached the mirage. I could taste the peach **and** feel the soft air blowing from a subway grating on my legs **and** I could smell lilac and garbage and expensive perfume **and** I knew that it would cost something sooner or later—because I did not belong there, did not come from there—but when you are twenty-two or twenty-three, you figure that later you will have a high emotional balance, **and** be able to pay whatever it costs.*

El asíndeton y la parataxis son elementos de estilo parecidos, y también lo son sus efectos. Construyen ritmos y procesos mentales rápidos, ajenos a la reflexión. En este sentido, son muy típicos de la narrativa del siglo XX y posterior, donde la voz del narrador muchas veces transmite esa oclusión del proceso reflexivo. Son óptimas para comunicar alienación, confusión o información sin procesar. A la hora de traducirlos, **nunca** hay que ceder a la tentación de introducir variación sintáctica, de eliminar repeticiones o de aumentar la riqueza expresiva. En ningún caso hay que tratar estos elementos como indicios de pobreza expresiva, sino como rasgos esenciales del texto.

La **hipotaxis** es la forma más compleja y elaborada de vinculación oracional, y también la que está atravesando mayores transformaciones históricas, ya que es un tipo de recurso estilístico que está en decadencia. La hipotaxis como recurso gramatical es la acumulación de frases subordinadas. Como elemento estilístico de la prosa literaria, es el uso frecuente de la subordinación gramatical con fines expresivos.

La hipotaxis suele ir asociada a otros modos de subordinación más allá de los límites de la oración. Por ejemplo, los textos literarios de gran densidad hipotáctica tienen tendencia también a mostrar subordinación entre párrafos, o bien a subordinar narraciones secundarias dentro de narraciones-marco. Joseph Conrad, por ejemplo, practicaba en su narrativa la hipotaxis a todos los niveles; oración, párrafo, capítulo y narración, una estructura de cajas chinas donde cada sección de la obra albergaba otras subordinadas.

Todo esto, por oposición al asíndeton o a la parataxis, crea un discurso mucho más pausado y reflexivo, diametralmente opuesto a los ritmos de la oralidad. La

hipotaxis es un elemento estilístico propio de la lengua escrita, y tradicionalmente identificado con el estilo culto y elevado. En los estilos históricos previos al siglo XIX, es la hipotaxis lo que confiere al texto esa impresión de lenguaje “florido”, en ocasiones complicado y en extremos laberíntico.

El crítico Stanley Fish describió una vez la distinción entre hipotaxis y parataxis como “la diferencia entre pasear por un museo y detenerte tanto tiempo como quieras delante de cada cuadro, y que te meta prisa una guía que quiere que veas lo que estás mirando como un simple momento de un arco narrativo que ella está ansiosa por trazarte”.

Por supuesto, no hace falta remontarse al siglo XIX para encontrar ejemplos de estilos hipotácticos (podemos ver varios ejemplos de hipotaxis “antigua” en la siguiente sección sobre estilos históricos). Aunque la hipotaxis ha desaparecido prácticamente de la prosa informativa o científica, muchos autores modernos y contemporáneos de narrativa la han seguido usando, ya no como rasgo de época, sino como rasgo expresivo, ya sea de forma ocasional o habitual.

El siguiente párrafo, por ejemplo, muestra una brillante combinación de parataxis e hipotaxis en el ensayo “On Being Ill” de Virginia Woolf:

Considering how common illness is, how tremendous the spiritual change that it brings, how astonishing when the lights of health go down, the undiscovered countries that are then disclosed, what wastes and deserts of the soul a slight attack of influenza brings to view, what precipices and lawns sprinkled with bright flowers a little rise of temperature reveals, what ancient and obdurate oaks are uprooted in us by the act of sickness, how

we go down into the pit of death and feel the waters of annihilation close above our heads and wake thinking to find ourselves in the presence of the angels and the harpers when we have a tooth out and come to the surface in the dentist's arm-chair and confuse his 'Rinse the mouth -- rinse the mouth' with the greeting of the Deity stooping from the floor of Heaven to welcome us -- when we think of this, as we are so frequently forced to think of it, it becomes strange indeed that illness has not taken its place with love and battle and jealousy among the prime themes of literature.

Véase cómo toda la larguísima enumeración asindética del principio está subordinada a la cláusula principal de las últimas líneas.

Los siguientes dos párrafos están sacados de *Notes from a Native Son*, de James Baldwin, un autor que usó la hipotaxis de manera tremendamente expresiva y nada tradicional:

When I was around nine or ten I wrote a play which was directed by a young, white schoolteacher, a woman, who then took an interest in me, and gave me books to read, and, in order to corroborate my theatrical bent, decided to take me to see what she somewhat tactlessly referred to as 'real' plays.

In later years, particularly when it began to be clear that this 'education' of mine was going to lead me to perdition, he (...) warned me that my white friends in high school were not really my friends and that I would see, when I was older, how white people would do anything to keep a Negro down.

Some of them could be nice, he admitted, but none of them were to be trusted and most of them were not even nice. The best thing was to have as little to do with them as possible. I did not feel this way and I was certain, in my innocence, that I never would.

3) Innovaciones sintácticas en el modernismo y el minimalismo:

La revolución moderna en todos los campos de la representación alcanza a la literatura inglesa en forma del movimiento modernista. En el terreno literario, se trata de una revolución no sólo en las técnicas literarias, sino en el uso mismo del lenguaje. No solamente en la poesía, sino también en la narrativa, se produce una erosión de la sintaxis “tradicional”, de la coherencia narrativa y del marco de sentido proposicional y gramatical.

Las estrategias modernistas de ruptura con la sintaxis tradicional son múltiples. Está por un lado lo que la crítica llama el “bajo modernismo”, desde Hemingway y Steinbeck hasta Scott Fitzgerald y Dorothy Parker, cuya ruptura con el lenguaje narrativo de épocas anteriores consiste en contar más con menos, simplificar la sintaxis, allanar el lenguaje e introducir el diálogo como herramienta principal de caracterización y desarrollo de la historia.

Por otro lado está el “alto modernismo” (Joyce, Woolf, Faulkner, Beckett), que es la corriente que la mayoría de lectores asociamos con la literatura modernista. Aquí es donde encontramos la gran mayoría de manifestaciones narrativas experimentales en inglés de la primera mitad del siglo XX, una era dorada de la

narrativa de vanguardia anglosajona cuyo catálogo de estrategias casi siempre tiene a la sintaxis entre los objetivos de su ruptura.

Una de las grandes innovaciones técnicas, y estilísticas, del modernismo literario, como se sabe, es el monólogo interior (ver módulo 2). El monólogo interior no solamente introduce puntos de vista fragmentados en la narración, acercando la narrativa al cubismo pictórico. También supone una fragmentación de la frase. El pensamiento sin filtrar y sin gramaticalizar que encontramos en Joyce o en Faulkner lleva a una sintaxis fragmentaria y descoyuntada. En la misma órbita que estos recursos, el modernismo literario introduce masivamente las técnicas de la yuxtaposición y la parataxis que hemos visto en este apartado: *chorros* de frases e ideas que avanzan casi siempre por asociación automática sin la concatenación lógica de la gramática tradicional.

El lenguaje fragmentado y asociativo del monólogo interior no es la única técnica del modernismo literario, sin embargo. Para empezar, no se trata de un movimiento literario monolítico ni que progrese de forma unívoca. Pero es que además, en el seno del mismo movimiento modernista podemos encontrar tendencias completamente opuestas a la fragmentación. El lenguaje característico de William Faulkner después de *The Sound and the Fury*, por ejemplo, se basa en el circunloquio, en el alargamiento de la frase y en evitar la expresión directa.

Esta elusión del meollo del asunto de la narración en la narrativa de Faulkner resulta en una frase neuróticamente larga y compleja, que posterga y posterga su propia conclusión, como si estuviera intentando hacer tiempo o llenar el silencio de verborrea. Esta técnica a menudo resulta en la acumulación de

subordinaciones, con lo cual la hipotaxis regresa a la expresión modernista, una versión compulsiva de la hipotaxis, que genera las famosas oraciones faulknerianas que se alargan durante páginas enteras. Véase la siguiente oración sacada de *The Sound and the Fury*, donde la puntuación y la ortografía tradicionales también sucumben a los rigores del monólogo interior:

*Just by imagining the clump it seemed to me that I could hear whispers
secret surges smell the beating of hot blood under wild unsecret flesh
watching against red eyelids the swine untethered in pairs rushing coupled
into the sea and he we must just stay awake and see evil done for a little
while its not always and i it doesnt have to be even that long for a man of
courage and he do you consider that courage and i yes sir dont you and
he every man is the arbiter of his own virtues whether or not you consider
it courageous is of more importance than the act itself than any act
otherwise you could not be in earnest and i you dont believe i am serious
and he i think you are too serious to give me any cause for alarm you
wouldnt have felt driven to the expedient of telling me you had committed
incest otherwise and i i wasnt lying i wasnt lying and he you wanted to
sublimate a piece of natural human folly into a horror and then exorcise it
with truth and i it was to isolate her out of the loud world so that it would
have to flee us of necessity and then the sound of it would be as though it
had never been and he did you try to make her do it and i i was afraid to i
was afraid she might and then it wouldnt have done any good but if i could
tell you we did it would have been so and then the others wouldnt be so
and then the world would roar away and he and now this other you are not
lying now either but you are still blind to what is in yourself to that part of*

general truth the sequence of natural events and their causes which shadows every mans brow even benjys you are not thinking of finitude you are contemplating an apotheosis in which a temporary state of mind will become symmetrical above the flesh and aware both of itself and of the flesh it will not quite discard you will not even be dead and i temporary and he you cannot bear to think that someday it will no longer hurt you like this now were getting at it you seem to regard it merely as an experience that will whiten your hair overnight so to speak without altering your appearance at all you wont do it under these conditions it will be a gamble and the strange thing is that man who is conceived by accident and whose every breath is a fresh cast with dice already loaded against him will not face that final main which he knows before hand he has assuredly to face without essaying expedients ranging all the way from violence to petty chicanery that would not deceive a child until someday in very disgust he risks everything on a single blind turn of a card no man ever does that under the first fury of despair or remorse or bereavement he does it only when he has realised that even the despair or remorse or bereavement is not particularly important to the dark diceman and i temporary and he it is hard believing to think that a love or a sorrow is a bond purchased without design and which matures willynilly and is recalled without warning to be replaced by whatever issue the gods happen to be floating at the time no you will not do that until you come to believe that even she was not quite worth despair perhaps and i i will never do that nobody knows what i know and he i think youd better go on up to cambridge right away you might go up into maine for a month you can afford it if you are careful it might be a

good thing watching pennies has healed more scars than jesus and i suppose i realise what you believe i will realise up there next week or next month and he then you will remember that for you to go to harvard has been your mothers dream since you were born and no compson has ever disappointed a lady and i temporary it will be better for me for all of us and he every man is the arbiter of his own virtues but let no man prescribe for another mans wellbeing and i temporary and he was the saddest word of all there is nothing else in the world its not despair until time its not even time until it was

Estas innovaciones y rupturas del modernismo son relevantes de cara al traductor contemporáneo porque no desaparecen con el modernismo histórico. Perduran en la narrativa inglesa posterior a la Segunda Guerra Mundial, en forma de la llamada narrativa posmodernista (que desarrolla los preceptos del modernismo hasta nuestros días) y también en muchas otras manifestaciones narrativas que han asimilado implícitamente el modernismo como parte de la tradición de la novela moderna. Encontramos técnica modernistas no sólo en novelas y relatos experimentales, sino también dentro de la misma escuela realista que el modernismo nació para rechazar.

Un caso especial dentro de la evolución de la sintaxis narrativa de la tradición anglosajona del siglo XX es el minimalismo literario. Ciertamente se puede afirmar que el minimalismo surge en la tradición norteamericana como reacción al post-modernismo, a su complejidad formal, a su autorreferencialidad y a su condición de *arte de élites*. Sin embargo, también se puede interpretar que el minimalismo

es una forma literaria experimental en sí, cuyo principal precepto es simplificar al máximo la expresión.

El minimalismo lleva a su extremo lógico la premisa de que menos es más. Ciertas técnicas son rechazadas de plano siguiendo esta lógica de reducir el lenguaje literario a su mínima expresión: el punto de vista siempre es externo, por ejemplo. Las motivaciones de los personajes están ocultas. Desde el punto de vista sintáctico, el lenguaje tiende a la monotonía y a la repetición. Las frases son cortas y nunca se relacionan entre sí más que de forma paratáctica. La narración acaba dando la impresión de ser contada por un niño, que solamente es capaz de transmitir impresiones externas y sucintas.

El lenguaje de Raymond Carver y sus seguidores puede considerarse una exacerbación de las premisas simplificadoras de Hemingway. Enfrentado a los ritmos entrecortados de esa escuela, el traductor contemporáneo debe encontrar una forma de validar esa tersura que el idioma inglés ya posee de forma germinal pero que en español puede resultar forzada, poco natural y extraña.

El siguiente ejemplo está sacado de "Cathedral" de Raymond Carver:

We dug in. We ate everything there was to eat on the table. We ate like there was no tomorrow. We didn't talk. We ate. We scarfed. We grazed the table. We were into serious eating. The blind man had right away located his foods, he knew just where everything was on his plate. I watched with admiration as he used his knife and fork on the meat. He'd cut two pieces of the meat, fork the meat into his mouth, and then go all out for the scalloped potatoes, the beans next, and then he'd tear off a

hunk of buttered bread and eat that. He'd follow this up with a big drink of milk. It didn't seem to bother him to use his fingers once in a while, either.

We finished everything, including half a strawberry pie. For a few moments, we sat as if stunned. Sweat beaded on our faces. Finally, we got up from the table and left the dirty plates. We didn't look back. We took ourselves into the living room and sank into our places again. Robert and my wife sat on the sofa. I took the big chair. We had us two or three more drinks while they talked about the major things that had come to pass for them in the past ten years. For the most part, I just listened. Now and then I joined in. I didn't want him to think I'd left the room, and I didn't want her to think I was feeling left out.

12. La traducción de estilos históricos

Es imposible establecer un catálogo de estilos históricos de la novela en inglés, por mucho espacio y análisis que se invirtiera en ello. Como sucede en todas las tradiciones literarias, no existe una evolución lineal en los estilos. Ni siquiera existe un estilo de época, salvo como conjunto de rasgos sujeto a variaciones y réplicas. Aun así, hemos establecido una pequeña lista de épocas y estilos de la narrativa inglesa moderna sólo para ilustrar ciertos elementos discursivos que el traductor se puede encontrar al caerle un texto en las manos.

1) La novela dieciochesca:

Algunos rasgos de estilo histórico que el traductor debe tener en cuenta y siempre respetar:

+La novela dieciochesca está dominada por una serie de registros que desde nuestra perspectiva no asociamos necesariamente con lo novelesco, como el registro ensayístico, el epistolar y el moralista.

+Es una narrativa muy formal para nuestros estándares, con un tono a menudo elevado y poco flexible.

+Las frases tienden a ser más largas que en la narrativa contemporánea, y el orden de sus elementos puede resultar a menudo infrecuente y arcaico. Se usan mucho los incisos dentro de la frase y también la hipotaxis, con mucha subordinación y frases secundarias.

+Una gran parte del vocabulario, los giros y expresiones también resultan arcaicos o están en desuso hoy en día.

+Los diálogos no buscan necesariamente el realismo coloquial, y muy a menudo son indirectos o subordinados a la narración.

Veamos un par de ejemplos. El siguiente es un fragmento de *Pamela* (1740) de Samuel Richardson

Tuesday and Wednesday

I have been hindered by this wicked woman's watching me so close, from writing on Tuesday; and so I will put both these days together. I have been

a little turn with her for an airing, in the chariot, and walked several times in the garden; but have always her at my heels.

Mr. Williams came to see us, and took a walk with us once; and while her back was just turned, (encouraged by the hint he had before given me,) I said, Sir, I see two tiles upon that parsley-bed; might not one cover them with mould, with a note between them, on occasion? – A good hint, said he; let that sunflower by the back-door of the garden be the place; I have a key to the door; for it is my nearest way to the town.

So I was forced to begin. O what inventions will necessity push us upon I hugged myself at the thought; and she coming to us, he said, as if he was continuing a discourse we were in: No, not extraordinary pleasant. What's that? What's that? said Mrs. Jewkes. – Only, said he, the town, I'm saying, is not very pleasant. No, indeed, said he, it is not; it is a poor town, to my thinking. Are there gentry in it? said I. And so we chatted on about the town, to deceive her. But my deceit intended no hurt to any body.

We then talked of the garden, how large and pleasant; and the like; and sat down on the tufted slope of the fine fish-pond, to see the fishes play upon the surface of the water; and she said, I should angle if I would.

Y el siguiente ejemplo está sacado de *Robinson Crusoe* (1719), de Daniel Defoe:

As long as I kept my daily tour to the hill, to look out, so long also I kept up the vigour of my design, and my spirits seemed to be all the while in a suitable frame for so outrageous an execution as the killing twenty or thirty naked savages, for an offence which I had not at all entered into any discussion of in my thoughts, any farther than my passions were at first fired by the horror I conceived at the unnatural custom of the people of that country, who, it seems, had been suffered by Providence, in His wise disposition of the world, to have no other guide than that of their own abominable and vitiated passions; and consequently were left, and perhaps had been so for some ages, to act such horrid things, and receive such dreadful customs, as nothing but nature, entirely abandoned by Heaven, and actuated by some hellish degeneracy, could have run them into. But now, when, as I have said, I began to be weary of the fruitless excursion which I had made so long and so far every morning in vain, so my opinion of the action itself began to alter; and I began, with cooler and calmer thoughts, to consider what I was going to engage in; what authority or call I had to pretend to be judge and executioner upon these men as criminals, whom Heaven had thought fit for so many ages to suffer unpunished to go on, and to be as it were the executioners of His judgments one upon another; how far these people were offenders against me, and what right I had to engage in the quarrel of that blood which they shed promiscuously upon one another. I debated this very often with myself thus: "How do I know what God Himself judges in this particular case? It is certain these people do not commit this as a crime; it is not against their own consciences reproving, or their light reproaching them;

they do not know it to be an offence, and then commit it in defiance of divine justice, as we do in almost all the sins we commit. They think it no more a crime to kill a captive taken in war than we do to kill an ox; or to eat human flesh than we do to eat mutton."

2) La novela romántica:

Algunos elementos de estilo a tener en cuenta:

+La prosa abandona en muchos casos su tono ensayístico y pausado para volverse exaltada. La forma de narrar es mucho más fogosa y esto se traduce en una adjetivación efervescente y colorida, a menudo pleonástica.

+La frase se vuelve a veces laberíntica a modo de recurso expresivo. Para transmitir estados de ánimo las descripciones se alargan y se vuelven atropelladas.

+Hay una eclosión de la representación de la vida interior y el mundo emocional. Se use o no la primera persona, los campos semánticos que se desarrollan tanto en las descripciones como en la acción y las digresiones tienen que ver con las emociones, las pasiones y las ideas.

+Muchos recursos expresivos nacen en este momento histórico de la prosa inglesa. La sinestesia, la metáfora visionaria, muchas formas de amplificación, preterición, símbolos, parataxis, etc. El lenguaje narrativo,

en suma, se vuelve mucho más experimental de lo que era hasta entonces.

Veamos un par de ejemplos, el primero tomado de *Frankenstein* (1818), de Mary Shelly.

You have read this strange and terrific story, Margaret; and do you not feel your blood congeal with horror, like that which even now curdles mine? Sometimes, seized with sudden agony, he could not continue his tale; at others, his voice broken, yet piercing, uttered with difficulty the words so replete with anguish. His fine and lovely eyes were now lighted up with indignation, now subdued to downcast sorrow and quenched in infinite wretchedness. Sometimes he commanded his countenance and tones and related the most horrible incidents with a tranquil voice, suppressing every mark of agitation; then, like a volcano bursting forth, his face would suddenly change to an expression of the wildest rage as he shrieked out imprecations on his persecutor.

His tale is connected and told with an appearance of the simplest truth, yet I own to you that the letters of Felix and Safie, which he showed me, and the apparition of the monster seen from our ship, brought to me a greater conviction of the truth of his narrative than his asseverations, however earnest and connected. Such a monster has, then, really existence! I cannot doubt it, yet I am lost in surprise and admiration. Sometimes I endeavoured to gain from Frankenstein the particulars of his creature's formation, but on this point he was impenetrable. "Are you mad, my friend?" said he. "Or whither does your senseless curiosity lead you?

Would you also create for yourself and the world a demoniacal enemy? Peace, peace! Learn my miseries and do not seek to increase your own." Frankenstein discovered that I made notes concerning his history; he asked to see them and then himself corrected and augmented them in many places, but principally in giving the life and spirit to the conversations he held with his enemy. "Since you have preserved my narration," said he, "I would not that a mutilated one should go down to posterity."

Thus has a week passed away, while I have listened to the strangest tale that ever imagination formed. My thoughts and every feeling of my soul have been drunk up by the interest for my guest which this tale and his own elevated and gentle manners have created. I wish to soothe him, yet can I counsel one so infinitely miserable, so destitute of every hope of consolation, to live? Oh, no! The only joy that he can now know will be when he composes his shattered spirit to peace and death. Yet he enjoys one comfort, the offspring of solitude and delirium; he believes that when in dreams he holds converse with his friends and derives from that communion consolation for his miseries or excitements to his vengeance, that they are not the creations of his fancy, but the beings themselves who visit him from the regions of a remote world. This faith gives a solemnity to his reveries that render them to me almost as imposing and interesting as truth.

El segundo ejemplo está sacado de *The Fall of the House of Usher* (1839), de Edgar Allan Poe:

As if in the superhuman energy of his utterance there had been found the potency of a spell, the huge antique panels to which the speaker pointed threw slowly back, upon the instant, their ponderous and ebony jaws. It was the work of the rushing gust—but then without those doors there did stand the lofty and enshrouded figure of the lady Madeline of Usher. There was blood upon her white robes, and the evidence of some bitter struggle upon every portion of her emaciated frame. For a moment she remained trembling and reeling to and fro upon the threshold—then, with a low moaning cry, fell heavily inward upon the person of her brother, and in her violent and now final death-agonies, bore him to the floor a corpse, and a victim to the terrors he had anticipated.

From that chamber, and from that mansion, I fled aghast. The storm was still abroad in all its wrath as I found myself crossing the old causeway. Suddenly there shot along the path a wild light, and I turned to see whence a gleam so unusual could have issued; for the vast house and its shadows were alone behind me. The radiance was that of the full, setting, and blood-red moon which now shone vividly through that once barely-discernible fissure of which I have before spoken as extending from the roof of the building, in a zigzag direction, to the base. While I gazed, this fissure rapidly widened—there came a fierce breath of the whirlwind—the entire orb of the satellite burst at once upon my sight—my brain reeled as I saw the mighty walls rushing asunder—there was a long tumultuous shouting sound like the voice of a thousand waters—and the deep and dank tarn at my feet closed sullenly and silently over the fragments of the “House of Usher.”

3) La novela realista del siglo XIX:

Algunos elementos de estilo a tener en cuenta:

+Una de las revoluciones de la prosa del realismo obedece al mayor peso de la observación. Las descripciones dejan de ser abstractas para volverse plásticas y visuales. Asimismo, junto con la caída del idealismo y la entrada de una visión empírica de las cosas aparece también la fealdad. Las descripciones se construyen con detalles visuales.

+La observación a menudo se entrelaza con la sátira. El humor procede a menudo de la apariencia de la gente, de su forma de comportarse o de su acento o su forma de hablar.

+El diálogo ocupa el primer plano. La vida interior de los personajes ya no necesita ser descrita por un narrador omnisciente. Ahora las principales herramientas descriptivas son la narración de las acciones del personaje y sobre todo lo que dice y cómo lo dice.

+La retórica se va aligerando a medida que nuevos recursos expresivos permiten decir “más con menos”. Las frases se acortan y el ritmo de la narración se acelera.

+Por primera vez los diálogos se convierten de forma sistemática en reproducciones fonéticas del modo de hablar de los personajes, que refleja su clase social y su origen geográfico. Estos rasgos del habla deben reproducirse siempre en la traducción.

Veamos un fragmento sacado de *Great Expectations* (1861) de Charles Dickens:

He ate in a ravenous way that was very disagreeable, and all his actions were uncouth, noisy, and greedy. Some of his teeth had failed him since I saw him eat on the marshes, and as he turned his food in his mouth, and turned his head sideways to bring his strongest fangs to bear upon it, he looked terribly like a hungry old dog. If I had begun with any appetite, he would have taken it away, and I should have sat much as I did -- repelled from him by an insurmountable aversion, and gloomily looking at the cloth.

'I'm a heavy grubber, dear boy,' he said, as a polite kind of apology when he had made an end of his meal, 'but I always was. If it had been in my constitution to be a lighter grubber, I might ha' got into lighter trouble. Similarly, I must have my smoke. When I was first hired out as shepherd t'other side the world, it's my belief I should ha' turned into a mollycolloncolly-mad sheep myself, if I hadn't a had my smoke.'

As he said so, he got up from table, and putting his hand into the breast of the pea-coat he wore, brought out a short black pipe, and a handful of loose tobacco of the kind that is called Negro-head. Having filled his pipe, he put the surplus tobacco back again, as if his pocket were a drawer. Then, he took a live coal from the fire with the tongs, and lighted his pipe at it, and then turned round on the hearth-rug with his back to the fire, and went through his favourite action of holding out both his hands for mine.

‘And this,’ said he, dandling my hands up and down in his, as he puffed at his pipe; ‘and this is the gentleman what I made! The real genuine One! It does me good fur to look at you, Pip. All I stip’late, is, to stand by and look at you, dear boy!’

I released my hands as soon as I could, and found that I was beginning slowly to settle down to the contemplation of my condition. What I was chained to, and how heavily, became intelligible to me, as I heard his hoarse voice, and sat looking up at his furrowed bald head with its iron grey hair at the sides.

Y el segundo ejemplo es de *The Adventures of Huckleberry Finn* (1885), de Mark Twain:

So him and the new dummy started off; and the king he laughs, and blethers out:

“Broke his arm—very likely, ain’t it?— and very convenient, too, for a fraud that’s got to make signs, and ain’t learnt how. Lost their baggage! That’s mighty good!—and mighty ingenious— under the circumstances!

So he laughed again; and so did everybody else, except three or four, or maybe half a dozen. One of these was that doctor; another one was a sharp-looking gentleman, with a carpet-bag of the old-fashioned kind made out of carpet-stuff, that had just come off of the steamboat and was talking to him in a low voice, and glancing towards the king now and then and nodding their heads—it was Levi Bell, the lawyer that was gone up to Louisville; and another one was a big rough husky that come along and

listened to all the old gentle- man said, and was listening to the king now.

And when the king got done this husky up and says:

“Say, looky here; if you are Harvey Wilks, when’d you come to this town?”

“The day before the funeral, friend,” says the king.

“But what time o’ day?”

“In the evenin’—‘bout an hour er two before sun-down.”

“How’d you come?”

“I come down on the Susan Powell from Cincinnati.”

“Well, then, how’d you come to be up at the Pint in the mornin’— in a canoe?”

“I warn’t up at the Pint in the mornin’.”

“It’s a lie.”

Several of them jumped for him and begged him not to talk that way to an old man and a preacher.

“Preacher be hanged, he’s a fraud and a liar. He was up at the Pint that mornin’. I live up there, don’t I? Well, I was up there, and he was up there.

I see him there. He come in a canoe, along with Tim Collins and a boy.”

4) La novela realista del siglo XX:

Algunos rasgos de estilo a tener en cuenta:

+El cine se convierte en una influencia primordial, que provoca que la novela se redefina a sí misma en base a lo visual. La famosa expresión “mostrar, no contar” (apócrifamente atribuida a Chéjov) se convierte casi en un dogma para la escuela realista anglosajona del siglo XX. La novela se acerca al guión de cine y la narración de acciones a las acotaciones dramáticas.

+Los diálogos, que ya tenían un primer plano en el realismo del XIX, se convierten en el centro de la narración. En algunos casos, pueden constituir el grueso del volumen del texto.

+La narración evita por lo general toda retórica o complejidad. Las descripciones están al servicio de la acción. La traducción debe reflejar estos rasgos.

El primer ejemplo que ofrecemos está sacado de *Of Mice and Men* (1937), de John Steinbeck:

When Whit and Carlson were gone and the door closed after them, George turned to Lennie. "What you got on your mind?"

"I ain't done nothing, George. Slim says I better not pet them pups so much for a while. Slim says it ain't good for them; so I come right in. I been good, George."

"I coulda told you that," said George.

"Well, I wasn't hurtin' 'em none. I jus' had mine pettin' it."

George asked, "Did you see Slim out in the barn?"

"Sure I did. He tol' me I better not pet that pup no more"

"Did you see that girl?"

"You mean Curley's girl?"

"Yeah. Did she come in the barn?"

"No. Anyways I never seen her."

"You never seen Slim talkin' to her?"

"Uh-uh. She ain't been in the barn."

"O.K.," said George. "I guess them guys ain't gonna see no fight. If there's any fightin', Lennie, you keep out of it."

"I don't want no fights," said Lennie. He got up from his bunk and sat down at the table, across from George. Almost automatically George shuffled the cards and laid out his solitaire hand. He used a deliberate, thoughtful slowness.

Lennie reached for a face card and studied it, then turned it upside down and studied it.

"Both ends the same," he said. "George, why is it both ends the same?"

"I don't know," said George. "That's jus' the way they make 'em. What was Slim doin' in the barn when you seen him?"

"Slim?"

"Sure. You seen him in the barn, an' he tol' you not to pet the pups so much."

"Oh, yeah. He had a can a' tar an' a paint brush. I don't know what for."

"You sure that girl didn't come in like she come in here today?"

"No. She never come."

George sighed. "You give me a good whore house every time," he said.

"A guy can go in an' get drunk and get ever'thing outa his system all at once, an' no messes. And he knows how much it's gonna set him back. These here jail baits is just set on the trigger of the hoosegow."

Y el segundo ejemplo proviene de *The Sun Also Rises* (1926), de Ernest Hemingway:

As I started up the stairs the concierge knocked on the glass of the door of her lodge, and as I stopped she came out. She had some letters and a telegram.

"Here is the post. And there was a lady here to see you."

"Did she leave a card?"

"No. She was with a gentleman. It was the one who was here last night. In the end I find she is very nice."

"Was she with a friend of mine?"

"I don't know. He was never here before. He was very large. Very, very large. She was very nice. Very, very nice. Last night she was, perhaps, a little--" She put her head on one hand and rocked it up and down. "I'll speak perfectly frankly, Monsieur Barnes. Last night I found her not so gentille. Last night I formed another idea of her. But listen to what I tell you. She is très, très gentille. She is of very good family. It is a thing you can see."

"They did not leave any word?"

"Yes. They said they would be back in an hour."

"Send them up when they come."

"Yes, Monsieur Barnes. And that lady, that lady there is some one. An eccentric, perhaps, but quelqu'une, quelqu'une!"

The concierge, before she became a concierge, had owned a drink-selling concession at the Paris race-courses. Her life-work lay in the pelouse, but she kept an eye on the people of the pesage, and she took great pride in telling me which of my guests were well brought up, which were of good family, who were sportsmen, a French word pronounced with the accent on the men. The only trouble was that people who did not fall into any of those three categories were very liable to be told there was no one home, chez Barnes. One of my friends, an extremely underfed-looking painter,

who was obviously to Madame Duzinell neither well brought up, of good family, nor a sportsman, wrote me a letter asking if I could get him a pass to get by the concierge so he could come up and see me occasionally in the evenings.

I went up to the flat wondering what Brett had done to the concierge. The wire was a cable from Bill Gorton, saying he was arriving on the France. I put the mail on the table, went back to the bedroom, undressed and had a shower. I was rubbing down when I heard the door-bell pull. I put on a bathrobe and slippers and went to the door. It was Brett. Back of her was the count. He was holding a great bunch of roses.

"Hello, darling," said Brett. "Aren't you going to let us in?"

"Come on. I was just bathing."

"Aren't you the fortunate man. Bathing."

5) La novela modernista y posmodernista

Rasgos de estilo a tener en cuenta:

+Ruptura de la gramática. Como se ha dicho en apartados anteriores, el modernismo produce una erosión de la sintaxis *tradicional*, de la coherencia narrativa y del marco de sentido proposicional y gramatical. En muchos casos esto se opera por medio del monólogo interior y su sintaxis fragmentaria, descoyuntada y con escasez de nexos. Sin embargo, también puede producirse

una saturación de hipotaxis. En general, proliferan las versiones extremas tanto de la parataxis como de la hipotaxis.

+Proliferación de estilos yuxtapuestos. Éstos pueden ser estilos históricos, pero también estilos basados en registros contrapuestos, dicción elevada junto con dicción baja, uso del cultismo y la sinonimia al lado del minimalismo, etc.

+Abundancia de juegos de palabras, neologismos y creación verbal idiosincrática.

+Cita, alusión e intertextualidad. Esto se produce a muchos niveles. Quizás el más conocido sea la reelaboración de un mito, historia folklórica o texto literario anterior. También es posible que el autor esté citando directamente otros textos o llenando sus textos de alusiones que el traductor debe identificar y reproducir siendo consciente de su origen.

El ejemplo por excelencia de esta categoría es *Ulysses* (1922), James Joyce. De esta célebre novela hemos extraído nuestra última cita:

May I trespass on your valuable space. That doctrine of laissez faire which so often in our history. Our cattle trade. The way of all our old industries. Liverpool ring which jockeyed the Galway harbour scheme. European conflagration. Grain supplies through the narrow waters of the channel. The pluterperfect imperturbability of the department of agriculture. Pardoned a classical allusion. Cassandra. By a woman who was no better than she should be. To come to the point at issue.

—I don't mince words, do I? Mr Deasy asked as Stephen read on.

Foot and mouth disease. Known as Koch's preparation. Serum and virus. Percentage of salted horses. Rinderpest. Emperor's horses at Mürzsteg, lower Austria. Veterinary surgeons. Mr Henry Blackwood Price. Courteous offer a fair trial. Dictates of common sense. Allimportant question. In every sense of the word take the bull by the horns. Thanking you for the hospitality of your columns.

—I want that to be printed and read, Mr Deasy said. You will see at the next outbreak they will put an embargo on Irish cattle. And it can be cured. It is cured. My cousin, Blackwood Price, writes to me it is regularly treated and cured in Austria by cattledoctors there. They offer to come over here. I am trying to work up influence with the department. Now I'm going to try publicity. I am surrounded by difficulties, by... intrigues by... backstairs influence by...

He raised his forefinger and beat the air oldly before his voice spoke.

—Mark my words, Mr Dedalus, he said. England is in the hands of the jews. In all the highest places: her finance, her press. And they are the signs of a nation's decay. Wherever they gather they eat up the nation's vital strength. I have seen it coming these years. As sure as we are standing here the jew merchants are already at their work of destruction. Old England is dying.

He stepped swiftly off, his eyes coming to blue life as they passed a broad sunbeam. He faced about and back again.

—Dying, he said again, if not dead by now.

*The harlot's cry from street to street Shall weave old England's
windingsheet.*

*His eyes open wide in vision stared sternly across the sunbeam in which
he halted.*

*—A merchant, Stephen said, is one who buys cheap and sells dear, jew
or gentile, is he not?*

*—They sinned against the light, Mr Deasy said gravely. And you can see
the darkness in their eyes. And that is why they are wanderers on the earth to
this day.*