



La traducción al español de *The God of Small Things*: vaivén entre la extrañeza y la
familiaridad

Tesis

que para obtener el grado de

Maestra en Traducción

presenta

Aimée Valckx Gutiérrez

Asesora: Dra. Nair Ma. Anaya Ferreira

México, D. F.

Octubre de 2012

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	4
Aspectos metodológicos	9
CAPÍTULO I.....	17
<i>THE GOD OF SMALL THINGS</i> ¿UNA NOVELA POSCOLONIAL?.....	17
1.1 <i>The God of Small Things</i> (TGST): una novela india escrita en inglés	19
1.2 Colonialismo, poscolonialismo y neocolonialismo	25
1.3 Apropiación y abrogación.....	37
CAPÍTULO II.....	43
LA TRADUCCIÓN DE LITERATURA POSCOLONIAL	43
CAPÍTULO III	66
LA TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL DE <i>THE GOD OF SMALL THINGS</i>	66
3.1 La traducción de la presencia del malayalam	67
3.1.1 La explicitación del marcador cultural.....	69
3.1.2 La no explicitación del marcador cultural.....	70
3.1.3 La marcación tipográfica de los marcadores culturales	73
3.1.4 Recapitulación.....	79
3.2 La traducción de las desviaciones lingüísticas	85
3.2.1 Los indios sirio-cristianos anglófilos	86
3.2.2 La anarquía lingüística de los gemelos	90
3.2.3 La familia del camarada Pillai y el inglés indianizado.....	100
3.2.4 Recapitulación.....	106
CONCLUSIONES.....	111

BIBLIOGRAFÍA	114
APÉNDICE A. PRESENCIA DEL MALAYALAM Y OTRAS LENGUAS INDIAS	120
APÉNDICE B. DESVIACIONES LINGÜÍSTICAS	161
APÉNDICE C. DESVIACIONES LINGÜÍSTICAS POR CATEGORÍAS	244

INTRODUCCIÓN

En las últimas décadas del siglo pasado el panorama literario mundial fue testigo de la aparición de numerosas obras literarias que fueron llamadas “poscoloniales”, refiriéndose principalmente a las formas de expresión literaria producidas por autores de las antiguas colonias de las potencias imperialistas. Estas obras, mediante diversas estrategias textuales, articulan una voz poscolonial que cuestiona y subvierte las normas, los cánones y los estereotipos imperialistas que han dominado la forma de pensar e interpretar al Otro. En años recientes, la creciente migración e hibridación de lenguas y culturas ha provocado una reinterpretación del término “poscolonial” para abarcar nuevas formas de expresión literaria que ya no se limitan únicamente al ámbito de las excolonias históricas.

La irrupción de este tipo de literatura sin duda ha tenido consecuencias para la teoría y la práctica de la traducción; en palabras de Samia Mehrez: “[...] the emergence and continuing growth on the world literary scene of postcolonial anglophone and francophone literatures from the ex-colonies as well as the increasing ethnic minorities in the First World metropolises are bound to change and redefine many accepted notions in translation theory which continue to be debated and elaborated within the longstanding traditions of western ‘humanism’ and ‘universalism’” (Mehrez 1992: 121).

Una de las consecuencias que ha tenido la aparición de estas obras literarias escritas por autores de las antiguas colonias es el desarrollo de un marcado interés por examinar de forma crítica las estrategias empleadas para traducirlas a otras lenguas, así como los supuestos teóricos que las informan. En este sentido, investigadores del ámbito de los

estudios de traducción han señalado el predominio, en la traducción de obras literarias poscoloniales, de estrategias de traducción que tienden, utilizando la terminología de Kathryn Woodham (2007), a la “normalización” y a la “exotización”. A partir de su estudio sobre la traducción de novelas africanas francófonas al inglés, Woodham afirma que en la traducción de literatura poscolonial existe una tendencia a emplear estrategias que asimilan los rasgos innovadores de los textos originales a los estándares de la cultura receptora —normalización—, o, cuando estos se mantienen, se aíslan de la lengua estándar al colocarse en cursivas o al añadir material paratextual —exotización.

La normalización y la exotización tienen un estrecho vínculo con las bien conocidas estrategias de traducción domesticadoras y extranjerizadoras. El filósofo alemán Friedrich Schleiermacher en 1813 ya planteaba claramente dos formas de traducir: o bien el traductor deja al autor en paz lo más posible y hace que el lector se mueva hacia él; o bien se deja en paz al lector lo más posible y se hace que el autor se mueva hacia él (en Berman 1984: 235). Estas dos opciones fueron elaboradas con mayor profundidad por Lawrence Venuti a mediados de los años noventa, quien le dio el nombre de “extranjerización” a la primera opción identificada por Schleiermacher (entendiéndola como una presión en los valores de la cultura meta para registrar la diferencia lingüística y cultural del texto extranjero) y “domesticación” a la segunda (que concibe, a grandes rasgos, como una reducción etnocéntrica del texto extranjero a los valores culturales de la lengua meta) (Venuti 1995: 87-91).

Además de abordar estas estrategias en el ámbito textual, Venuti las amplió al ámbito extratextual al relacionar la domesticación con la producción de traducciones fluidas que son favorecidas por los editores, los críticos y los lectores en el ámbito de las

traducciones al inglés al interior de la cultura angloamericana. Asimismo, Venuti vinculó las traducciones fluidas con la condición de invisibilidad en la que se encuentra sumida gran parte de la labor de los traductores, una invisibilidad que también tiene importantes repercusiones en los ingresos que perciben los traductores. A partir de ello, desarrolló una teoría según la cual “the more fluent the translation, the more invisible the translator, and, presumably, the more visible the writer or meaning of the foreign text” (Venuti 1995: 1-2).

Si bien gran parte de las reflexiones de Venuti son, a mi parecer, sumamente acertadas, no hay que perder de vista que fueron desarrolladas para el ámbito de la cultura angloamericana y, de forma más importante, para las traducciones *al* inglés de textos originales monolingües (es decir, escritos en una sola lengua). En el contexto de la literatura poscolonial, donde la mayoría de los textos poscoloniales no son monolingües, donde una gran cantidad de ellos ya están escritos *en* inglés y donde los autores de los textos han sufrido una invisibilización y una marginalización lingüística y cultural producto de atroces prácticas colonialistas, es pertinente hacer un replanteamiento y una adecuación de las reflexiones de Venuti sobre la práctica de la traducción.

En este sentido, la traducción de literatura poscolonial obliga a (re)pensar a la traducción a partir de la reflexión que Sherry Simon plantea desde el ámbito de la literatura francófona en Canadá. Para Simon, la traducción es “[...] the materialization of our relationship to otherness, to the experience —through language— of what is different” (Simon 1992: 161). Así, el predominio de las estrategias de naturalización y extranjerización identificadas por Woodham (2007) en las traducciones de literatura poscolonial a una lengua europea, refleja sin duda alguna una relación con el Otro que es necesario identificar y analizar a partir de las reflexiones de Venuti sobre la domesticación,

la extranjerización, la fluidez y la invisibilidad del traductor. La razón primordial para hacer este ejercicio se vuelve evidente si pensamos, siguiendo nuevamente a Woodham (2007), que las estrategias de traducción tienen implicaciones significativas para las traducciones de obras poscoloniales, en tanto que pueden atenuar su capacidad para transmitir significados culturales y políticos más amplios.

La presente tesis pretende abordar estas preocupaciones a partir del análisis de las estrategias de traducción de la novela de Arundhati Roy *The God of Small Things* (Vintage Canada, Toronto, 1997) al español peninsular (a cargo de las traductoras Cecilia Ceriani y Txaro Santoro, Anagrama, 1998). De forma concreta, me propongo analizar las estrategias empleadas para traducir dos de las estrategias textuales que utiliza Arundhati Roy para inscribir la especificidad de la experiencia poscolonial —y que son características de los textos poscoloniales en general—: por un lado, la inserción de palabras y expresiones que provienen de las lenguas que se hablan en la India (principalmente el malayalam y, en menor medida, el hindi, el tamil y el urdu) y, por otro, la manipulación del inglés “estándar”¹, que da paso a lo que Woodham llama “innovaciones lingüísticas” y a lo que Bandyopadhyay (2010) denomina “indianizar” la lengua inglesa al someterla a la influencia de las lenguas indias.

Mi hipótesis es que, dada la complejidad lingüística y cultural de las obras llamadas poscoloniales y de la influencia de los criterios de fluidez y naturalidad que todavía siguen vigentes para determinar la aceptabilidad de las traducciones, las estrategias de traducción tenderán a normalizar y exotizar el texto de partida. De ser este el caso, me propongo explicar el porqué de esta normalización y exotización, fenómenos que son incompatibles

¹ La norma estándar es la *RS-English* (*Received Standard English*), que establece al inglés del sureste de Inglaterra como la norma universal (Ashcroft, Griffiths y Tiffin 1989: 7).

con la característica fundamental de las obras poscoloniales que es significar la diferencia y la inconmensurabilidad entre culturas.

La tesis se estructura en tres capítulos: en el primero ubico a *The God of Small Things* (TGST²) en el panorama de la literatura poscolonial, en general, y de la literatura escrita en inglés, en particular, a modo de enmarcar la reflexión sobre lo que implica traducir una obra como *TGST*. Según Ashcroft, Griffiths y Tiffin (1989), una de las características fundamentales de la literatura poscolonial es su capacidad para apoderarse de la lengua heredada de los colonizadores y someterla a la influencia de una o más lenguas indígenas para expresar su propia visión de mundo. Los autores distinguen dos procesos por medio de los que las obras poscoloniales logran hacer esto: la abrogación (la negación del privilegio del inglés) y la apropiación (la remodelación de la lengua para darle un nuevo uso) (Ashcroft, Griffiths y Tiffin, 1989: 38). En el primer capítulo también profundizo en ambos procesos y los utilizo para caracterizar la novela *TGST*, revelando la estrecha relación que existe entre el contenido de la novela y la *forma* en que está narrada.

El segundo capítulo presenta algunos de los estudios preocupados por entender el papel que desempeña la traducción frente las formas de expresión literaria poscolonial. Asimismo, el capítulo es un resumen y un análisis de las principales estrategias que se han puesto en práctica para traducir las obras poscoloniales en los últimos veinte años, evaluando hasta qué punto han tendido a la naturalización o a la exotización.

En el tercer y último capítulo se abordan las estrategias de traducción al español de *The God of Small Things* por medio del análisis puntual y comparativo de dos de las formas

² De ahora en adelante utilizaré la abreviatura “TGST” para referirme a *The God of Small Things*.

en que Arundhati Roy inscribe la especificidad lingüística y cultural india en su novela: la inclusión de palabras principalmente en malayalam, y la manipulación de la lengua inglesa.

Aspectos metodológicos

El análisis de las estrategias de traducción se realizó a partir de un corpus que reúne 295 ejemplos tomados del texto fuente y su traducción correspondiente. La selección y clasificación de ejemplos corresponde a dos estrategias que emplea Arundhati Roy para hacer de su obra un palimpsesto con fuertes connotaciones políticas: la inserción de palabras y expresiones que provienen de las lenguas que se hablan en la India (principalmente el malayalam y, en menor medida, el hindi, el tamil y el urdu) y la manipulación del inglés “estándar” que, en parte, se da a partir de la influencia que las lenguas indias ejercen en esta lengua.

En un inicio, estos ejemplos se obtuvieron de forma intuitiva, partiendo de una lectura minuciosa del texto original y su traducción, y, en un segundo momento, a partir de los análisis de varios autores que ya han estudiado el tema: Baneth-Nouailhetas (2002), Brians (1998), Clarke (2007), Dittmer (2005), Gopinath (2004), Khtari (2003), Kumar Das (2007), Nien-Ming Ch'ien (2004), Surendran (2007) y Vinoda (2003). Procedí de esta forma para asegurarme de reunir el mayor número de ejemplos; además, ir extrayendo cada ejemplo conforme leía el texto me permitió ubicarlo en su contexto y hacerme una idea del efecto que estos rasgos generaban en la lectura global de la novela.

Si bien fue necesario sistematizar las estrategias de traducción para, como afirma Hurtado, contar con un metalenguaje y una catalogación para la descripción y comparación de la traducción (Hurtado 2004: 257), el objetivo principal del corpus es identificar si las estrategias utilizadas en la traducción de *TGST* tienden, por una parte, a normalizar los rasgos innovadores del texto original y, por otra, a exotizarlos de forma gratuita. La interpretación de estos resultados será materia del capítulo tres.

En la figura 1 se muestra el formato del corpus y las categorías que lo integran y el corpus completo se puede consultar en los Apéndices A y B.

p.	[1] EJEMPLO TEXTO FUENTE	[2] TIPO DE FENÓMENO	p.	[3] EJEMPLO TEXTO META	[4] ESTRATEGIA DE TRADUCCIÓN	[5] EFECTO
5	[...] they are as old as Ammu was when she died. Thirty one. Not old. Not young. But a <u>viabile die-able age</u> .	ENI (distorsión morfológica/ acuñación adjetivo)	15	[...] tienen la misma edad que Ammu cuando murió. Treinta y un años. No son viejos. Ni jóvenes. Pero tienen ya <u>una edad en que la muerte es un hecho posible</u> .	E	NOR
<p>[6] COMENTARIOS</p> <p>Contexto. Rahel a través del narrador: now she thinks of Estha and Rahel as <i>Them</i> [...] Their lives have a size and shape now [...] They are as old as Ammu was when she died [...]</p> <p>Hay adjetivos en inglés que terminan en “able”: <i>lovable, comfortable</i>. Técnicamente se puede formar así un adjetivo, por lo que el lector entiende a qué se refiere. Sin embargo, se sale de la norma porque el adjetivo de <i>death</i> es <i>dead</i>. Así, el hecho de que Roy optara por crear un nuevo adjetivo <i>die-able</i> en lugar de utilizar el adjetivo ya existente <i>dead</i> es significativo. En efecto, la autora acuña el adjetivo “die-able” siguiendo el modelo de palabras como “changeable” para hablar de una persona que ha alcanzado una edad en la que ya puede morir, enfatizando la condición de posibilidad al hacer uso del sufijo “able” (treinta y un años es una edad en la que una persona ya se puede morir, digamos). Además, también existe la ventaja de que “die-able” rima con “viabile” (Gopinath 2004:10)</p> <p>En el original se busca, pues, producir un “juego lingüístico” que no se reproduce en la traducción.</p>						

Figura 1. Categorías y formato del corpus base de la investigación (elaboración propia)

Como se puede observar, el esquema está compuesto de seis partes. La idea de presentar los ejemplos de forma esquemática, con los comentarios claramente separados, es permitir que los datos puedan consultarse de forma independiente y dar paso a interpretaciones alternativas.

[1] EJEMPLO DEL TEXTO FUENTE. La parte del ejemplo que se analiza está subrayada para distinguirse de su contexto.

[2] TIPO DE FENÓMENO. Esto se refiere a los rasgos que, como veremos, hacen de la novela parte de la literatura india escrita en inglés, a saber: la inserción de palabras y expresiones que provienen de las lenguas que se hablan en la India y la manipulación del inglés británico estándar. Estos rasgos se agruparon en dos grandes categorías: presencia del malayalam y otras lenguas indias, y desviaciones lingüísticas.

A) PRESENCIA DEL MALAYALAM Y OTRAS LENGUAS INDIAS (PMI) (109 ejemplos). Se trata de palabras, frases o expresiones de origen indio o que está en alguna de las 22 lenguas oficiales de la India; la mayoría de ellas hace referencia a algún elemento cultural de la India: bailes, comida, ropa, expresiones, metáforas, proverbios, etc. La mayoría de los ejemplos provienen del malayalam. En el texto original, las palabras en malayalam a veces aparecen glosadas y otras no; de igual forma, en ocasiones están en cursivas y en otras no.

Es importante precisar que puede haber más de un ejemplo por entrada para poder ubicar al término en su contexto, pero cada término se contó por separado. La excepción a esto son las canciones y declamaciones, que fueron contadas como un solo ejemplo a pesar de contener varios términos en lengua india.

B) DESVIACIONES LINGÜÍSTICAS (DL) (186 ejemplos). Las categorías que se agrupan bajo este rubro las tomé del análisis que hace Gopinath (2004) de la novela de Roy, y es lo que Snell-Hornby (1999) llama “extensión de la lengua inglesa”. En estos ejemplos, el inglés es manipulado para crear nuevas formas que, si bien son identificables y comprensibles por el lector que conoce bien el idioma (hablante nativo o hablante como segunda lengua con un buen nivel de competencia), se salen de la norma estándar. Provocan sorpresa en el lector porque su uso no es común. En el caso del léxico, la palabra no aparece en un diccionario monolingüe. Hay algunos ejemplos en donde la manipulación de la lengua inglesa ocurre por la influencia del malayalam, como cuando se junta la última sílaba de una palabra con la primera de la siguiente.

Para fines cuantitativos y de comparación, una vez terminado el corpus inicial, agrupé los ejemplos de este rubro en cuatro categorías. En total, Gopinath identifica nueve categorías de desviaciones, las cinco restantes también ofrecen interesantes perspectivas para analizar la novela desde el punto de vista grafológico, ortográfico, tipográfico, de registro y de los recursos retóricos y estilísticos pero no fueron contempladas para el análisis, aunque algunas sí aparecen documentadas en el corpus inicial para futuras investigaciones. Las cuatro categorías son las siguientes (ver Apéndice B):

Desviaciones léxicas. Esta categoría agrupa los neologismos que se forman al añadir prefijos o sufijos, al poner en marcha un proceso de conversión y al juntar dos o más elementos.

Desviaciones gramaticales. En esta categoría se incluyen las desviaciones morfológicas y sintácticas. Estas desviaciones cuestionan el concepto mismo de las reglas

convencionales para la formación de palabras. En la novela hay una buena cantidad de oraciones agramaticales, las cuales violan las reglas de la gramática tradicional. Aquí figuran las oraciones elípticas y la topicalización. Si bien estas dos no son una desviación real con respecto a la norma de la lengua inglesa, son parte importante del estilo narrativo de Arundhati Roy y transmiten significados parecidos a aquellos de las desviaciones.

Desviaciones fonológicas. Bajo esta categoría agrupé los ejemplos de la aplicación incorrecta de la juntura, la inversión de la juntura al hacer que las palabras se junten unas con otras sin que medie una pausa entre ellas, la forma extraña de escribir y pronunciar ciertas palabras (que se percibe en su representación fonética) y poner el énfasis de la pronunciación en lugares inusuales.

Desviaciones idiolectales. Incluye el uso de dialectos regionales, las desviaciones de la ortografía convencional para indicar la pronunciación del inglés indio (de forma más específica, el uso del inglés bajo la influencia del malayalam) y la indianización del inglés.

Al igual que la categoría anterior, puede haber más de un ejemplo por entrada. Un caso particular de esto se da en la categoría de “Desviaciones idiolectales” (especialmente los ejemplos 14 y 15), por lo que el número real de ejemplos en esta categoría podía haber sido considerablemente mayor.

[3] EJEMPLO TEXTO META. Aquí se incluye la traducción de Ceriani y Santoro de los ejemplos del texto fuente. Cuando algún ejemplo va acompañado de una Nota de las Traductoras, ésta se cita en el mismo lugar.

[4] ESTRATEGIA DE TRADUCCIÓN. Se trata de las estrategias empleadas por las traductoras, tanto para la presencia del malayalam (PMI) y las desviaciones lingüísticas

(DL), las cuales se parten de las categorías propuestas por Herrero (1999), Hurtado (2004) y Sales (2005).

ADAPTACIÓN ORTOGRÁFICA (AO). Es la modificación de la forma gráfica original de forma que el nuevo elemento sigue resultando extraño en el contexto receptor. Se combina el deseo de mantener el exotismo del elemento original con la responsabilidad de acercarlo, al menos visualmente, al lector (Herrero 1999: 228).

ADAPTACIÓN TIPOGRÁFICA (AT). El término recibe alguna marca tipográfica que no está presente en el original, ya sea que se coloque en cursivas o en mayúsculas.

COMPENSACIÓN (CO). Tiene que ver con no traducir “palabra por palabra”; se identifica lo que quiso hacer el autor del texto original pero en la traducción no se “hace” en el mismo lugar, sino en algún otro.

CONSERVACIÓN (C). El término se mantiene tal y como aparece en el texto original, sin modificación de ningún tipo.

GLOSA EXTRATEXTUAL (GLE). El término aparece acompañado de una nota de traducción.

GLOSA INTRATEXTUAL (GLI). Se añaden precisiones que no están formuladas en el texto original. La glosa intratextual queda camuflada en el texto, lo cual favorece la fluidez de la lectura pero se corre el peligro de que el lector atribuya al autor palabras que le corresponden al traductor (Herrero 1999: 231).

NEUTRALIZACIÓN ABSOLUTA (NA). Ocurre cuando el término del texto original es sustituido por un elemento neutro que no permite identificarlo con ninguna cultura en particular.

OMISIÓN (O). El elemento se suprime o elimina por completo.

TRADUCCIÓN LINGÜÍSTICA (TL). Consiste en un intercambio de los significantes originales por significantes de la lengua meta basado en el contenido semántico.

[5] EFECTO. Se trata del efecto que tienen las estrategias utilizadas en términos de qué tanto normalizan (NOR) los rasgos innovadores del texto original (al apegarse a la normas ortográficas del español, por ejemplo) o que tanto los “exotizan” gratuitamente (EX) al enfatizar su carácter extranjero (al colocarse en cursivas o al añadir material paratextual, por ejemplo). Si la estrategia de traducción es de conservación, se asume que no ocurre ninguno de estos dos fenómenos.

[6] COMENTARIOS. En esta sección se incluye información relevante para el análisis posterior: pueden ser precisiones sobre el significado de alguna de las palabras en el texto original o sobre alguna de las estrategias de Roy o de Ceriani y Santoro.

CAPÍTULO I

***THE GOD OF SMALL THINGS* ¿UNA NOVELA POSCOLONIAL?**

The God of Small Things (*TGST*) es la primera y, hasta el momento, la única novela de Arundhati Roy, escritora nacida en Assam, un estado situado en el noreste de la India. Si bien la lengua materna de Roy es el malayalam (una de las 22 lenguas oficiales de la India que se habla principalmente en el estado de Kerala), ella, como muchos escritores indios desde hace unos 200 años, optó por escribir su novela en inglés (lengua heredada por los colonizadores británicos y que hoy en día tiene el estatus de segunda lengua oficial junto al hindi).

Roy terminó de escribir *TGST* en 1996 y la novela se publicó en abril de 1997. En octubre del mismo año ganó el premio Booker³, después de lo cual se vendieron 6 millones de copias y fue traducida a más de 20 lenguas⁴ (Tickell 2007: 16-17). Desde entonces, *TGST* ha atraído la atención de un gran número de investigadores quienes han estudiado la

³ El *Booker Prize* (ahora conocido como *Man Booker Prize*) es patrocinado por el *Man Group* y administrado por la *National Book League* en el Reino Unido. Se otorga a la mejor novela extensa escrita en inglés por algún ciudadano del Reino Unido, la Comunidad Británica de Naciones, Eire (Irlanda Nueva), Pakistán o Sudáfrica. Actualmente, el premio está valuado en £50,000 (casi 1 millón de pesos) (<http://www.middlemiss.org/lit/prizes/booker/introduction.html>).

⁴ De acuerdo con el *Index Translationum* de la UNESCO (consultado en junio 2011), *TGST* ha sido traducida a 28 idiomas. En este *Index* todavía no aparece la traducción al malayalam, lengua materna de Roy, publicada en febrero de 2011.

novela desde diversas disciplinas académicas como la traducción, la lingüística, la literatura comparada, la crítica literaria, la sociología, el feminismo, la ecocrítica⁵, entre otras⁶.

La trama de la novela gira en torno a una familia siriocristiana anglófila de casta alta que vive en Ayemenem, un pueblo de la ciudad de Kottayam en el estado de Kerala, en el sur de la India. La mayoría de los miembros de la familia son bilingües y se mueven con facilidad entre el inglés y el malayalam, mientras que las personas que trabajan para ellos solamente hablan malayalam. Al contar la historia utilizando a personajes bilingües y monolingües, Arundhati Roy pone de manifiesto las relaciones de poder involucradas en el uso de la lengua heredada de los antiguos colonizadores, las cuales se configuran a partir de la casta y la edad de los personajes.

La historia está dividida cronológicamente entre diciembre de 1969 y junio de 1993, lo que le permite a Roy integrar en la novela una crítica a los cambios negativos que ocurren al interior de Ayemenem, producto de políticas neoliberales puestas en marcha por el gobierno indio. El hilo conductor de la historia tal y como se desarrolla en el presente narrativo es el reencuentro entre Rahel y Estha (un par de gemelos no idénticos) tras veintitrés años de separación; este reencuentro transcurre en veinticuatro horas. Los sucesos que desembocan en esta separación y el papel que cada uno de los personajes desempeña en la misma se van revelando poco a poco a lo largo de los veintiún capítulos que conforman a *TGST*. Los ejes conductores que unifican a la novela son el de la hibridez y la transgresión, evidentes tanto en el contenido de la novela como en la *forma* en que está escrita.

⁵ La ecocrítica se ocupa del estudio de las relaciones entre literatura y medio ambiente.

⁶ Alex Tickell (2007) ofrece un buen panorama las diferentes investigaciones que han tomado como objeto de estudio a *The God of Small Things* (ver referencia en bibliografía).

Todas estas características (ser una novela escrita en inglés por una autora india, abordar críticamente temas como la anglofilia, la casta y otras preocupaciones políticas contemporáneas, y reflejar una hibridez tanto en la forma como el contenido) sitúan a *TGST* en el panorama de la literatura contemporánea bajo diferentes denominaciones. En efecto, autores como Kumar Das (2007), Nien-Ming Ch'ien (2004) y Tickell (2007) hablan de *TGST* como una “postcolonial novel”, mientras que Mullaney (2007) se refiere a ella como una Indo Anglian novel, Baneth Nouailhetas (2002) como “post-colonial Indo Anglian fiction”, e “Indian fiction in English” es el término empleado por Ahmad (2007). La pluralidad de términos que se emplean para caracterizar a la novela refleja diferentes puntos de vista sobre cómo interpretar el origen y el significado de las características que mencioné al inicio de este párrafo.

Los tres apartados que integran el presente capítulo se ocupan de estos diferentes puntos de vista y constituyen un esfuerzo por caracterizar a la novela *TGST* al interior de la literatura poscolonial y de la literatura india escrita en inglés. Además, esto servirá como marco para el análisis de la traducción de la novela al español al examinar algunos de los rasgos de la novela que presentan importantes problemas de traducción.

1.1 The God of Small Things (TGST): una novela india escrita en inglés

Uno de los elementos términos recurrentes en la caracterización de novelas como *TGST* es el de “Indo-Anglian”. Este término refleja la dinámica de conexión y ruptura con el pasado

colonial característica de las obras literarias escritas en la lengua heredada de los colonizadores británicos, las cuales, como veremos en seguida, se apropian de elementos de este pasado (como la lengua, los estereotipos, los clichés, entre otros) para cuestionarlos y subvertirlos. Baneth-Nouailhetas lo plantea como sigue: “‘Indo Anglian’ is a deliberate inversion of the expression ‘Anglo-Indian’ that is still used to qualify *English* literature on India, born of the colonial context. Thus, “Indo-Anglian” describes both a cultural bridge, and a connection-in-rupture with the colonial past” (Baneth-Nouailhetas 2002: 2-3, las cursivas son de Baneth-Nouailhetas).

Christopher Rollason (2006), estudioso de la literatura india escrita en inglés, caracteriza a esta literatura como una escritura creativa y original producida en inglés por escritores indios o escritores de origen indio, residentes o expatriados, para quienes el inglés será casi siempre una segunda lengua. Estos autores, añade, probablemente han sido educados, incluso dentro de la India, en escuelas y universidades inglesas y quizá escriben en inglés de forma más fluida que en cualquier lengua nativa de la India (Christopher Rollason 2006: 1).

La comunidad literaria de la India es una comunidad dividida entre los autores indios que escriben en inglés y aquellos que lo hacen en alguna lengua india, ya sean escritores residentes en la India o expatriados. Al interior de esta comunidad, el uso de la lengua inglesa, heredada de los colonizadores, como medio de expresión creativa ha generado un largo y acalorado debate que está lejos de ser zanjado.

En el bien conocido prefacio de su novela *Kanthapura* ([1938] 1989) Raja Rao, uno de los fundadores de la literatura india escrita en inglés, señaló con gran claridad la ambivalencia y la validez de escribir en esa lengua:

The telling has not been easy. One has to convey in a language that is not one's own the spirit that is one's own. One has to convey the various shades and omissions of a certain thought-movement that looks maltreated in an alien language. I use the word "alien," yet English is not really an alien language to us. It is the language of our intellectual make-up –like the Sanskrit or Persian was before– but not of our emotional make-up. We are all instinctively bilingual, many of writing in our own language and in English. We cannot write like the English. We should not. We cannot write only as Indians [...] The tempo of Indian life must be infused into our English expression [...] We, in India, think quickly, we talk quickly, and when we move we move quickly. There must be something in the sun of India that makes us rush and tumble and run on (Rao [1938] 1989: v).

Un reflejo de la vigencia del debate sobre el uso del inglés por parte de los escritores indios se ve claramente en el hecho de que, a más de cincuenta años de la famosa afirmación de Rao, todavía hay autores indios que sienten la necesidad de pronunciarse a favor o en contra de dicho uso. Así, en el 2001 el novelista Khushwant Singh hizo eco de la observación de Rao al afirmar que “I am entirely in favour of making English an Indian language on our terms. Maul it, misuse it, mangle it out of shape but make it our own *bhasha*. The English may not recognise it as their language; they can stew in their own juice. It is not their *baap ki jaidaad* — ancestral property” (Singh 2001, las cursivas son de Singh).

A decir de Rajagopalan (2008), la forma en que Singh argumenta su postura — insertando palabras y frases en punjabi, donde el significado de la primera inserción se deja opaco mientras que el de la segunda se glosa en inglés— hace que el lector inglés se sienta como un extranjero en su propia lengua, pues se le obliga a inferir el significado a partir del

contexto (Rajagopalan 2008: 46). Como veremos un poco más adelante, esto es un rasgo fundamental de la literatura india escrita en inglés.

Cuando en 1997 Salman Rushdie, el reconocido y polémico escritor nacido en la India y expatriado en Nueva York, afirmó que “‘this new, and still burgeoning, Indo-Anglian’ literature represents perhaps the most valuable contribution India has yet made to the world of books” (Rushdie 1997, x), sin duda estaba respondiendo a las críticas que numerosos escritores han dirigido en contra de este tipo de literatura. En efecto, el propio Rushdie señala que, para algunos, “English-language Indian writing will never be more than a post-colonial anomaly, the bastard child of Empire, sired on India by the departing British, its continuing use of the old colonial tongue [is] seen as a fatal flaw that renders it forever inauthentic” (Rushdie 1997: x).

Por su parte, la propia Arundhati Roy caracteriza a sus críticos con cierto dejo de ironía al señalar que la forma en que se escribe sobre la India o las representaciones culturales que se hacen de ese país están vigiladas a nivel nacional por lo que llama la *Proper Light Brigade* (algo así como la Brigada de la Luz Apropiada): “If you write about Brahmins or kathakali dancers, you are writing for the West. If you mention *The Sound of Music*, you have betrayed Indian culture. India is a country that lives in several centuries, and some of the centuries have not been at all pleased with my book. But I say replace ethnic purity and ‘authenticity’ with honesty” (Roy en Mullaney 2007: 70). En efecto, la afirmación del escritor O.V. Vijayan es representativa de quienes, a decir de Roy, viven en uno de los siglos a los que no les ha gustado su novela y que han preferido escribir en su lengua nativa: “I have chosen to write in Malayalam and not in English, although it would

have been more profitable to [...] Indo-Anglian writing is the East India Company in reverse. And is culturally untenable” (en Kumar 2003: 40)

La ambivalencia que experimentan los escritores indios que escriben en la lengua heredada de los colonizadores y las críticas que enfrentan por ello es compartida por otros escritores de países que, como la India, experimentaron un proceso de colonización en algún momento de su historia. Por ejemplo, el escritor keniano Ngũgĩ wa Thiong'o empezó su carrera literaria escribiendo en inglés y tuvo bastante éxito en esa lengua; sin embargo, decidió dejar de hacerlo para escribir en su lengua materna, el gĩkũyũ. La razón detrás de esto se encuentra, quizá, en la siguiente afirmación del autor: “In my view language was the most important vehicle through which the power fascinated and held the soul prisoner. The bullet was the means of the physical subjugation. Language was the means of the spiritual subjugation” (Ngũgĩ 2004: 9).

Ante tal subyugación espiritual, como hemos visto, algunos autores han elegido emplear sus lenguas nativas para expresar su propia visión de mundo mientras que otros han optado por tomar la lengua traída por los colonizadores y someterla a la influencia de su lengua nativa en un movimiento contestatario y subversivo. Este movimiento atraviesa las fronteras geográficas de los continentes y las fronteras lingüísticas de las lenguas para reunir a escritores que tienen una cosa en común: escribir a raíz de la experiencia de colonización. Ashcroft, Griffiths y Tiffin (1989) lo plantearon de la siguiente forma:

What each of these literatures has in common beyond their special and distinctive regional characteristics is that they emerged in their present form out of the experience of colonization and asserted themselves by foregrounding the tension with the imperial power, and by emphasizing their differences from the assumptions of the imperial centre. It is this which makes them distinctively post-colonial (Ashcroft, Griffiths y Tiffin 1989: 2).

De lo anterior se desprende que hay rasgos que la literatura india escrita en inglés comparte con otras formas de expresión literaria poscolonial, por lo que no debemos pensar en ambas en términos excluyentes, sino como manifestaciones diferentes de un mismo fenómeno de colonización. Este reconocimiento nos permite utilizar algunas herramientas conceptuales desarrolladas en el seno de los estudios sobre literatura poscolonial para caracterizar a *TGST* y entender lo que está en juego al momento de traducirla a otra lengua. De igual forma, permite emplear el término “poscolonial” para hablar de la novela.

La acción de poner en un primer plano la tensión con el poder imperial y de enfatizar sus diferencias con respecto a las suposiciones del centro imperial se logra textualmente por medio de dos procesos que Ashcroft, Griffiths y Tiffin (1989) llaman “abrogación” y “apropiación”. A grandes rasgos, la abrogación consiste en la negación del privilegio de la lengua dominante, lo cual implica un rechazo del poder metropolitano sobre los medios de comunicación, de las categorías de la cultura imperial, de su estética, de su estándar ilusorio del uso normativo y correcto, y de la suposición de que hay un significado tradicional y fijo inscrito en las palabras. Es un momento vital en la descolonización de la lengua, pero sin el proceso de apropiación, este momento “may not extend beyond a reversal of the assumptions of privilege, the ‘normal’, and correct inscription, all of which can be simply taken over and maintained by the new usage” (Ashcroft, Griffiths y Tiffin 1989: 38-39).

Por otra parte, la apropiación es el proceso de capturar y remodelar la lengua dominante para darle un nuevo uso. En este proceso la lengua se toma y se la obliga a “llevar la carga” de la propia experiencia cultural. Así, la literatura poscolonial se escribe

siempre en la tensión entre la abrogación de la lengua dominante que se habla desde el centro y el acto de apropiación que la pone bajo la influencia de una lengua vernácula, de los complejos hábitos que caracterizan a la lengua local (Ashcroft, Griffiths y Tiffin 1989: 39). A continuación examino más de cerca cómo se manifiestan ambos procesos en *TGST*, tanto en el contenido de la novela como en la *forma* en la que está escrita.

1.2 Colonialismo, poscolonialismo y neocolonialismo

Una de las características principales de *TGST* es la integración de una aguda crítica de algunos rasgos sociales, políticos, culturales y lingüísticos presentes en la India contemporánea, producto del largo proceso de colonización que empezó en el siglo XVII y que todavía gozan de una amplia vigencia en el presente, si bien con diferentes manifestaciones. Así, el sistema de castas, la anglofilia, el marxismo, el neocolonialismo y la *desigualdad* de género, son blanco de la denuncia y el cuestionamiento mordaz que Arundhati Roy entreteje con gran maestría en la novela haciendo uso de las estrategias de abrogación y apropiación descritas en el apartado anterior.

Uno de los hilos conductores de la novela es la relación amorosa y fatídica entre Ammu, de casta alta, y Velutha, un carpintero intocable (la casta más baja en la India). La relación entre estos personajes permite entrever los supuestos y los prejuicios que informan el sistema de castas vigente desde antes de la época colonial pero mantenido y perpetuado por los colonizadores británicos, así como las nefastas consecuencias que tiene para los individuos que se atreven a desafiarlo.

En uno de los pasajes de la novela se hace evidente lo que implica pertenecer a la casta más baja de la India, la casta de los intocables:

As a young boy, Velutha would come with Vellya Paapen to the back entrance of the Ayemenem House to deliver the coconuts they had plucked from the trees in the compound. Pappachi would not allow Paravans into the house. Nobody would. They were not allowed to touch anything that Touchables touched. Caste Hindus and Caste Christians. Mammachi told Estha and Rahel that she could remember a time, in her girlhood, when Paravans were expected to crawl backwards with a broom, sweeping away their footprints so that Brahmins or Syrian Christians would not defile themselves by accidentally stepping into a Paravan's footprint (*TGST* 1997: 70-71).

Cuando Baby Kochamma, uno de los personajes anglófilos de la familia Ipe, se entera del romance entre Ammu y Velutha, el narrador relata lo que el personaje dijo y sintió al respecto: “She said (among other things), *How could she stand the smell? Haven't you noticed, they have a particular smell, these Paravans!* And she shuddered theatrically, like a child being force-fed spinach. She preferred an Irish-Jesuit smell to a particular Paravan smell. By far. By far” (*TGST* 1997: 75).

Como mencioné líneas arriba, el hecho de que la trama de *TGST* esté dividida cronológicamente entre diciembre de 1969 y junio de 1993 le permite a Roy evaluar críticamente los cambios negativos que ocurren en el interior de Ayemenem, producto de políticas neoliberales adoptadas por el gobierno indio. En este sentido, Baneth-Nouailhetas (2002) afirma que la denuncia del neocolonialismo —término que establece un paralelo entre prácticas económicas y culturales contemporáneas y la dominación del pasado— es visible en varios niveles del texto: en las observaciones del personaje de Ammu reportadas de forma directa, en la perspectiva y voz de Rahel, el focalizador principal, y en algunas inflexiones narrativas (Baneth-Nouailhetas 2002: 12-18).

Baneth-Nouailhetas (2002) señala que el aspecto más interesante de esto es que, para describir las prácticas culturales y económicas neocolonialistas, la novela echa mano de las mismas imágenes utilizadas en la ficción anglo-india para evocar el clima indio que supuestamente corrompía a quienes habitaban en él. De esta manera, la novela en tanto texto poscolonial se convierte en un instrumento para la circulación de clichés coloniales mediante la integración de preocupaciones neocoloniales (Baneth-Nouailhetas 2002: 19). Este proceso también puede entenderse como de abrogación y apropiación, en tanto que Roy se apropia de la estética de las narraciones colonialistas para hacer una denuncia de los efectos nocivos producto de prácticas neocolonialistas.

Un ejemplo de ello lo vemos en las recurrentes referencias a nociones de podredumbre y corrupción, en especial en las descripciones del río Meenachal donde Rahel jugaba con su hermano gemelo Estha, escenario de la fatídica muerte de su prima inglesa Sophie-Mol y de los encuentros nocturnos entre Ammu y Velutha. Así, leemos que: “On the other side of the river, the steep mud banks changed abruptly into low mud walls of shanty hutments. Children hung their bottoms over the edge and defecated directly onto the squelchy, sucking mud of the exposed riverbed” (*TGST* 1997: 119).

Un poco más adelante, el narrador ilustra la forma en que el turismo se asocia claramente con los males de la expansión económica neocolonial al describir transformaciones negativas que sufrió el pueblo de Ayemenem casi 30 años después de la partida de Rahel, a raíz de la apertura al turismo:

Further inland, and still across, a five-star hotel chain had bought the Heart of Darkness. [...] The hotel guests were ferried across the backwaters, straight from Cochin. They arrived by speedboat, opening up a V of foam on the water, leaving behind a rainbow film of gasoline. The view from the hotel was beautiful, but here

too the water was thick and toxic. No Swimming signs had been put up in stylish calligraphy. They had built a tall wall to screen off the slum and prevent it from encroaching on Kari Saipu's estate. There wasn't much they could do about the smell. But they had a swimming pool for swimming. And fresh tandoori pomfret and crepe suzette on their menu. The trees were still green, the sky still blue, which counted for something. So they went ahead and plugged their smelly paradise—God's Own Country they called it in their brochures—because they knew, those clever Hotel People, that smelliness, like other peoples' poverty was merely a matter of getting used to. A question of discipline. Of Rigor and Air-conditioning. Nothing more (*TGST* 1997: 119-120).

Otro claro ejemplo de las estrategias de abrogación y apropiación que Arundhati Roy utiliza en su novela es la crítica a los estereotipos que los colonizadores construyeron sobre los pueblos colonizados. Clarke (2007) señala que los colonizadores se percibían a sí mismos como ilustrados, civilizados, racionales y avanzados frente a los colonizados bárbaros, supersticiosos y retrasados. En el siguiente pasaje, Roy se apropia de estos estereotipos para revelar cómo son percibidos y denunciados desde el punto de vista de los supuestos colonizados. Cuando Sophie Mol, hija de Chacko —hermano de Ammu— y de Margaret Kochamma —ex esposa inglesa de Chacko— llega de visita con su madre a Ayemenem, se produce una escena que recuerda el primer contacto entre extranjeros y nativos que seguramente se produjo miles de veces en la época de la colonización, solamente que ahora los “nativos” hacen oír su voz para poner en un primer plano los desencuentros que suelen producirse en este tipo de encuentros:

Kochu Maria took both Sophie Mol's hands in hers, palms upward, raised them to her face and inhaled deeply.

“What's she doing?” Sophie Mol wanted to know, tender London hands clasped in calloused Ayemenem ones. “Who's she and why's she smelling my hands?”

“She's the cook,” Chacko said. “That's her way of kissing you.”

“Kissing?” Sophie Mol was unconvinced, but interested. “How marvelous!” Margaret Kochamma said. “It's a sort of sniffing! Do the Men and Women do it to each other too?” She hadn't meant it to sound quite like that, and she blushed. An embarrassed schoolteacher-shaped Hole in the Universe.

“Oh, all the time!” Ammu said, and it came out a little louder than the sarcastic mumble that she had intended. “That's how we make babies.”

[...]

“It was a perfectly legitimate question,” Chacko said. “And I think Ammu ought to apologize.”

“Must we behave like some damn godforsaken tribe that’s just been discovered?” Ammu asked.

“Oh dear,” Margaret Kochamma said. (*TGST* 1997: 170-171).

En pasajes como el anterior, así como en el uso de clichés sobre la India y en las descripciones de la exuberante vegetación y el caprichoso clima de Kerala, Arundhati Roy pone en evidencia un aspecto fundamental que contribuyó a la dominación y al desarrollo de relaciones desiguales de poder entre colonizadores y colonizados, un estado de cosas que no ha desaparecido por completo hoy en día, como veremos más adelante: la construcción del Otro como exótico.

En efecto, como señala Carbonell (2003), durante el proceso histórico de colonización los colonizadores enfrentaron una inmensa brecha de incomprendibilidad y, para salvar esta brecha, pusieron en marcha una eficaz maquinaria que les permitió construir sus propias imágenes del Otro con el fin de explotar su mano de obra y las riquezas naturales de su territorio. El funcionamiento de esta maquinaria se puede entender mejor con ayuda del esquema elaborado por Carbonell (2003) basado en el cuadro semiótico de Greimas tal y como fue utilizado por Fredric Jameson y que posteriormente fue retomado por James Clifford para aplicarlo al contexto poscolonial (Carbonell 2003: 155) (Figura 2).

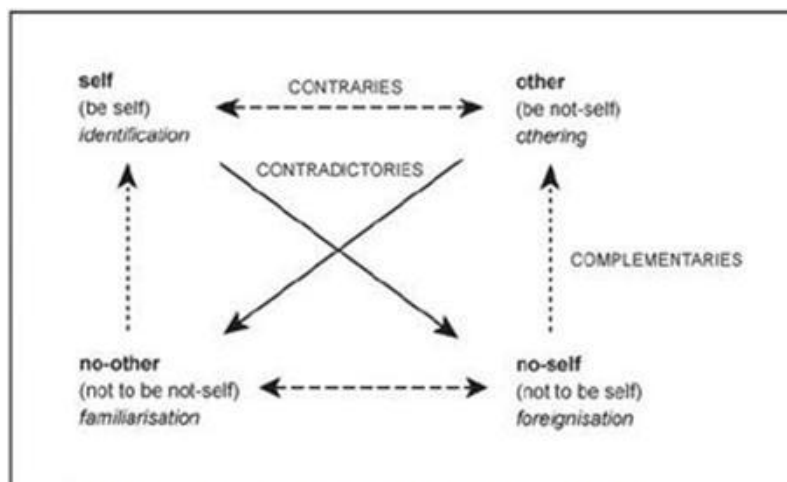


Figura 2. La construcción semiótica del Otro (Carbonell 2003)

En un primer momento, explica Carbonell (2003), lo que echó a andar la maquinaria de representaciones sobre el Otro y el Yo fue la producción de la otredad, es decir, la construcción de un sujeto diferente del Yo mediante el discurso de la no-pertenencia (*othering*). Posteriormente, al descubrir rasgos familiares en el sujeto que originalmente se había establecido como Otro, se produjo un proceso de familiarización (*familiarisation*), para ser suplantado enseguida por uno de extranjerización (*foreignization*), donde se descubren rasgos no familiares en un sujeto con el que uno se había identificado (Carbonell 2003: 155). Estos procesos son analizados con gran profundidad por Graham Huggan en su estudio *The Postcolonial Exotic. Marketing the Margins* (2001).

Huggan sugiere que lo exótico no es una cualidad inherente que se puede encontrar en ciertas personas, objetos o lugares; el exotismo más bien describe un modo particular de percepción estética, una percepción que hace que la gente, los objetos y los lugares sean extraños incluso al tiempo que se les domestica. Por esta razón, afirma, el exotismo podría describirse como un tipo de circuito semiótico que oscila entre los polos opuestos de la extrañeza y la familiaridad (Huggan 2001: 13).

Dentro de este circuito, prosigue Huggan (2001), lo extraño y lo familiar, así como la relación entre ambos, puede recodificarse para responder a necesidades y fines distintos, incluso contradictorios. En un sentido, el exotismo es un “control mechanism of cultural translation which relays the other inexorably back again to the same” (Huggan 2001: 14), pero sin domesticarlo por completo, pues esto neutralizaría la capacidad del Otro exótico para causar sorpresa, integrándose simplemente a lo cotidiano. Entonces, el Otro exótico nunca se domestica por completo y oscila de forma permanente entre lo extraño y lo familiar.

El uso del término “traducción cultural” en la caracterización del exotismo como un mecanismo de control que a fin de cuentas regresa al Otro como un Yo (si bien no por completo) es sumamente relevante. Sin embargo, es necesario precisar que este uso es solamente uno entre los tantos que se le han dado al término de traducción cultural.

Si bien la formulación del término “traducción cultural” del teórico poscolonial Homi Bhabha (1994) es considerada como una de las más tempranas e influyentes, éste ya se utilizaba en la antropología social británica unas cuatro décadas antes para hablar del problema de cómo describir una cultura ajena a la propia. Talal Asad, en su artículo *The Concept of Cultural Translation in British Social Anthropology* (1986) señala que uno de los ejemplos más tempranos del uso de la noción de traducción para describir una de las tareas centrales de la antropología social se encuentra en el artículo de Godfrey Lienhardt “Modes of thought”, de 1954. En él, Lienhardt afirma que: “The problem of describing to others how members of a remote tribe think then begins to appear largely as one of translation, of making the coherence primitive thought has in the languages it really lives in, as clear as possible in our own” (Lienhardt en Asad 1986: 142). Asad señala que la

palabra “traducción” tal y como la usa Lienhardt no se refiere a una cuestión lingüística per se, sino a los “modos de pensamiento” que están imbuidos en la tarea de traducir (Asad 1986: 142).

Asad (1986) encuentra esta misma noción una década después en la siguiente afirmación del antropólogo social británico Edmund Leach al concluir su esbozo histórico de la antropología social, la cual vale la pena citar en su totalidad:

We started emphasizing how different are “the others” —and made them not only different but remote and inferior. Sentimentally we then took the opposite track and argued that all human beings are alike; we can understand Trobrianders or the Barotse because their motivations are just the same as our own; but that didn’t work either; “the others” remained obstinately other. But now we have come to see that the essential problem is one of translation. The linguists have shown us that all translation is difficult, and that perfect translation is usually impossible. And yet we know that for practical purposes a tolerably satisfactory translation is always possible even when the original “text” is highly abstruse. Languages are different but no so different as all that. Looked at it this way social anthropologists are engaged in establishing a methodology for the translation of cultural language (Leach en Asad 1986: 142).

Así, a partir de las afirmaciones de Lienhardt y Leach, podemos constatar que la traducción se utiliza aquí como una metáfora para caracterizar los retos que plantea la tarea etnográfica de los antropólogos, la cual consiste en hacer inteligibles las culturas “remotas” para su propia cultura. Así, cuando Huggan (2001) utiliza el término de traducción cultural para caracterizar al exotismo como un mecanismo de control, también está empleando la noción de traducción como metáfora para describir la relación de traducción que se establece entre los colonizadores (traductores) y colonizados (traducidos). A pesar de que los proyectos de traducción que subyacen a las reflexiones de Lienhardt y Huggan son ligeramente diferentes —en el primero se traduce para obtener un conocimiento de las culturas para fines de estudio y en el segundo se hace para dominar y controlar la tierra, los

recursos naturales, las manifestaciones culturales y/o las almas de los segundos— esta diferencia solo es en apariencia, pues es bien sabido que la antropología, como la traducción⁷, ha sido considerada como la sirvienta del colonialismo. Como mencioné líneas arriba, esta es una de varias formas de utilizar el término de traducción cultural. En el siguiente apartado examino otro de los usos del término en el contexto de la escritura poscolonial a partir de los postulados de Homi Bhabha (1994).

Entonces en el contexto de la caracterización del exotismo como un mecanismo de control que a fin de cuentas regresa al Otro como un Yo (si bien no por completo) la traducción cultural describe las representaciones que construyen los colonizadores para entender, dominar y controlar al Otro. En este sentido, parafraseando a Root, Huggan (2001) argumenta que “as a technology of representation, exoticism is self-empowering; self-referential even, insofar as the objects of its gaze are not supposed to look back” (Huggan 2001: 14). Por esta razón, el exotismo demostró ser un instrumento de poder imperial muy eficaz, en tanto que los objetivos políticos de dicho poder permanecían oscurecidos bajo las gruesas capas de misticismo propias de lo exótico. En efecto, Greenblatt sugiere que la maravilla con la que se perciben los pueblos exóticos puede preceder su violenta subyugación; el esplendor exótico de las tierras recién descubiertas puede disfrazar las brutales circunstancias mediante las que fueron obtenidas (en Huggan 2001: 14).

En tanto tecnología de representación, el exotismo refleja, sin duda, la imposición de una forma dominante de ver, hablar y pensar sobre los pueblos marginados y los bienes

⁷ Ver a Tejaswini Niranjana *Siting Translation: History, Post-Structuralism and the Colonial Context* (1992) para un análisis de la relación entre la traducción y el colonialismo.

culturales que producen (Huggan 2001: 24). Así, cuando el personaje de Ammu en *TGST* pone en evidencia la lectura exótica que hace Margaret Kochamma de la cultura india, o cuando el narrador describe los exuberantes paisajes de Kerala haciendo uso de los clichés de la India como un país exótico, Arundhati Roy pone en marcha un ejercicio de crítica y subversión del exotismo. Este ejercicio puede entenderse como un “exotismo estratégico”, en tanto que reposiciona al exotismo para cuestionar los supuestos y las expectativas metropolitanas sobre la otredad cultural (Huggan 2001). De igual forma, el exotismo estratégico es una manifestación de la abrogación y apropiación descrita líneas arriba, en tanto que los códigos de representación exóticos que surgieron desde la época colonial se subvierten y reposicionan para poner al descubierto relaciones diferenciadas de poder en el contexto poscolonial, tal y como señala Huggan (2001: ix-x).

En efecto, siguiendo nuevamente a Huggan (2001), el exotismo en *TGST* no es gratuito, sino estratégico y político, pues está diseñado para hacer cómplice al lector de los orientalismos que narra la novela de forma tan insistente al tiempo que también es un meta-exotismo, un texto que de forma obsesiva revela el vínculo entre el mecanismo perceptual de lo exótico y el *marketing* metropolitano de la literatura india en inglés en el Occidente (Huggan 2001: 77). En este sentido, si bien la intención de autores como Roy es politizar la diferencia cultural, la globalización de la cultura de los bienes de consumo ha demostrado que la diferencia cultural también tiene un valor estético, que a menudo se mide de forma explícita o implícita en términos de lo exótico (Huggan 2001: 12-13). Por esta razón, este exotismo estratégico también forma parte del capital simbólico sobre el que los escritores como Roy han construido sus reputaciones como novelistas, activistas y académicos.

De esta manera, a pesar de que Roy no busca satisfacer las expectativas de los lectores occidentales que todavía ven a la India como un país exótico y exuberante, Saadia Toor argumenta que, incluso si uno admite que Roy no utiliza ciertas metáforas para complacer al mercado occidental, esto no tiene tanta relevancia porque ya existe un campo de significado construido para artefactos culturales indios en la economía cultural global (Toor 2000: 20). Este campo de significado está conformado, como señala Tickell (2007), por las fascinaciones neocoloniales de la industria editorial occidental, las políticas culturales de la India en su fase liberalizada y el creciente poder de consumo de los lectores indios (Tickell 2007: 71,79).

Finalmente, el último blanco —y quizá el más importante— de la denuncia y el cuestionamiento de Arundhati Roy es la anglofilia tal y como se ejerce en el seno de una familia india de casta alta. En esta familia la anglofilia se expresa en una clara preferencia por los elementos culturales ingleses, en particular la literatura, el cine y la lengua. El siguiente pasaje es ilustrativo, donde la tía anglófila de los gemelos busca causar una buena impresión a sus visitas inglesas:

Baby Kochamma said, “Hello, Margaret,” and “Hello, Sophie Mol.” She said Sophie Mol was so beautiful that she reminded her of a wood-sprite. Of Ariel. “D’you know who Ariel was?” Baby Kochamma asked Sophie Mol. “Ariel in *The Tempest*?”

Sophie Mol said she didn’t.

“Where the bee sucks there suck I’?” Baby Kochamma said.

Sophie Mol said she didn’t.

“In a cowslip’s bell I lie’?” Sophie Mol said she didn’t.

“Shakespeare’s *The Tempest*?” Baby Kochamma persisted.

All this was of course primarily to announce her credentials to Margaret Kochamma. To set herself apart from the Sweeper Class.

“She’s trying to boast;” Ambassador E. Pelvis whispered in Ambassador S. Insect’s ear. Ambassador Rahel’s giggle escaped in a bluegreen bubble (the color of a jackfruit fly) and burst in the hot airport air. Pffot! was the sound it made.

Baby Kochamma saw it, and knew that it was Estha who had started it (TGST 1997: 138).

En efecto, como señala Baneth-Nouailhetas (2002: 10) las referencias shakesperianas en la novela indican autoridad y una especie de linaje de poder: la afiliación entre la nueva y la vieja clase de gobernantes. Así, tanto Ammu, madre de los gemelos, como Baby Kochamma, la tía de ellos, buscan ejercer su influencia sobre los niños y Shakespeare le da cierta autoridad a sus enseñanzas (Baneth-Nouailhetas 2002: 30-36).

El uso del inglés por parte de la familia anglófila refleja la forma en que la lengua se usa como medio para perpetuar una estructura de poder jerárquica y para establecer las concepciones de “verdad”, “orden” y “realidad” (Ashcroft, Griffiths y Tiffin 1989: 7). En este sentido, la manera en que Roy hace patente la ideología y la posición política que subyace al empleo de la lengua inglesa es por medio de la representación de tres diferentes tipos de inglés que emplean los personajes: un inglés vinculado con la dominación colonial, las imposiciones ideológicas y la anglofilia de la mayoría de los personajes indios sirio cristianos (Baneth-Nouailhetas 2002) cuyo inglés se acerca bastante a la variante inglesa estándar, otro inglés idiosincrático y personal que es enunciado por el autor o por los personajes de los niños y, finalmente, el inglés de los indios promedio, cuya forma de hablar revela sus antecedentes sociolingüísticos y culturales (Gopinath 2004).

Como afirma Baneth Nouailhetas (2002), la relación que cada personaje mantiene con la lengua inglesa es un reflejo de sus personalidades, así como de su relación con la autoridad. Como ya mencioné líneas arriba, esta relación suele configurarse a partir de la edad y la casta a la que pertenecen los personajes. En el capítulo III presento un análisis más detallado de estos tres tipos de inglés, así como la forma en que este importante rasgo de la novela fue traducido al español.

1.3 Apropiación y abrogación

Ashcroft, Griffiths y Tiffin (1989) señalan que uno de los principales rasgos de la opresión imperial es el control de la lengua. De forma más concreta, indican que, durante la época de colonización, el sistema educativo imperial se hizo cargo de instalar una versión “estándar” de la lengua metropolitana como la norma y marginalizó a todas las variantes como “impurezas”. De igual forma, aseguran que el uso de la lengua como medio para perpetuar una estructura de poder jerárquica se rechaza con el surgimiento de una voz poscolonial efectiva (Ashcroft, Griffiths y Tiffin 1989: 7), algo que Arundhati Roy hace con gran habilidad y creatividad en su novela, tanto en el contenido de la misma como en la *forma* en que plasma dicho contenido.

En efecto, Mullaney (2007) afirma que la forma en que Roy utiliza el inglés le permite a ella y a sus personajes reinventar y reclamar su propio espacio y lugar en relación con la cultura india, británica y estadounidense. De forma concreta, dos de las estrategias que emplea la autora con este fin son, por un lado, la inserción de palabras y expresiones que provienen de las lenguas que se hablan en la India (principalmente el malayalam y, en menor medida, el hindi, el tamil y el urdu) y, por otro, la manipulación del inglés “estándar” al someterlo a la influencia de las lenguas indias. Los ejemplos concretos de estas estrategias, algunas breves observaciones sobre la relevancia de las mismas, así como su traducción al español serán el objeto de estudio del capítulo III. Por ahora baste decir que la manera en que Roy inserta elementos lingüísticos de las lenguas indias en el contexto más amplio del inglés pone en marcha estrategias de traducción que pueden interpretarse como una “traducción cultural”.

El siguiente ejemplo ilustra lo anterior: “The buses all had girl’s names. Lucykutty, Mollykutty, Beena Mol. In Malayalam, Mol is Little Girl and Mon is Little Boy.” (*TGST* 1997: 58). Aquí vemos cómo el narrador adopta el papel de intérprete de la lengua vernácula y traduce su significado para los lectores que no hablan malayalam. Esta estrategia, común a gran parte de la literatura india escrita en inglés y de la literatura poscolonial escrita en lengua europea, puede entenderse como una especie de “traducción cultural”.

En el último capítulo de su libro *The Location of Culture* (1994) titulado “How Newness Enters the World: Postmodern Space, Postcolonial Times and the Trials of Cultural Translation” Homi Bhabha hace algunas reflexiones muy similares a las de Lienhardt y Leach en su propia elaboración teórica del término “traducción cultural” pero para un contexto diferente. En efecto, según mi lectura, Bhabha se ocupa principalmente de los procesos de migración y diáspora en el mundo contemporáneo producto de un desplazamiento histórico —la migración poscolonial—, así como los efectos que esto trae consigo tanto para el migrante mismo (proveniente de los países del llamado Tercer Mundo que, a mi parecer, coincide con los países que alguna vez fueron colonias) como para la sociedad receptora (el llamado Primer Mundo, que se conforma principalmente de países que fueron colonialistas). La “novedad” a la que apela en el título de su capítulo puede interpretarse como los efectos generados por la migración y la diáspora, es decir, los cambios y transformaciones que los migrantes producen al llegar a los países de destino.

Cuando los migrantes llegan al país receptor se produce un espacio cultural que Bhabha llama “tercer espacio” (*third space*), que se ubica “entre una cosa y otra” (*in-between*). En este espacio se negocian las diferencias culturales inconmensurables, lo cual

crea una tensión que es peculiar a las existencias fronterizas (Bhabha 1994: 217-218). Bhabha ilustra estas diferencias culturales inconmensurables con el modelo del *menudo chowder* propuesto por el *performance artist* Guillermo Gomez-Peña, según el cual: “The bankrupt notion of the melting pot has been replaced by a model that is more germane to the times, that of the *menudo chowder*. According to this model, most of the ingredients do melt, but some stubborn chunks are condemned merely to float. Vergi-gratia!” (Gomez-Peña citado en Bhabha 1994: 218-219, las cursivas son de Gomez-Peña). En esta imagen, los trozos tercos que se niegan a asimilarse o derretirse en el resto del caldo se pueden interpretar como los sujetos de la diferencia cultural y son estos, según Bhabha, los que forman la base para la identificación cultural (1994: 219).

El vínculo explícito con la traducción se establece cuando Bhabha apunta que el carácter liminal de la experiencia de los migrantes es un fenómeno tanto de transición como de traducción al señalar que: “the subject of cultural difference becomes a problem that Walter Benjamin described as the irresolution, or liminality, of ‘translation’, the *element of resistance* in the process of transformation, ‘that element in translation which does not lend itself to translation’” (Bhabha 1994: 224). Así, Bhabha establece una comparación entre la diferencia cultural del sujeto migrante y los elementos que se resisten a ser traducidos en la traducción interlingüística. Es una comparación donde el término traducción se utiliza de manera metafórica, al igual que en el caso de Lienhardt y Leach, como vimos anteriormente.

A partir de las reflexiones de Bhabha, podemos caracterizar las estrategias de traducción de Roy como una traducción cultural en tanto que la autora traduce e interpreta su propia lengua y cultura para el lector que no está familiarizado con ella. En este caso, a

diferencia de las reflexiones de Lienhardt y Leach, la traductora es la escritora de la obra literaria (no los colonizadores), aunque lo traducido sigue siendo la cultura y la lengua de los colonizados. Más aun, el proyecto de traducción de los escritores como Roy no se relaciona con el dominio y el control de una cultura con respecto a otra, sino más bien la crítica y subversión de ese dominio y control. Esto es lo que Ashcroft, Griffiths y Tiffin (1989) llamaron *writing back* y, si seguimos con el uso metafórico de la traducción podemos incluso hablar de un *translating back*, en tanto que ahora son los “traducidos” quienes producen sus propias versiones de sí mismos y de su cultura.

Sin embargo, es importante señalar que este ejercicio de traducción cultural no es completo, pues hay numerosas instancias donde no se explica el significado de los elementos en malayalam. Esto se hace patente en ejemplos como el siguiente: “Chacko was driving. He was four years older than Ammu. Rahel and Estha couldn’t call him Chachen because when they did, he called them Chetan and Cheduthi. If they called him Ammaven, he called them Appoi and Ammai. If they called him Uncle, he called them Aunty—which was embarrassing in Public. So they called him Chacko (TGST 1997: 37).

Siguiendo a Baneth-Nouailhetas (2002), en un inicio este pasaje es un tanto críptico para el lector monolingüe que habla inglés: si bien intuye que las apelaciones tienen que ver con el término “uncle” y que hay algo gracioso en todo ello, las sutilezas del discurso y el humor de las respuestas de Chacko pasan completamente desapercibidos para quien no habla malayalam. Esto no afecta la comprensión de la historia, pero sí le permite al narrador hacer manifiesta su posición como originario de Kerala. Así, se le hace sentir al lector que no es de Kerala, ya sea indio u occidental, que depende de la habilidad —o de la buena voluntad— del narrador para comprender el significado de las palabras en

malayalam (Baneth-Nouailhetas 2002: 41-42). De esta forma, Roy pone de manifiesto que un verdadero entendimiento de la diferencia cultural presente en obras literarias como *TGST* requiere de un constante vaivén entre lo extraño y lo familiar, un ir y venir que exige de sus lectores un esfuerzo por ir más allá de sus limitaciones monolingües y monoculturales.

A decir de Tickell (2007: 8), la falta de mediación por parte del narrador hace patentes las relaciones de poder que existen en todo acto de mediación cultural y destaca el hecho de que las diferencias culturales no pueden —ni deben— traducirse siempre de forma sencilla. Por su parte, Christine Vogt-William (en Tickell 2007: 95) señala que la presencia de palabras sin traducir en malayalam presenta una forma de resistencia con respecto a las exigencias de que la novela de Roy se amolde a cualquiera de las variantes aceptadas de inglés estadounidense o británico, o a alguna de las lenguas de la India. Este proceso es lo que Ashcroft, Griffith y Tiffins califican como abrogación, es decir, la negación del privilegio del inglés (1989: 39). En efecto, la negación de traducir o explicar parte de la cultura expresada por la lengua malayalam, se puede interpretar como el deseo por dar a entender esta cultura en sus propios términos, subrayando así la diferencia entre culturas. A decir de Cynthia Driesen, esto obliga al lector a negociar este encuentro con la identidad cultural opuesta del Otro (en Gopinath 2004).

Por supuesto, la falta de mediación hace que la lectura de la novela no sea del todo fácil para el lector monolingüe, pero eso puede interpretarse como parte del objetivo que persigue la autora. Sin embargo, también existe la posibilidad de que esta experiencia de lectura no sea desagradable para el lector, es decir, que la dificultad no implique forzosamente algo negativo. Woodham (2007: 82), por ejemplo, propone interpretar esto

como una intención didáctica del autor poscolonial, quien desea que sus lectores se imaginen qué quiere decir la palabra, que creen sus propias definiciones para, más adelante, medirlas con la definición que él proporciona, con lo que se lleva a cabo un movimiento hacia una lengua híbrida.

A partir del análisis anterior, cabe preguntarse si las traducciones de novelas como *TGST* posibilitan este ir y venir entre lo extraño y lo familiar o si, por el contrario, hacen que los pasos del lector se dirijan más hacia un camino que hacia otro. En el siguiente capítulo trataremos de dar respuesta a esta pregunta mediante una revisión de la forma en que, desde el ámbito de los estudios de traducción, se ha abordado la cuestión de cómo traducir obras literarias poscoloniales a otras lenguas.

CAPÍTULO II

LA TRADUCCIÓN DE LITERATURA POSCOLONIAL

Poco después de la irrupción de las obras literarias poscoloniales en el panorama mundial se produjo un auge en las traducciones de esas obras a otras lenguas, en su gran mayoría, utilizando la terminología de Pascale Casanova (2002) a “lenguas dominantes” (europeas) y, en menor medida, a lenguas “dominadas” (en general, las lenguas maternas de los propios escritores poscoloniales)⁸. Además de ejercer una importante labor de consagración de estas obras en el mercado literario a nivel mundial, sus traducciones dieron paso a una serie de estudios sobre la tarea de verter las obras literarias poscoloniales a otras lenguas.

Este tipo de estudios se han producido principalmente en las áreas de literatura, literatura comparada, lingüística y, por supuesto, estudios de traducción de los centros académicos universitarios de Canadá, Estados Unidos, Europa y la India. El segundo número de la revista especializada en el estudio de la lengua, la traducción y la cultura

⁸ El siguiente dato es ilustrativo: de las nueve novelas indo-inglesas que analizó Leticia Herrero (1999) en su investigación doctoral *La traducción entre culturas: la traducción de los marcadores culturales específicos en la novela angloindia de la década de los noventa* y que se publicaron entre 1990 y 1997 (con excepción de *Fire on the Mountain*, de Anita Desai, que apareció en 1977), la traducción al español de todas ellas apareció entre uno y cuatro años después de su publicación (nuevamente, la excepción es la novela de Desai, que fue traducida hasta 20 años después). Tres de nueve traducciones aparecieron en el mercado literario tan solo un año después de la publicación del original, dos de las nueve en dos años, tres de las nueve en tres años y una de las nueve en cuatro años. En cambio, la traducción de *The God of Small Things* al malayalam (lengua materna de su autora, Arundhati Roy) apareció casi 15 años después de la publicación del texto original.

Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies del Departamento de Traductores e Intérpretes del Artesis University College Amberes editado por Aline Remael e Ilse Logie (2003) refleja la variedad y riqueza de perspectivas en torno al estudio de la traducción de obras poscoloniales. Este número agrupa una serie de artículos bajo dos grandes apartados titulados: “La escritura como traducción o la traducción como escritura: transculturación” y “Estrategia de traducción, política de traducción, teoría de la traducción”. En este último apartado el énfasis se pone en las estrategias utilizadas para traducir las obras literarias poscoloniales abarcando temas como la visibilidad del traductor, la otredad y los estereotipos, la traducción y la recreación de la hibridez, entre otros. Este énfasis evidencia una clara preocupación por cómo verter en otra lengua la inmensa complejidad que caracteriza a los textos poscoloniales escritos en la lengua heredada de los colonizadores.

Los estudios que han ido conformando el campo de estudios de traducción de obras poscoloniales abarcan diferentes manifestaciones de este tipo de práctica: Herrero (1999), Rollason (2004, 2006) y Sales (2004, 2005, 2006), por ejemplo, trabajan en el ámbito de la traducción de novelas indo-inglesas al español (peninsular); la traducción a lenguas europeas de literatura africana de expresión inglesa, francesa y portuguesa es abordada por investigadores como Bandia (2003, 2006), Woodham (2007) y López (2003, 2004) respectivamente; y la traducción en contextos (pos)coloniales y neocoloniales es tema de estudio de Niranjana (1992), Tymoczko (1999a, 1999b, 2000) y Martín (2003). Algunos de estos investigadores son, además de académicos, traductores practicantes y a menudo utilizan sus propias traducciones para reflexionar teórica y críticamente sobre esta labor.

Quienes se han dedicado al estudio de la traducción de obras poscoloniales a lenguas europeas coinciden en que este tipo de práctica posee una cierta especificidad en tanto que el texto de partida ya lleva una fuerte carga de traducción. Como señalé en el capítulo anterior, esta carga de traducción puede entenderse como una “traducción cultural”, en tanto que los autores actúan como intérpretes de su propia cultura y, de cierta forma, la “traducen” —literal y metafóricamente— para los lectores que no pertenecen a su propia cultura. Es esta característica la que ha llevado a investigadores como López (2003) a afirmar que los textos poscoloniales “suponen para el traductor interlingüístico un esfuerzo suplementario y permiten considerar su labor como una operación de re-traducción dentro de la transferencia escrita entre dos o más lenguas” (López 2003: 164).

Otro punto de convergencia entre quienes estudian la traducción de obras poscoloniales a lenguas europeas es el argumento de que existe una clara tendencia, en las versiones traducidas disponibles actualmente, a reducir la complejidad característica del texto original. Esto se percibe principalmente en la asimilación, normalización o neutralización —y, en algunos casos, incluso la eliminación— de las peculiaridades lingüísticas (los neologismos, la sintaxis alterada, la heteroglosia, entre otras) de las obras literarias poscoloniales. El interés del presente capítulo es explicar el porqué de esta tendencia y explorar algunas alternativas a la misma a modo de enmarcar la discusión de la traducción de *The God of Small Things* al español.

Snell-Hornby (2003) afirma que en las traducciones de las novelas de Salman Rushdie al alemán se suele neutralizar la naturaleza escalonada de la otredad en un lenguaje literario uniforme y correcto (Snell-Hornby 2003: 184). Por su parte, Martín detecta que algunas traducciones al español de novelas de escritores chicanos en inglés tienden a

neutralizar la diversidad de la lengua y de la cultura en una versión monolingüe y homogénea⁹ (Martín 2003: 184). Las traducciones de literatura africana francófona al inglés estudiadas por Bandia (2006) también muestran una tendencia similar, donde las estrategias de traducción empleadas amenazan con subvertir el texto subversivo, deshaciendo el trabajo descolonizador del autor y recolonizando el texto (Bandia 2006: 9-10). Valero *et. al* (2004: 11), por su parte, señalan que la traducción de literaturas que ellos califican de “minorías” —literatura árabe, magrebí, de países africanos y de la India— no siempre favorece la multiplicidad cultural al enmarcarse en modelos de traducción domesticadores y homogeneizantes. Finalmente, Woodham (2007), al analizar varias traducciones de novelas africanas francófonas al inglés, también hace eco de la tendencia mencionada al identificar el predominio de estrategias normalizadoras que asimilan los rasgos innovadores de los textos originales a los estándares de la cultura receptora o, cuando estos se mantienen, se aíslan de la lengua estándar al colocarse en cursivas o al añadir material paratextual, un proceso que califica como exotización.

Los ejemplos mencionados muestran, entonces, que en las traducciones de literatura poscolonial parece predominar una clara tendencia a neutralizar la otredad y la diversidad lingüística y cultural característica de los textos originales. Esta tendencia, como bien señalan Valero *et. al* (2004), se enmarca en modelos de traducción que han sido llamados

⁹ Este tipo de manifestaciones literarias también pueden considerarse como poscoloniales: si bien no son producto de un proceso histórico de colonización directa, surgieron a raíz de relaciones desiguales de poder que tienen sus orígenes en la época colonial. Así, me adhiero a la definición de poscolonial de Bart Moore-Gilbert, quien la define como “un conjunto más o menos definido de prácticas de lectura preocupadas principalmente por el análisis de las formas culturales que median, cuestionan o reflexionan sobre... relaciones de dominación y subordinación... [estas relaciones] tienen sus raíces en la historia del colonialismo europeo moderno [pero también] siguen siendo evidentes en la era actual del neocolonialismo” (en Huggan 2001: 1).

“domesticadores”. Una posible excepción sería lo señalado por Woodham en cuanto a la exotización, cuestión a la que regresaré más adelante.

La domesticación es una de las dos formas de traducir un texto identificadas por Lawrence Venuti (1995) a partir de las elaboraciones teóricas de Friederich Schleiermacher sobre la traducción en Alemania a fines del siglo XIX (la otra forma de traducir que plantea Venuti es la extranjerización, de la cual hablaré más tarde). Schleiermacher señalaba que el traductor podía optar por dejar al autor en paz lo más posible y hacer que el lector se moviera hacia él (opción claramente preferida por Schleiermacher); o bien dejar en paz al lector lo más posible y hacer que el autor se moviera hacia él (en Berman 1984: 235). Esta última opción es la que Venuti denominó “domesticadora” y es la que analiza —junto con la extranjerización— con gran profundidad en su obra *The Translator’s Invisibility. A History of Translation* (1995), donde vincula esta forma de traducir con los conceptos de fluidez y transparencia, así como con la invisibilidad del traductor. Si bien Venuti dedica su análisis a las traducciones al inglés producidas en el marco de la cultura angloamericana, con algunos importantes matices sus propuestas se pueden aplicar para el caso de la traducción de literatura poscolonial.

Para Venuti, la mayoría de los editores, críticos y lectores juzga como aceptable un texto traducido cuando éste se lee de forma fluida, cuando la ausencia de cualquier peculiaridad lingüística o estilística lo hace parecer transparente, es decir, cuando da la apariencia de reflejar la personalidad, la intención o el significado esencial del texto extranjero, en otras palabras, como si la traducción no fuera una traducción sino el texto original (Venuti 1995: 1-2). La relación causa-efecto entre la falta de peculiaridades lingüísticas en un texto y el acceso a la intención o al significado de ese texto es

problemática para el caso de las obras poscoloniales. Esto se debe a que son precisamente las “peculiaridades lingüísticas” las que encierran el significado —o al menos uno de los principales significados— del texto original. Así, si se eliminaran las peculiaridades lingüísticas del texto poscolonial, lo que se obtendría no sería un acceso al significado del mismo, pues éste quedaría completamente borrado y el texto original sería irreconocible. Más aún, la afirmación de Venuti pareciera implicar que todos los textos originales son fluidos y transparentes en sí mismos lo cual, nuevamente, puede cuestionarse para las obras literarias poscoloniales.

Otro aspecto importante en la caracterización de las traducciones domesticadoras por parte de Venuti es el argumento de que la ilusión de la transparencia es un efecto del esfuerzo del traductor para garantizar una lectura fácil al adherirse al uso común, al mantener una sintaxis continua y al fijar un significado preciso. Este efecto ilusorio, a decir de Venuti, oscurece las condiciones bajo las cuales se hace la traducción, donde la traducción fluida es inmediatamente reconocible e inteligible, familiarizada y domesticada (Venuti 1995: 1-5). Esta ecuación, además de reforzar el vínculo entre fluidez y accesibilidad del texto original, establece una relación causal entre la invisibilidad del traductor y la visibilidad del autor, en donde entre más invisible es uno, más visible es el otro.

A mi parecer, si bien es de suma importancia llamar la atención sobre la relación entre la invisibilidad del traductor y la explotación económica que suele caracterizar su labor, supeditar la visibilidad del traductor a la invisibilidad del autor del texto original es sumamente problemático. Lo anterior es particularmente relevante para el caso de la literatura poscolonial, donde los autores de estos textos han sufrido la invisibilización y la

marginalización lingüística y cultural que trajo consigo la colonización tanto histórica como metafórica. Por esta razón, es necesario pensar en estrategias que permitan avanzar la causa de la visibilidad de la labor de los traductores de forma más efectiva y desligada de su relación con el autor del texto original. Regresaré a este punto más adelante.

A pesar de estas limitantes, me parece que los planteamientos de Venuti son válidos para caracterizar la tendencia hacia la normalización y la asimilación que se observa en las traducciones de literatura poscolonial. En efecto, resulta útil pensar en la traducción domesticadora como el reemplazo forzoso de la diferencia lingüística y cultural del texto extranjero con un texto que será inteligible para el lector de la lengua meta cuyo objetivo es traer de vuelta al Otro como el Yo, como lo reconocible, incluso lo familiar (Venuti 1005: 18). Venuti afirma que en este proceso siempre se corre el riesgo de producir una domesticación completa del texto extranjero, un proceso donde la traducción se utiliza para apropiarse de las culturas extranjeras a modo de avanzar agendas culturales, económicas y políticas domésticas (Venuti 1995: 19). Esto trae como consecuencia la disminución de la capacidad del texto original para expresar sus propios significados y, en el caso de las obras poscoloniales, como bien apunta Bandia (2006), tiende a deshacer el trabajo descolonizador del autor y recoloniza al texto (Bandia 2006: 9-10).

Ante el predominio de las estrategias domesticadoras en la traducción cabe preguntarnos ¿cuál es el origen de esta tendencia a la domesticación?, es decir, ¿qué elementos conceptuales la informan y le otorgan validez? Venuti trata de dar respuesta a estas interrogantes al trazar el desarrollo del método domesticador desde el siglo XVII, lo que le permite situar los orígenes de la fluidez en la traducción en diferentes tipos de dominación y exclusión cultural (Venuti 1995: 40).

Uno de los puntos clave en esta revisión histórica es el claro vínculo entre la transparencia y la fluidez de las traducciones con los supuestos ideológicos que informan al humanismo. En efecto, una de las suposiciones humanistas que subyace a la domesticación es que el escritor es concebido como el origen trascendental del texto, donde expresa libremente una idea sobre la naturaleza humana o la comunica en un lenguaje transparente a un lector de una cultura distinta (Venuti 1995 : 22-23).

Detrás de la transparencia en las traducciones producidas bajo el método domesticador se encuentra, según Niranjana (1992) y Tymockzco (1999b), una represión de la diferencia cultural y un rechazo a la misma, lo cual deriva de la forma en que se ha conceptualizado la labor de la traducción. En efecto, Niranjana (1992) sugiere que los críticos literarios occidentales (al menos desde el Renacimiento) han concebido a la traducción como la noble tarea de cerrar la brecha entre pueblos, como la empresa humanística por excelencia, como el epítome del humanismo en su deseo de proporcionar a su público (occidental) un cuerpo de conocimientos sobre pueblos “desconocidos”. Así, según la autora, la práctica de la traducción está basada en el horizonte de la metafísica occidental, un horizonte que a su vez se construye a partir de un concepto de representación que suprime la diferencia que ya está ahí en el origen (Niranjana 1992: 39, 47). A mi parecer, la aparente nobleza de la empresa de “cerrar la brecha entre pueblos” enmascara el hecho de que esta brecha no se concibe en sentido horizontal sino vertical, donde los países occidentales siempre ocupan la posición superior y, por lo tanto, dominante.

Por otra parte, la represión de la diferencia encuentra su justificación en la premisa de la semejanza fundamental entre todos los seres humanos, una premisa en la que se basa el humanismo universalista, como bien señalan Spivak (1993) y Simon (1996). En efecto,

Spivak, traductora y polémica teórica de lo poscolonial, afirma que la única manera en que podemos entender nuestras obligaciones morales con el Otro, es decir, ser “éticos”, es convirtiéndolo en nosotros mismos (Spivak 1993: 143). Al convertir a ese Otro en algo idéntico a nosotros mismos, lo asimilamos, lo domesticamos y lo despojamos de su identidad en tanto Otro, y eso es precisamente lo que caracteriza a los modelos de traducción actuales. Para superar esta problemática, Spivak sugiere establecer una relación de traducción donde haya más respeto por la irreductibilidad de la otredad: “Paradoxically, it is not posible for us as ethical agents to imagine otherness or alterity maximally. We have to turn the other into something like the self in order to be ethical. To surrender in translation is more erotic than ethical” (Spivak 1993: 183).

Simon (1996) confirma que el hecho de que para ser éticos tenemos que convertir al Otro en algo como nosotros mismos es universalismo humanístico en tanto que nuestras obligaciones morales están construidas en la semejanza fundamental entre todos los seres humanos (Simon 1996: 143). Bajo este razonamiento, uno no puede establecer una relación ética con alguien que es diferente a uno mismo y de ahí que se tenga que atenuar o suprimir su diferencia para ser éticos con aquél que ya no es Otro, sino alguien como nosotros mismos. Por esta razón, Spivak argumenta que en la relación de traducción tiene que haber más respeto por la irreductibilidad de la otredad (Spivak1993: 183).

Sin embargo, como hemos visto, la mayoría de las traducciones de literatura poscolonial disponibles actualmente no evidencian ese respeto por la irreductibilidad de la otredad que propone Spivak. Una de las razones de ello es que la industria editorial que define qué y cómo se han de traducir las obras literarias que circulan en el mercado se guía mayoritariamente por los supuestos del modelo domesticador, a saber, la preferencia por

estrategias que aseguren una lectura fluida y transparente. En este sentido, el caso del medio editorial español es ilustrativo. Para el caso de las traducciones al español de literatura chicana, Martín (2003) afirma que el medio editorial español se caracteriza por un centralismo y un purismo lingüístico estricto donde las expectativas prevalecientes son las del uso de lenguaje estándar y ortodoxo, lo cual requiere de un modelo de traducción transparente y fluido. Esto, por consiguiente, obstaculiza la consolidación de fórmulas más creativas que sean capaces de lidiar con el reto de traducir textos híbridos y pone en marcha un mecanismo de reproducción (mono) cultural (Martín 2003: 199-200).

Martín (2003) sitúa el origen del conservadurismo del mercado editorial español en “the imperialist or even defensive attitude usually adopted at the service, or under the pressure, of a (purportedly) solid, self-reliant cultural identity which, be it out of blind self-congratulation or out of fear, in any event tends to neutralize difference and diversity” (Robyns en Martín 2003: 199). Mientras sean estos los supuestos que guíen la edición de las traducciones que circulan en el mercado, es difícil pensar en que la diferencia y la diversidad puedan manifestarse en sus propios términos sin ser atenuadas ni neutralizadas.

Sin embargo, también hay que señalar que el medio editorial no es capaz de mantener este estado de cosas por sí mismo, pues también necesita de un cierto consenso por parte de quienes consumen los textos que edita para mantener la prevalencia de la fluidez como criterio de aceptabilidad de las traducciones. En efecto, Mehrez (1992) argumenta que las lecturas colonialistas o imperialistas de los textos se producen porque el mundo referencial del lector monolingüe sigue excluyendo, ignorando y negando la existencia de otros mundos referenciales. Incluso cuando algunas editoriales permiten el paso de traducciones donde la diferencia hace que la lectura del texto no sea

necesariamente fluida, muchas veces el lector monolingüe no es capaz de descifrar los mensajes codificados en la lengua del Otro (Mehrez 1992: 122).

Si, como hemos visto, la domesticación no es el método más indicado ni favorecido para traducir textos donde la expresión de la diferencia y la otredad son la característica fundamental, ¿cuáles son los métodos más aceptados para traducir este tipo de textos entre los estudiosos del tema? La primera opción es seguir el modelo opuesto a la domesticación, es decir, el modelo de extranjerización, propuesto también por Lawrence Venuti (1995).

Como mencioné líneas arriba, la extranjerización es un método de traducción que, al igual que la domesticación, tiene sus orígenes en las elaboraciones teóricas de Schleiermacher. Para Schleiermacher, la extranjerización se produce cuando el traductor deja al autor en paz lo más posible y hace que el lector se mueva hacia él (en Berman 1984: 235). Así, para Venuti la traducción extranjerizante señala la diferencia lingüística y cultural del texto extranjero, lo que permite estudiar y practicar a la traducción como locus de la diferencia (Venuti 1995: 42). Este cometido se logra, a decir de Venuti, mediante conceptos como la “fidelidad abusiva” de Philip Lewis y estrategias de “resistencia” que produzcan una traducción que valore la experimentación, altere el uso, busque igualar las polivalencias o plurivocidades o los énfasis expresivos del original al producir los suyos (en Venuti 1995: 181-182). Éste es el método que el propio Venuti utiliza en sus traducciones de poesía italiana al inglés: “[...] my translations aim to be faithful to the linguistic and cultural differences of the Italian texts [...] [and] signify the foreignness of De Angelis’s poetry by resisting the dominant Anglo-American literary values that would domesticate the Italian texts, make them reassuringly familiar, easy to read” (Venuti 1995: 301-302).

A primera vista, estos objetivos y estrategias parecen más adecuados para traducir textos como las novelas poscoloniales, en tanto que permiten que la otredad se manifieste en lugar de quedar neutralizada o asimilada a los estándares lingüísticos y culturales del polo receptor. Sin embargo, al examinar la justificación detrás de la extranjerización tal y como la entiende Venuti a partir de las necesidades y características específicas de los textos poscoloniales se constata que, en realidad, la extranjerización también se produce bajo supuestos domesticadores y puede generar efectos nocivos para una lectura e interpretación menos colonialista de los textos originales.

La justificación que informa al método de traducción extranjerizador propuesto por Venuti (1995) se percibe claramente en la siguiente afirmación:

What I am advocating is not an indiscriminate valorization of every foreign culture or a metaphysical concept of foreignness as an essential value; indeed, the foreign text is privileged in a foreignizing translation only insofar as it enables a disruption of target-language cultural codes, so that its value is always strategic, depending on the cultural formation into which it is translated (Venuti 1995: 41-42).

La apropiación del texto extranjero con el fin de cumplir con objetivos políticos domésticos ha sido criticada por estudiosos como Woodham (2007), quien afirma que esta apropiación produce una importante falta de correspondencia entre la innovación en el texto fuente y en el texto meta, lo cual hace que Venuti sea sospechoso de promover un enfoque etnocéntrico al orientar la traducción a las necesidades del polo meta en lugar de enfocarse en el polo fuente (Woodham 2007: 233). Por esta razón, Woodham propone enmarcar el argumento en contra de la domesticación no en términos de las necesidades de la lengua meta, sino en términos de las obligaciones con el texto fuente mismo (Woodham 2007: 234), tal y como propone Spivak (1993).

Si bien esta crítica es sumamente acertada, también me parece pertinente recordar que Venuti basa sus reflexiones en la traducción de poesía y prosa crítica de autores italianos al inglés, un contexto que tiene importantes diferencias con el contexto de la literatura poscolonial. A pesar de que la relación entre el italiano y el inglés no es de completa igualdad, el italiano es una lengua europea que ya está consolidada, digamos, y la relación entre ambas lenguas y culturas no es la misma que aquella que se produce entre las lenguas y culturas involucradas en la literatura poscolonial. Más aún, el texto en italiano es un texto monolingüe y, por lo tanto, no contiene manifestaciones de otras lenguas que han sido dominadas y supeditadas a otra(s) lengua(s) dominante(s), como es el caso de las obras poscoloniales escritas en la lengua heredada por los colonizadores. Es quizá por esto que Venuti puede darse el lujo de supeditar la visibilidad del traductor a la invisibilidad del escritor como mencioné anteriormente, puesto que la lengua y cultura del autor italiano, al estar ya consolidadas, no “sufrirán” tanto el impacto como lo haría una lengua híbrida que muestra claras influencias de lenguas que sí han sufrido un proceso de dominación y colonización.

Sin embargo, hay algo que sí afecta a todas las manifestaciones literarias (poscoloniales o no) que se traducen a lenguas dominantes, de las cuales el inglés es la más representativa pero no la única: el aparato domesticador que produce traducciones fluidas y contra el que Venuti lucha y busca dismantelar. Así, mientras que declaraciones como la siguiente pueden resultar útiles para pensar en estrategias de traducción que se alejen del modelo domesticador, es pertinente adecuarlas y matizarlas para el caso de la traducción de literatura poscolonial (como veremos enseguida):

On the one hand, foreignizing translation enacts an ethnocentric appropriation of the foreign text by enlisting it in a domestic cultural political agenda, like dissidence, on the other hand, it is precisely this dissident stance that enables foreignizing translation to signal the linguistic and cultural difference of the foreign text and perform a work of cultural restoration, admitting the ethnodeviant and potentially revising domestic literary canons (Venuti 1995: 148)

Para matizar esta afirmación y aplicarla al contexto de la traducción de literatura poscolonial es importante preguntarse en qué consiste ejercer una apropiación etnocéntrica del texto de partida. La respuesta es utilizar ese texto para cumplir una agenda doméstica, en este caso, la de dismantlar el aparato domesticador que ha dominado la producción de traducciones desde por lo menos, según la cronología de Venuti, el siglo XVII. Y textualmente, en la práctica, ¿cómo se logra eso?, es decir, ¿cómo se tiene que traducir concretamente el texto para dismantlar este aparato?

Una de las formas sugeridas por Venuti es poner en marcha estrategias de resistencia, es decir, buscar igualar las polivalencias o plurivocidades o los énfasis expresivos del original (Venuti 1995: 181-182). En otras palabras, se propone conservar los elementos que señalan la diferencia en el texto original. En el caso de la literatura poscolonial estos elementos suelen tomar la forma de palabras o frases escritas en alguna de las lenguas nativas de los países colonizados, o bien, de alteraciones que estas lenguas producen en la lengua de los colonizadores.

En la práctica, existen varias formas de hacer esta conservación en la traducción y diferentes formas de valorarla. La mayoría de los traductores que optan por conservar los elementos que señalan la diferencia lingüística y cultural presentes en el texto de partida, suelen marcarlos tipográficamente en cursivas, glosarlos, agregar una nota de traducción y/o colocar los términos ajenos a la lengua y cultura receptora en un glosario.

Un ejemplo representativo es el análisis que Herrero (1999) llevó a cabo de las estrategias de traducción frente a lo que ella llama “marcadores culturales específicos” (MCE)¹⁰ de nueve novelas indo-inglesas contemporáneas (años noventa) traducidas al español (en su mayoría bajo el sello de la editorial española Anagrama). Concluye que las traducciones muestran una clara tendencia a la conservación cultural, es decir, al acercamiento de las traducciones a los textos de partida, lo cual sería sin duda una forma de extranjerización. Sin embargo, Herrero afirma que “la decisión unánime de todos los traductores antes los MCE comunes hindúes escritos en lenguas indias es su conservación, aunque a ésta, y cuando el traductor lo cree conveniente, se le añade información mediante una glosa” (Herrero 1999: 383) o se resalte el carácter extranjero de las palabras en lenguas indias al marcarse tipográficamente en cursivas, como puede observarse a partir del análisis de las traducciones que examinó.

El hecho de añadir información que no está presente en el texto de partida o marcar en cursiva algo que no lo estaba originalmente ha sido denominado “exotización” por estudiosos como Antoine Berman, en tanto que se resalta lo que en el original no aparece aislado o se sigue diferenciando lo que sólo se resalta una sola vez (en Woodham 2007: 82-83). Como mencioné en el capítulo anterior, el exotismo desempeñó un papel muy importante en la construcción de representaciones por parte de los colonizadores sobre los colonizados al verlos como algo extraño incluso al tiempo que se les domesticaba (Huggan 2001: 13), controlaba y explotaba. Este exotismo fue reelaborado por los escritores y pensadores poscoloniales bajo la forma del “exotismo estratégico” para desestabilizar las

¹⁰ Herrero los define como “los términos en hindi, urdu, punjabi o tamil (...) que son la representación de la tradición y de la historia de la cultura india, el testimonio de su memoria colectiva, que no sólo producen significado, sino que lo contextualizan” (Herrero 1999: 4).

expectativas metropolitanas sobre la otredad cultural y hacer una crítica de las relaciones de poder diferenciales (Huggan 2001: ix-x, 32).

Sin embargo, cuando en la traducción de los textos poscoloniales se ponen en marcha estrategias que producen un exotismo gratuito al marcar tipográficamente lo que no aparece marcado así en el texto original o al añadir información que tampoco estaba presente en el texto de partida, se construye el texto como exótico y se anulan los efectos que el exotismo estratégico buscaba producir. Más aún, este exotismo alimenta lo que Saadia Toor (2000) identificó para el caso de la India pero que puede aplicarse a otros escenarios poscoloniales: un campo de significado construido para el consumo de artefactos culturales indios en la economía cultural global, un campo que codifica a los artefactos indios como exóticos y, por lo tanto, deseables (Toor 2000: 20).

Lo más importante de esto es que las traducciones que muestran claros rasgos de exotización entran en una dinámica de consumo cultural global donde, a decir de Toor, ya no importan tanto los bienes en sí, sino los significados que se les asignan (Toor 2000: 25). Más aún, debido a que son los lectores quienes le atribuyen significado a todo acto de escritura y debido a que el exotismo es algo que se ha creado para ellos, el exotismo se convierte de forma paradójica en sinónimo de domesticación y aceptabilidad. Por esta razón, Pacheco considera que el exotismo literario va de la mano con la domesticación (Pacheco 2007: 5).

En efecto, parafraseando a Woodham (2007): si el traductor conserva y resalta los rasgos visibles, en un movimiento que inicialmente parecería extranjerizador, se le acusa de devaluación mediante exotización; si los rasgos se eliminan o acentúan se le acusa de

deformación mediante etnocentrismo. Sin embargo, ambos procesos son expresiones de la misma actitud: una actitud donde se percibe al Otro desde la propia cultura del traductor, donde los puntos de divergencia (del Otro con respecto a la cultura del traductor) se definen ya sea mediante una analogía con los elementos existentes en la cultura meta (naturalización) o al resaltar el espacio entre la cultura meta y la del Otro (exotización) (Woodham 2007: 91).

De esta manera, tanto la naturalización como la exotización son procesos domesticadores que construyen, por medio de la traducción, textos que se alejan mucho del proyecto original de los autores. Así, la diferencia cultural y lingüística se neutraliza o se codifica como exótica, en ambos casos disminuyendo el potencial de los textos originales de transmitir sus propios significados. Esto reviste de particular importancia al pensar, como hace Sales (2005) que la traducción conlleva una responsabilidad ética, en tanto vía para construir representaciones culturales, en donde las palabras tienen matices connotativos muy relevantes del contexto del que proceden (Sales 2005: 330-335). Entonces no es sólo el texto, sino el autor y la cultura a la que pertenece los que corren el riesgo de ser malinterpretados ya sea como carentes de agencia o simplemente como exóticos.

Es precisamente esto lo que ha llevado a estudiosos como Carbonell (2003) y Woodham (2007) a desarrollar formas de traducción alternativas para los textos poscoloniales, llamándolas “estrategias poscoloniales de traducción” y “práctica descolonizada de la traducción” respectivamente. Si bien estas dos investigadoras no han sido las únicas en proponer estrategias de traducción que superen los problemas de la normalización y la exotización, Carbonell y Woodham son de las pocas que han vinculado

sus postulados teóricos (principalmente Woodham) y prácticos (principalmente Carbonell) específicamente a lo poscolonial.

A grandes rasgos, la “práctica descolonizada de la traducción” que propone Woodham (2007) abarca dos niveles: el intratextual y el extratextual. Con respecto al primero, la investigadora sugiere recrear los elementos lingüísticamente innovadores del texto fuente en la traducción, pero *únicamente* aquellos que estén presentes en el texto original. Para ello, el traductor debe alterar la lengua meta utilizando los *mismos* recursos que empleó el autor del texto original y, en caso de que ese recurso no exista en la lengua meta, recomienda *crear* tipos de innovación lingüística alternativos (Woodham 2007, las cursivas son mías). Así, Woodham recomienda no agregar material que no esté presente en el original (evitando así caer en lo que Venuti hacía con su extranjerización, en donde sus traducciones terminaban con una mayor cantidad de extrañeza que los originales) y favorece, de forma implícita, la literalidad y la creatividad en las traducciones.

Con respecto al nivel extratextual, Woodham (2007) propone desarrollar un discurso de la traducción que enfatice el aspecto metonímico de la misma. En la práctica, esto implicaría tratar de integrar un discurso metonímico de la traducción en la presentación de las traducciones publicadas, al darle el estatus de traducción en la portada y al incluir un prefacio del traductor que claramente admite que ésa es sólo una lectura de las muchas posibles que existen (Woodham 2007: 279). Además de hacer esta precisión, a mi parecer también sería útil que el prefacio del traductor incluyera una breve explicación del proyecto literario del autor, así como el del traductor, con el fin de orientar al lector sobre las características del texto y qué tipo de lecturas pueden hacerse. Por supuesto, esto le daría visibilidad al traductor y, a mi parecer, sería más eficiente que visibilizarlo mediante glosas,

glosarios o la exaltación de elementos del texto como los marcadores culturales al colocarlos en cursivas.

Finalmente, Woodham (2007) sugiere que la práctica descolonizada de la traducción debe tomar en cuenta el modelo de la *écriture féminine*, pues es una tradición literaria bien conocida por la naturaleza lingüísticamente subversiva de sus textos. Dentro de este modelo, los traductores suelen estar menos sujetos a la (auto) censura ya que los lectores y los editores son más conscientes de las propiedades rebeldes de los originales y de la importancia de dicha rebelión (Woodham 2007: 285). Sin embargo, es importante tener en cuenta de que si la *écriture féminine* ha logrado avanzar sus proyectos de traducción subversiva como lo ha hecho hasta ahora es debido en gran medida a la gran politización que ha caracterizado a los proyectos de traducción feminista desde los setenta. Para que la práctica de la traducción poscolonial se aleje de la normalización y se acerque a una mayor creatividad es posible que tenga que politizarse más en la misma forma que lo ha hecho la traducción feminista (Woodham 2007: 288).

Si bien Woodham no da ejemplos concretos sobre su práctica descolonizada de la traducción, sus propuestas sin duda son útiles para avanzar en el desarrollo de estrategias de traducción de obras poscoloniales más efectivas. Quien sí da ejemplos más concretos de lo que podría formar parte de una práctica como la que esboza Woodham, es Carbonell (2003), quien a partir de su análisis de la traducción de textos árabes al español y al catalán, propone un par de “estrategias poscoloniales de traducción”.

El objetivo principal de estas estrategias, a decir de Carbonell, es “redirigir la brecha metonímica hacia el Yo, en lugar de apropiar y reducir la otra cultura/sujeto a fragmentos

metonímicos exóticos y domesticados”, un movimiento que permite extranjerizar a la cultura receptora (Carbonell 2003: 152). La figura 3 representa las principales estrategias poscoloniales de traducción así como algunas estrategias que podrían llamarse no-poscoloniales, a saber:

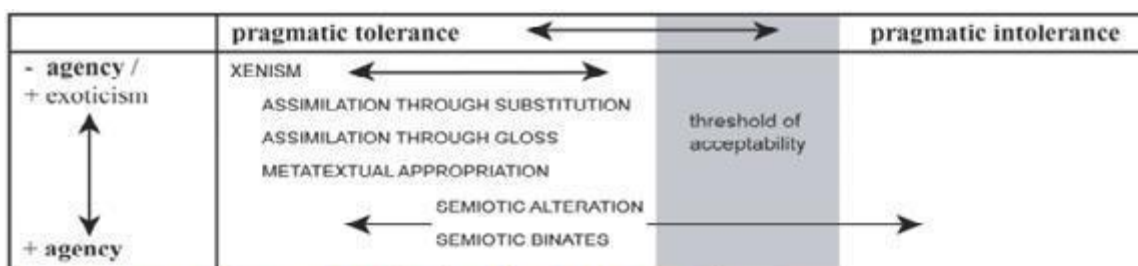


Figura 3. Estrategias poscoloniales de traducción (Carbonell 2003)

Los dos tipos de *assimilations* (asimilación mediante sustitución y asimilación mediante glosa) son las estrategias comunes de domesticación donde los elementos opacos se explican o se rempazan por otros. La *metatextual appropriation*, por su parte, incluye glosas extratextuales o paratextos como introducciones, glosarios, comentarios al margen, entre otros, que re (presentan) al texto modificando o calificando su posición (Carbonell 2003: 153). Estas tres primeras estrategias producen un fuerte grado de exotismo, lo que trae como consecuencia una disminución de la “agencia” (una especie de empoderamiento) de los textos originales, como vimos anteriormente. Más aún, estas estrategias se encuentran a la izquierda del umbral de aceptabilidad y se mueven hacia la tolerancia pragmática, donde el Otro puede ser consumido fácilmente al estar más asimilado a lo familiar. Este tipo de estrategias serían, de cierta forma, estrategias “coloniales” de traducción.

Por otra parte, la *semiotic alteration* y los *semiotic binates* son estrategias que se alejan del polo del exotismo y le permiten una mayor agencia al texto fuente. Ambas

estrategias se ubican a la derecha del umbral de aceptabilidad y se acercan a la intolerancia pragmática, donde el Otro resulta más intolerante porque es menos familiar. En términos concretos, Carbonell (2003) define la alteración semiótica como “una consecuencia ya sea de una recontextualización que origina una alteración palpable de las suposiciones semióticas, o de las lecturas conflictivas adyacentes que obligan a hacer una lectura sincrética del original”. En ambos casos, los traductores facilitan significados que no están presentes en el original; pero, a diferencia del exotismo, la alteración semántica trata de salvar la brecha de la intraducibilidad (Carbonell 2003: 153).

Carbonell ejemplifica lo anterior con varios ejemplos tomados de la traducción al español de la novela del escritor marroquí Rachid Nini, originalmente escrita en árabe, *Diario de un ilegal* (2002). En el texto original, el nombre de una conocida plaza de Toledo aparece en árabe. Los traductores (Gonzalo Fernández y Malika Embarek) optaron por echar mano de un “exotismo al revés” al no transcribir el nombre árabe tal cual ni tampoco adaptarlo en beneficio de los lectores españoles al emplear algún nombre en español arcaico (como Monterey o San Ysidro). En vez de eso, los traductores decidieron limitar su intervención a hacer una adaptación fonética superficial al escribirlo como Suqadawab (sūq ad-dawāb), de forma que el nombre de la famosa plaza toledana (Zocodover) permanece extranjerizada y se disipan los imaginarios exóticos y épicos que el nombre de Zocodover pudiera generar en los lectores españoles (Carbonell 2003: 148-149).

La segunda y última estrategia de traducción que implica un doble movimiento de extranjerización/identificación es lo que Carbonell llama *semiotic binates*: un tipo de glosa que se añade a un “xenismo” o elemento del original sin traducir y sin establecer ningún tipo de precedencia cultural, de modo que se pueda establecer un diálogo efectivo entre

significados que a menudo están en conflicto. Un ejemplo de esto se puede observar en la traducción del Corán al catalán, donde el traductor Mikel de Epalza utiliza los *semiotibinates* para evitar representar ciertos elementos a los lectores occidentales en términos cristianos al colocar los términos Déu, Al·là uno junto a otro cuando aparecen en el texto (Carbonell 2003: 153).

Para concluir su explicación de las estrategias poscoloniales de traducción, Carbonell indica que el exotismo se basa en lo familiar, es decir, en un “exotismo esperado”, entonces una estrategia de traducción realmente desafiante será producir giros inesperados que revelen la inestabilidad del discurso exótico y su contraparte, el no-exotismo, la “naturalidad” o incluso el “sentido común” de la cultura receptora (las cursivas y las comillas son de Carbonell 2003: 153). Si bien el esquema de Carbonell solamente incluye dos estrategias poscoloniales, es un buen punto de partida para pensar en qué estrategias se pueden utilizar para traducir obras literarias poscoloniales tomando en cuenta los polos del exotismo, la agencia y la tolerancia.

Como hemos podido observar, las estrategias que suelen predominar en la traducción de obras literarias poscoloniales a otras lenguas se enmarcan en el método domesticador descrito por Venuti (1995), ya sea que opten por una naturalización de los rasgos innovadores de los textos o bien por su exotización. Esta tendencia tiene sus raíces en la forma en que se ha conceptualizado la tarea de los traductores a partir de los supuestos del humanismo universalista y produce traducciones que tienden, como afirma Bandia, a recolonizar al texto original (Bandia 2006) y a llevar al lector por la senda de la familiarización. Por esta razón, investigadores como Carbonell (2003) y Woodham (2007) han propuesto formas alternas de aproximarse a la traducción de obras literarias como

TGST desde una práctica descolonizada de la traducción que pone en marcha estrategias poscoloniales de traducción. En el siguiente y último capítulo examino las estrategias de traducción de dos de las formas en que Arundhati Roy inscribe la especificidad lingüística y cultural india en su *TGST*: la inclusión de palabras principalmente en malayalam y de la manipulación de la lengua inglesa a modo de constatar si las estrategias empleadas por las traductoras Ceriani y Santoro tienden a naturalizar o a exotizar el texto de partida o si mantienen el vaivén entre lo familiar y lo extraño, tal y como hace Roy en el texto original.

CAPÍTULO III

LA TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL DE *THE GOD OF SMALL THINGS*

Arundhati Roy, en su novela *The God of Small Things*, demuestra cómo, mediante el uso de estrategias narrativas específicas, se puede representar al mundo de los colonizados haciendo uso de la lengua metropolitana al tiempo que señala una diferencia con respecto a ella. Esta es una de las características fundamentales de las obras poscoloniales y la que más retos presenta al momento de traducirse a otra lengua, pues las decisiones que se toman en la escala lingüística tendrán repercusiones en términos de la capacidad del texto para transmitirle a los lectores la amplia red de significados políticos y subversivos que encierra en su interior.

En el presente capítulo analizamos la traducción al español de dos de las estrategias que utiliza Arundhati Roy en su novela *TGST* para inscribir su propia diferencia cultural y lingüística: la inserción de palabras y frases principalmente en malayalam, y las desviaciones lingüísticas que se obtienen mediante la manipulación de la lengua inglesa. El análisis de ambas estrategias se enmarca en gran medida en las reflexiones que hemos esbozado en los dos capítulos precedentes, en particular las que se refieren a la especificidad de la traducción poscolonial y su inserción en el aparato de domesticación que todavía hoy rige gran parte de la práctica de traducción.

3.1 La traducción de la presencia del malayalam

Como señalé anteriormente, una de las estrategias narrativas características de las novelas poscoloniales es la inclusión, en el texto escrito en la lengua de los antiguos colonizadores, de palabras y frases en una o más lenguas del país que colonizaron. En el caso de *TGST*, estos elementos hacen referencia a los objetos, las expresiones y las prácticas que son específicos de la cultura india —tanto del ámbito nacional como regional y local—, principalmente los relacionados con comida, vestido, accesorios, canciones, nombres propios, términos honoríficos y de parentesco. Dichos elementos se expresan principalmente en malayalam —lengua materna de Arundhati Roy que se habla en el estado de Kerala— y, en menor medida, en hindi, tamil y urdu¹¹.

Estos elementos han recibido diferentes nombres, como *culture-specific item* (Franco 1996), *cultural-marker* (Nord 1994), “marcador cultural específico” (Herrero 1999), “referentes culturales” (Sales 2005) o “rastros visibles del palimpsesto” (Zabus en Woodham 2007). Más que la precisión terminológica, lo que me interesa son las razones por las que Arundhati Roy, al igual que otros escritores poscoloniales, incorporó las palabras y frases en malayalam, así como la forma en que hizo esta incorporación en tanto estrategias narrativas en la novela. Lo mismo para el caso de Ceriani y Santoro en la traducción al español. Para mayor claridad, emplearé el término “marcador cultural”, traducción literal del concepto de Nord (1994), para referirme a los objetos, expresiones y prácticas que son específicos de la cultura india.

¹¹ Es interesante señalar que algunos de los términos utilizados para referirse a estos elementos ya han sido asimilados por el inglés internacional, el inglés indio o el inglés británico. Si bien este es un fenómeno interesante y digno de ser explorado a profundidad, no lo abordaremos aquí. Se puede consultar a Rollason (2006) para algunas referencias sobre este tema.

Existen diferentes interpretaciones acerca de la práctica de incluir palabras y frases en las lenguas nativas de los escritores poscoloniales en sus textos. En el caso específico de la India, esta inclusión se ha interpretado como una forma de darle color local al texto (Surendran 2007) y satisfacer el gusto de los lectores occidentales por lo exótico (Ramanan en Gopinath 2004). Sin embargo, como mencioné en el capítulo I, en el caso de *TGST* esta interpretación es incorrecta, pues la misma Arundhati Roy ironiza sobre ello y cuestiona el exotismo en numerosas ocasiones, tanto a nivel intertextual como extratextual.

Estas estrategias, como ya mencioné anteriormente, pueden interpretarse como un “exotismo estratégico” (Huggan 2001) y se inscriben en la escritura “de resistencia” (Tymoczko 1999a) al negarse a asimilarse de forma fluida y transparente en la lengua y el discurso colonizador. Por esta razón, cuando se le pidió a Roy que hiciera un glosario de las palabras en malayalam, ella se negó a hacerlo.

Las formas de tratamiento de los marcadores culturales en el texto original se pueden agrupar en dos categorías generales: los marcadores que aparecen acompañados de una explicación y los que no. Dentro de estos dos rubros también podemos distinguir los elementos que se marcan tipográficamente y aquellos que no. Es importante explorar este último aspecto debido a que, como veremos, las convenciones ortográficas también son un terreno donde pueden disputarse las relaciones de poder entre lenguas.

A continuación describo y analizo estas tres categorías junto con las estrategias que las traductoras adoptaron para cada una de ellas:

3.1.1 La explicitación del marcador cultural

La explicación que acompaña a algunos marcadores en el texto original toma la forma de glosa intratextual, por lo general en voz del narrador. A veces es bastante explícita como en los siguientes ejemplos, gracias a frases como “it was a literal translation of” (era una traducción literal de), “means” (significa), “is” (quiere decir):

<p>a) The buses all had girl’s names. Lucykuttu, Mollykuttu, Beena Mol. In Malayalam, <u>Mol</u> is Little Girl and <u>Mon</u> is Little Boy.</p>	<p>Todos los autobuses tenían nombres de chicas. Luckykuttu, Mollykuttu, Beena Mol. En malayalam, <u>Mol</u> quiere decir Niña Pequeña, y <u>Mon</u>, Niño Pequeño.</p>
<p>b) He was called <u>Velutha</u>—which means White in Malayalam—because he was so black.</p>	<p>Le pusieron <u>Velutha</u>, que significa “blanco” en malayalam, porque era muy negro.</p>
<p>c) Along the bottom of the S-shaped swirl of his billowing skirt, it said, in an S-shaped swirl, <i>Emperors of the Realm of Taste</i> [...] It was the literal translation of <u><i>Ruchi lokathinde Rajavu</i></u>, which sounded a little less ludicrous than <i>Emperors of the Realm of Taste</i>.</p>	<p>Debajo de la ondulación en forma de ese de la inflada falda ponía, siguiendo sus bordes, EMPERADORES DEL REINO DEL SABOR [...] Era una traducción literal del malayalam <u><i>Ruchi lokathinde rajavu</i></u>, que sonaba un poco menos ridículo que <i>Emperadores del Reino del Sabor</i>.</p>

Como podemos observar, estas explicaciones siempre se mantienen en la traducción. La única variación ocurre en términos de la marcación tipográfica, como veremos más adelante.

El hecho de glosar los marcadores culturales se puede interpretar como una especie de mediación, algo que es característico de toda la ficción india escrita en inglés (Baneth-Nouailhetas 2002: 37) y de gran parte de la literatura poscolonial. En esta mediación, tanto lingüística como cultural, el narrador explica elementos de la cultura y la lengua malayalam —y de la India en general— al lector que no está familiarizado con ella. Sin embargo, como ya vimos anteriormente, esta estrategia es parcial, pues no se mantiene en todo el texto. En esta mediación hay, sin duda, un ejercicio de traducción y es lo que —en parte—

ha llevado a varios estudiosos (Prasad 1999, Rollason 2006, Sales 2005) a afirmar que la literatura india escrita en inglés es un caso de literatura ya traducida, en el sentido de que “ya es producto de una transferencia entre, esquemáticamente, dos sistemas o polisistemas culturales, incluso antes de que se traduzca el texto a una tercera lengua” (Rollason 2006: 1). Como mencioné en el capítulo I, esto también puede entenderse como una “traducción cultural”.

3.1.2 La no explicitación del marcador cultural

La mayor parte de los marcadores culturales en *TGST* no van acompañados de explicaciones. En algunas ocasiones, esto no afecta la comprensión del texto y su significado puede inferirse a partir del contexto. Esta inferencia depende, en última instancia, de la habilidad y el conocimiento de cada lector.

Los siguientes ejemplos muestran claramente la forma en que el significado de las expresiones escapa por completo al lector monolingüe, pues el narrador se niega a proporcionarle pista alguna y el contexto tampoco es de gran ayuda:

d) He kept dropping his packages and saying, “ <i>Ende Deivomay! Eee sadhanangal!</i> ”	Dejaba caer los paquetes y decía una y otra vez: “ <i>Ende Deivomay! Eee sadhanangal!</i> ”
e) “ <i>Aiyyo kashtam,</i> ” Velutha said. “Would I do that? You tell me, would Velutha <i>ever</i> do that?”	- <i>Aiyyo kashtam</i> –dijo Velutha-. ¿Crees que yo haría una cosa así? Dímelo <i>tú</i> , ¿crees que Velutha haría <i>alguna vez</i> una cosa así?”

En el segundo ejemplo lo que dice el personaje comienza en malayalam y continúa en inglés, lo que es interpretado por Clarke como un indicador de la hibridez lingüística y cultural de la novela (2007: 141). Sin embargo, esto no quiere decir que este personaje sea

bilingüe (malayalam-inglés), como sí es el caso de otros personajes de la novela. Si bien esta precisión no es del todo evidente a simple vista, una lectura cuidadosa le permitirá al lector identificar qué personajes son monolingües (en malayalam o inglés) y cuáles son bilingües, así como cuáles son sus sentimientos hacia cada una de estas lenguas. Profundizaré un poco más en estas cuestiones fundamentales en el siguiente apartado.

A diferencia de los ejemplos anteriores, en los dos ejemplos siguientes el contexto resulta un poco más útil para deducir el significado —si bien de forma parcial— de los marcadores culturales que no van acompañados de explicación:

f) With hunger for <u>kappa</u> and <u>meen vevichathu</u> that they hadn't eaten for so long.	Con hambre de <u>kappa</u> y de <u>meen vevichathu</u> , que hacía tanto que no comían.
g) [...] Kochu Maria still wore her spotless half-sleeved white <u>chatta</u> with a V-neck and her white <u>mundu</u> [...]	[...] Kochu Maria todavía llevaba immaculados <u>chattas</u> blancos de manga corta y escote en uve y <u>mundus</u> blancos [...]

En el primer ejemplo, el contexto permite intuir que los marcadores culturales hacen referencia a algún tipo de platillo pero, a menos de que el lector esté familiarizado con la comida india, no se puede saber bien a bien de qué se trata. Esto mismo ocurre con el ejemplo siguiente, donde queda claro que se trata de elementos propios del atuendo de una mujer de la India, si bien no se describe cómo es exactamente.

En algunas ocasiones, el marcador cultural que no recibe explicación alguna en el texto original, en la traducción se acompaña de una explicación a modo de nota de las traductoras, que aporta ciertas precisiones en cuanto al significado del término:

h) Her face was pale and as wrinkled as a <u>dhobi's</u> thumb for being in water for too long.	Tenía el rostro pálido y arrugado como el pulgar de un <u>dhobi</u> *, por haber estado tanto tiempo en el agua.
	*Hombre de una de las castas más bajas de la India, que se emplea como lavadero. (<i>N. de las T.</i>)

Por lo que fue posible constatar, las notas de las traductoras no siguen un criterio específico: esto lleva a pensar que su inclusión en el texto parece obedecer más a una suerte de exotización gratuita en el sentido de que se busca aclarar en la traducción lo que no desea ser aclarado en el original. El hecho de que algunos marcadores culturales y no otros hayan estado acompañados de una nota de traducción parece reforzar esta interpretación.

Por último, en ocasiones se elimina el marcador cultural por completo o, de forma más precisa, deja de existir en tanto elemento de la cultura india al ser traducido al español. Los siguientes dos ejemplos ilustran claramente lo anterior:

i) She fetched him water in a steel tumbler from the clay <u>koojah</u> .	La niña le alcanzó un poco de agua del <u>jarro</u> de barro en un vaso de metal.
j) It <i>was</i> a boat. A tiny wooden <u>vallom</u> .	Era una barca. Un diminuto <u>bote</u> de madera.

La razón por la cual se eliminaron estos marcadores culturales no es aparente, pues en ambos ejemplos el contexto ayuda a entender, al menos parcialmente, el significado de *koojah* y *vallom*, como sucede en otros ejemplos donde el marcador cultural sí se preservó en la traducción. Lo que sí podemos afirmar es que mediante esta estrategia se tiende a anular el sincretismo cultural aparente en el texto original y, por consiguiente, la capacidad del lector para hacer sus propias apreciaciones al respecto.

Otra estrategia que emplea Roy para reflejar el sincretismo cultural es la de dar nombres “híbridos” a algunos de los personajes. Por ejemplo, los nombres de Sophie Mol, Margaret Kochamma y Baby Kochamma contienen un elemento en inglés y otro malayalam: *Sophie* y *Margaret* son nombres típicamente ingleses, mientras que *Baby* es un sustantivo que se emplea para referirse cariñosamente a alguien. Por otra parte, *Mol* quiere

decir “niña pequeña” y *Kochamma* es un título honorífico estándar femenino que significa “pequeña madre”, ambos en malayalam. El significado del término *Mol* se proporciona en otras partes de la novela, por lo que el lector con buena memoria podrá deducir sin mayor problema lo que quiere decir este nombre compuesto; por el contrario, “Kochamma” no recibe este mismo tratamiento por parte de Roy, por lo que su significado probablemente pasará desapercibido para el lector que no está familiarizado con los títulos honoríficos del malayalam. A decir de Tymoczko, ésta es una de las ventajas de la escritura literaria multilingüe: “the possibility of evoking multiple layers of thematic meaning simultaneously by invoking meanings in more than one language simultaneously” (Tymoczko 2000: 151). Esta ventaja permite que el texto le “hable” de forma diferente a cada lector: dependiendo de su bagaje cultural, éste podrá descodificar algunos significados de la obra y otros permanecerán irremediabilmente opacos, tal y como el autora probablemente lo quiso.

En general, la traducción mantuvo la hibridez de estos nombres tal y como aparecen en el texto original. De igual forma, al no añadir explicación alguna para los lectores en español, se conservó la opacidad en cuanto al significado del título honorífico *Kochamma*. Sin embargo, una curiosa elección fue la de traducir parcialmente el nombre de Baby Kochamma por “Bebé Kochamma”: el elemento en inglés se traduce al español, pero no así el elemento en malayalam.

3.1.3 La marcación tipográfica de los marcadores culturales

En el texto original hay marcadores culturales que aparecen en cursivas y otros que no están marcados tipográficamente de esta forma. De los elementos que pertenecen al primer grupo, el 73% está en voz de algún personaje y el 27% en aquella del narrador. Se trata, por

un lado, de eslóganes, canciones y títulos —como el ejemplo c) que incluimos líneas arriba— y, por otro, de expresiones en boca de algún personaje que no habla inglés o para indicar que el personaje no está hablando en esa lengua, ya sea en ese momento en específico o en todo momento. Los ejemplos d) y e) son una muestra de esto. Finalmente, en algunas ocasiones (en realidad pocas) las cursivas se utilizan en palabras aisladas para darle un efecto particular al término (por ejemplo, transmitir una sensación de asco, mostrar una actitud sumamente despectiva o indicar un sentimiento de esperanza).

A decir de Gopinath (2004), el uso de cursivas revela el estatus no inglés de las palabras y al mismo tiempo llaman la atención sobre sí mismas en la narrativa debido a su diferencia tipográfica. Si bien las cursivas pretenden atraer la atención sobre el malayalam (y, en menor medida, el hindi, el tamil y el urdu), el hecho de que su uso se asocie principalmente al habla de algunos personajes —principalmente aquellos de las castas más bajas— nos lleva a pensar que su función no es la de exotizar gratuitamente a las lenguas indias, sino la de indicar al lector en qué lengua ocurre una conversación determinada. Otra función de las cursivas es, como mencionábamos líneas arriba, la de provocar un efecto especial en la lectura.

En la traducción, las cursivas se conservan tal y como aparecen en el original. Únicamente hay un caso en donde esto no ocurrió y vale la pena mencionarlo ya que se trata de una instancia relevante para la caracterización de la forma en que hablan los personajes de la novela:

<p>1) "If you want to save her, all you have to do is go with the Uncle with the big <i>meeshas</i>. He'll ask you a question."</p>	<p>Lo único que tenéis que hacer, si queréis salvarla, es ir con el <u>señor inspector</u>. El os hará una pregunta.</p>
---	--

El personaje que habla es Baby Kochamma, la tía de los gemelos Estha y Rahel, a quienes se dirige. Se sabe que entre ellos se comunican en inglés, aunque, como veremos más adelante, la cuestión de en qué tipo de inglés se comunican es muy relevante. En este caso, podemos aventurar que Baby Kochamma está hablando un inglés indio, donde es común utilizar la palabra “uncle” para referirse a los adultos aunque no haya una relación de parentesco con ellos (Valero *et al.* 2004). Otra característica del inglés indio es la incorporación de palabras en la lengua materna del hablante, en este caso *meeshas*, que significa “bigotes” en malayalam (Brians 1998). Aunque, efectivamente, el personaje que tiene bigotes es el inspector de policía, la traducción no incluye la palabra en malayalam ni el elemento del inglés indio característico del habla de Baby Kochamma.

Dado que el texto está escrito fundamentalmente en inglés (si bien hay que matizar esta afirmación, como veremos en el siguiente apartado), la norma ortográfica inglesa — al igual que en muchas otras lenguas— exige que todas aquellas palabras escritas en lengua extranjera se coloquen en cursivas. Cuando la lengua extranjera tiene el mismo estatus que la lengua en la que está escrito el texto (por ejemplo, palabras o frases francesas en un texto escrito en inglés), esta norma no tiene implicaciones en términos del poder que una lengua ejerce sobre otra. Sin embargo, cuando la relación es entre lenguas desiguales, donde una de ellas —el inglés— tiene un pasado colonial de imposición sobre otras —el malayalam— esta norma adquiere poderosas connotaciones. Por esta razón, el hecho de que esta regla no se respete en gran parte de *TGST*, es lo que ha llevado a autores como Nien-Ming Ch'ien a calificar a la novela como “una afrenta gramática para el inglés ortodoxo” (2004: 163) y es uno de los recursos que emplea Roy para, a mi parecer, nivelar el campo de fuerza entre el inglés y el malayalam.

En cuanto a la traducción, la decisión de marcar tipográficamente lo que no está marcado en el original se puede interpretar, a decir de Berman, como una “exotización”, pues se resalta o diferencia lo que en el original no aparece aislado o se sigue diferenciando lo que sólo se resalta una sola vez (en Woodham 2007: 82-83). Esta exotización es doble cuando el marcador cultural en cursivas se acompaña de una nota explicando su significado (como vimos arriba en los ejemplos “g” y “h”). Además, esta estrategia revela un fuerte apego a las normas ortográficas del polo meta, es decir, de la lengua española, en tanto que esta estipula que las palabras en leguas extranjeras (o extranjerismos) deben marcarse siempre en cursivas (Real Academia Española 2010).

Por otra parte, Herrero (1999), señala que a veces es difícil determinar si el uso de cursivas por parte de los traductores se trata de una elección adoptada por ellos mismos o de una imposición orto/tipográfica del español actual que marca así cualquier término extranjero no incorporado a la lengua española. Woodham (2007: 68) también advierte que los traductores no son siempre los responsables del uso de cursivas para marcar las lenguas extranjeras en sus textos, pues muchas veces son los editores quienes toman esta decisión. De hecho, si los editores fueron quienes decidieron marcar en cursivas las palabras mencionadas, se confirma que tal decisión obedece a normas y suposiciones que van más allá de lo individual (Woodham 2007: 71). En última instancia, sin embargo, al marcar en cursivas los elementos que no lo están en el original parece frustrarse el esfuerzo de situar al malayalam en el mismo nivel que la lengua que lo rodea.

Antes de concluir este apartado, retomemos brevemente el punto de que es en el habla de los personajes de casta baja donde aparecen la mayor parte de las palabras macadas en cursivas en malayalam. La razón por la que esto ocurre es porque estos

personajes piensan y hablan en malayalam en toda la novela, pues, al ser de casta baja, el aprendizaje y uso del inglés están fuera de su alcance. Estos personajes tienen su propia manera de percibir el inglés y esas percepciones evidencian tanto las tensiones como los encuentros entre ambas lenguas, tal y como se puede apreciar en los siguientes ejemplos¹²:

<p>She remained certain that Estha, when he said, “Et tu, Kochu Maria?” was insulting her in English. She thought it meant something like <i>Kochu Maria, You Ugly Black Dwarf</i>.</p>	<p>Seguía convencida de que, cuando Estha dijo “<i>Et tu, Kochu Maria?</i>”, la estaba insultando en inglés. Creía que quería decir algo así como <i>Kochu Maria, enana negra y fea</i>.</p>
---	--

<p>“See, you’re smiling!” Rahel said. “That means it was you. Smiling means ‘It was you.’” “That’s only in English!” Velutha said. “In Malayalam my teacher always said that ‘Smiling means it wasn’t me.’”</p>	<p>-¿Ves? ¡Te estás riendo! –dijo Rahel-. Eso quiere decir que eras tú. Reírse quiere decir que “eras tú”. -¡Eso será en inglés! –dijo Velutha-. En malayalam mi profesora siempre decía: “Reírse quiere decir que no era yo.”</p>
--	---

<p>“You’re the one who’s ugly,” Rahel said, and added (in English) “Stupid dwarf!”</p>	<p>-Tú eres la única fea –dijo Rahel, y añadió en inglés ¡Enana tonta!</p>
--	--

Estos ejemplos llevan a preguntarse en qué lengua ocurren los intercambios entre ciertos personajes. Aquí es útil la noción de “suspensión de la incredulidad”, que es explicada por Woodham (2007: 204) a partir de las ideas de Susan Bassnett y Michael Cronin. La suspensión de incredulidad se refiere a que, cuando se le indica al lector (o se le lleva a pensar) que los personajes están hablando en por ejemplo, malayalam, pero sus palabras están expresadas en inglés, el lector se colude con la pretensión de autenticidad del autor y acepta que los personajes están hablando en malayalam aunque de hecho están hablando inglés (Woodham 2007: 204). Así, en el segundo ejemplo Velutha y Rahel están hablando en malayalam, pues Velutha, al ser un intocable (miembro de la casta más baja),

¹² Estos ejemplos no se añadieron en el corpus, pero probablemente formarán parte de una investigación más amplia en el futuro.

no sabe inglés. En el tercer ejemplo, Rahel se dirige a Kochu Maria primero en malayalam y luego en inglés. En el segundo ejemplo el narrador no interviene para señalar en qué lengua están hablando los personajes, como sí ocurre en el tercer ejemplo. Esto también tiene relevancia para la traducción: cuando el lector lee el tercer ejemplo, se le indica que Rahel dice “enana tonta” en inglés, aunque el lector lo lee en español.

Este último ejemplo también muestra el cambio de código (*code-switching*) que es bastante común entre los personajes bilingües de la novela. Cynthia Driesen ha sugerido que cambiar a la lengua vernácula durante una conversación es una manera de reforzar un sentido de intimidad y complicidad entre los hablantes (en Gopinath 2004). Por su parte, Prasad (1999) dice que el bilingüismo, el cambio de código y la mezcla de códigos son estrategias comunicativas que pueden tener diferentes motivaciones. Por ejemplo, cambiar de código puede utilizarse para revelar u ocultar diferencias de clase, región y/o religión. También puede utilizarse en una conversación para establecer afinidad con una o más personas al tiempo que se excluye a otras que no pertenecen al mismo grupo lingüístico, clase o religión.

Tickell (2007), por su parte, argumenta que el hecho de que los personajes se muevan entre diferentes lenguas y registros, en vez de hablar un inglés indio genérico, nos sensibiliza con respecto a la política y a los esnobismos mezquinos que subyacen al uso de la lengua poscolonial y, con esto, al estatus del inglés en la India en tanto *lingua franca* no oficial de la élite (Tickell 2007: 8). Este es un aspecto que puede ser estudiado a mayor profundidad pero no lo haremos aquí.

3.1.4 Recapitulación

Los marcadores culturales reciben cuatro formas de tratamiento en la novela de Arundhati Roy que se pueden agrupar en dos pares: la explicitación y la marcación tipográfica. En el primer par, los marcadores aparecen acompañados de una explicación (en forma de glosa intertextual perfectamente integrada a la narración) o bien no lo hacen (en ocasiones, el contexto ayuda a entender su significado; en otras, su descodificación dependerá del bagaje cultural y la competencia del lector). En el segundo, el marcador se resalta tipográficamente en cursivas (aislándose del resto del texto) o bien se deja sin marca tipográfica alguna (integrándose al resto del texto).

Resumamos brevemente el primer par de formas de tratamiento: la explicitación. La Tabla 1 refleja cómo aparece la explicitación en el texto original en términos cuantitativos, donde los porcentajes se estimaron con respecto de los 109 ejemplos de marcadores culturales reunidos en el corpus (ver apéndice A).

Marcador cultural aparece con explicación	23%
Marcador cultural aparece sin explicación	77%

Tabla 1. La explicitación en el texto original

La coexistencia de ambas formas de tratamiento parece indicar que el deseo de Roy es presentar las lenguas y las culturas india e inglesa como cercanas y lejanas a la vez. Si bien se presenta al malayalam y su cultura en sus propios términos, hablando por sí misma y en su propia voz —como es evidente en cuando los marcadores culturales no se

explican—, también se traduce (literal y metafóricamente) para los lectores que no conocen esta lengua ni esta cultura. Esto confirma, sin duda, el uso estratégico que Roy hace del exotismo tal y como lo entiende Huggan (2001), como “un tipo de circuito semiótico que oscila entre los polos opuestos de la extrañeza y la familiaridad” (Huggan 2001: 13).

Si bien la coexistencia de estas dos diferentes formas de tratamiento revela un movimiento de vaivén entre los polos de la extrañeza y el de la familiaridad, los porcentajes de la tabla 1 indican que hubo una marcada preferencia por el primer polo, es decir, por dejar mayor cantidad de marcadores culturales en la opacidad. ¿Qué pasa con esto en la traducción? La tabla 2 nos muestra en qué porcentaje las estrategias de traducción mantuvieron la misma forma de tratamiento del original en su versión al español:

	Texto original	Traducción
Marcador cultural aparece con explicación	23%	100%
Marcador cultural aparece sin explicación	77%	18%

Tabla 2. La explicitación en la traducción

Como podemos observar, en el texto original el 23% de todos los marcadores culturales estuvieron acompañados de una explicación; en la traducción, esta explicación se mantuvo tal cual en todos los casos (100%). Una posible interpretación de esto es que la acción de explicar un marcador cultural en el texto original es una especie de traducción en sí misma; de hecho, como se aprecia en los ejemplos a), b) y c), Roy traduce las palabras en malayalam al inglés de forma explícita, lo cual facilita la comprensión del lector. Así, esta estrategia no supone ninguna forma de cuestionamiento al modelo tradicional de traducción que se basa, como señala Niranjana (1992), en la empresa humanística de proporcionarle al

público (occidental) un cuerpo de conocimientos sobre pueblos “desconocidos” (Niranjana 1992: 47).

Con respecto a la segunda forma de tratamiento, vemos que hubo una pequeña cantidad de marcadores culturales (18%) que, aunque no estaban acompañados de explicación alguna en el texto original, en la traducción sí recibieron algún tipo de explicitación. Esta explicitación se hizo de una de estas tres formas: se tradujo el marcador cultural al español, se acompañó de una nota de las traductoras, o bien se suprimió por completo (de hecho, esto sería una especie de explicitación por omisión).

Sin duda, esta estrategia se apega a la traducción que Schleiermacher llamaba “inauténtica”, reconceptualizada por Venuti como domesticación. A diferencia de arriba, la estrategia adoptada por Roy sí supone un agudo cuestionamiento a la traducción entendida como la noble empresa de cerrar brechas entre pueblos, pues es un claro ejemplo precisamente de la construcción de la brecha metonímica entre culturas. Este tipo de traducción es llevada a sus formas más extremas al suprimir la diferencia por completo: al omitir la palabra en malayalam, se borra y anula la diferencia que Roy con tanta insistencia inscribe en su novela.

Veamos ahora qué ocurre con el segundo par de formas de tratamiento: la marcación tipográfica. El empleo de las cursivas por parte de Roy casi siempre ocurre en el contexto del habla de los personajes que se expresan en malayalam, ya sea de forma monolingüe o bilingüe para señalar que el intercambio ocurre en esa lengua. En cambio, los términos en malayalam que aparecen fuera de este ámbito rara vez suelen marcarse en cursivas, que es el tratamiento que las reglas ortográficas indican para los términos que

proviene de otras lenguas ajenas a la propia. Como hemos visto, esto puede interpretarse como una afrenta gramática para el inglés ortodoxo” en palabras de Nien-Ming Ch'ien (2004: 163) al decidir otorgarle a las palabras y frases en malayalam el mismo estatus que la lengua inglesa.

La tabla 3 representa lo anterior en términos cuantitativos:

Marcador cultural se marca en cursivas	52%
Marcador cultural no se marca en cursivas	57%

Tabla 3. La marcación tipográfica en el texto original

Lo primero que llama la atención es la distribución tan equitativa entre una y otra forma de tratamiento, casi un 50/50. Esto podría llevarnos a pensar que, como en el caso de la explicación/no explicación de los marcadores culturales, esto constituye otra expresión del uso estratégico del exotismo (o un uso más o menos pedagógico del mismo) donde se produce un movimiento de ida y vuelta entre lo extraño y lo familiar. Sin embargo, esto implicaría que Roy deseaba demostrar que el malayalam a veces debe tener el mismo estatus que el inglés y en otras ocasiones no.

Pasemos a examinar lo que ocurre con esto en la traducción. La tabla 4 muestra un gran parecido con lo que encontramos en la tabla 2; nuevamente, los porcentajes reflejan en qué medida las estrategias de traducción mantuvieron la misma forma de tratamiento del original en su versión al español:

	Texto original	Traducción
Marcador cultural se marca en cursivas	52%	100%
Marcador cultural no se marca en cursivas	57%	30%

Tabla 4. La marcación tipográfica en la traducción

Tal y como ocurrió en la traducción de los marcadores culturales acompañados de alguna explicación, el hecho de que la traducción siempre haya mantenido en cursivas aquello que así estaba en el original, parece sugerir que a las traductoras (y/o a los editores de su traducción) les pareció adecuado el uso de las cursivas para indicar el carácter extranjero del malayalam con respecto al español en tanto que se apega a la norma ortográfica que indica que las palabras ajenas a la lengua de uno deben marcarse tipográficamente en cursivas. Esta interpretación se refuerza al ver lo que ocurre con la traducción de la segunda forma de tratamiento, donde solo el 30% preservó el mismo tratamiento que el original (es decir, no marcó en cursivas lo que no estaba marcado así en el texto de partida), lo que quiere decir que el 70% sí marcó en cursivas lo que no estaba marcado de esta forma en el texto original.

Esta estrategia revela, pues, una intención inversa a la de Roy en tanto que se apega a las normas y convenciones de la lengua española. Se trata de una estrategia orientada al polo meta y es una “exotización gratuita” en el sentido de que no parecen tener una función concreta en la traducción, tal y como ocurre en otras traducciones donde los marcadores culturales se colocan en cursivas con el fin de incluirlas en un glosario. Esto parece ser un ejemplo de lo que López (2003) llama “una mala interpretación de la práctica visible del

traductor de literatura poscolonial”, donde la intención del traductor de hacerse visible en el texto a toda costa produce un efecto de extranjerización perjudicial para el texto de origen.

Al comparar esta estrategia de traducción con el texto original, resulta evidente que el texto meta es, en este aspecto, más exótico que el texto fuente, que le niega el derecho al malayalam de hablar en sus propios términos y presentarse en el mismo nivel que aquél de la lengua que lo rodea. Obviamente, el hecho de que en la traducción sea el español el que rodea al malayalam y no el inglés es un tanto problemático. Que el lector comprenda que la relación conflictiva entre lenguas se establece entre el inglés y el malayalam y no entre esta última lengua y el español requiere de una complicada “maroma mental”, lo cual se complica enormemente al no existir suficientes indicadores de ello en la traducción. Sin embargo, este tipo de “maromas mentales” se producen constantemente en la traducción de textos poscoloniales a otras lenguas y requieren de estrategias de traducción sumamente creativas para reproducir la complejidad de la interacción lingüística que caracteriza este tipo de textos. Retomaremos este punto en la conclusión.

Finalmente, es necesario destacar que, al igual que el otro par de formas de tratamiento que exploramos al inicio de este apartado, la estrategia de marcar en cursivas lo que no estaba así en el texto original es significativa en sí misma y también lo es en términos cumulativos. De esta forma, falta por verse qué efecto producen los fenómenos anteriores al considerarse junto a la otra estrategia narrativa que emplea Arundhati Roy para inscribir la especificidad poscolonial en su novela: las desviaciones lingüísticas, las cual analizaremos enseguida.

3.2 La traducción de las desviaciones lingüísticas

El hecho de que muchos escritores indios utilicen la lengua inglesa como medio de expresión creativa es una cuestión con importantes matices políticos. En el presente apartado esbozo las motivaciones detrás del uso que Arundhati Roy hace de la lengua inglesa y analizo las formas concretas en que se materializan dichas motivaciones en la novela. De igual forma, examino la manera en que esta estrategia fue abordada en la versión al español.

Como mencioné en el capítulo I, Roy hace patente la ideología y la posición política que subyace al empleo de la lengua inglesa al representar tres formas de hablar inglés, cada una asociada a diferentes personajes. Lo que tienen en común estas tres formas de hablar la lengua inglesa es que todos ellos reflejan un uso de la lengua muy particular. Este uso ha recibido diferentes nombres: “desviaciones lingüísticas” (Gopinath 2004), “extensión de la norma inglesa” (Snell-Hornby (1999), “innovación lingüística” (Woodham 2007), entre otros. Opté por emplear el término de Gopinath en tanto que “desviación” enfatiza la existencia de una lengua estándar cuyas normas se cuestionan y subvierten en la novela de Roy.

A continuación describo y analizo las estrategias empleadas para representar estas tres formas de hablar inglés así como su traducción al español:

3.2.1 Los indios sirio-cristianos anglófilos

La primera forma de hablar inglés está representada principalmente por los personajes de Baby Kochamma, Chacko y Ammu. Ellos se esfuerzan para que los gemelos hablen correctamente el inglés británico y conozcan la “alta” cultura inglesa, principalmente por medio de la lectura obras como *Julio César*, *La tempestad* y *El libro de la selva*; por el contrario, no se interesan por exponer a los gemelos a las manifestaciones culturales keralitas, como las representaciones de kathakali.

Detrás del esfuerzo por inculcarles a los miembros de la familia el uso del inglés “correcto” existen dos motivaciones distintas y opuestas entre sí: para Baby Kochamma, el afán de que los gemelos hablen el “buen” inglés refleja, según Baneth-Nouailhetas (2002: 28-29), su deseo de posicionarse como una figura de autoridad, por lo que utiliza la lengua como una herramienta de opresión; además, esto muestra su deseo de quedarse en el pasado heredado del poder colonial y autoritario. Por el contrario, para Ammu la motivación detrás de leerles obras literarias inglesas a los gemelos y hablar en inglés con ellos es inculcarles un cierto afecto por una lengua que forma parte de su bagaje cultural, pero desprovista del autoritarismo colonial. Sin embargo, también está presente el deseo materno de que sus hijos destaquen y se desenvuelvan de forma competente en el campo del bilingüismo y el biculturalismo en el que se mueven el resto de los miembros de la familia Ipe.

El siguiente ejemplo muestra el afán de Baby Kochamma por corregir la forma en que uno de los gemelos habla inglés:

"Thang God," Estha said.	-¡Gracias a Dios! –dijo Estha.
"Thank God, Estha," Baby Kochamma corrected him.	-¡Gracias a Dios, Estha! –lo corrigió Baby Kochamma.

Según Leech (en Gopinath 2004: 13), este es un ejemplo de desviación fonológica: “Thang God” muestra el paso de una consonante sorda /k/ a una sonora /g/ en voz de un niño que está aprendiendo a hablar inglés y que todavía no distingue entre uno y otro sonido. El ejemplo también muestra el esfuerzo normativo de Baby Kochamma para que su sobrino hable el inglés de forma correcta. En la traducción al español, se identificó la intención de corrección en el diálogo por parte de Baby Kochamma y se optó por mostrarla en un plano ortográfico sustituyendo la “c” en la palabra “gracias” por “s”, un error que suele producirse debido a que la grafía /c/ no refleja el sonido [s].

Otro ejemplo en donde un miembro de la familia Ipe corrige la forma de hablar de otro es el que se muestra a continuación, esta vez en voz de Chacko:

"Over-familiar with <i>who</i> ?" "With whom," Chacko corrected his mother. "All right, with <i>whom</i> is she being over-familiar?" Mammachi asked.	-Pero ¿tantas confianzas a <i>qué</i> ? -A quién- corrigió Chacko a su madre. -Está bien ¿a <i>quién</i> le está dando tantas confianzas?- preguntó Mammachi.
---	---

Aquí se muestra una corrección sobre el uso de pronombres: en inglés, “whom” se utiliza en lugar de “who” como el objeto de un verbo o una preposición. En la traducción al español se mantiene la intención de corrección en el uso de pronombres cuando “qué” se usa para un objeto y “quién” para una persona.

Nien-Ming Ch’ien (2004: 180) sugiere el inglés “correcto”, con su rigidez en la pronunciación y sintaxis, es visto como un signo de superioridad y varios personajes lo manipulan como herramienta de opresión. Estos personajes se identifican con las estructuras coloniales; la petrificación del inglés, tal y como es utilizado por Baby

Kochamma y Chacko, refleja que se basan de forma acrítica en la convención social y en los discursos del poder (Baneth-Nouailhetas 2002: 28-29). Sin embargo, este inglés se satiriza, se pone en evidencia y se subvierte, como se muestra en el siguiente ejemplo:

They had to form the words properly, and be particularly careful about their pronunciation. <u>Prer NUN sea ayshun.</u>	Tenían que decir las palabras correctamente y prestar especial atención a la pronunciación. <u>Pro-nun-cia-ción.</u>
---	--

La distorsión ortográfica de la palabra “pronunciation” por “Prer *NUN* sea ayshun” muestra la forma en que los gemelos perciben en inglés, pues la lógica de escribir “Prer *NUN* sea ayshun” parece ser más fiel al sonido de la palabra que a su ortografía correcta (Nieng-Ming Ch'ien 2004: 163). Esto muestra la protesta indirecta de los gemelos contra la educación déspota de Baby Kochamma (Baneth-Nouailhetas 2002: 109).

La sílaba “*NUN*” está marcada con mayúsculas y en cursivas, convirtiéndose así en un significante separado cuyo significado puede interpretarse de tres formas: como una manera de enfatizar que la sílaba debe pronunciarse como la palabra “nun” y no como “noun”, como mucha gente lo hace (donde, junto con la división silábica, se hace patente el esfuerzo por pronunciar la palabra de forma correcta), como una alusión a la temporada que Baby Kochamma pasó en un convento (pues *nun* significa “monja” en inglés) y las consecuencias de esto en su amarga personalidad (Baneth-Nouailhetas 2002: 109), y finalmente, como una referencia a las escuelas tipo convento en la India, las cuales siguen poniendo mucho énfasis en pronunciar el inglés de forma correcta (Sailaja 2009: 17).

En la versión en español, “Prer *NUN* sea ayshun” se traduce como “Pro-nun-cia-ción”; al mantenerse la división silábica, se transmite parte de la intención autoritaria de imponer a los gemelos un cierto tipo de pronunciación. Sin embargo, si bien el juego de palabras alrededor de la palabra *nun* (monja) que mencionamos líneas arriba es muy difícil

de mantener en español, la omisión tipográfica (no marcar la sílaba con mayúsculas ni cursivas) invalida la intención de señalarlo como un significante separado.

En cuanto al malayalam, Chacko y Baby Kochamma lo utilizan lo menos posible, pues claramente lo perciben como una lengua inferior al inglés. Ammu, en cambio, habla en malayalam con su amante de casta baja Velutha y alterna entre esta lengua y el inglés con sus hijos Estha y Rahel.

Baby Kochamma claramente utiliza el inglés británico para distinguirse de las clases bajas y es también un público entusiasta de las telenovelas y de los juegos comerciales que se transmiten en inglés. Por su parte, Chacko, al hacer gala de una supuesta superioridad lingüística se revela como iniciado en los secretos de lo que significa ser británico:

Chacko said: (a) You don't go to Oxford. <u>You read at Oxford.</u> And (b) After <i>reading</i> at Oxford you <i>come down</i> . “Down to earth, d’you mean?” Ammu would ask. “ <i>That</i> you definitely do. Like your famous airplanes.”	Chacko contestaba: <i>a)</i> No se <i>va</i> a Oxford. <u><i>Se estudia en Oxford.</i></u> Y: <i>b)</i> Que después de <i>estudiar</i> en Oxford te dan un <i>título</i> . -Un título de chapucero, ¿no? –preguntaba Ammu, y añadía:- De <i>eso</i> no cabe duda. No hay más que ver cómo se <i>caen</i> tus famosos aviones en miniatura.
---	--

La palabra “read”, tal y como es utilizada por los británicos significa estudiar una disciplina académica en una universidad y “come down” significa salir de una universidad, en especial Oxford o Cambridge, una vez concluidos los estudios (Oxford Dictionary en línea). “Come down” también significa “bajar” o “descender”, significado que permite a Ammu burlarse de la presunción de Chacko al hacer alusión a cómo los aviones modelo que tanto le gusta armar nunca permanecen en el aire más de unos cuantos segundos. Si bien no es fácil mantener esta red de significados en la versión al español, en la traducción hay un equivalente que se acerca bastante a la intención del texto original: evidenciar los

aires de grandeza de Chacko y la burla de la que son objeto al conservar la marca tipográfica en algunas palabras clave.

Además de los personajes de Baby Kochamma y Chacko, existen otros “custodios del poder más anónimos” (Baneth-Nouailhetas 2002: 34), como los diccionarios de inglés británico. Varios personajes obligan a los gemelos a consultarlos en diversas ocasiones, como en el caso de las monjas de la escuela de Rahel, quienes la hacen buscar *depravity* en el *Oxford Dictionary* cuando ella se pone a decorar un pedazo de excremento con florecitas. En este ejemplo, la definición del diccionario le da a la indignación de las monjas un carácter de verdad, de una confirmación aparente de su rectitud y del pecado de Rahel por medio de una voz objetiva, institucional (Baneth-Nouailhetas 2002: 34).

En efecto, la función del inglés institucional en tanto señal de poder emerge desde las primeras páginas del texto, en el encuentro entre Ammu y un inspector de policía. Él no se dirige a ella en inglés, sino en uno de los dialectos del malayalam (el que hablan en Kottayam, municipio de Kerala). Esto no significa que no sepa hablar inglés, sino que confirma los lazos que existen entre lengua y estatus, y confirma al inglés como el privilegio del poder y de la respetabilidad institucional. Ammu es calificada de *veysha* (prostituta) y el inspector se niega a utilizar el inglés para insultarla y degradarla (Baneth-Nouailhetas 2002: 304).

3.2.2 La anarquía lingüística de los gemelos

La segunda forma de hablar inglés pertenece a los gemelos y se expresa casi siempre en voz del narrador mediante el discurso indirecto libre. Como vimos en el ejemplo de la palabra “Prer *NUN* sea ayshun”, los gemelos rechazan el despotismo de Baby Kochamma y lo

convierten en objeto de burla; en cambio, las enseñanzas de Ammu los llevan a desarrollar una genuina curiosidad y cariño por la lengua, por lo que son los personajes que hacen la mayor cantidad de experimentos lingüísticos. Por otra parte, en cierta medida, los gemelos también utilizan el inglés para ejercer un cierto despotismo hacia los miembros de las castas bajas que no son afectuosos con ellos.

El lector es llevado a pensar que los miembros principales de la familia se comunican en inglés y que el malayalam es la segunda lengua de los gemelos, pues necesitan clases privadas en esa lengua (Baneth-Nouailhetas 2002: 28). Rahel y Estha son bilingües y alternan con frecuencia entre el malayalam y el inglés; como la mayoría de los niños, juegan con la lengua, disfrutan inventando palabras y rompiendo las reglas gramaticales. También atesoran el sonido de las palabras sin siquiera saber su significado. En efecto, utilizan el sonido como un ladrillo de construcción para desarrollar una imagen compleja, marcadamente divorciada del significado primario del significante (Clarke 2007: 134) como se aprecia en el ejemplo siguiente:

<p>The luggage would be in the boot. Rahel thought that <i>boot</i> was a lovely word. A much better word, at any rate, than <i>sturdy</i>. <i>Sturdy</i> was a terrible word. Like a dwarf's name. <i>Sturdy Koshy Oommen</i> –a pleasant, middle-class, God-fearing dwarf with low knees and a side parting.</p>	<p>El equipaje iría en el maletero. Rahel pensó que la palabra <i>maletero</i> era preciosa. Una palabra mucho mejor, por ejemplo, que <i>fortachón</i>. <i>Fortachón</i> era una palabra horrible. Como el nombre de un enano. <i>Fortachón Koshy Oommen</i>, un enano de clase media, agradable, temeroso de Dios, con las rodillas torcidas y peinado con la raya al lado.</p>
---	--

Como afirma Clarke (2007), el estilo narrativo nos asegura que ésta es la forma en que un niño experimenta la lengua: una observación objetiva, externa en la primera oración se mueve a la focalización de Rahel en la segunda, para luego ser reemplazada con el discurso indirecto libre. El efecto visual añadido de las cursivas enfatiza el carácter

arbitrario de la relación entre significado y significante. “Boot” y “sturdy” se experimentan sin importar su relación con los objetos o condiciones que denotan en el mundo (Clarke 2007: 136). En la versión en español se traducen las palabras que son objeto de la reflexión de Rahel y se mantienen las cursivas.

Para Nien-Ming Ch’ien (2004), el hecho de que los gemelos disfruten la lengua inglesa comunica su inocencia con respecto a ésta en tanto significante poscolonial, es decir, como si no se dieran cuenta de que están hablando una lengua heredada de los colonizadores. Por esta razón, Nien-Ming Ch’ien afirma que el lenguaje de estos personajes no es intencionalmente transgresor, sino más bien carece de entrenamiento o formación (Nien-Ming Ch’ien 2004: 180). Sin embargo, como vimos en los ejemplos del primer apartado, sí hay intentos por hacer que los gemelos hablen la variante estándar inglesa, que es considerada como “el buen inglés”, si bien estos intentos encuentran resistencia. A pesar de esto, no creo que los gemelos se resistan a la lengua en sí, ya que sí les gusta el inglés, como muestra el ejemplo anterior, sino a la actitud con la que Baby Kochamma busca imponerles sus enseñanzas.

Los gemelos también juegan con la lengua al romper la unidad semántica, al falsificar o cambiar categorías gramaticales y al inventar palabras (Clarke 2007: 136-137).

Los siguientes ejemplos son ilustrativos de ello:

The fate of the wretched <u>Man-less woman</u> . The sad, <u>Father Mulligan-less</u> Baby Kochamma.	El destino de la <u>mujer desgraciada por no tener marido</u> . De la pobre Bebé Kochamma, <u>que no tenía al padre Mulligan</u> .
A <u>dinnerless</u> niece and her <u>dinnerfull</u> uncle brushed their teeth together in the Hotel Sea Queen bathroom.	Una sobrina <u>sin cenar</u> y su tío <u>bien cenado</u> se lavaban los dientes juntos en el cuarto de baño del Hotel Reina de los Mares.

En estos dos ejemplos tenemos cuatro adjetivos en inglés, tres de los cuales se forman al añadir el sufijo “less” y uno al añadir el sufijo “full”. El sufijo “less” indica una falta o disminución de algo; ese algo es el sustantivo que lo precede. En el primer ejemplo, esta partícula está separada de su sustantivo por un guión, el cual se vuelve el emblema de la descomposición y recomposición de la lengua. En español es difícil encontrar un sufijo para un adjetivo que indique una falta o disminución de algo, pues por lo general se utiliza la preposición “sin”. En la traducción se optó por hacer una especie de explicación o ampliación, con lo que cambia un poco el sentido al introducirse una causa y efecto que no está presente en el original (Baby Kochamma es desgraciada *porque* no tiene marido).

En el texto fuente se crean, pues, dos neologismos adjetivales que evidencian la creatividad de Rahel. En cambio, en la traducción no se da un nuevo giro a las palabras empleadas, por lo que se produce una normalización de la creatividad lingüística evidente en el texto fuente.

En el segundo ejemplo los sufijos no están separados del sustantivo, lo cual es más común en la formación de este tipo de adjetivos. Aunque el adjetivo “dinnerless” no existe como tal en los diccionarios monolingües, es relativamente común añadir el sufijo “less” a cualquier sustantivo para hacer notar una falta o una carencia. El adjetivo “dinnerfull” tampoco aparece en los diccionarios y no es tan común en el habla cotidiana, aunque su significado es bastante transparente. Por otra parte, “dinerfull” no se apega a la regla gramatical según la cual, cuando se añade el sufijo “full” a una palabra, la regla es que la última “l” se elimina (como en *helpful, meaningful, etc.*). Al no respetar esta regla, se enfatiza el significado del sufijo, haciendo alusión a la gordura del tío Chacko. En la versión en español, se optó por utilizar la preposición “sin” y el adverbio “bien” que, si bien

no rompe ninguna regla de la gramática española, conserva el contraste entre los estados de ambos personajes. Además, el “bien cenado” sí se podría interpretar como un adjetivo que califica a “tío”.

El ejemplo que muestro a continuación también refleja la forma en que los gemelos hablan la lengua inglesa y la manipulan para crear nuevos significados:

<u>Ousa, the Bar Nowl</u> , who lived on a blackened beam near the skylight [...]	<u>Ousa, el alechuza</u> , que vivía sobre una viga ennegrecida cerca de la claraboya [...]
---	---

En este ejemplo ocurre una desviación fonológica, que Gopinath califica como un uso erróneo de juntura (que tiene que ver con el fenómeno de las pausas en el discurso) (2004: 13). *Bar Nowl* en realidad se refiere a *Barn Owl*, nombre con el que se denomina a la especie más común de lechuza. La última letra de la primera palabra (n) se desplaza para integrarse a la segunda (nowl). En la traducción al español, este juego de palabras se conserva, pues “una lechuza” se convierte en “un alechuza” (la “a” se desplaza a “lechuza”) y, de ahí, “el alechuza”.

En los siguientes tres ejemplos se observa un tipo de fenómeno opuesto al anterior, pues ocurre cuando las palabras se juntan con otras sin existir pausa alguna entre ellas. Veamos el primero de ellos:

Melted chocolates. Cigarette sweets. <u>Orangedrinks.</u> <u>Lemondrinks.</u> <u>CocaColaFantaicecreamrosemilk.</u> Pink-skinned dolls. Rattles. Love-in-Tokyos.	Chocolatinas derretidas. Cigarrillos de caramelo. <u>Naranjadas.</u> <u>Limonadas.</u> <u>Coca-Cola. Fanta. Helado. Batido.</u> Muñecas de piel de color de rosa. Sonajeros. “Amores-en-Tokio.”
--	--

Los diferentes tipos de bebidas (“Orangedrinks”, “Lemondrinks”, “CocaColaFantaicecreamrosemilk”) no están separadas tipográficamente por espacios ni

por el uso de signos de puntuación. En la traducción al español las dos primeras palabras se normalizan al traducirse por el equivalente común en español: naranjada y limonada. Ambos términos tienen su equivalente en el inglés británico estándar (*orangeade* y *lemonade*), pero se optó por emplear dos términos más creativos en lugar de los términos aceptados. La traducción de “CocaColaFantaicecreamrosemilk” separa cada palabra por medio de punto y seguido, con lo que se elimina la intención de no respetar las pausas que exige la norma ortográfica.

El segundo ejemplo donde se juntan palabras donde debería mediar una pausa entre ellas se compone de tres neologismos o formaciones adjetivales (Gopinath 2004: 9) que califican a *hair*, *cheeks* y *eyes*:

Mammachi (with her better eye) saw <u>redbrown</u> hair (N... Nalmost blond), the curve of two <u>fatfreckeld</u> cheeks (Nnnn... almost rosy), <u>bluegrayblue</u> eyes.	Mammachi (con el ojo por el que veía mejor) vio un pelo <u>castaño cobrizo</u> (mmm... mmm... casi rubio), la curva de dos mejillas <u>redondas y pecosas</u> (mmm... casi sonrosadas), unos <u>ojos azules, de un azul grisáceo</u> .
---	--

Los neologismos se forman al juntar adjetivos en una sola palabra y utilizarla como un solo adjetivo. Como vimos en el ejemplo anterior, las palabras se juntan sin dejar espacio entre ellas, con lo que se rompe la norma ortográfica. En la traducción nuevamente vemos un cierto apego a la norma que exige incluir pausas para separar palabras, colocando incluso una coma en el último ejemplo.

El tercer y último ejemplo de la tendencia a juntar palabras en una sola muestra la creación de lo que podría interpretarse como dos neologismos verbales:

Until Ammu shook her and told her to <u>Stoppit</u> and she <u>Stoppited</u> .	Hasta que Ammu la zarandéo y le dijo “ <u>Estáte quieta</u> ” y <u>ella se estuvo quieta</u> .
--	--

La forma inconsciente en que un niño responde a una orden se representa como “stoppited”, siguiendo la regla morfológica de añadir “-ed” como marcador de tiempo pasado (Gopinath 2004: 10). Ambas están en mayúsculas, probablemente para enfatizar la severidad y el enojo con los que Ammu pronuncia la orden. En la versión al español se normalizan ambas desviaciones al separar las palabras y no optar por la creación de nuevos verbos.

La creación de neologismos no solamente se logra a partir de eliminar la separación que normalmente ocurre entre dos o más palabras. Como muestran los dos ejemplos que incluyo en seguida, también pueden crearse neologismos al añadir sufijos:

<p>[...] they are as old as Ammu was when she died. Thirty one. Not old. Not young. But a <u>viable die-able age</u>.</p>	<p>[...] tienen la misma edad que Ammu cuando murió. Treinta y un años. No son viejos. Ni jóvenes. Pero tienen ya <u>una edad en que la muerte es un hecho posible</u>.</p>
---	---

En este primer ejemplo, el adjetivo “die-able” se acuña a partir del modelo de palabras como “changeable”, para hablar de una persona que ha alcanzado una edad apropiada para morir. Esta palabra se sale de la norma porque el adjetivo de *death* es *dead*. En el contexto en que se utiliza también tiene la ventaja de rimar con “viable” (Gopinath 2004: 10). En la versión al español se opta por explicar el adjetivo en lugar de acuñar uno nuevo, con lo que se produce una cierta normalización de la lengua.

En el segundo ejemplo, la palabra que se acuña es un sustantivo:

<p>"It's an <u>afternoon-mare</u>," <u>Estha-the-Accurate</u> replied.</p>	<p>-Es una <u>pesadilla</u> –respondió Estha el Preciso-.</p>
--	---

Sustituir un periodo del día —*night*— por otro —*afternoon*—, le parece perfectamente lógico a un niño que desea hablar de un sueño que ocurre durante una siesta, la cual normalmente se toma en la *afternoon*. Si bien el uso normal y autorizado por los

diccionarios es *nightmare*. Esta lógica infantil expresada en la lengua no se traduce al español, pues se normaliza el neologismo al sustituirse por una palabra conocida y perfectamente normal.

Otro tipo de estrategias que se utilizan para producir neologismos es lo que que Leech llama violaciones de la estructura profunda (en Gopinath 2004: 10), las cuales consisten de “casos de selecciones equivocadas”, donde una posición que está reservada para palabras de cierta clase se llena por una de otra clase. El siguiente ejemplo ilustra esta estrategia:

<p>Across the tall iron railing that separated <u>Meeters from the Met</u>, and <u>Greeters from the Gret</u>, Chacko, beaming, bursting through his suit and sideways tie, bowed to his new daughter and ex-wife.</p>	<p>Al otro lado de la gran barandilla de hierro que separaba a los que <u>Esperaban de los Esperados</u>, a los que <u>Saludaban de los Saludados</u>, Chacko, con una sonrisa radiante, a punto de reventar dentro de su traje y con la corbata ladeada, saludó a su nueva hija y a su ex mujer.</p>
--	---

Los sustantivos “Meeters” y “Greeters” se crearon a partir de sus formas verbales correspondientes al añadir “-er” y un tiempo pasado de “gret” derivado del verbo “greet”, basado en el modelo de “met”. En este caso, en la traducción se utilizan dos sustantivos que no existen como tales en español, conservando así el elemento creativo e innovador del texto fuente.

Un ejemplo similar al anterior, donde una palabra ocupa el espacio reservado para palabras de otra clase, se muestra a continuación:

<p>To Estha —steeped in the smell of old roses, <u>blooded on memories of a broken man</u>— the fact that something so fragile, so unbearably tender had been even <i>allowed</i> to exist, was a miracle.</p>	<p>Para Estha (empapado del olor a rosas marchitas, <u>sumido en el sangriento recuerdo</u> de un hombre roto), el hecho de que algo tan frágil, tan insoportablemente tierno, hubiese sobrevivido, de que se le hubiese permitido existir, era un milagro.</p>
--	---

En este ejemplo, al sustantivo *blood* se le da la función gramática de un verbo. Gopinath señala que éste es un uso raro de la conversión (que consiste en adaptar un elemento a una nueva función gramatical sin cambiar su forma) (Gopinath 2004: 9) En la

versión en español, *blooded* se traduce como un adjetivo que califica al sustantivo “recuerdo”: el sustantivo sigue desempeñando su función tradicional, con lo que nuevamente ocurre una normalización de algo que en el texto fuente recibió un tratamiento un tanto inusual.

Como hemos podido apreciar, las desviaciones lingüísticas que se producen mediante la creación de neologismos hacen patente el proceso de construcción de palabras en inglés por parte de los personajes de los gemelos. Otra forma de producir desviaciones lingüísticas es haciendo uso del proceso inverso: la deconstrucción de palabras, evidente en el siguiente ejemplo:

<p><i>Nictitating membrane</i>, she remembered she and Estha once spent a whole day saying. She and Estha and Sophie Mol.</p> <p><i>Nictitating</i> <i>ictitating</i> <i>titating</i> <i>itating</i> <i>tating</i> <i>ating</i> <i>ting</i> <i>ing</i></p>	<p>Se acordó de una vez en que Estha y ella se pasaron un día entero repitiendo <i>Membrana nictitante</i>. Estha, ella y Sophie Mol.</p> <p><i>Nictitante</i> <i>Ictitante</i> <i>titante</i> <i>itante</i> <i>tante</i> <i>ante</i> <i>nte</i> <i>nite</i></p>
---	---

Aquí vemos la desaparición de la palabra “Nictitating” en fragmentos de sí misma, mostrando el procedimiento inverso a su construcción. Los niños son absorbidos por las cualidades sensoriales de la lengua, el sonido y la forma como se ve la palabra *nictitating* en itálicas. Esta palabra es visualmente interesante, aun si los gemelos no entienden su significado (Nien-Ming Ch'ien 2004: 175).

A decir de Nien-Ming Ch'ien (2004), la cuestión del lenguaje como arte visual es interesante para el caso del inglés, pues generalmente esto se piensa para lenguas como el coreano, el sánscrito, el árabe, entre otras. Al construir al inglés como una lengua exótica, tal y como otras lenguas han sido construidas, contextualizadas y caracterizadas, Roy

balancea el campo de juegos lingüístico. En efecto, el inglés no se presenta como algo que posee más significado que otras lenguas, ni como algo que tiene una prioridad interpretativa automática (Nien-Ming Ch'ien 2004: 176). Este es otro ejemplo de exotismo estratégico, en tanto que Roy construye al inglés como una lengua exótica, tal y como la misma cultura inglesa construyó a otras lenguas como exóticas. En la traducción se mantiene la descomposición de la palabra en unidades más pequeñas.

Además de las desviaciones que se producen en las palabras, también hay desviaciones a nivel sintáctico, las cuales reflejan de igual forma la manera en que los gemelos perciben a la lengua inglesa:

It was warm, the water. Graygreen. Like rippled silk.	El agua estaba tibia. Era verde grisácea. Parecía de ondulante seda.
---	--

La estructura mínima elemental que se requiere para formar una oración en inglés es sujeto + verbo intransitivo (por ejemplo, *Birds fly*). *TGST* cuenta con muchas oraciones agramaticales, las cuales rompen las reglas de la gramática tradicional y constituyen un tipo de desviación sintáctica. En este ejemplo hay lo que parecen ser tres oraciones: la primera es una muestra de lo que Surendran denomina “topicalización” (2007: 206), donde la temperatura del agua es el tema de la oración, por lo cual se coloca en la primera parte, en lugar de colocar el sustantivo “agua” en primer lugar, que sería lo más común. Este tipo de estructura sintáctica es muy recurrente en la novela y forma parte integral del estilo de Roy. En la traducción no se suele mantener este rasgo estilístico.

En la segunda oración ocurre una especie de “elipsis”, es decir, una omisión de elementos cuyo significado se entiende a partir del contexto (Leech y Short, en Gopinath 2004). Los elementos que faltan son “The water” o “It” y “was”. En la novela hay un gran

número de oraciones elípticas que se componen de una sola palabra o frase. En este ejemplo vemos cómo Roy separa, al colocar puntos y seguidos, construcciones que sintácticamente forman parte de la misma oración. En este sentido, la puntuación misma desempeña un papel estilístico importante. El punto y seguido es una marca de puntuación pesada y enfatiza la autonomía de cada pieza de información, la cual se afirma así con la máxima fuerza. En la traducción se añade el verbo en pasado “era” a la segunda oración, con lo que se rompe la elipsis, si bien en la tercera oración se mantiene parcialmente, al igual que las pesadas pausas del original.

Tomado en su conjunto, la traducción al español tiende a normalizar la estructura sintáctica, al no mantener la topicalización ni la elipsis (o sólo parcialmente). Esto produce un cierto aplanamiento de la lengua y disminuye la intención de subvertir las reglas convencionales de redacción en inglés.

3.2.3 La familia del camarada Pillai y el inglés indianizado

El uso más representativo de la tercera forma de hablar inglés ocurre en boca del camarada Pillai y su parentela. En estos personajes se percibe más claramente el acto de apropiación mediante el cual Roy pone al inglés bajo la influencia los complejos hábitos del habla que caracterizan al malayalam, de forma que la lengua hable del contexto y la experiencia local (Mullaney 2007: 65). Vinoda (2003) apunta que, para el lector occidental, la familia Pillai parecerá completamente no-inglesa, no tanto porque son indios no occidentalizados (como

la familia Ipe), sino porque sus actitudes, suposiciones y expresiones manifiestas en su discurso son distintivamente indios.

Pillai es caracterizado como un indio keralita promedio que imita a los indios sirio-cristianos anglófilos. A pesar de que estudió un posgrado, no está tan bien posicionado a nivel financiero ni cultural como Chacko, lo cual origina un sentimiento de inferioridad y un deseo de ser como él. Esto es obvio cuando cambia al inglés durante la conversación, pero el inglés que utiliza traiciona su estatus social y su diferencia cultural con respecto a los indios occidentalizados (George 2003: 156-157).

Vinoda afirma que Pillai es un “bilingüe incompetente”, pues cuando se expresa en inglés hay numerosas desviaciones con respecto a la variante del inglés estándar (Vinoda 2003: 141). Por otra parte, Gopinath (2004) afirma que este personaje habla un “inglés indianizado”, que se caracteriza por las locuciones e idiosincrasias del inglés que utilizan los hablantes de malayalam. Este inglés muestra características como: preguntas extremadamente personales que se le hacen a otros personajes (lo cual es una violación de las expectativas de comportamiento características de la lengua inglesa, como preguntarle a una mujer si va a tener hijos), el uso erróneo de los artículos y las preposiciones (por ejemplo, *He is good worker*), el empleo de verbos con *be+verb+ing* donde el inglés estándar no acepta el uso de tales progresivos (*He's standing first in class. This year he will be getting double-promotion*) y la alteración del patrón usual de las oraciones declarativas “*s+v+o*” (*In front of visitors only he's quiet*). Otras características incluyen los indianismos típicos (*double-promotion*), el uso de términos de parentesco para referirse a personas que no son de la familia (como *aunty* y *uncle*), el uso de términos de parentesco elaborados

(*daughter's daughter* en lugar de *grand daughter*), las interjecciones (*Oho*) y el uso de *I suppose* al final de las oraciones (*On the way to Cochin, I suppose*) (Gopinath 2004: 19).

A continuación analizamos con un poco más de detenimiento algunas de estas características y su traducción al español. Los dos primeros ejemplos muestran el inglés indianizado del camarada Pillai:

"So!" Comrade Pillai said. " <u>I think so you are in Amayrica now?</u> "	-Bueno, bueno... -dijo el camarada Pillai-. <u>Creo que ahora vives en América.</u>
"No," Rahel said. "I'm here."	-No -dijo Rahel-. Vivo aquí.
"Yes, yes." He sounded a little impatient. "But <u>otherwise in Amayrica, I suppose?</u> "	-Claro, claro -dijo el camarada Pillai con tono impaciente-, pero <u>cuando no vives aquí, vives en América, supongo.</u>

En la oración "I think so you are in Amayrica now" vemos que la palabra "America" es pronunciada como "Amayrica", que probablemente es como los indios que hablan un inglés influenciado por el malayalam pronuncian la vocal "e". También hay un uso incorrecto del "think so", pues normalmente esta construcción aparece al final de la oración. De igual forma vemos el uso de elipsis en "Otherwise [you live/you are] in Amayrica". En la traducción estos rasgos no se mantienen y la forma de hablar de este personaje se muestra completamente normalizada.

El segundo ejemplo hace patente el uso incorrecto de la preposición "a" y del patrón sintáctico:

"He knows everything," Comrade Pillai said. " <u>He is genius. In front of visitors only he's quiet.</u> "	-Sabe de todo -dijo el camarada Pillai-. <u>Es un genio. Pero delante de las visitas no dice nada.</u>
--	--

En la oración "He is [a] genius", la preposición "a" se omite, mientras que el patrón sintáctico de la última oración refleja una alteración del patrón usual de un enunciado

declarativo “s+v+o” (Gopinath 2004: 19). Ambos usos se considerarían incorrectos desde el punto de vista del inglés estándar, digamos. En la traducción al español tenemos dos oraciones correctas: no se omiten preposiciones y el patrón sintáctico no muestra ningún tipo de alteración, pues se lee de forma fluida y sin errores.

En el habla del hijo (Lenin) y la sobrina (Latha) de Pillai también se percibe claramente un uso del inglés fuertemente influenciado por el malayalam y constituye un claro ejemplo del proceso de apropiación identificado por Ahscroft, Griffiths y Tiffins (1989). Cuando Latha recita el poema *Lochinvar*, de Sir Walter Scott, la voz narrativa señala que el recital parece más bien una traducción del poema al malayalam, pues la última sílaba de las palabras se junta con la primera de las siguientes, tal y como sucede en esta lengua. Lo mismo ocurre cuando Lenin recita el discurso *Friends, Romans and Countrymen* de William Shakespeare (Gopinath 2004). En ambos casos, la forma en que se pronuncia el inglés está indicada ortográficamente:

<p>At first, Chacko thought it was a Malayalam translation of "Lochinvar". The words ran into each other. Like in Malayalam, the last syllable of one word attached itself to the first syllable of the next. It was rendered at remarkable speed:</p> <p><i>"O, young <u>Lochin varhas scum</u> out of the <u>vest</u> <u>Through wall the vide Border his teed</u> was the <u>bes</u> <u>Tand savissgood broadsod heweapon sadnun,</u> <u>Nhe rod all unarmed, and rod all lalone..."</u> [...] <i>"<u>Nhe swam</u> the <u>Eske river</u> where <u>ford</u> there was none; <u>Buttair he alighted</u> at <u>Netherby Gate</u>, <u>The bridehad cunsended, the gallantcame late."</u></i></i></p>	<p>Al principio Chacko pensó que era una traducción al malayalam de “Lochinvar”. Las palabras se encadenaban una a otra y la última sílaba de una palabra se pegaba a la primera sílaba de la siguiente. Todo ello a una velocidad considerable.</p> <p>Oh, el joven <u>Lochin var deloeste</u> llegó, <u>Detoda lancha</u> frontera su <u>corcelera elmejor</u>; Salvo su buena espada <u>otra sarmas</u> no llevaba <u>Desarmadoiba acaballo</u>, solitario cabalgaba. [...] Cruzó <u>anado elrío Eske</u> que <u>notenía</u> vado. Mas a las <u>portas</u> de Netherby descabalgado, <u>yala noviacon siente</u>, el galán tarde <u>hallegado</u>.</p>
---	--

<p>When he [Lenin] had worked some of it off, his run turned into a breathless, high-kneed gallop. <i>"lend me <u>yaw YERS</u>;"</i> Lenin shouted from the yard, over the sound of the passing bus.</p>	<p>Cuando logró calmarse un poco, sus carreras se transformaron en un galope jadeante levantando mucho las rodillas. <i><u>prestadme oiDOS</u></i>. Lenin empezó a recitar a gritos en el jardín,</p>
--	---

<p><i>"I cometoberry Caesar, no to praise him. Theevil that mendoo lives after them, The goodisofit interred with their bones;..."</i></p>	<p>chillando para que se le oyese a pesar del ruido de un autobús que pasaba. <i>Vengoasepultar a César, no a elogiarlo. Elmal quehacen los hombres vive después de ellos. El bien, muchas veces, queda enterrado con sus huesos.</i></p>
---	--

A decir de Baneth-Nouailhetas (2002), estos ejemplos muestran cómo se puede ingerir el texto en inglés estándar y después remodelarse a manos de la lengua vernácula sin siquiera ser traducida. El efecto que producen estas recitaciones es cómico, casi burlesco, lo cual, a decir de Baneth-Nouailhetas, es el resultado de la convergencia de lo elevado y lo común: la solemnidad de Shakespeare frente a una elocución absurda. Sin embargo, el alargamiento de las vocales no es arbitraria en tanto que recrea el ritmo del malayalam: así, lo vernáculo abrumba al texto original como un palimpsesto oral. Esto refleja claramente cómo debajo de lo cómico del episodio se puede percibir la tensión de las cuestiones históricas y contemporáneas presentes en el texto poscolonial (Baneth-Nouailhetas 2002: 46-48).

En la traducción se mantienen los rasgos característicos de la forma en que los niños se apropian de la lengua inglesa y someten a la influencia de su lengua materna. Si bien las desviaciones en la traducción son menores en cantidad, la calidad de las mismas permite transmitir las características anormales de este uso de la lengua.

Newman argumenta que citar de forma errónea a la literatura inglesa y someterla a un proceso de recontextualización se puede interpretar como parte de una estrategia poscolonial que se apropia de las “obras maestras” del colonialismo y las reescribe (aunque, paradójicamente, también es evidencia de un cierta “anglofilia”). Sin embargo, al hacer esto, no debemos olvidar que, si bien las sociedades poscoloniales se moldearon a partir de

la literatura colonial y fueron culturalmente marginadas por ella, lugares como la Kerala de Roy también “tienen sus propios centros y periferias internos” (en Tickell 2007: 53). En efecto, la manera en que los indios sirio-cristianos anglófilos de la familia Ipe se apropian del inglés contrasta con aquella de los indios keralita de la familia Pillai. Incluso dentro de la familia Ipe, cada miembro de la familia utiliza el inglés de forma específica.

Además de la familia Pillai, hay otros personajes cuya forma de hablar el inglés es característicamente india. Al igual que Pillai, estos personajes son blanco de críticas y burlas —que se manifiestan en la forma en que se representa su forma de hablar— por sentirse superiores al resto de la población india y por ser una pobre imitación de los ingleses británicos o de los indios anglófilos como los miembros de la familia Ipe. Los siguientes dos ejemplos relfejan claramente lo anterior:

<i>Oho! Going to the dogs India is.</i>	<i>¡Ay! La India se está yendo a la ruina.</i>
---	--

Esta frase refleja la actitud desdeñosa de los personajes llamados “foreign returnees”: se trata de personas que trabajan y viven fuera de la India y que ven a su país con desdén. Esta frase es una reacción ante la suciedad que los espera en el Aeropuerto de Cochin cuando regresan a la India a visitar a sus familias. Además de añadir humor y sabor nativo a la situación, también muestra el bajo estatus educativo de la mayoría de estas personas a pesar de su glamorosa apariencia y su extravagancia (Gopinath 2004: 10).

La interjección “Oho!” es característica del inglés indio y se traduce como ¡Ay!. La siguiente oración es sintácticamente incorrecta, pues invierte el orden común de los elementos s+v+o. La traducción no muestra ninguna alteración sintáctica, con lo que se

eliminan las peculiaridades léxicas y sintácticas características del inglés indio, así como los significados asociados a él.

They burst the goose with a cigarette. Bang. And buried the rubber scraps. <u>Yooseless</u> goose. Too recognizable.	Quemaron el pato con un cigarrillo. <i>Bang</i> . Y enterraron los trozos de goma quemada. <u>Un pato inútil</u> . Demasiado fácil de reconocer.
--	--

Por medio de las desviaciones de la ortografía convencional, Roy indica cómo pronuncian el inglés indio un grupo de policías, donde “Yooseless”= “Useless”. En la traducción no se mantiene esta representación, con lo que, al igual que en el ejemplo anterior, se suprime la caracterización de la forma de hablar típicamente india. En este sentido, las consecuencias de la formalización y la normalización de la lengua pueden llevar al lector a caracterizar a un personaje de forma distinta de cómo sucede en el original (e.g. cuando el personaje “no habla bien” el inglés estándar), lo que puede resultar en cambios en el contenido de la novela como un todo, en especial cuando las cuestiones de la habilidad lingüística y el poder son partes esenciales de la trama. También puede verse afectada la originalidad y la particularidad del estilo del autor (Woodham 2007: 156). Así, mucho de lo que Spivak llama el “silencio entre palabras y alrededor de ellas” es llenado por el traductor (Spivak en Woodham 2007: 156).

3.2.4 Recapitulación

El análisis de los diferentes tipos de inglés que están representados en la novela, así como las motivaciones detrás de ello revela que, efectivamente, las desviaciones lingüísticas de Roy responden a un deseo de mostrar al inglés tanto como lengua que sirve para oprimir

—así ocurrió durante la colonización británica en la India— como lengua que sirve para crear —es el caso de la literatura indio-inglesa. Sin duda, Roy da cuenta de que la manipulación del inglés es una poderosa estrategia para inscribir significados propios de la lengua y cultura malayalam.

Si bien el análisis de este capítulo se hizo a partir de los tres tipos de inglés identificados en la novela, para fines de comparación con la traducción fue necesario cuantificar los ejemplos y las formas en que fueron traducidos (ver el apartado sobre metodología en la introducción). Para simplificar la comparación entre el texto original y la traducción, únicamente tomé en cuenta dos criterios para calificar a la traducción: si esta normalizaba la desviación lingüística del texto fuente (NOR) (es decir, si reflejaba un lenguaje estándar, normal y no transmitía una sensación de asombro, desconcierto o extrañeza ante el uso de la lengua) o si, por el contrario, no lo hacía (es decir, si la traducción conservaba la desviación lingüística del texto fuente al transmitir una sensación de extrañeza o sorpresa ante el uso de la lengua (CON)).

Es importante señalar que la normalización y la conservación no deben pensarse como categorías absolutas, sino más bien como puntos que se encuentran en los extremos de un continuum. Así, por ejemplo, habrá casos que reflejen una normalización casi absoluta y otros que muestren solamente una ligera normalización. Por otra parte, como vimos a lo largo de este capítulo, no es posible hablar de las estrategias de traducción de forma simplista, pues es necesario situarlas en su contexto para poder hacer una comparación más completa con respecto al original. Sin embargo, para esbozar algunas conclusiones sobre el tratamiento que se les da a los elementos que reflejan una manipulación de la lengua inglesa en la traducción, es necesario hacer esta simplificación.

La tabla 5 muestra los resultados de la comparación a partir de las categorías tomadas de Gopinath (2004; ver Apéndice C).

TIPO DE DESVIACIÓN	TOTAL	CON	NOR
Desviaciones Léxicas	97	12%	88%
Desviaciones gramaticales	37	40%	60%
Desviaciones fonológicas	36	30%	70%
Desviaciones idiolectales	16	37%	63%

Tabla 5. El tratamiento de las desviaciones en la traducción

Como se puede apreciar, la tendencia en la traducción fue la de normalizar las desviaciones en las cuatro categorías. Sin embargo, la diferencia más significativa solamente ocurrió en las desviaciones léxicas y, en menor grado, en las fonológicas. Para el caso de las desviaciones gramaticales y las idiolectales el porcentaje no fue realmente significativo.

El hecho de que en la traducción se hayan normalizado una mayor cantidad de desviaciones léxicas que las que conservaron puede explicarse en términos de la interpretación de su origen y función en el texto. En efecto, es posible que las traductoras hayan interpretado las desviaciones léxicas tan solo desde el punto de vista del inglés y no como una manipulación del inglés desde el punto de vista indio. De esta forma, puede ser que interpretaran que palabras como *sicksweet* y *fatfreckled* las había escrito un individuo con un buen conocimiento del inglés (con tan buen conocimiento de la lengua que le permitiera jugar con sus normas ortográficas y semánticas para crear nuevas palabras) y

que fueran simplemente palabras creativas en esa lengua, sin ningún tipo de influencia india, tanto en términos lingüísticos (tendencia a juntar palabras) como políticos y culturales (deseo de transmitir su propia forma de ver el mundo en un medio lingüístico heredado de los colonizadores).

Al ser consideradas como elementos léxicos de la lengua inglesa y nada más, optaron por una estrategia de sustitución, en donde la palabra en inglés se tradujo al español (*sicksweet* = empalagoso y nauseabundo; *fatfreckled* = redondas y pecosas) en lugar de tratar de recrear la falta de separación entre palabras, por ejemplo. En este sentido, Herrero (1999) encontró algo similar en su análisis de la traducción de marcadores culturales de novelas indo-inglesas al español: los marcadores culturales británicos solían traducirse más al español que aquellos de la cultura india. La investigadora concluye que esto se debe a la distancia entre las culturas involucradas: conforme existe mayor distancia entre los universos culturales origen y meta (indio y español), mayor es el grado de conservación de la realidad descrita en el original mientras que, por el contrario, cuando las culturas involucradas no son extrañas entre sí (británica y española), ya no se da un predominio casi absoluto de la conservación (Herrero 1999: 378), es decir, se sustituyen por elementos de la lengua española.

Si bien nuestros ejemplos de desviaciones léxicas no son realmente marcadores culturales, la conclusión a la que llega Herrero parece explicar el porqué de la estrategia normalizadora de las traductoras. Como vimos, esta estrategia tiene importantes consecuencias en términos de tergiversar el proyecto de escritura de Arundhati Roy. Sin embargo, nuevamente hay que interpretar esta estrategia tanto en el marco del resto de las

estrategias como a la luz de las que analizamos en el apartado 3.1 (la traducción de la presencia de marcadores culturales indios).

En este sentido, podemos decir que en el caso específico de las traducciones de desviaciones léxicas, al igual que ocurrió con la marcación tipográfica de marcadores culturales y la explicitación de los mismos, sí hay un acercamiento hacia el polo domesticador y refleja una influencia de los modelos de traducción guiados por la asimilación de la otredad. Sin embargo, en términos generales, la conservación de los otros tipos de desviaciones es evidencia de lo contrario, es decir, de un acercamiento al polo de la extranjerización y un alejamiento de los modelos de traducción que tienden a suprimir la diferencia.

¿Cuál es entonces nuestra evaluación general de la traducción al español a partir del análisis de las estrategias mediante las que Roy buscó inscribir la especificidad de la lengua malayalam y su cultura en un texto escrito en la lengua heredada de los colonizadores? Si partimos del hecho de que Roy construyó en su novela, como vimos a lo largo de este capítulo, una especie de movimiento de vaivén entre la extrañeza y la familiaridad propio del exotismo estratégico que ponen en práctica los autores poscoloniales, podemos afirmar que, en términos globales, las traductoras consiguieron reflejar este movimiento en su traducción. En efecto, si bien hay instancias en donde todavía se evidencia la fuerte influencia de las teorías inspiradas en los esfuerzos del humanismo por cerrar la brecha entre culturas, también hay otras en donde las estrategias se alejan de esta influencia y se acercan a las estrategias poscoloniales que requiere una novela como *The God of Small Things*.

CONCLUSIONES

El análisis de las estrategias de traducción de dos de las formas en que Arundhati Roy —al igual que gran parte de los escritores poscoloniales— inscribe la especificidad de la lengua y la cultura malayalam en su novela *The God of Small Things* comprobó de forma parcial la hipótesis planteada en un inicio. Esta hipótesis, establecida a partir de las conclusiones de Woodham (2007), planteaba que las estrategias actuales de traducción de novelas poscoloniales tendían, por un lado, a normalizar los rasgos innovadores del texto original y, por otro, a exotizar gratuitamente los elementos en lenguas indígenas.

En el caso de la traducción al español de *The God of Small Things* esta hipótesis se cumplió parcialmente en tanto que, si bien se constató que algunas estrategias sí normalizaban y exotizaban los elementos subversivos en el texto meta, otras estrategias los mantenían tal y como aparecían en el original. Estos resultados se pueden explicar con ayuda de las reflexiones de Carbonell (2003) en torno a la maquinaria mediante la que se producen las representaciones del Yo y del Otro que mencioné en el capítulo I.

Las traductoras trasladaron íntegramente a su versión en español estrategias del texto original como la colocación en cursivas de marcadores culturales indios y la explicitación de elementos propios de la lengua y cultura malayalam. Estas formas de tratamiento contribuyen, sin duda, a facilitar la lectura y la hacer al Otro más inteligible, por lo que no constituyeron un cuestionamiento del método domesticador inspirado en las teorías tradicionales de traducción en el que se enmarcan algunas de las estrategias de Ceriani y Santoro. En efecto, las formas de tratamiento de los elementos que podían causar

extrañeza al lector o dificultar su lectura se adecuaron a los criterios privilegiados por el método domesticador.

Por otra parte, cuando las traductoras se enfrentaron a estrategias subversivas en el texto original como la decisión de no marcar en cursivas elementos que según las normas ortográficas de la lengua europea sí deberían marcarse de esta forma o la producción de desviaciones léxicas que alteran las reglas gramaticales de la lengua inglesa, evidenciaron una mayor dificultad para verterlas íntegramente en su traducción. En marcado contraste de lo que sucedió arriba, las traductoras optaron por neutralizar y exotizar de forma gratuita estas formas de tratamiento porque no se adecuaban al modelo de traducción que todavía informa el centralismo y el purismo lingüístico del mundo editorial español, tal y como lo señaló acertadamente Martín (2003).

Es importante recalcar que las tendencias de las que hablamos líneas arriba deben, sin duda, contrastarse con las instancias en donde las estrategias de traducción se ocuparon de los elementos subversivos del texto original de forma más creativa y desapegada del aparato domesticador que explicamos en el capítulo 1. Esta es otra tarea pendiente para una investigación posterior: abordar de forma analítica y reflexiva las estrategias de traducción que sí parecen conservar el proyecto del autor del texto original. En el capítulo II presentamos algunos ejemplos de este tipo de estrategias, las cuales forman parte de la “práctica descolonizada de la traducción” y es hacia allá donde pueden dirigirse nuevas investigaciones en el tema de la traducción poscolonial.

La forma en que Ceriani y Santoro abordaron la traducción de *The God of Small Things* al español parece confirmar el planteamiento de Sherry Simon (1992) en torno a que

la traducción es “[...] the materialization of our relationship to otherness, to the experience —through language— of what is different” (Simon 1992: 161). Ante tales parámetros éticos pensados para la traducción, es evidente que es necesario contar con los medios teóricos, críticos y textuales que permitan estudiar y practicar la traducción como el *locus* de la resistencia y la diferencia, como una práctica subversiva y perturbadora opuesta a la visión humanística de la traducción que informa el método domesticador bajo el cual todavía se producen muchas traducciones contemporáneas.

Como he esperado demostrar a lo largo de la tesis, el estudio de la literatura y la traducción poscoloniales hacen evidente que este tipo de textos no se benefician en modo alguno de las estrategias de traducción que se basan en el método domesticador, en tanto que tienden a anular la diferencia por completo o a constituir la como exótica. En efecto, lo que hace falta es que los criterios que juzgan a una traducción como aceptable logren entender a la otredad en términos no jerarquizados y ser conscientes de que la diferencia lingüística y cultural manifiesta en esa otredad no es un obstáculo para la comunicación pacífica y respetuosa. La traducción puede y debe ser un instrumento que ayude a alcanzar esta meta.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

ROY, Arundhati, *The God of Small Things*. Toronto, Vintage Canada, 1997

--- *El Dios de las Pequeñas Cosas*, trad. Cecilia Ceriani y Txaro Santoro. Barcelona, Anagrama, 1998

Fuentes secundarias

ASAD, Talal, "The Concept of Cultural Translation in British Social Anthropology" en James Clifford y George E. Marcus (eds.) *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley, University of California Press, pp.141-164, 1986.

ASHCROFT, Bill, Gareth Griffiths y Helen Tiffin, *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-colonial Literatures*. Nueva York, Routledge, 1989

BANDIA, Paul, "Postcolonialism and translation: the dialectic between theory and practice", en Aline Remael e Ilse Logie (eds.) *Linguistica Antverpiensia. Translation as Creation: the Postcolonial Influence 2*: 129-142, 2003.

--- 'African-Europhone Literature and Writing as Translation: Some Ethical Issues', en Theo Hermans (ed.), *Translating Others Volume 2*. Manchester, St. Jerome, pp. 349-361, 2006.

BANDYOPADHYAY, Sumana. *Indianisation of English: Analysis of Linguistic Features in Selected Post-1980 Indian English Fiction*. Nueva Delhi, Concept Publishing, 2010.

BANETH-NOUAILHETAS, Emilienne, *The God of Small Things. Arundhati Roy*. París, Armand Colin, 2002.

BERMAN, Antoine, *L'Épreuve de l'Étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique. Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Shleiermacher, Hölderlin*. París, Gallimard, 1984.

BHABHA, Homi, *The Location of Culture*. Londres, Routledge, pp. 212-235, 1994.

BRIANS, Paul, *Arundhati Roy: The God of Small Things Study Guide*. Disponible en <http://public.wsu.edu/~brians/anglophone/roy.html>, 1998.

CARBONELL I CORTÉS, OVIDI, “Semiotic alteration in translation. Othering, stereotyping and hybridization in contemporary translations from Arabic into Spanish and Catalan”, en Aline Remael e Ilse Logie (eds.) *Linguistica Antverpiensia. Translation as Creation: the Postcolonial Influence 2*: 145-159, 2003.

CASANOVA, Pascale, Consécration et Accumulation de Capital Littéraire. La Traduction Comme Échange Inégal. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales 2*, 2002, 144 pp : 7-20.

CLARKE, Anna, “Hybridity and Dialogism in *The God of Small Things*”, en Alex Tickell *Arundhati Roy's The God of Small Things*. Nueva York, Routledge, pp. 132-141, 2007.

DITTMER, Lars, *The communications system of the twins in Arundhati Roy's "The God of small things": How they apply the English language in a postcolonial Indian setting*. Scholarly paper (seminar), University of Potsdam, Potsdam, 2005.

FRANCO Aixelá, Javier, “Culture-Specific Items in Translation”, en Román Álvarez y Maria Carmen África Vidal (eds.), *Translation, Power, Subversion*. Clevedon, Multilingual Matters, pp. 52-78, 1996.

GEORGE, Roshin, “The God of Small Things: An Experimental Novel”, en *Indian Writing in English*, Rama Kundu (ed.). Nueva Delhi, Atlantic Publishers and Distributors, 2003.

GOPINATH, Beena "Defiant Deviances: Arundhati Roy's The God of Small Things." *Samyukta . A Journal of Women's Studies* 4(1): 128-136, 2004.

HERRERO Rodes, Leticia, *La traducción entre culturas: la traducción de los marcadores culturales específicos en la novela angloindia de la década de los noventa*. Tesis doctoral, Departamento de Filología Inglesa, Universidad de Alicante, 1999.

HUGGAN, Graham, *The Postcolonial Exotic: Marketing the Margins*. Londres, Routledge, 2001.

HURTADO Albir, Amparo, *Traducción y traductología: Introducción a la traductología*. Madrid, Cátedra, 2004.

KHTARI, Chhote Lal, “Arundhati Roy's The God of Small Things: Narrative Discourse and Linguistic Experiments”, en B. Naikar (ed.), *Indian English Literature*. Nueva Delhi, Atlantic Publishers and Distributors, 7: 288-301, 2003.

KUMAR Das, Bijay, *The language of The God of Small Things: A post-colonial study*. Nueva Delhi, Atlantic Publishers and Distributors, 2007.

LÓPEZ Heredia, Goretti, “El traductor *visible* poscolonial ante la tentación del exotismo”, en Aline Remael e Ilse Logie (eds.), *Linguistica Antverpiensia. Translation as Creation: the Postcolonial Influence*, 2: 161-172, 2003.

--- *El poscolonialismo de expresión francesa y portuguesa: la ideología de la diferencia en la creación y la traducción literarias*. Tesis doctoral, Departamento de Humanidades, Universitat Pompeu Fabra, 2004.

MARTÍN Ruano, M. Rosario, “Bringing the other back home: the translation of (un)familiar hybridity”, en Aline Remael e Ilse Logie (eds.), *Linguistica Antverpiensia. Translation as Creation: the Postcolonial Influence*, 2: 191-204, 2003.

MEHREZ, Samia, “Translation and the Postcolonial Experience: The Francophone North African Text” en Lawrence Venuti (ed.) *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*. Londres, Routledge, 1992, pp. 120-138.

MULLANEY, Julie, *Arundhati Roy's The God of Small Things: A Reader's Guide*. Nueva York, Continuum, 2007.

NGŨGĨ wa Thiong'o, *Decolonizing the Mind. The Politics of Language in African Literature*. Nairobi, East African Educational Publishers, 2004.

NIEN-MING CH'IEN, Evelyn. *Weird English*. Massachusetts, Cambridge University Press, 2004.

NIRANJANA, Tejaswini, *Siting Translation: History, Post-Structuralism and the Colonial Context*. Berkeley, University of California, 1992.

NORD, Christiane, “It's Tea Time in Wonderland: Culture-markers in Fictional Texts”, en H. Pürschel et. al (eds.), *Intercultural Communication*. Frankfurt, Peter Lang, 1994.

OXFORD DICTIONARIES. Disponible en <http://oxforddictionaries.com/>

PACHECO Pinto, Marta, “Translating the Female Oriental Other. Introduction to a Research Project”, en Pieter Boulogne (ed.), *Translation and Its Others. Selected Papers of the CETRA Research Seminar in Translation Studies 2007*. Disponible en <http://www.kuleuven.be/cetra/papers/papers.html>

PRASAD, G.J.V., “Writing translation. The strange case of the Indian English novel”, en Susan Bassnett y Harish Trivedi (eds.), *Post-Colonial Translation. Theory and practice*. Londres, Routledge, pp. 43-57, 1999.

RAJAGOPALAN, Kanavillil, "Caliban as the Prototype of the Postcolonial Translator", *Tradução & Comunicação. Revista Brasileira de Tradutores* (17): 43-48, 2008.

RAO, Raja. *Kanthapura*. Nueva Delhi, Oxford University Press, 1989.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Principales novedades de la última edición de la Ortografía de la Lengua Española 2010*. Disponible en [http://www.rae.es/rae/gestores/gespub000018.nsf/%28voAnexos%29/arch8100821B76809110C12571B80038BA4A/\\$File/CuestionesparaelFAQdeconsultas.htm#ap0](http://www.rae.es/rae/gestores/gespub000018.nsf/%28voAnexos%29/arch8100821B76809110C12571B80038BA4A/$File/CuestionesparaelFAQdeconsultas.htm#ap0).

REMAEL, Aline e Ilse Logie, "Introduction. Translation as creation: the postcolonial influence". *Linguistica Antverpiensia. Translation as Creation: the Postcolonial Influence* 2: 47-60, 2003.

ROLLASON, Christopher, *Translating a Transcultural Text - Problems and Strategies: On the Spanish Translation of Vikram Chandra's 'Love and Longing in Bombay'*. Ponencia presentada en el 4to. Congreso de la European Society for Translation Studies, Lisboa, 2004.

--- *Problems of translating Indian Writing in English into Spanish, with reference to "A Married Woman" by Manju Kapur*. Versión revisada de la ponencia presentada en la Universidad Jawaharlal Nehru, Nueva Delhi, 7 de marzo 2006.

RUSHDIE, Salman, "Introduction", en Salman Rushdie y Elizabeth West (eds.), *Mirrorwork: 50 Years of Indian Writing 1947-1997*. Nueva York, Henry Holt & Company, 1997.

SAILAJA, Pingali, *Dialects of English. Indian English*. Edinburgo, Edinburgh University Press, 2009.

SALES Salvador, Dora, "‘I translate, therefore I am’: la ficción transcultural entendida como literatura traducida en el polisistema poscolonial", en Aline Remael e Ilse Logie (eds.) *Linguistica Antverpiensia. Translation as Creation: the Postcolonial Influence* 2: 47-60, 2003.

--- "La experiencia de traducir literatura de la India: responsabilidad y documentación", ponencia presentada el 23avo. Congreso Internacional de la Asociación Española de Lingüística Aplicada, Universidad Politécnica de Valencia, 2004.

--- "Translational Passages: Indian Fiction in English as Transcreation?", en Albert Branchandel y Lovell Margaret West (eds), *Less Translated Languages*. Amsterdam, J. Benjamins, pp.189-205, 2005.

--- "Documentation as Ethics in Postcolonial Translation", *Translation Journal*, 10, 1, 2006.

SIMON, Sherry, "The Language of Cultural Difference: Figures of Alterity in Canadian Translation", en Lawrence Venuti (ed.) *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*. Londres, Routledge, 1992, pp. 156-176.

--- *Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission*. Londres, Routledge, 1996.

SINGH, Khushwant, "Making English an Indian language". *The Tribune*. Disponible en <http://www.tribuneindia.com/2001/20011020/windows/above.htm>, 2001.

SNELL-HORNBY, Mary, "Communicating in the Global Village: On Language, Translation and Cultural Identity." *Current Issues in Language & Society* 6(2): 103-120, 1999.

--- "Re-creating the Hybrid Text: Postcolonial Indian Writings and the European scene", en Aline Remael e Ilse Logie (eds.) *Linguistica Antverpiensia*. 2: 173-190, 2003.

SPIVAK, Gayatri, *Outside in the Teaching Machine*. Londres, Routledge, 1993.

SURENDRAN, K.V., *The God of Small Things: a Saga of Lost Dreams*. Nueva Delhi, Atlantic Publishers and Distributors, 2007.

The Times of India, *Indiaspeak: English is our 2nd language*, <http://timesofindia.indiatimes.com/india/Indiaspeak-English-is-our-2nd-language/articleshow/5680962.cms>, consultado en abril del 2011.

TICKELL, Alex, *Arundhati Roy's The God of Small Things*. Nueva York, Routledge, 2007.

TOOR, Saadia, "Indo-chic: The Cultural Politics of Consumption in Post-liberalization India." *SOAS Literary Review* 2: 1-33, 2000.

TYMOCZKO, Maria, "Post-Colonial Writing and Literary Translation", en Susan Bassnett & Harish Trivedi (eds), *Post-colonial Translation: Theory and Practice*. Nueva York, Routledge, pp.19-40, 1999a.

--- *Translation in a Postcolonial Context: Early Irish Literature in English Translation*. Manchester, St. Jerome, 1999b.

--- "Translations of Themselves: The Contours of Postcolonial Fiction", en Sherry Simon y Paul St-Pierre (eds.), *Changing the Terms: Translating in the Postcolonial Era*. Ottawa, University of Ottawa Press, pp.147-163, 2000.

VALERO Garcés, Carmen, Beatriz Soto, Mohamed El-Madkouri, "Panorama de la traducción de literatura de minorías en la España de comienzos de siglo: literatura de la india, literatura árabe, literatura magrebí y literatura de países africanos", *Revista electrónica de estudios filológicos*, no. 8, diciembre 2004.

VENUTI, Lawrence, *The Translator's Invisibility: a History of Translation*. Nueva York, Routledge, 1995.

VINODA, T. "Moving the 'Small' to the Centre: The God of Small Things: A Study in Style", en R. M. y. K. D. R. P. Mallikarjuna Rao (eds.), *Postcolonial Theory and Literature*. Nueva Delhi, Atlantic Publishers and Distributors, pp. 129-146, 2003.

WOODHAM, Kathryn, "Translating Linguistic Innovation in Francophone African Novels". Tesis doctoral, School of Modern Languages and Cultures. Universidad de Nottingham, 2007.

APÉNDICE A. PRESENCIA DEL MALAYALAM Y OTRAS LENGUAS INDIAS

p.	EJEMPLO TEXTO FUENTE	TIPO DE FENÓMENO	p.	EJEMPLO TEXTO META	ESTRATEGIA DE TRADUCCIÓN	EFECTO
46	Along the bottom of the S-shaped swirl of his billowing skirt, it said, in an S-shaped swirl, <i>Emperors of the Realm of Taste</i> [...] It was the literal translation of <u><i>Ruchi lokathinde Rajavu</i></u> , which sounded a little less ludicrous than <i>Emperors of the Realm of Taste</i> .	PMI	64	Debajo de la ondulación en forma de ese de la inflada falda ponía, siguiendo sus bordes, EMPERADORES DEL REINO DEL SABOR [...] Era una traducción literal del <u>malayalam <i>Ruchi lokathinde rajavu</i></u> , que sonaba un poco menos ridículo que <i>Emperadores del Reino del Sabor</i> .	C/GLI	-
COMENTARIOS						
En el original no se especifica que lo que está en cursivas es malayalam; en la traducción al español, sí.						
97	"Ay! <u><i>Eda cherukka!</i></u> " The Orangedrink Lemondrink Man said, in a gravelly voice thick with sleep.	PMI	125	-¡Eh! <u><i>Eda cherukka!</i></u> –dijo el Hombre de la Naranja y la Limonada, con voz ronca y espesa por el sueño-	C	-
COMENTARIOS						
“Eda cherukka” significa, en malayalam, “Ay! Fellow” (Surendran 2007:194) o “Hey you, boy!” (http://www.wsu.edu/~brians/anglophone/roy.html). Tanto en el original como en la traducción no se traduce el malayalam, solamente se marca en cursivas.						

125	" <i>Aiyyo paavam</i> ," Comrade Pillai whispered, and his nipples dropped in mock dismay.	PMI	157	- <i>Aiyyo paavam!</i> –susurró el camarada Pillai, y sus tetillas se pusieron mustias con simulada consternación.	C	-
-----	--	-----	-----	--	---	---

COMENTARIOS

Aiyyo paavam significa “qué pena”, al parecer en malayalam (<http://www.wsu.edu/~brians/anglophone/roy.html>). No se traduce ni se explica qué significa (tanto en el original como en la traducción).

Seguimos en la conversación entre Pillai y Rahel. Tal vez sí hablan en una mezcla de inglés y malayalam. Las expresiones en esta última lengua se aproximan, tal vez, más a interjecciones que a frases completas, por lo que se siguen usando en la lengua materna, sin traducirse.

En la traducción se añade un signo de admiración que no está presente en el original.

Gopinath (2004) señala que casi siempre quienes usan las palabras en malayalam sin glosa son personajes que pertenecen a un estrato bajo u “ordinario” de la sociedad (también para el caso de Kutappen, hermano de Velutha); comenta que Pillai expresa una falsa simpatía por la condición de Estha.

Aiyyo Paavam (poor fellow) (Surendran 1993:193).

128	" <i>Orkunnundo</i> "?	PMI	161	- <i>Orkunnundo</i> ?	C	-
-----	------------------------	-----	-----	-----------------------	---	---

COMENTARIOS

Pillai le pregunta a Rahel. *Orkunnundo* significa, en malayalam, “¿recuerdas?” (Surendran 2007:194).

Ni en el original ni en la traducción se dice qué significa. Infiero entonces que no era importante para Roy que sus lectores entendieran estas partes de la conversación. Quizá esto podría interpretarse como una forma de reservar ciertos significados sólo para quienes hablan malayalam e inglés.

132	And tapioca chips and <u>chakka velaichathu</u> for the way back. They were all there—the deaf <u>ammoomas</u> , the cantankerous, arthritic <u>appoopans</u> , the pining wives, scheming uncles, children with the runs.	PMI	166	Y tapioca frita y <i>chakka velaichathu</i> para el camino de vuelta. Estaban todos: las <i>ammoomas</i> sordas, los <i>appoopans</i> artríticos y cascarrabias, las esposas que suspiraban, los tíos intrigantes, los niños con cagalera.	C/AT	EX
COMENTARIOS						
<p>Nombres para comida y parientes (malayalam):</p> <p>chakka velaichathu = jackfruit (http://www.wsu.edu/~brians/anglophone/roy.html). Árbol grande que produce una fruta grande y crece principalmente en las zonas tropicales de Asia (MacMillan).</p> <p>Ammoomas = abuelas (http://www.wsu.edu/~brians/anglophone/roy.html).</p> <p>Appoopan = abuelos (http://www.wsu.edu/~brians/anglophone/roy.html).</p> <p>En el original no se marcan en cursivas ni se traducen. En la traducción sólo se marcan en cursivas. Tal vez esto de ponerlas en cursivas en la traducción “exotiza” algo que no quiso exotizarse en el original.</p>						
134	With hunger for <u>kappa</u> and <u>meen vevichathu</u> that they hadn't eaten for so long.	PMI	168	Con hambre de <i>kappa</i> y de <i>meen vevichathu</i> , que hacía tanto que no comían.	C/AT	EX

COMENTARIOS

Caso similar al anterior: en el original no se marca el malayalam pero en la traducción sí: en ningún caso se traduce.

kappa = raíz de cassava, cocinada de diferentes formas (<http://www.wsu.edu/~brians/anglophone/roy.html>) (mandioca, en español).

meen vevichathu = pescado cocinado (meen = fish / vevichathu = cooked) (<http://www.wsu.edu/~brians/anglophone/roy.html>).

137	He kept dropping his packages and saying, “ <i>Ende Deivomay! Eee sadhanangal!</i> ”	PMI	171	Dejaba caer los paquetes y decía una y otra vez: “ <i>Ende Deivomay! Eee sadhanangal!</i> ”	C	-
-----	---	-----	-----	---	---	---

COMENTARIOS

Ende Deivomay! Eee sadhanangal! significa My God! What creatures! (<http://www.wsu.edu/~brians/anglophone/roy.html>). En ambos textos se elige dejar el malayalam sin traducir pero sí marcado en cursivas; ¿tal vez se marca porque es algo que dice un personaje?

Gopinath sugiere que aquí el uso del malayalam le da un toque de color local a la historia pero también le da un tono de autenticidad y periodicidad a los personajes (2004).

Según Surendran (1993:193) el significado de *Ende Deivomay! Eee Sadhanangal!* es My God! These things!

161	[...] Kochu Maria still wore her spotless half-sleeved white <u>chatta</u> with a V-neck and her white <u>mundu</u> [...]	PMI	200	[...] Kochu Maria todavía llevaba immaculados <u>chattas</u> blancos de manga corta y escote en uve y <u>mundus</u> blancos [...]	C/AT	EX
-----	---	-----	-----	---	------	----

COMENTARIOS

En el original no se “marcan” las palabras que se refieren al vestido:

chatta = blouse (blusa)

mundu = A single piece of cloth arranged as a sort of loose pair of trousers, tied at the waist, worn by both men and women (though women add upper garments to it). Longer than the dhoti (tela de una pieza que se acomoda como un tipo de pantalones sueltos, amarrados a la cintura, usada por hombres y mujeres –aunque las mujeres se ponen algo más encima). Es más larga que un dhoti.

Aunque no aparecen en cursivas, no se han asimilado a la lengua inglesa (no aparecen en ninguno de los diccionarios monolingües consultados) pero no se traducen ni se explica su significado, aunque se puede inferir por el contexto. No puedo asegurar que ambas palabras estén en malayalam, habría que corroborar esto.

En la traducción se pluralizan y se marcan en cursivas; no hay notas a pie que expliquen el significado.

162	Her <u>kunukku</u> earrings were thick and gold.	PMI	201	Llevaba pendientes de oro, gruesos y pesados, de estilo <u>kunukku</u> .	C/AT	EX
-----	--	-----	-----	--	------	----

COMENTARIOS

En el original no se “marca” la palabra que designa el tipo de aretes; en la traducción sí; en ningún caso se traduce.

kunukku earrings = A type of ancient Christian Keralite jewelry, usually gold earrings consisting of a short, thin chain with a small ball hanging from it (<http://www.wsu.edu/~brians/anglophone/roy.html>) (un tipo de joyería antigua Cristiana de Kerala [¿?], generalmente de aretes de oro formados por una cadena corta y delgada, con una pequeña pelota que cuelga de ella).

Corroborar que se trata de malayalam.

163	" <u>Chacko Saar vannu</u> " the traveling whisper went.	PMI	203	<u>Chacko Saar vannu</u> decía el murmullo volador. Se	C	-
-----	--	-----	-----	--	---	---

	Chopping knives were put down.			dejaron a un lado los cuchillos de picar.		
COMENTARIOS						
<p>En ambos casos aparece la frase en cursivas y no se traduce. Probablemente sí sea malayalam, pues este murmullo lo dicen los trabajadores de la fábrica de conservas.</p> <p><i>Chacko Saar vannu = Mr. Chacko has arrived</i> (Ha llegado el Sr. Chacko). "Saar" is a phonetic spelling of an Indian pronunciation of the English word "Sir." (http://www.wsu.edu/~brians/anglophone/roy.html). "Saar" es como se escribe fonéticamente la pronunciación india de la palabra inglesa "Sir" (Señor).</p> <p>No sabemos porqué Roy decidió dejar esto sin traducir (¿los trabajadores de la fábrica no tienen voz?).</p> <p>Los trabajadores de la fábrica anuncian así la llegada de Chacko (Gopinath 2004).</p> <p>Mr. Chacko has come (según Surendran 1993:193).</p>						
164	And on one side of the driveway, beside the old well, in the shade of <u>the kodam puli</u> tree, [...]	PMI	203	Y a un lado del camino de entrada para coches, junto al viejo pozo, a la sombra de <u>un frondoso árbol</u> , [...]	NA	NOR
COMENTARIOS						
<p>En la traducción se elimina el nombre ¿"nativo"? del árbol. <i>Kodam puli tree</i> = A variety of tamarind tree bearing fruit shaped like a <i>kodam</i> or round bowl (http://www.wsu.edu/~brians/anglophone/roy.html). Es una variedad de un árbol de tamarindo que da un fruto que tiene la forma de un <i>kodam</i> o recipiente redondo. Probablemente el nombre del árbol sea malayalam.</p> <p>Esto hace la frase menos "exótica" que el original. En otros casos (ver ropa o alimentos) sí se ha dejado los términos en malayalam o hindi o en la lengua india en que estén. ¿Por qué aquí no? Además, "frondoso" parece ser más general (¿hiperónimo?).</p>						
169	" <i>Aiyyo kashtam</i> ," Velutha said. "Would I do that? <i>You</i> tell	PMI	209	- <i>Aiyyo kashtam</i> –dijo Velutha-. ¿Crees que yo haría una cosa así? Dímelo <i>tú</i> , ¿crees que Velutha haría	C	-

	me, would Velutha <i>ever</i> do that?			<i>alguna vez una cosa así?</i>		
COMENTARIOS						
<p>El malayalam no se traduce en ninguna versión, sólo se marca en cursivas.</p> <p><i>Aiyyo kashtam</i> = Literally, "Oh, what a pity!" but used here as a reproach: "How could you say that!" (http://www.wsu.edu/~brians/anglophone/roy.html). Literalmente quiere decir "¡Ay, qué pena!" pero aquí se utiliza más bien como reproche: "¡Cómo puedes decir eso!".</p> <p>Gopinath (2004) señala que casi siempre quienes usan las palabras en malayalam sin glosa son personajes que pertenecen a un estrato bajo u "ordinario" de la sociedad; también señala que aquí Velutha aparenta estar triste por ser erróneamente identificado por Rahel.</p> <p>Surendran dice que esto significa "how sad" (1993:193).</p>						
170	" <u><i>Kando, Kochu Mariye?</i></u> " Mammachi said. "Can you see our Sophie Mol?" " <u><i>Kandoo, Kochama,</i></u> " Kochu Maria said extra loud. "I can see her."	PMI	210	- <u><i>Kando, Kochu Mariye?</i></u> -dijo Mammachi-. ¿Ves a nuestra querida Sophie Mol? - <u><i>Kandoo, Kochamma</i></u> -dijo Kochu Maria en voz muy alta-. ¡Sí que la veo!	C	-
COMENTARIOS						
<p>En el original se marca el malayalam y, según Brians (1998) (http://www.wsu.edu/~brians/anglophone/roy.html), se traduce enseguida (¿puedes verla?).</p> <p>Nuevamente aparece cómo pronuncia Mammachi el nombre de Maria (Mariye), que no pasa al español; sólo se marca.</p> <p>Identificar bien los casos donde el malayalam se traduce y aquellos donde no se traduce y cómo. Aquí se dice la frase en malayalam y en seguida se repite en inglés.</p>						

170	"I don't know about that, but she's very beautiful," Kochu Maria shouted. " <u>Sunday kutty</u> . She's a little angel."	PMI	210	-¡Eso no lo sé, pero es preciosa! –gritó Kochu Maria-. <u>Sundarikutty!</u> ¡Es como un angelito!	C/CO	-
COMENTARIOS						
<p>En el original se marca el malayalam, sin traducirse o quizá la traducción es la que viene enseguida. Arriba hay otro ejemplo con la misma frase y Brians (1998) la tradujo como “lovely little girl”.</p> <p>En la traducción al español también se marca la palabra en cursivas y se traduce literalmente lo de “angel”. Es posible que el hecho de juntar las dos palabras en una sola sea algún tipo de compensación.</p> <p>Surendran (1993:193) dice que esto es beautiful girl.</p>						
173	"That's Exactly Right," Velutha said. "We are not even Playing. But what I would like to know is, where is our <u>Esthappappychachen Kuttappen Peter Mon?</u> "	PMI	215	-Eso es Absolutamente Cierto –dijo Velutha-. Ni siquiera Actuamos. Pero me gustaría saber dónde está nuestro querido <u>Esthappappychachen Kuttappen Peter Mon.</u>	C	-
COMENTARIOS						
<p>En ninguna de las dos versiones se traduce el malayalam; tampoco se marca. Supongo que son formas afectivas de llamar a alguien; por lo menos “Mon” lo es (chico/niño en malayalam). Ch'ien (2004:192) afirma que “pappychachen” es un nombre indio (habría que corroborar si todo es malayalam o hindi o qué), junto con “Velutha” y “Peter Mon”.</p>						
176	" <u>Kushumbi</u> ," Kochu Maria said. "Jealous people go straight to hell."	PMI	218	- <u>Kushumbi</u> –dijo Kochu Maria-. La gente celosa se va derechita al infierno.	C	-

COMENTARIOS

Kushumbi significa “mujer celosa” en malayalam (Brian 1998). Tanto en el original como en la traducción se marca con cursivas pero no se traduce explícitamente; el lector puede inferir el significado por lo que sigue “la gente celosa”, pero también puede escapársele el significado.

180	[Estha] Organized Rahel's <u>pallu</u> and settled his own.	PMI	222	Le hizo [Estha] los pliegues al de Sophie Mol, organizó el <u>pallu</u> de Rahel y se acomodó el suyo.	C/AT	EX
-----	---	-----	-----	--	------	----

COMENTARIOS

“pallu” (no está en los diccionarios monolingües consultados). En Brians (1998) viene la definición: the loose end of a sari which is draped over the shoulder. (<http://www.wsu.edu/~brians/anglophone/roy.html>). La parte suelta del sari que se coloca sobre el hombro. No dice si es malayalam o hindi o qué; corroborar que pusimos M.

En la traducción se marca en cursivas (¿esto qué quiere decir?) pero, al igual que en el original, no se traduce.

Al poner en cursivas algo que no está en el original, se da una especie de exotización de la traducción con respecto al original. Con respecto al lector español ¿cuál es la diferencia entre que lo lea en cursivas y que lo lea sin cursivas? Quizá que le va a “saltar más” si está en cursivas que si no lo está. Las cursivas marcan el término como extranjerismo con respecto al español. Pero si se le pidiera al lector (desde un prefacio o una nota del traductor colocada al inicio de la novela) que pensara que lo que está leyendo en realidad está en inglés y que las palabras en malayalam están rodeadas de inglés... ya sería muy complicado...

183	On clear nights the sound of the <u>chenda</u> traveled up to a kilometer from the Ayemenem temple, announcing a kathakali performance.	PMI	225	En las noches despejadas el sonido del <u>chenda</u> que anunciaba una representación de kathakali podía llegar a oírse a un kilómetro de distancia del templo de Ayemenem	C/AT	EX
-----	---	-----	-----	--	------	----

COMENTARIOS

“chenda” es un tambor (Brians 1998); probablemente está en malayalam, pues es un tambor típico del estado de Kerala (<http://music.indobase.com/musical-instruments/chenda.html>, consultado el 27 de abril de 2020)). No aparece en ninguno de los diccionarios monolingües consultados. No se marca en cursivas en el original.

En la traducción sí se marca en cursivas (¿por qué?) pero no se da ninguna explicación.

187	<p><i>Enda da korangacha, chandi ithra thenjadu?</i></p> <p>(Hey, Mr. Monkey man, why's your bum so red?)</p> <p><i>Pandyill thooran poyappol nerakkamuthiri nerangi njan.</i></p> <p>(I went for a shit to Madras, and scraped it till it bled.)</p>	PMI	231	<p><i>Enda da korangacha, chandi ithra thenjadu?</i></p> <p>(¿Eh, señor Hombre Mono, por qué tienes el ojete rojo?)</p> <p><i>Pandyill thooran poyappol nerakkamuthiri nerangi njan.</i></p> <p>(¡Porque me fui a cagar a Madrás y me lo limpié con un rastrojo!)</p>	C	-
-----	---	-----	-----	---	---	---

COMENTARIOS

En el original y en la traducción se marca el malayalam y se traduce. Reflexionar porqué en ocasiones sí se traduce el malayalam y en otras no.

192	<p>It <i>was</i> a boat. A tiny wooden <u>vallom</u>.</p>	PMI	237	<p>Era una barca. Un diminuto <u>bote</u> de madera.</p>	NA	NOR
-----	---	-----	-----	--	----	-----

COMENTARIOS

“vallom” = small boat (Brians 1998), bote pequeño. Supongo que está en malayalam (no está en ninguno de los diccionarios monolingües consultados). En el original se da la traducción de forma implícita. En la traducción no se conserva el elemento “exotizante”; se traduce “vallom” por “bote”.

193	The flat, foolish <u>pallathi</u> , the silver <u>paral</u> , the wily, whiskered <u>koori</u> , the sometimes <u>karimeen</u> .	PMI	238	Los <i>pallathi</i> planos y tontos, los <i>paral</i> plateados, los <i>koori</i> bigotudos, y astutos, los <i>karimeen</i> , que aparecían de vez en cuando.	C/AT	EX
COMENTARIOS						
<p>En el original no se marcan en cursivas los nombres de peces (¿en malayalam? Son peces que se encuentran comúnmente en las <i>backwaters</i> de Kerala) http://www.kumarakomvillage.com/kumarakom-vembanad-lake/, consultado el 28/04/2010; aquí vienen los nombres científicos de los peces). Quizá para Roy no era importante que el lector supiera exactamente de qué tipo de pez estaba hablando.</p> <p>En la traducción, estos nombres sí se marcan en cursivas ¿por qué?.</p> <p>Surendran afirma que en “sometimes karimeen”, el adverbio “sometimes” se utiliza como adjetivo. En la traducción no se mantiene este uso.</p> <p>Ver esto de la flora y fauna (criollo-Muriel)</p>						
196	<i>Pa pera-pera-pera-perakka,</i> (Mister gugga-gug-gug-guava,) <i>Ende parambil thooralley.</i> (Don't shit here in my compound.) <i>Chetende parambil thoorikko.</i>	PMI	241	<i>Pa pera-pera-pera-perakka,</i> (Señora gua-gua-guayaba,) <i>ende parambil thooralley.</i> (no se cague en mi terreno.) <i>Chetende parambil thoorikko,</i>	C	-

	(You can shit next door in my brother's compound.) <i>Pa pera-pera-pera-perakka.</i> (Mister gugga-gug-gug-guava.)			(Cáguese en el de allí, que es de mi hermano.) <i>Pa pera-pera-pera-perakka.</i> (Señora gua-gua-guayaba.)		
--	--	--	--	--	--	--

COMENTARIOS

Aquí sí se muestra la letra en malayalam y su traducción al inglés. En la traducción al español cambia un poco la cuestión de las mayúsculas y minúsculas, así como la puntuación.

198	“Ayyo, <i>Mon! Mol!</i> What must you be thinking?	PMI	244	- <i>Ayyo. Mon! Mol!</i> ¡Qué debéis pensar de mí!	C	-
-----	--	-----	-----	--	---	---

COMENTARIOS

“Ayyo” es una interjección en malayalam que expresa pena (Birans 1998); se escribe en cursivas junto con “mon” y “mol”, que son formas afectivas de referirse a los niños y a las niñas respectivamente. Establecer el uso de cursivas para las entradas al malayalam. Observar que aquí es una especie de diálogo. Seguramente Kuttappen, Rahel y Estha hablaban malayalam entre ellos.

En la traducción pasa tal cual: aquí los signos de exclamación también se mantienen (solo se cierran, tal vez porque hay un guión que abre).

199	She [Rahel] fetched him [Kuttappen] water in a steel tumbler from the clay <u>koojah</u> .	PMI	245	La niña le alcanzó un poco de agua del <u>jarro</u> de barro en un vaso de metal.	NA	NOR
-----	--	-----	-----	---	----	-----

COMENTARIOS

“koojah” es un recipiente de barro cocido que se utiliza para contener/servir agua (Brians 1998). En el original no se pone en cursivas ni se explica el significado de la palabra. Se infiere

que se trata de algún tipo de utensilio por el contexto y la palabra “clay” que acompaña a “koojah”.

En la traducción al español no se mantiene la palabra en malayalam, sino que se traduce como “jarro”.

201	"Oh... a little old churchgoing <u>ammooma</u> , quiet and clean... <u>idi appams</u> for breakfast, <u>kanji</u> and <u>meen</u> for lunch. Minding her own business. Not looking right or left."	PMI	246	-Ah... Aparenta ser una vieja <u>ammooma</u> que va a misa todos los domingos, calladita y limpita... Que como <u>idi appams</u> en el desayuno, <u>kanji</u> y <u>meen</u> en el almuerzo. Que no se mete en la vida de nadie. Que no vive pendiente de lo que pasa por aquí ni de lo que pasa por allá.	C/AT	EX
-----	--	-----	-----	---	------	----

COMENTARIOS

En el original los nombres de comida no están marcados en cursivas; en la traducción sí (al ponerse en cursivas se “marcan”: el lector las percibe como algo extraño, ¿esto realmente estaría contribuyendo a la exotización de la traducción?). En ningún caso se traducen.

ammomma = abuela

idi appams = Steamed rice noodle cakes. Pastelillos de fideo de arroz cocidos al vapor.

kanji = sopa de arroz

meen = pescado

Corroborar si las cuatro palabras están en malayalam; aquí supongo que sí (los significados fueron tomados de Brians 1998).

208	It [the transistor] played a song from a film called <u>Chemmeen</u> .	PMI	255	Estaba sonando una canción de una película llamada <u>Chemmeen</u> .	C	-
-----	--	-----	-----	--	---	---

COMENTARIOS

Brians (1998) dice que esta película data de 1965 y fue dirigida por Ramy Karia. Fue una película hecha en malayalam, cuyo título en inglés fue *The Wrath of the Sea* (también se conoció como *The Shrimp*; el Camarón; <http://www.salilda.com/filmsongs/malayalam/chemmeen.asp>, consultado el 28 de abril de 2010)). Brians sugiere que el título tiene “siniestras asociaciones” (algo así como un presagio) para lo que ocurre después en la novela (Sophie Mol se ahoga). Sin embargo, como Roy no da el título en inglés de la película, ni tampoco se explica esto en español, este “presagio” se pierde completamente para el lector que no está familiarizado con el malayalam.

Recordar que, en la traducción al español, sí se precisó que “Sound of Music” se trataba de “Sonrisas y lágrimas” y “La novicia rebelde”.

209	<p><i>Pandoru mukkuvan muthinu poyi,</i> (Once a fisherman went to sea,)</p> <p><i>Padinjaran kattathu mungi poyi,</i> (The west wind blew and swallowed his boat,)</p> <p>[...]</p> <p><i>Arayathi pennu pizhachu poyi,</i> (His wife on the shore went astray,)</p> <p>[...]</p> <p><i>Kadalamma avaney kondu poyi.</i> (So Mother Ocean rose and took him away.)</p>	PMI	256	<p><i>Pandoru mukkuvan muthinu poyi,</i> (Un pescador se hizo a la mar,)</p> <p><i>padinjaran kattathu mungi poyi,</i> (y el viento del oeste se levantó y se tragó su barca,)</p> <p>[...]</p> <p><i>Arayathi pennu pizhachu poyi,</i> (En la orilla, su mujer fue por mal camino,)</p> <p>[...]</p> <p><i>Avaney kadalamma avaney kondu poyi.</i> (Así que el océano se alzó y se lo llevó.)</p>	C	-
-----	---	-----	-----	--	---	---

COMENTARIOS

Otro ejemplo de cómo sí se traducen algunas cosas del malayalam (al inglés y de ahí al español).

No entendí por qué en la traducción se añadió “Aveney” hasta el último. ¿Esto tendrá que ver con qué edición de la novela trabajaron las traductoras? ¿Habrá grandes diferencias entre las distintas versiones publicadas? ¿Cómo saber con qué versión trabajaron?

217	He wasn't <i>Kochu Thomban</i> anymore. His tusks had grown. He was <i>Vellya Thomban</i> now. The Big Tusker.	PMI	265	Ya no era <i>Kochu Thomban</i> . Le habían crecido los colmillos. Ahora era <i>Vellya Thomban</i> . El de los Colmillos Grandes.	C	-
-----	--	-----	-----	--	---	---

COMENTARIOS

Tanto en el original como en la traducción se marcan en cursivas las dos palabras en malayalam, para marcar la diferencia entre joven y viejo (creo). Se infiere el significado de “kochu” por el contexto, al darse, de forma implícita, la traducción de “Vellya Thomban” (Big Tusker).

En la traducción se conservan las palabras en malayalam tal cual.

218	In the board, covered corridor—the colonnaded <i>kuthambalam</i> abutting the heart of the temple where the Blue God lived [...]	PMI	266	En el amplio pasillo cubierto (la columnata del <i>kuthambalam</i> contiguo al corazón del templo donde vivía el Dios Azul [...]	C/AT	EX
-----	--	-----	-----	--	------	----

COMENTARIOS

Kuthambalam, según Brians (1998) significa “Inner part of the Hindu temple, just outside of the inner sanctum” (parte interior de un templo hindú, justo afuera del lugar sagrado interior). En el original no se marca en cursivas (suponemos que es malayalam; corroborar); en la traducción sí.

219	From the crafty ebullience of a <u>rakshasa</u> with a new idea into a gossip Malayali with a scandal to spread.	PMI	267	De la astuta vivacidad de un <u>rakshasa</u> con una idea nueva a un chismoso con un escándalo que propagar. La palabra subrayada tiene una nota a pie: Demonio, espíritu maléfico, en la mitología hindú (<i>N. de las T.</i>)	C/AT	EX
-----	--	-----	-----	---	------	----

COMENTARIOS

En el original no se marca la palabra “rakshasa” (que, según Brians -1998- quiere decir “demonio”; no aparece en ninguno de los diccionarios monolingües consultados); en la traducción sí: se pone en cursivas y se añade una N. de las T. explicando su significado.

223	They emerged from one story only to delve deep into another. From <u>Karna Shabadam</u> —Karna's Oath—to <u>Duryodhana Vadham</u> —the Death of Duryodhana and his brother Dushasana.	PMI	272	Emergían de una historia y empezaban enseguida a hurgar en otra. De <u>Karna Shabadam</u> (que relata el juramento de Karna) a <u>Duryodhana Vadham</u> (que narra la muerte de Duryodhana y su hermano Dushasana).	C/GLI	-
-----	---	-----	-----	---	-------	---

COMENTARIOS

Tanto en el original como en la traducción se marcan los nombres en malayalam y se traducen. ¿Por qué en algunos lugares se hace esto y en otros no?

En la traducción al español agregan “que relata el” o “que narra la”).

226	One door connected it to the main house and another (the separate entrance that Mammachi had installed for Chacko to pursue his "Men's Needs" discreetly) led directly out onto the side <u>mittam</u> .	PMI	276	Una puerta la comunicaba con el resto de la casa y otra (la entrada que Mammachi había mandado hacer para que Chacko satisficiera sus Necesidades de Hombre discretamente) llevaba directamente al <u>mittam</u> lateral.	C/AT	EX
<p>COMENTARIOS</p> <p>“Mittam” no aparece en ninguno de los diccionarios monolingües consultados. Según Brians (1998), significa “jardín” (supongo que en malayalam; corroborar).</p> <p>En el original no se marca la palabra; en la traducción sí, pero en ningún caso se traduce.</p>						
228	Chacko was dressed like Nehru. He wore a white <u>churidar</u> and a black <u>shervani</u> .	PMI	278	Chacko iba vestido como Nehru. Llevaba un <u>churidar</u> blanco y un <u>shervani</u> negro.	C/AT	EX
<p>COMENTARIOS</p> <p>Churidar = Traditional narrow, tight-fitting trousers with folds near the ankles; worn by both men and women in North India (Brians 1998). Pantalones estrechos tradicionales, ajustados, con dobleces cerca de los tobillos, utilizados tanto por hombres como mujeres en el norte de la India.</p> <p>Shervani = "Nehru jacket": long formal jacket with stand-up collar (Brians 1998). “Saco Nehru”: saco largo, formal, con collar alzado.</p> <p>En el original no se marcan las palabras (supongo que están en malayalam). En la traducción sí se marcan en cursivas. En ningún caso se traducen; el contexto permite al lector saber que se trata de ropa.</p>						

256	She [Kalyani] referred to her husband [comrade Pillai] as <u>addeham</u> , which was the respectful form of "he," whereas "he" called her " <u>edi</u> ," which was, approximately, "Hey, you!"	PMI	310	Para referirse a su marido utilizaba la palabra <u>addeham</u> , que es una forma respetuosa de decir "él", mientras que él la llamaba <u>edi</u> que aproximadamente equivale a "¡Eh, tú!".	C	-
COMENTARIOS						
Tanto en el original como en la traducción se marcan las palabras en malayalam y se explica su significado.						
Surendran (1993:193) dice que "addeham" es una forma respetuosa de dirigirse a "él" en malayalam.						
257	[...] Our factory <u>Modalali</u> ."	PMI	311	Nuestro <i>modalali</i> de la fábrica.	C/AT	EX
COMENTARIOS						
"Modalali" = landlord (terrateniente) (Brians 1998).						
En el original no se marca esta palabra en cursivas pero sí se pone en mayúsculas. En la traducción se pone en cursivas y con minúsculas. En ninguna versión se traduce.						
259	"So! Comrade!" Comrade Pillai said, after Latha had been dispatched and the <u>avalose oondas</u> had arrived. "What is the news? How is your daughter adjusting?" He insisted on speaking to Chacko in English.	PMI	314	-Bueno, bueno, camarada –dijo el camarada Pillai después de que Latha se hubiera ido y hubieran llegado las <u>avalose oondas</u> -. ¿Qué hay de nuevo? ¿Qué tal se adapta su hija? –dijo en inglés- idioma que insistía en usar cuando hablaba con Chacko.	C/AT	EX
COMENTARIOS						
"avalose oondas" es un platillo típico de Kerala. Está en malayalam (Gopinath 2004).						

En el original no se marcan las palabras en cursivas; en la traducción, sí. En ninguna de las dos se explica qué significa esa palabra.						
Vinoda llama a esto “loan-shifts” (2003:145).						
263	" <i>Oru kaaryam parayattey?</i> " Comrade Pillai switched to Malayalam and a confiding, conspiratorial voice. "I'm speaking as a friend, <i>keto</i> . Off the record."	PMI	318	<i>-Oru kaaryam parayattey?</i> –dijo el camarada Pillai cambiando al malayalam y poniendo voz de confianza, de conspiración-. Se lo digo como amigo, <i>keto</i> . Extraoficialmente.	C	-
COMENTARIOS						
<i>Oru kaaryam parayattey?</i> = Shall I tell you something? (Brians 1998). ¿Te digo algo?						
<i>Keto</i> = Have you heard? (Brians 1998). ¿Has oído/escuchado?						
Ambas están en malayalam y se marcan en cursivas (no estoy segura del segundo significado, corroborar). En la traducción también se marcan en cursivas. No se traduce el malayalam en ninguna de las dos versiones.						
Cynthia Driesen ha sugerido que cambiar a la lengua vernácula durante una conversación es una manera de reforzar un sentido de intimidad y complicidad entre los hablantes (en Gopinath 2004). Esto se ejemplifica nuevamente con Pillai, cuando está hablando con Chacko: en un inicio habla con él en inglés y cambia al malayalam cuando empieza a hablar del papel de Velutha como comunista.						
264	He [Pillai] turned to her [Kalyani] with an affectionate, naughty smile. " <i>Allay edi</i> , Kalyani?"	PMI	319	-Se volvió hacia ella afectando una sonrisa traviesa-. <i>¿Allay edi</i> , Kalyani?	C	-

COMENTARIOS

Allay edi = Isn't that so? (rudely) (Brians 1998). ¿No es así? (de forma ruda).

No se traduce el malayalam en ninguna de las dos versiones, aunque en ambas se marca.

Pillai también usa el malayalam cuando se dirige a su esposa, lo que refleja el papel servil que el camarada le atribuye así como la familiaridad afectiva que le profesa (Gopinath 2004).

269	<i>Koo-koo kookum theevandi</i> <i>Kooki paadum theevandi</i> <i>Rapakal odum theevandi</i> <i>Thalannu nilkum theevandi</i>	PMI	253	<i>Koo-koo kookum theevandi</i> <i>Kooki paadum theevandi</i> <i>Rapakal odum theevandi</i> <i>Thalannu nilkum theevandi</i>	C	-
-----	---	-----	-----	---	---	---

COMENTARIOS

Brians (1998) da el significado de la rima:

This is a rhyme about a train which was printed in a popular Malayalam reader for children:

The train screams koo-koo-koo
The train sings and screams
The train runs day and night
The train stops, exhausted.

Se trata de una canción en rima sobre un tren que fue impresa en un libro de cuentos para niños popular en Malayalam.

El tren grita chu-chu-chu

El tren canta y grita

<p>El tren corre día y noche</p> <p>El tren se para, exhausto.</p> <p>No se traduce en el original ni en la traducción al español. En otros casos las canciones sí se traducen (del malayalam al inglés, por ejemplo, o del inglés al español).</p> <p>Gopinath dice que se trata de una canción para niños muy popular en malayalam (2004:7).</p>						
270	" <u>Enda</u> ? At this time of the night?"	PMI	327	- <u>Enda</u> ? ¿A estas horas de la noche?	C	-
<p>COMENTARIOS</p> <p>Pillai a Velutha</p> <p>Enda? = What is it? (Brians 1998) ¿Qué pasa?</p> <p>No se traduce esto, pero sí se marca en cursivas en ambas versiones.</p> <p>Gopinath sugiere que Pillai usa el malayalam para dirigirse a Velutha debido a su estatus como un paravan de casta baja (2004).</p>						
293	" <u>Madiyo</u> ?" one of History's Agents asked. " <u>Madi aayirikkum</u> ," another replied.	PMI	352	- <u>Madiyo</u> ? –preguntó uno de los Agentes de la Historia. - <u>Madi aayirikkum</u> –respondió el otro.	C	-
<p>COMENTARIOS</p> <p><i>Madiyo?</i> Is it enough? <i>Madi aayirikkum</i> It may be enough.</p>						

(Brians 1998)						
En ambas versiones se marca con cursivas el malayalam pero no se traduce. Ver en los otros casos si la marca tiene que ver con que es diálogo o no.						
Surendran (1993:193): enough / must be enough						
301	[...] The cockroach-crisp food. The <i>chhi-chhi</i> piled in the toilets like soft brown mountains.	PMI	359	De la comida llena de cucarachas. De la <i>chhi-chhi</i> amontonada en los retretes como montañas pardas y blandas.	C	-
COMENTARIOS						
En el original se marca con cursivas la palabra “chhi-chhi”; en la traducción también; en ninguna de las dos se explica ni se traduce.						
Según Brians (1998), “chhi-chhi” es una expresión de asco utilizada como eufemismo para el excremento.						
302	"If you want to save her, all you have to do is go with the Uncle with the big <i>meeshas</i> . He'll ask you a question."	PMI	360	Lo único que tenéis que hacer, si queréis salvarla, es ir con el <u>señor inspector</u> . El os hará una pregunta.”	NA	NOR
COMENTARIOS						
En el original se marca la palabra “meeshas” en cursivas, pero no se explica a qué se refiere; en la traducción no pasa lo de “tío” ni lo de “meeshas”.						
Según Brians, “meeshas” significa “bigotes” en malayalam, Gopinath lo confirma pero dice que está en singular (2004).						

304	[...] Dumped [Velutha's body] in the <i>themmady kuzhy</i> — the pauper's pit— where the police routinely dump their dead.	PMI	363	[...] Lo habían tirado al <i>themmady kuzhy</i> (la fosa común), que es donde la policía suele tirar, rutinariamente, a sus muertos.	C	-
COMENTARIOS						
Tanto en el original como en la traducción se marca un término en cursivas (seguramente malayalam) y se explica (entre guiones o entre paréntesis) su significado.						
320	[...] The empty thorax of a dead bee. <i>Chappu Thamburan</i> , Velutha called him. Lord Rubbish.	PMI	381	El tórax vacío de una abeja muerta. Velutha la llamaba <i>Chappu Thamburan</i> , El Señor de la Basura.	C	-
COMENTARIOS						
<i>Chappu Thamburan</i> es una araña (Brians 1998).						
Tanto en el original como en la traducción se marca el malayalam en cursivas y se incluye la explicación/traducción.						
321	She [Ammu] turned to say it once again: " <i>Naaley</i> ." Tomorrow.	PMI	382	Se volvió para decir de nuevo <i>Naaley</i> . Mañana.	C	-
COMENTARIOS						
Tanto en el original como en la traducción se marca el malayalam en cursivas y se proporciona su significado.						

167	Calling her <u>Ammukutty</u> . Little Ammu.	PMI	207	Y la llamaba <u>Ammukutty</u> . Pequeña Ammu	C	-
COMENTARIOS						
Se proporciona la traducción literal al inglés.						
187	<i>A boat to row across the river.</i> <u>Akkara</u> . The Other Side. (p.189) “I’m going to Akkara,” Estha said. Not looking up. “To the History House.”	PMI	231	<i>Una barca para remar hasta el otro lado del río.</i> <u>Akkara</u> . El Otro Lado. (p.233) –Yo voy a ir a Akkara –dijo Estha, sin levantar la mirada-. A la Casa de la Historia.	C	-
COMENTARIOS						
Se proporciona la traducción literal al inglés.						
Vinoda dice que lo de “akkara” es un “loan-shift” (2003:145).						
23	Long after he grew up and became a priest, Reverend Ipe continued to be known as <u>Punnyan Kunju</u> – Little Blessed One [...]	PMI	37	Mucho después de haberse hecho mayor y haberse convertido en sacerdote, al reverendo Ipe continuaban llamándolo el <u>Punnyan Kunju</u> –el Pequeño Bendecido [...]	C	-

COMENTARIOS						
Vioda llama a esto una “loan-translation”.						
58	The buses all had girl’s names. Lucykuttu, Mollykuttu, Beena Mol. In Malayalam, <u>Mol</u> is Little Girl and <u>Mon</u> is Little Boy.	M	80	Todos los autobuses tenían nombres de chicas. Luckykuttu, Mollykuttu, Beena Mol. En malayalam, <i>Mol</i> quiere decir Niña Pequeña, y <i>Mon</i> , Niño Pequeño.	C/AT	EX
COMENTARIOS						
En el original estas dos palabras no aparecen en cursivas.						
35	<u>Pappachi’s</u> Moth	M	51	La mariposa de Pappachi	C	-
COMENTARIOS						
37	Chacko was driving. He was four years older than Ammu. Rahel and Estha couldn’t call him <u>Chachen</u> because when they did, he called them <u>Chetan</u> and <u>Cheduthi</u> . If they called him <u>Ammaven</u> , eh called them <u>Appoi</u> and <u>Ammai</u> . If they called him Uncle, he called them Aunty, which was	M	54	Chacko conducía. Era cuatro años menor que Ammu. Rahel y Esatha no podían utilizar ningún diminutivo para llamarlo porque se vengaba utilizando a su vez los diminutivos más ridículos para dirigirse a ellos. Ni siquiera podían llamarlo <u>Tío</u> , porque los llamaba <u>Tita</u> ,	O	NOR

	embarrassing in Public. So they called him Chacko.			lo cual los avergonzaba cuando había gente delante. Así que lo llamaban Chacko.		
COMENTARIOS						
<p>También se utilizan términos de parentesco en malayalam sin ponerse en cursivas y sin explicación, para que el lector infiera el significado a partir del contexto, con lo que la autora les asigna el mismo estatus que las palabras en inglés (Gopinath 2004).</p> <p>Es interesante ver la solución a la que llegaron las traductoras, sintetizando toda la parte en malayalam en eso de los “diminutivos ridículos” y conservando el juego del inglés con términos de parentesco que sí son fáciles de entender. ¿Cómo interpretar que se haya eliminado por completo?.</p>						
9	He said the police knew all they needed to know and that the Kottayam Police didn't take statements from <i>veshyas</i> or their illegitimate children.	M	20	Dijo que la policía sabía todo lo que necesitaba saber y que la policía de Kottayam no aceptaba declaraciones de <i>veshyas</i> ni de sus hijos ilegítimos.	C	-
COMENTARIOS						
<p>No está glosada por Roy pero sí marcada en cursivas. <i>Veshya</i>, un epíteto que utiliza el inspector Thomas Mathew para insinuar que, a pesar de pertenecer a una familia con importantes “palancas”, él la califica como una prostituta, debido a su relación con un intocable. El uso de las cursivas revela el estatus no-inglés de tales palabras y, al mismo tiempo, atraen atención a sí mismas en la narrativa debido a su diferencia tipográfica (Gopinath 2004).</p> <p>En la traducción se mantiene en cursivas y en malayalam.</p>						
86	Kochu Maria hit the floor fiercely with her palms and said, “Hup! Hup! <i>Poda Patti!</i> ” So the puppy, wisely, desisted. It appeared to be familiar	M	112	Pero Kochu Maria dio unas fuertes palmadas en el suelo con las manos y dijo: “Eh, eh, <i>poda patti!</i> ” Así que el cachorro, prudentemente, desistió. Parecía	C	-

	with this routine.			estar acostumbrado.		
COMENTARIOS						
Lo dice Kochu Maria al ahuyentar a un perro						
Poda patti es “go dog” (Surendran 1993:193). Se marca con cursivas pero no se explica qué significa. Esto se mantiene en la traducción, excepto las mayúsculas.						
61	Murlidharan moved his mouth when he counted, and made well-formed words. <i>Onner</i> <i>Runder</i> <i>Moonner</i>	M	83	Murlidharan movía los labios cuando contaba, y emitía palabras muy claras. <i>Onner.</i> <i>Runder.</i> <i>Moonner.</i>	C	-
COMENTARIOS						
En el original se marcan las palabras en malayalam en cursivas, igual en la traducción.						
68	Thanks, <i>keto!</i> ... <i>Valarey</i> thanks!	M	91	-¡Gracias, <i>keto!</i> –dijo- ¡ <i>Valarey</i> gracias!	C	-
COMENTARIOS						
Según Gopinath (2004), esta es la única vez que Chacko utiliza el malayalam: en un tono de camaradería, le da las gracias a un manifestante por cerrar el capote del coche [no creo que le estuviera dando las gracias, más bien creo que le estaba reclamando porque el hombre golpeó el capote, no lo cerró porque estuviera abierto]. Esta mezcla de inglés y malayalam va de acuerdo con su personaje como “Oxford scholar” (también iría en [IEM], junto con el comentario de Gopinath de que, “debido a que todos estos personajes pertenecen a una familia de						

anglófilos confesados, esta aversión a la lengua vernácula, en especial por parte de la generación más adulta de la familia Ipe, no debe sorprender al lector”).

‘Thanks, *Keto!*’... ‘*Valarey* thanks!’ ‘do you hear’ y ‘quite’, respectivamente en malayalam (Surendran 2000:193).

La traducción mantiene las cursivas.

68	“Velutha! <i>Ividay!</i> Velutha!” And she too had veins in her neck.	M	91	-¡Velutha! <i>Ividay!</i> ¡Velutha! Y a ella también se le hincharon las venas del cuello.	C	-
----	---	---	----	---	---	---

COMENTARIOS

Es Rahel gritándole a Velutha

Ividay es “here” (Surendran 2000:193).

En la traducción se mantienen las cursivas y la falta de explicación.

169	It took Rahel a moment to sort that one out. She lunged at him once again. <i>Ickilee, ickilee, ickilee!</i>	M	209	Rahel tardó un momento en descifrar aquello. Volvió a arremeter contra él otra vez. ¡ <i>Tiqui, tiqui, tiqui!</i>	NA	NOR
-----	--	---	-----	---	----	-----

COMENTARIOS

Es Rahel con Velutha.

188	The chorus of the boat song was whispered into the thick jam. <i>Theeyome</i> <i>Thithome</i> <i>Tharaka</i> <i>Thithome</i> <i>Theem</i>	M	231	El coro de la canción de los remeros fue susurrado dentro de la espesa mermelada. <i>Theeyome,</i> <i>thithome,</i> <i>tharaka,</i> <i>thithome,</i> <i>theem.</i>	C	-
COMENTARIOS						
En la traducción se añade puntuación y las mayúsculas se convierten en minúsculas.						
En otras traducciones no se tradujo tampoco (en google, encontré la hecha al indonesio y al portugués).						
Gopinath confirma que se trata de malayalam: es la canción sobre barcos más popular, the Onam boat race.						
122	" <u>Aiyyo</u> , Rahel <u>Mol</u> !" Comrade K.N.M. Pillai said, recognizing her instantly, " <u>Orkunnilley</u> ? Comrade Uncle?" " <u>Oower</u> ," Rahel said.	M	155	- <u>Aiyyo</u> ! ¡Rahel, <u>chica</u> ! –dijo el camarada K.N.M. Pillai, que la reconoció al instante-. <u>Orkunnilley</u> ? ¿Y el camarada tío? - <u>Oower</u> –contestó Rahel.	C NA C C	- NOR - -

COMENTARIOS

Las palabras en cursivas están en malayalam: se marcan como lengua extranjera pero no se traducen (ni en el original ni en la traducción). Pensar en la intención de dejar algunas cosas en malayalam sin traducirlas. Aquí tal vez la intención era simplemente que el lector observara que la conversación ocurre en malayalam, aunque hay elementos que hacen pensar que no ocurre del todo en malayalam (como el siguiente ejemplo, donde se marca la forma en que Pillai habla inglés. Tal vez hablen una mezcla de inglés y malayalam. Recordar que más adelante en la novela sí se aclara que Pillai insiste en hablar en inglés con Chacko.

Aiyyo: expresión de consternación (<http://www.wsu.edu/~brians/anglophone/roy.html>)

Orkunnilley?: ¿no lo recuerdas?

Oower: Yes.

“Mol” sí se traduce al español: no siempre se traduce esta palabra, que se utiliza mucho en el original (en el original creo que nunca se traduce al inglés).

Si hace falta decir algo sobre los términos de parentesco como “tío” sin que Chacko sea el tío “real”, ver a Sales 2005 (documentarse y visibilizarse... p.343-344)

Gopinath (2004:19) dice que el uso de “uncle” es un indianismo: la palabra “uncle” no indica relación de parentesco alguna, sino el simple reconocimiento de un visitante casual como Chacko.

63	<p><i>“Inquilab Zindabad!</i> <i>Thozhiali Ekta Zindabad!”</i></p> <p>“Long Live the Revolution!” they shouted. “Workers of the World Unite!”</p>	M	86	<p><i>“Inquilab zindabad!</i> <i>Thozhiali ekta zindabad!”</i></p> <p>“¡Viva la Revolución!”, gritaban. “¡Proletarios de todos los países, uníos!”</p>	C	-
----	---	---	----	--	---	---

COMENTARIOS

En la traducción no se mantienen las mayúsculas (ni en lo que dicen en malayalam ni en lo que viene en inglés al final World/Unite), pero sí las cursivas.

168	He was called <u>Velutha</u> —which means White in Malayalam—because he was so black.	M	94	Le pusieron <u>Velutha</u> , que significa “blanco” en malayalam, porque era muy negro.	C	-
-----	---	---	----	---	---	---

COMENTARIOS

Surendran (1993:193) afirma que esto es malayalam. Roy da el equivalente en inglés (tickle)

6	Her face [Sophie Mol] was pale and as wrinkled as a <u>dhobi</u> 's thumb for being in water for too long.	PMI	17	Tenía el rostro pálido y arrugado como el pulgar de un <u>dhobi</u> , por haber estado tanto tiempo en el agua. [<i>dhobi</i> tiene una nota al pie: Hombre de una de las castas más bajas de la India, que se emplea como lavadero. (<i>N. de las T.</i>)	C/AT/GLE	EX
---	--	-----	----	--	----------	----

COMENTARIOS

En el original el término no aparece en cursivas. Esto es, probablemente, porque es una palabra que ya “entró” al uso “común” de la lengua inglesa, es decir, aparece en los diccionarios monolingües, aunque se marca su origen indio. En el MacMillan, aparece de la siguiente forma:

dhobi /'dəhəbi/noun [C] *Indian English* someone whose job is to wash clothes.

En el Oxford English Dictionary (en línea):

Dhobi

/dɒbi/

• **noun** (pl. **dhobis**) (in the Indian subcontinent) a person whose occupation is washing clothes.

— ORIGIN Hindi.

En la traducción, el término aparece “marcado” (se coloca en cursivas), ¿Cómo interpretar esto? Quizá quería mostrarse que se trata de una palabra en lengua extranjera –en cuyo caso ¿sería el inglés o el hindi?. También hay una nota al pie que acompaña al término, donde se explica su significado.

Pensar en el efecto que produce ¿extranjerización? Reflexionar sobre esto.

Esta palabra aparece por lo menos una vez más en la novela y nuevamente aparece en cursivas, aunque ya sin nota.

98	“Now if you’ll kindly hold this for me,” the Orangedrink Lemondrink Man said, handing Estha his penis through his soft white muslin <u>dhoti</u> , “I’ll get your drink. Orange? Lemon?”	PMI	127	-Ahora ten la amabilidad de cogerme esto –le dijo el Hombre de la Naranja y la Limonada, y le puso en la mano su pene, que acababa de sacarse de debajo del <u>dhoti</u> de muselina blanca. Te voy a dar el refresco. ¿De naranja o de limón? ⁴ [<i>dhoti</i> tiene una nota al pie: Prenda de la indumentaria masculina india que consiste en un pedazo largo y estrecho de tela que se enrolla a la cintura a modo de calzoncillos. (<i>N. de las T.</i>)	C/AT/GLE	EX
----	--	-----	-----	---	----------	----

COMENTARIOS

El Oxford Dictionary Online define dhoti como:

noun (plural *dhotis*) a garment worn by male Hindus, consisting of a piece of material tied around the waist and extending to cover most of the legs. Origin: Hindi.

102	I cannot love them. I cannot be their <u>Baba</u> .	PMI	131	No puedo quererlos. No puedo ser su <u>Baba</u> .	C	-
COMENTARIOS						
<p>“baba” (con minúsculas) según el diccionario MacMillan:</p> <p>Noun <i>Indian English</i> 1. Father: used for talking to an older man in a way that shows respect 2 used for talking to a friend or a child, especially a man or a boy.</p> <p>“Baba” (con mayúsculas) según el mismo diccionario:</p> <p>Indian English used for talking to a man who is respected as a holy man. a. used after the name of a man who is respected as a holy man.</p> <p>En este contexto, “baba” probablemente se refiera a “padre”, pues el uso de mayúsculas y minúsculas no sigue un patrón “normal” en la novela.</p> <p>No se traduce ni se marca en cursivas (tanto en la novela como en la traducción), tal vez porque es un término que ya está al menos en uno de los diccionarios monolingües consultados (en el Oxford significa otra cosa completamente distinta: un tipo de pastel).</p> <p>Me pregunto si “Indian English” se refiere a hindi, malayalam o qué lengua (s) exactamente (en el caso de “dhobi” sí se precisa que su origen está en el hindi).</p>						
172	Ammu had endured cold winter nights in Delhi hiding in the <u>mehndi</u> hedge around their house [...]	PMI	213	Ammu y su madre habían soportado frías noches de invierno en Delhi escondidas en el <u>seto</u> que había alrededor de su casa [...]	NA	NOR
COMENTARIOS						
<p>“mehndi” no aparece en ninguno de los diccionarios monolingües consultados ni tampoco en Brians (1998). Una búsqueda en internet (google / http://dictionary.reference.com/browse/mehndi) reveló que se trata de un sustantivo que hace referencia al arte o la práctica de pintar elaborados patrones en la piel con henna, o bien, el diseño o diseños que se hacen con esa técnica. Esta la página http://www.thefreedictionary.com/Mehendi, se dice que viene del hindi. También puede referirse a un tipo de arbusto en la India “red mehndi shrub” (http://www.guvnl.com/tender_gsecl/newtender/generation/specification/GTPS_C_305_111109.pdf). “Hedge” significa “seto” (según el diccionario bilingüe Collins Universal). [Todas las páginas consultadas el 20/04/2010].</p>						

En la traducción al español parece que sólo se traduce “hedge” y se omite “mehndi” (no habría “exotización” ahí).

180	They had red <u>bindis</u> on their foreheads.	PMI	222	Llevaban <u>bindis</u> rojos en la frente.	C/AT	EX
-----	--	-----	-----	--	------	----

COMENTARIOS

“bindi” • **noun** (pl. **bindis**) a decorative mark worn in the middle of the forehead by Indian women. — ORIGIN Hindi (Oxford Dictionary en línea).

En la traducción se marca en cursivas (¿esto qué quiere decir?) pero, al igual que en el original, no se traduce.

Rollason (2006:12) llama a esto “lexical Indianism”.

195	The path, which ran parallel to the river, led to a little grassy clearing that was hemmed by huddled trees: coconut, cashew, mango, <u>bilimbi</u> .	PMI	240-241	En el sendero, que corría paralelo al río, conducía a un pequeño claro cubierto de hierba que estaba rodeado por un corrillo de árboles: cocoteros, anacardos, mangos, <u>carambolos</u> .	NA	EX
-----	---	-----	---------	--	----	----

COMENTARIOS

El bilimbi [*Averrhoa bilimbi*, L., (Oxalidaceae)] es un árbol parecido a la carambola pero de apariencia diferente, sabor, usos y forma del fruto. Los nombres “estrictamente ingleses” son “cucumber tree” (árbol de pepino) y “tree sorrel”, que los británicos introdujeron en la época colonial. “Bilimbi” es el nombre común en India y se usa extensamente (<http://www.hort.purdue.edu/newcrop/morton/bilimbi.html>, consultado el 28/04/2010). Parece que en español también se conoce como “limón chino” (<http://www.unapiquitos.edu.pe/links/facultades/alimentarias/v22/3.pdf>, consultado el 28/04/2010).

El carambolo es un árbol de la familia de las Oxalidáceas, indígena de la India y de otros países intertropicales del antiguo continente (http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=carambolos, consultado el 28/04/2010).

En el original el nombre no se marca con cursivas; en la traducción se proporciona el equivalente en español. Si hay un nombre “inglés” para el bilimbi ¿por qué no lo usó Roy? Tal vez porque este nombre no se usa comúnmente en la India, el que se usa es bilimbi. No sé si el resto de los árboles (*coconut, cashew, mango*) tengan nombres equivalentes en malayalam o hindi y, si los tienen, habría que pensar qué nombre (inglés/malayalam o hindi) es el que se usa comúnmente. Si bilimbi es el nombre común, no sería un rasgo “exotizante” en la novela ¿o sí?; tal vez lo sería si se hubiera incluido su nombre inglés. Entonces en la traducción ¿tendría que haberse conservado el bilimbi?

Ver esto de la flora y fauna (criollo-Muriel)

281	He [father Mulligan] stayed in touch with Baby Kochamma even after he joined the <u>ashram</u> . He wrote to her every <u>Diwali</u> and sent her a greeting card every New Year.	PMI	338	Siguió manteniendo contacto con Bebé Kochamma incluso después de unirse al <u>ashram</u> . Le escribía cada <u>diwali</u> y le enviaba una felicitación por Año Nuevo. La última palabra tiene una N. de las T: Fiesta de la luz hinduista, que se celebra en octubre. (<i>N. de las T.</i>)	C/AT	EX
-----	---	-----	-----	---	------	----

COMENTARIOS

“ashram” está en los diccionarios monolingües consultados:

- **noun** an Indian religious retreat or community.

— ORIGIN Sanskrit, ‘hermitage’ (Oxford).

MacMillan: the home of a small religious community of HINDUS.

Esta palabra no está marcada en cursivas en el original; en la traducción sí.

“Diwali” también aparece en los diccionarios:

- **noun** a Hindu festival with lights, held in October and November to celebrate the end of the monsoon.

— ORIGIN Sanskrit, ‘row of lights’ (Oxford).

MacMillan: an important festival in the Hindu religion that takes place in October or November.

Tampoco está marcada en cursivas.

En la traducción ambas palabras están marcadas en cursivas y la segunda tiene una nota de las traductoras.

282	Not to be shared with Faith, far less with competing co-nuns and <u>co-sadhus</u> or whatever it was they called themselves. <u>Co-swamis</u> .	PMI	338	No tenía que compartirlo con la Fe, y aún menos con otras monjas competidoras ni con otras <i>sadhus</i> , o <i>swamis</i> , o como se llamasen las damas que acudían a él.	C/AT/GIL	EX/NOR
COMENTARIOS						
<p>“Sadhu” está en los dos diccionarios monolingües consultados.</p> <ul style="list-style-type: none"> • noun Indian a holy man, sage, or ascetic. — ORIGIN Sanskrit (Oxford). MacMillan: a Hindu holy man. <p>“swami” también aparece en ambos diccionarios.</p> <ul style="list-style-type: none"> • noun (pl. swamis) a male Hindu religious teacher. — ORIGIN Hindi, ‘master, prince’. MacMillan: A Hindu religious teacher. <p>En el original no se marcan las palabras; en la traducción sí, pero no se traducen ni se pone una N. de las T.</p>						
306	Next to him [Estha] an eating lady in green and purple <u>Kanjeevaram</u> sari and diamonds clustered like shining bees on each nostril offered him yellow <u>laddoos</u> in a box.	PMI	365	Junto a él una señora con un sari verde y púrpura de <u>Kanjeevaram</u> y unos diamantes como abejas refulgentes en las aletas de la nariz le ofreció <i>laddoos</i> amarillos de una cajita de la que estaba comiendo.	C C/AT	- EX

COMENTARIOS

“Kanjeevaram” es un tipo de sari (<http://www.kanjeevaram.com/>, consultado el 28/04/2010).

“ladoos” son un tipo de dulces de la India (<http://chefinyou.com/2009/09/besan-rava-ladoo-recipe/>, consultado el 28/04/2010).

En el original no se marca en cursivas ninguna de las dos palabras; en la traducción sólo la segunda. En ninguna se explica o traduce.

306	[...] <i>Rombo maduram.</i> "Sweet," her oldest daughter, who was about Estha's age, said in English.	PMI	365	[...] <i>Rombo maduram.</i> -Dulces –dijo en inglés su hija mayor, que tenía más o menos la edad de Estha.	C	-
-----	--	-----	-----	---	---	---

COMENTARIOS

La frase en tamil se marca con cursivas y se da la traducción (implícita; uno de los personajes o el narrador la da, no la autora). Esto se conserva en la traducción al español.

Very sweet (según Surendran 1993:193).

46	Next to the bottles there was a list of all the Paradise products and a <u>kathakali</u> dancer with his face green and skirts swirling.	PMI	64	Junto a las botellas había una lista de todos los productos Paraíso y un bailarín de <u>kathakali</u> con la cara verde y faldas ondulantes.	C	-
----	--	-----	----	--	---	---

				En “kathakali” hay una N. de las T. con la siguiente información: Una de las formas tradicionales de la danza dramática de la India, propia de Kerala. De gran complejidad, se caracteriza porque todos los papeles, tanto masculinos como femeninos, son interpretados por hombres (<i>N. de las T.</i>)		
--	--	--	--	---	--	--

COMENTARIOS

En el original la palabra “kathakali” no se marca en cursivas, como sí ocurrió con “dhobi; a diferencia de esta última, “kathakali” no aparece en los diccionarios monolingües de inglés consultados, por lo que no ha “entrado” oficialmente a dicha lengua. Sin embargo, una búsqueda en internet (google, 24 de abril 2010), arrojó 354,000 resultados, una búsqueda en Amazon (misma fecha) dio 151 libros sobre kathakali y en la biblioteca del Colmex se encontraron dos libros sobre el tema. Esto con el fin de determinar si era un término que, a pesar de no encontrarse en los diccionarios, es de uso “común” dentro de un campo determinado (danzas de la India).

En la traducción no se marca esta palabra en cursivas (por lo que, probablemente, no se considera como ¿extranjera?) pero sí se incluye una nota de las traductoras donde se explica su significado. Es una nota de tipo cultural para el lector que no conoce las manifestaciones artísticas en la India.

En este sentido, en el capítulo *Kochu Thomban* la danza kathakali se describe con mucho detalle; tal vez por eso la autora no consideró necesario explicar de qué se trataba, o bien, pensó que sus lectores conocerían el significado de dicha palabra.

--	--	--	--	--	--	--

50	Ammu said that Pappachi was the incurable British CCP, which was short for <i>chhi-chhi poach</i> and in Hindi meant shit-wiper.	PMI	70	Ammu dijo que Pappachi había sido un CCP de los británicos impenitente, y que eso significaba <i>chhi-chhi poach</i> , que en hindi quiere decir “lameculos”.	C	-
----	--	-----	----	---	---	---

COMENTARIOS

En el original aparece una palabra marcada en cursivas, lo cual, por lo general, indica que pertenece a lengua distinta de en la que se escribe. En este caso, se aclara que pertenece al hindi y se explica su significado.

En la traducción también se pone en cursivas y se explica su significado; “lameculos” se usa como una sola palabra.

La descripción, que resalta los contrastes entre el epíteto coloquial hindi en cursivas y el término inglés higienizado, de origen latino y griego, señala la existencia de múltiples legados lingüísticos del colonialismo en la novela (Clarke 2007:134).

84	<p>“Big Man the <i>Laltain sahib</i>, Small Man the <i>Mombatti</i>,” an old <i>coolie</i>, who met Estha’s school excursion party at the railway station (unfailingly, year after year) used to say of dreams.</p> <p>Big Man the Lantern. Small Man the Tallow-stick.</p>	PMI	110	<p>“Las lámparas son para los ricos, y las velas de sebo, para los pobres”, solía decir de los sueños un viejo <i>culi</i> de Bihar con el que se topaba Estha (indefectiblemente, año tras año) en la estación de ferrocarril cuando iba de excursión con el colegio.</p> <p>Las lámparas son para los ricos, y las velas de sebo, para los pobres.</p>	<p>NA</p> <p>NA</p> <p>AO</p>	<p>NOR</p> <p>NOR</p> <p>NOR</p>
----	---	-----	-----	--	-------------------------------	----------------------------------

COMENTARIOS

La frase *Big Man the Laltain sahib, Small Man the Mombatti* se utiliza en varias partes del capítulo tres. En este ejemplo vemos tres palabras cuyo significado, al menos de entrada, no es claro: *Laltain*, *sahib* y *Mombatti*. Sin embargo, más adelante se proporciona la traducción al inglés de dos de ellas: *Laltain* = *Lantern* (linterna) y *Mombatti* = *Tallow-stick* (palo de

Ni “laltain” ni “mombatti” aparecen en los diccionarios monolingües consultados, pero tampoco se marcan en cursivas. Una búsqueda en internet (google, 24/04/2010) confirmó que “laltain” es un tipo de lámpara de aceite y “mombatti” un tipo de vela muy común en la India.

Gopinath (2004:19) dice que “laltain” está en- hindi.

Mombatti o mombati es Urdu (<http://dictionary.onepakistan.com/>)

Prasad (2003) afirma que el uso de ambas palabras es muy sugestivo en tanto metáforas para la relación entre el “dios de las grandes cosas” (Pappachi, Chacko, Mammachi, Baby Kochamma, Comrade Pillai y el inspector Thomas Mathew) y el “dios de las pequeñas cosas (Ammu, Velutha, Rahel, Estha, Sophie Mol, etc.). Ambas, “laltain” y el “mombatti” nos dan luz pero también queman a otra luz. La “laltain” está bien protegida y alimentada; puede enfrentar sin problemas al viento. Por el contrario “mombatti” no tiene vidrio, soporte ni protección; el viento puede apagarla con facilidad. Sin embargo, la ventaja de esta última es que puede encender otra luz con facilidad mientras que “laltain” es más terca para dar luz a otras lámparas. Los “mombatties” son los desposeídos, los dalits (castas bajas), los marginados y los que no pueden defenderse.

Poco más adelante el lector se entera del significado de ambas palabras, pues la autora proporciona su equivalente en inglés. Parece que las traductoras tomaron de ahí el significado de *laltain* y *mombatti*. *Big Man* se traduce como “rico” y *Small Man* como “pobre”. A pesar de que esta traducción capta la idea general, se pierde el juego de *Big* y *small*, que es crucial en la novela (Dios de las *pequeñas* cosas).

En cuanto a la palabra *sahib*, el diccionario MacMillan la define como: noun *Indian English* used in the past in India as a title of respect for a man, especially a British government official (sustantivo Inglés de la India utilizado en el pasado en India como un título de respeto para un hombre, particularmente un oficial del gobierno británico).

Y el Oxford como:

noun

Indian

a polite title or form of address for a man:

the Doctor Sahib

Origin:

Urdu, via Persian from Arabic... ‘friend, lord’

“Coolie” aparece en cursivas en la traducción. En el Oxford Dictionary Online se explica su significado. Yo no me había dado cuenta de que esta palabra podría tener algo “analizable”, hasta que me percaté que en la traducción la habían puesto en cursivas. Ojo: si no hubiera estado en cursivas en la traducción, en inglés hubiera pasado desapercibida.

Coolie: noun (plural coolies)

offensive

- an unskilled native laborer in India, China, and some other Asian countries.

noun (plural coolies)

offensive

- an unskilled native laborer in India, China, and some other Asian countries.

Origin:

mid 17th century: from Hindi and Telugu *kūlī* 'day-laborer', probably associated with Urdu *ḳulī* 'slave'

En la RAE aparece así:

(Del ingl. *coolie*, y este del hindi *kulī*).

1. m. En la India, China y otros países de Oriente, trabajador o criado indígena.

Este es un ejemplo de cómo una palabra cuyo origen está en el hindi (según la RAE) y en el telugu y tal vez en el urdu (según el Oxford) “entró” a la lengua inglesa.

En el diccionario monolingüe no aparece “marcado” como inglés indio, solamente se indica su origen. Comparar esto con, por ejemplo, “bindis” y “sahib”: para éste último se indica que se trata de “Indian English”.

Hay varios niveles de asimilación o entrada de palabras en alguna de las lenguas indias (¿vernáculos?) con respecto al inglés británico.

Las palabras del Indian English tienen su origen en alguna de las lenguas vernáculos de la India: algunas ya están más asimiladas que otras. Hay desde las que tal vez todavía se pondrían en cursivas (que no parece ser el caso en TGST), pasando por las que se indican “Indian English” (sahib), hasta las que no se marcan ni nada pero su origen sí se especifica como hindi, urdu, etc; entre estas últimas hay algunas que parecen estar más asimiladas que otras (“coolie”, por ejemplo, parece más asimilada que “bindi”, lo digo porque cambió su ortografía, digamos, de kuli a coolie, que parece más inglés británico).

APÉNDICE B. DESVIACIONES LINGÜÍSTICAS

p.	EJEMPLO TEXTO FUENTE	TIPO DE FENÓMENO	p.	EJEMPLO TEXTO META	ESTRATEGIA DE TRADUCCIÓN	EFECTO
5	<p>[...] they are as old as Ammu was when she died. Thirty one.</p> <p>Not old.</p> <p>Not young.</p> <p>But <u>a viable die-able age</u>.</p>	<p>DL</p> <p>Neologismo</p>	15	<p>[...] tienen la misma edad que Ammu cuando murió. Treinta y un años.</p> <p>No son viejos.</p> <p>Ni jóvenes.</p> <p>Pero tienen ya <u>una edad en que la muerte es un hecho posible</u>.</p>	TL	NOR
<p>COMENTARIOS</p> <p>Hay adjetivos en inglés que terminan en “able”: <i>lovable, comfortable</i>. Técnicamente se puede formar así un adjetivo, por lo que el lector entiende a qué se refiere. Sin embargo, se sale de la norma porque el adjetivo de <i>death</i> es <i>dead</i>. Pero <i>dead</i> de todas formas no coincidiría con <i>age</i> o significaría algo distinto a lo que aquí se quiere transmitir.</p> <p>En el original se busca, pues, producir un “juego lingüístico” que no pasa en la traducción. Si se deseara mantener este rasgo podría hacerse con “una edad viablemente mori-ble” o “una edad mori-ble”. En español también hay adjetivos que terminan en “ble” (amable, horrible), por lo que sí se entendería el significado pero le “saltaría” un poco al lector.</p> <p>Contexto. Rahel a través del narrador: now she thinks of Estha and Rahel as <i>Them</i> [...] Their lives have a size and shape now [...] They are as old as Ammu was when she died [...]</p>						
8	<p>By then Esthappen and Rahel had learned that the world had other ways of breaking men. They were already familiar with the smell. <u>Sicksweet</u>. Like old roses on a breeze.</p>	DL	19	<p>Para entonces Esthappen y Rahel habían aprendido que el mundo tenía otras formas de romper a los hombres. Ya estaban familiarizados con el olor. <u>Un olor empalagoso y nauseabundo</u>. Como el de las</p>	TL	NOR

				rosas marchitas traído por la brisa.		
COMENTARIOS						
<p><i>Sicksweet</i> es la combinación de dos palabras con significado claro en inglés (<i>sick + sweet</i>); en vez de usarlas por separado para caracterizar el olor (<i>sick and sweet / sick-sweet</i>), Roy decidió utilizarlas como una palabra con función de adjetivo. Para Gopinath, esto es una “formación adjetival” (adjectival formation).</p> <p>En la traducción no se mantiene como una sola palabra, sino que, además de especificar que se está hablando de “un olor”, se le caracteriza con dos palabras, dos adjetivos separados por “y”, que además están colocados a la inversa de como se presentan en el original (primero “debería” ir “nauseabundo” y luego “empalagoso”).</p> <p>Al no mantener una sola palabra (que se podría como “nauseabundoempalagoso” / “nauseaempalagoso”), se pierde ¿qué exactamente?</p> <p>Contexto. Narrador: By then Esthappen and Rahel had learned...</p>						
8	The singing stopped for a " <u>Whatisit? Whathappened?</u> " and for a <u>Furrywhirring</u> and a <u>Sariflapping</u> .	DL	19	Los cánticos cesaron, suplantados por un « <u>¿Qué ha sido eso?</u> », « <u>¿Qué ha pasado?</u> », un <u>aleteo peludo</u> y un <u>alboroto de saris</u> .	TL	NOR
COMENTARIOS						
<p>Caso similar al de arriba: se juntan palabras (what+is+it /what+happened/furry+whirring/sari+flapping) para formar una sola unidad. Furry = peludo Whirring = del verbo whir o whirr, producir un sonido rápido, repetido y silencioso.</p> <p>En la traducción los cuatro casos son “separados” y se normaliza lo que en el original se “anormalizó” a propósito.</p> <p>Contexto. Narrador: Rahel watched a small bat climb [...]</p> <p>Gopinaht dice que estos son neologismos (sustantivos (2004:9).</p>						

Un tipo de fenómeno opuesto al de “juncture” (¿separación?) es el que ocurre cuando las palabras se juntan con otras sin existir pausa alguna entre ellas (Gopinath 2004:13).

11	[...] the water hammered down, reviving the reluctant old well, <u>greenmossing</u> the pigless pigsty, carpet bombing still, tea-colored puddles the way memory bombs still, tea-colored minds.	DL	23	[...] la lluvia caía martilleando con fuerza; hacía renacer el viejo pozo renuente, <u>cubría de musgo verde</u> la pocilga vacía de puercos, bombardeaba los inmóviles charcos de color de té igual que la memoria bombardea las mentes inmóviles color de té.	TL	NOR
----	--	----	----	---	----	-----

COMENTARIOS

Greenmossing no es un verbo en inglés, como reviving, carpet bombing, etc. El lector intuye que se está expresando una acción gracias a la terminación “ing”. Roy tenía la opción de escribir “covering with green moss” pero eligió inventar un verbo. Por eso considero que se “aplana” el texto al traducirlo de forma separada “cubría de musgo”.

¿Verdemusgeando? En español tampoco existiría: el lector reconocería que es un gerundio por la terminación “ando”.

Contexto: narrador

Moss **verb** (usually as adjective **mossed**). Cover with moss (Oxford dictionary).

Present progressive continuous: I am mossing (<http://www.the-conjugation.com/english/verb/moss.php>)

Si la palabra se compone de dos o más unidades que tienen sentido por sí mismas (separadas), no es el mismo tipo de neologismo como las que no tienen sentido si se separan sus unidades, o no tienen sentido “completo”. Green (adjetivo) + mossing (verbo) sí tienen sentido por separado. Sick + sweet también. Die-able: die + able también pero el hecho de que se separen por un guión en vez de juntarse como los otros dos ejemplos ¿la pone en una categoría aparte? Porque Roy podría haberle puesto “diable”, junto.

35	... it was a <u>skyblue</u> day in December sixty-nine (the nineteen silent).	DL	51	... era un día <u>azul cielo</u> de diciembre del sesenta y nueve (el mil novecientos no se dice).	TL	NOR
----	---	----	----	--	----	-----

COMENTARIOS

Skyblue se utiliza como adjetivo. No se sale mucho de la norma inglesa, aunque lo normal es usar un guión entre *sky* y *blue*: *sky-blue*. En la traducción también es un adjetivo aunque se escribe separado, no como en el original. O lo “normal”, lo “común” sería *blue sky*.

Creo que lo que está entre paréntesis es una observación sobre cómo funciona el inglés, en donde generalmente se abrevia el año; se mantiene esta explicación en la traducción.

36	They had to form the words properly, and be particularly careful about their pronunciation. <u>Prer NUN sea ayshun.</u>	DL	52	Tenían que decir las palabras correctamente y prestar especial atención a la pronunciación. <u>Pro-nun-cia-ción.</u>	TL	NOR
----	---	----	----	--	----	-----

COMENTARIOS

En el original se escribe la palabra tal y como se pronuncia (la intención es mostrar el sonido); las mayúsculas buscan enfatizar dónde debe colocarse el acento. Sale de la norma “estándar” porque en inglés (como en otras lenguas) las palabras no suelen escribirse como se pronuncian, sino que siguen reglas fonéticas y ortográficas establecidas.

En la traducción no se mantiene este rasgo, pues solamente se divide en sílabas. Al hacer esto se “marca” la palabra pero creo que no de la forma en que tenía pensado la autora. Esta forma de escribir *pronunciation* se podría interpretar como una burla que Rahel y Estha hacen a costa de Baby Kochamma, ridiculizando tal vez sus esfuerzos para que se aprendieran bien la canción en inglés y entretener en inglés a Sophie Mol y Margaret Kochamma en el camino de vuelta del aeropuerto.

La distorsión ortográfica de la palabra “pronunciation” como “Prer NUN sea ayshun” (36) muestra una representación ortográfica de los sonidos así como de su división silábica. Al poner “NUN” en mayúsculas, probablemente se busca enfatizar el hecho de que la sílaba debe pronunciarse como la palabra “nun” y no como “noun”, como mucha gente lo hace (Gopinath 2004:13).

Los niños cantan con una letra mal escrita y lo hacen a propósito; a pesar de lo mal escrito, la lógica de escribir “prer NUN sea ayshun” parece ser más fiel al sonido de la palabra que a la ortografía correcta (Ch'ien 2004:163).

In the example where they sing with Baby Kochamma, “prer NUN sea ayshun” seems more loyal to the sound of the word than the correct spelling (Ch’ien 2004:163).

But Rahel and Estha’s attachment to language and its strange logic accompanies their own desire to reorder the world through words which they modify by playing with spelling or grammatical categories, a form of internalized practice of a counter-power. As an example, their indirect protest against Baby Kochamma’s despotic education is translated into their reworking of the word “pronunciation”, into “Prer-NUN sea ayshun”, where the italicized syllable “nun” becomes a separate signifier referring to the old woman’s stint [temporada] in a convent, and its consequences on her bitter personality (Baneth-Nouailhetas 2002-109).

Sugerencia:

Pro nun sia SIÓN.

También parece haber un juego de palabras al enfatizar lo de “NUN”: Sailaja (2009:17) afirma que las escuelas de convento (convent schools) todavía siguen poniendo mucho énfasis en pronunciar el inglés de forma correcta (siguiendo la Received Pronunciation RP, que es el acento estándar británico del sur de Inglaterra). Baby Kochamma fue monja por un tiempo (NUN, en inglés) y tal vez por eso es que ella les exigía a los gemelos pronunciar de forma “correcta”.

90	She turned to wave across the <u>slipperoil</u> marble floor at Estha Alone (with a comb), in his beige and pointy shoes.	DL	117	Se volvió sobre el suelo de mármol <u>resbaladizo de grasa</u> para decirles adiós con la mano a Estha el Solitario (con un peine) y a sus zapatos beige puntiagudos.	TL	NOR
----	---	----	-----	---	----	-----

COMENTARIOS

En el original nuevamente se juntan dos palabras para formar un solo adjetivo (que no existe como tal en inglés); en la traducción se separan.

91	Ssss for the Sound of <u>Soo-soo</u> . Mmmmm for the Sound of <u>Myooozick</u> .	DL	118	Psss era el sonido del <u>pipí</u> . Mmmm, el de la <u>caca</u> .	TL	NOR
----	--	----	-----	---	----	-----

COMENTARIOS

“Soo-soo” y “Myooozick” no aparecen en los diccionarios monolingües consultados (Ver si soo-soo es malayalam).

Es posible inferir que “Myoooozick” es una forma de escribir la palabra “music”, según su pronunicación (*Sound of Music*, la película que fueron a ver en el cine).

Gracias al contexto, es más fácil inferir que “soo-soo” se refiere a pipí y creo que, por eso, las traductoras pensaron que “myoozick” se refería a caca.

Aunque en inglés no existe una correspondencia exacta entre la ortografía de una palabra y su pronunciación, cualquier fenómeno extraño en una será representado por una fenómeno extraño en la otra. Por ejemplo, las rarezas ortográficas se notan en la representación fonética de palabras como “Myoooozick; refleja el esfuerzo extremadamente cuidadoso que hace un niño que está aprendiendo a hablar como británico y a pronunciar las palabras correctamente (Gopinath 2004:13).

94	They walked past the Refreshments Counter where the <u>orangedrinks</u> were waiting. And the <u>lemondrinks</u> were waiting.	DL	122	Pasaron por delante del mostrador de los refrescos, donde las <u>naranjadas</u> esperaban. Y las <u>limonadas</u> esperaban.	TL	NOR
----	--	----	-----	--	----	-----

COMENTARIOS

En inglés (Oxford en línea) sí existe *lemonade* y *orangeade* para limonada y naranjada, por lo que esto de *orangedrinks* y *lemondrinks* parece un invento que, sin embargo, es fácil de comprender. También llama la atención el empleo de mayúsculas, algo muy característico de toda la novela.

En la traducción no se mantiene este “invento” (ni las mayúsculas) y se emplean los términos estándar de “naranjada” y “limonada”, en lugar de algo así como “bebidadenaranja” y “bebidadelimon”

96	"Get him out of here!" The Audience said, when they found him. <u>Shutup or Getout. Getout or Shutup.</u>	DL	124	-¡Que se vaya! –dijeron las voces cuando dieron con él. <u>Que se calle o que se vaya. Que se vaya o que se calle.</u>	TL	NOR
----	---	----	-----	---	----	-----

COMENTARIOS

Nuevamente se juntan las palabras en el original, no así en la traducción.

Gopinath llama a esto “quiasmo” (2004:19). RAE: m. *Ret.* Figura de dicción que consiste en presentar en órdenes inversos los miembros de dos secuencias; p. ej., *Cuando quiero llorar no lloro, y a veces lloro sin querer.*

Anadiplosis: la última parte de una unidad se repite al inicio de la siguiente (Gopinath 2004:24).

Esto era lo que veíamos sobre la influencia del malayalam.

Parece que Gopinath califica a este ejemplo de dos formas distintas.

96	Past the Audience that had to move its legs again. <u>Thiswayandthat.</u>	DL	124	Por delante del público, que tuvo que mover las piernas de nuevo. <u>Para acá y para allá.</u>	TL	NOR
----	--	----	-----	--	----	-----

COMENTARIOS

Nuevamente se juntan varias palabras en una; no se mantiene en la traducción, a pesar de que hubiera sido fácil juntar Paracáy parallá.

Un tipo de fenómeno opuesto al de “juncture” (¿separación?) es el que ocurre cuando las palabras se juntan con otras sin existir pausa alguna entre ellas (Gopinath 2004:13).

96	The red sign over the door said EXIT in a red light. Estha <u>EXITed.</u>	DL	124	La señal roja que había sobre la puerta decía SALIDA con una luz roja. Estha <u>SALIÓ.</u>	TL	NOR
----	--	----	-----	--	----	-----

COMENTARIOS

En el original se ve un juego con el sustantivo “exit” que generalmente no puede convertirse en verbo agregándole la terminación “ed”. En la traducción esto se pierde. Tal vez podría pensarse en algo como “SALIDeó”.

99	<u>Stickysweet</u> lemon bubbles of the drink he couldn't drink.	DL	128	Pompas <u>dulces de limón</u> de una bebida que no podía beberse.	TL	NOR
----	--	----	-----	---	----	-----

COMENTARIOS

En el original las palabras están unidas para formar un solo adjetivo (que no existe como tal en inglés); no así en la traducción. Sugerencia: burbujas dulcepegajosas de limón...

100	[...] Esthappen Yako finished his free bottle of fizzed, lemon-flavored fear. His <u>lemontoolemon</u> , too cold. Too sweet.	DL	129	[...] Esthappen Yako se acabó su botella gratis de miedo gaseoso con sabor a limón. <u>Su limón demasiado amarillo limón</u> , demasiado frío, demasiado dulce.	TL	NOR
-----	---	----	-----	---	----	-----

COMENTARIOS

En el original se juntan tres palabras para formar una sola. En la traducción no se mantiene esto y se agrega la precisión (que no está en el original) de que “limón” se refiere a un color y no al sabor. Además, para algunos lectores el limón no sería amarillo, sino verde.

Un tipo de fenómeno opuesto al de “juncture” (¿separación?) es el que ocurre cuando las palabras se juntan con otras sin existir pausa alguna entre ellas (Gopinath 2004:13).

100	They were clean, white children, and their beds were soft with <u>Ei.Der.Downs</u> .	DL	130	Eran niños limpios, blancos, y sus camas tenían blancos <u>edredones</u> .	TL	NOR
COMENTARIOS						
En el original <i>eiderdowns</i> se escribe separado en sílabas. Tal vez así lo percibía Estha. En la traducción se pierde, pues ni siquiera se separa en sílabas, como sí se hizo en el ejemplo de “Pro-nun-cia-ción. Sugerencia: E.Dre.Dones o E.Dre.Don.es.						
101	He's just held the <u>Orangedrink Lemondrink Man's soo-soo</u> in his hand, but could you love him still?	¿DL?	130	Aunque acabara de cogerle el <u>pito</u> con la mano al <u>Hombre de la Naranja y la Limonada</u> , ¿podría quererlo?	TL	NOR
COMENTARIOS						
<p><i>Soo-soo</i> es un eufemismo utilizado por los niños para referirse al pene (http://www.wsu.edu/~brians/anglophone/roy.html), aunque parece que también se usa para pipí (ver ejemplo arriba). En cambio, “pito” no es un eufemismo, sino una forma coloquial de referirse al pene. Algo más cercano a un eufemismo sería “pajarito” o “tucu-tucu” o cualquier otro.</p> <p><u>¿Este sería un eufemismo pensado en malayalam o en inglés?</u></p> <p>Lo de Orangedrink Lemondrink Man, según Gopinath (2004:9) es una formación adjetival.</p>						
103	"Out again <u>sosoon</u> ?" he said.	DL	132	-¿ <u>Ya</u> de vuelta? –dijo.	TL	NOR
COMENTARIOS						
Se juntan dos palabras en el original (<i>so+soon</i>) para formar una sola.						
Tomar en cuenta el contexto de la enunciación: ver qué personaje lo dice y con qué intención. Aquí vemos que no se limita al habla de los niños; tal vez este hombre no hablaba bien inglés y por eso se marca así la pronunciación, o puede ser que sea un ejemplo de la influencia del malayalam en la lengua inglesa, con eso de que juntan la última sílaba de una palabra con la						

primera de la otra. La nueva palabra se asemeja mucho al soo-soo (eufemismo para pene). ¿Será un guiño de la autora para recordar lo que pasó entre Estha y este hombre?

Esto no ocurre en la traducción.

113	Of the four things that were Possible in Human Nature, Rahel thought that <i>Infinite Joy</i> sounded the saddest.	DL	144	De las cuatro cosas que eran posibles en la naturaleza humana, Rahel pensó que la que sonaba más triste era el <u>júbilo Infinito</u> .	C	-
-----	--	----	-----	---	---	---

COMENTARIOS

En el original se alarga la palabra tal vez para hacer alusión a lo largo que es el infinito. Nuevamente vemos el uso atípico de mayúsculas. En la traducción se mantiene el juego de alargar la palabra pero solamente se mantiene un caso de mayúsculas.

Leech considera que las desviaciones fonológicas son “de limitada importancia” ya que están “todavía más en la superficie” que aquellas de las estructuras sintácticas superficiales. En TGST la evocación del lenguaje infantil se logra principalmente mediante el juego fonológico con palabras, lo que resulta en exuberancias lingüísticas y estilísticas. Es la familiaridad de los gemelos con el inglés lo que les permite jugar con esta lengua- “Infinite Joy” (118) en vez de “Infinite joy”, se cambia para reflejar el tono triste con que esta frase es pronunciada por Chacko. (Gopinath 2004:13).

116	It was warm, the water. <u>Graygreen</u> . Like rippled silk.	DL	149	El agua estaba tibia. Era <u>verde grisácea</u> . Parecía de ondulante seda.	TL	NOR
-----	---	----	-----	--	----	-----

COMENTARIOS

En el original se juntan dos palabras para formar una sola, que tiene función de adjetivo. No ocurre así en la traducción.

121	"Whatisyourname?"	DL	154	¿Cómo te llamas?	TL	NOR
<p>COMENTARIOS</p> <p>Se juntan palabras en el original; no así en la traducción.</p> <p>Contexto: Rahel (adulta) va caminando por Ayemenem y unos niños la saludan así.</p> <p>La novela se caracteriza también por las palabras que run into each other (Surendran 2007:77).</p> <p>Words are joined together to provide a sense of urgency (Kunhi 2010:147)</p>						
123	The <u>nodder</u> nodded as Rahel's ancestral lineage fell into place for him.	DL	156	<u>El hombre que asentía</u> asintió ahora con más vehemencia al establecer mentalmente quiénes eran los antepasados de Rahel.	TL	NOR
<p>COMENTARIO</p> <p>“Nodder” no existe como sustantivo en inglés pero se puede inferir su significado sin mayor problema. Aquí se muestra cómo el juego del lenguaje no se limita a los niños, pues se trata de una situación donde todos son adultos aunque dos de ellos no manejan bien el inglés (Pillai no lo del todo bien y el otro hombre parece que no lo habla en absoluto).</p> <p>En la traducción no se mantiene este juego (sugerencia: formar un sustantivo parecido pero que no exista oficialmente, como el “asentidor” asentía).</p>						
124	" <u>Die-vorced?</u> "	DL	157	-¿ <u>Di-vor-cia-dos?</u>	C	-
<p>COMENTARIOS</p> <p>El camarada Pillai hace esta pregunta a Rahel. Nuevamente hay una marca de cómo habla el inglés el camarada Pillai, separando en sílabas la palabra y mostrando la pronunciación de la</p>						

misma. Regresa la duda de cómo hablaran entre ellos dos.

En la traducción sí se intenta conservar la división de palabras.

135	<p>There was</p> <p>A girl</p> <p>Tall and</p> <p>Thin and</p> <p>Fair.</p> <p>Her hair.</p> <p>Her hair.</p> <p>Was the delicate <u>colorov</u></p> <p><u>Gin-nnn-ger</u> (leftleft, right)</p> <p>There was</p> <p>A girl-</p>	DL	168-169	<p>Era una niña</p> <p>Alta y delgada.</p> <p>Parecía un hada.</p> <p>Y su pelo,</p> <p>Y su pelo</p> <p>Era <u>color caramelo</u> (izquierda, izquierda, derecha).</p> <p>Era una niña...</p>	TL	NOR
-----	--	----	---------	--	----	-----

COMENTARIOS

En el original se juntan palabras (color + of = colorov –como suena / leftleft) y se separan otras (Gin-nnn-ger) para marcar su pronunciación cantada.

En la traducción no pasa ninguno de estos rasgos.

135	Margaret Kochamma told her to <u>Stoppit</u> . So she <u>Stoppited</u> .	DL	169	Margaret Kochamma le dijo que <u>parara</u> . Así que <u>paró</u> .	TL	NOR
-----	---	----	-----	--	----	-----

COMENTARIOS

En el original se juntan dos palabras y enseguida esta palabra se convierte en verbo pasado (tal construcción no existe en inglés). Es una forma “lógica” de percibir el idioma inglés: si los verbos (al menos los regulares) se forman con la terminación –ed, ésta se puede agregar a cualquier palabra y se convierte en un verbo regular en pasado.

Este juego del lenguaje no pasa en la traducción (“que leparara” / “leparó”).

“Stoppited” (141) se usa en el sentido de “stopped it”. Al hablar rápido, esto puede pronunciarse como una sola palabra, sin pausa. Una forma en que un niño responde a esta orden de forma no consciente se representa de forma desviada (is deviantly represented) como “stoppited”, siguiendo la regla morfológica de añadir “-ed” como marcador de tiempo pasado (Gopinath 2004:10).

Stoppited is a past tense of an imperative verb with its object ‘stop it’ (Clarke 2007:137).

A esto Surendran le llama *coinage* (2007:204).

135	Across the tall iron railing that separated <u>Meeters from the Met</u> , and <u>Greeters from the Gret</u> , Chacko, beaming, bursting through his suit and sideways tie, bowed to his new daughter and ex-wife.	DL	169	Al otro lado de la gran barandilla de hierro que separaba a <u>los que Esperaban de los Esperados</u> , a los que <u>Saludaban de los Saludados</u> , Chacko, con una sonrisa radiante, a punto de reventar dentro de su traje y con la corbata ladeada, saludó a su nueva hija y a su ex mujer.	TL	NOR
-----	---	----	-----	--	----	-----

COMENTARIOS

Meeters no existe como tal en inglés, se “infiere” a partir de *greeters* (que sí existe); lo mismo sucede con *gret* y *met*.

En la traducción no se mantiene el “error”, aunque sí tratan de conservar el sentido. Sugerencia: esperadores / saludadores.

Gopinath, siguiendo a Leech, califica a esto como una violación de estructura profunda (EP) (ver distinción entre ésta y estructura superficial). Las violaciones de EP consisten de “casos de selecciones equivocadas”, donde una posición que está reservada para palabras de cierta clase se llena por una de otra clase. Los sustantivos “meeters” y “greeters” se crearon a partir de sus formas verbales correspondientes al añadir “-er” y un tiempo pasado de “gret” derivado del verbo “greet”, basado en el modelo de “met” (2004:12).

137	"He's a <u>filmactor</u> ," she explained to Margaret Kochamma and Sophie Mol, making Adoor Basi sound like a <u>Mactor</u> who did occasionally <u>Fil</u> .	DL	171	Es <i>actor de cine</i> –les explicó a Margaret Kochama y Sophie Mol. Lo dijo de tal modo que parecía que aquel hombre se llamaba <u>Actorde</u> y se apellidaba <u>Cine</u> .	C	-
-----	---	----	-----	--	---	---

COMENTARIOS

Se juntan dos palabras film + actor y luego se separan para formar dos palabras que no existen: un sustantivo (Mactor) y un verbo (Fil). En la traducción no se mantiene lo primero pero sí lo segundo, aunque ambas palabras se toman como sustantivos.

138	" <u>Finethankyou</u> ," Estha's voice was sullen.	DL	173	- <u>Bien, gracias</u> –dijo Estha con voz malhumorada.	TL	NOR
-----	--	----	-----	---	----	-----

COMENTARIOS

En el original se juntan tres palabras; en la traducción no se juntan las dos; es más, se separan con una coma.

La novela se caracteriza también por las palabras que run into each other (Surendran 2007:77).

Words are joined together to provide a sense of urgency (Kunhi 2010:147)						
139	And Later became a horrible, menacing, goose-bumpy word. <u>Lay. Ter.</u>	DL	173	Y “luego” se convirtió en una palabra terrible, amenazadora, escalofriante. <u>Luego.</u>	TL	NOR
COMENTARIOS						
<p>En el original se separa la palabra en dos sílabas y se coloca un punto entre ambas (tal vez para que los gemelos percibían esta palabra como amenazadora). En la traducción no se separa la palabra (Lue.Go).</p> <p>Otra desviación fonológica importante es el uso erróneo de <i>junction</i> (¿coyuntura?), que tiene que ver con el fenómeno de las pausas en el discurso. Así, la palabra de dos sílabas “later” se separa en dos palabras: “Lay. Ter” (146) debido a la intimidación implícita en la palabra cuando es utilizada por Ammu (Gopinath 2004:13).</p> <p>Surendran dice que Roy está tratando de hablar la lengua del pueblo al hacer uso de estas innovaciones (2007:206).</p>						
140	Full of furred moths and icy butterflies. And deep-sounding bells. And moss. And a <u>Nowl.</u>	DL	174	Todo estaba lleno de mariposas nocturnas peludas; y de mariposas heladas; y de campanas de sonido grave; y de musgo. Y había <u>un alechuza.</u>	C	-

COMENTARIOS

En el original se junta la última letra de “an” con la primera de “owl”. Quizá así percibían la palabra. En la traducción se mantiene este juego pero se cambia la disposición de palabras (punto y aparte). Creo que Roy dijo que esto último era importante, un poco como la disposición del espacio en la arquitectura. También se añade lo de “había”.

141	Estha saw how Baby Kochamma’s neckmole licked its chops and throbbbed with delicious anticipation. <u>Der-Dhoom, Der-Dhoom</u> . It changed color like a chameleon. <u>Der-green, der-blueblack, der-mustardyellow</u> .	DL	175	Estha vio cómo el lunar del cuello de Bebé Kochamma se rechupeteaba los dedos y palpitaba de emoción anticipada, <u>pum, pum, pum</u> , y cambiaba de color como un camaleón. <u>Pum, verde, pum, azul oscuro, pum amarillo mostaza</u> .	TL	NOR
-----	--	----	-----	---	----	-----

COMENTARIOS

No estoy segura de qué significa “der-dhoom”. Por la traducción infiero que se trata de una onomatopeya. “Der” significa “of the” (del/¿de la?) en alemán, pero no sé si a eso se esté haciendo referencia aquí. Puede ser que esta partícula tenga un significado por sí misma, pues enseguida se utiliza acompañada de adjetivos.

En la traducción se trata claramente de una onomatopeya que imita el sonido de un golpe o un disparo. La puntuación, sin embargo, cambia (guiones, mayúsculas).

141	<i>Twins for tea</i> <i>It would <u>bea</u></i>	DL	175	<u>Se la van a cargar, se la van a cargar,</u> <u>Hoy tenemos gemelos para merendar.</u>	TL	NOR
-----	--	----	-----	---	----	-----

COMENTARIOS

Bea es el sonido de *be*; nuevamente se juega con el sonido y la ortografía de las palabras. Esto no se reproduce en la traducción. No pude encontrar si ambas canciones son inventos o extractos de canciones ya acuñadas en cada lengua.

141	When Ammu was really angry, she said Jolly Well. Jolly Well was a deeply well with <u>larfing</u> dead people in it.	DL	176	Cuando Ammu estaba realmente furiosa, siempre decía “pero que muy bien”. “Pero que muy bien” debía de ser un bien muy grande, pero a sus hijos les daba pavor oír aquella expresión.	TL	NOR
-----	--	----	-----	--	----	-----

COMENTARIO

No estoy segura, pero puede ser que “larfing” sea la forma de escribir la pronunciación de “laughing” (reírse) (larf=¿onomatopeya?) (hay un foro en internet que discute esto, pero no sé qué tan confiable sea: <http://forum.wordreference.com/showthread.php?t=560114>). De cualquier forma, no aparece en ninguno de los diccionarios monolingües consultados y esto de escribir las palabras como suenan es muy común en la novela.

En la traducción se trata de mantener el juego polisémico de “Well” (*well* = bien / pozo, donde además sería raro describir “well” con un adverbio “deeply”) con la polisemia de “bien” (correcto, bueno / cosa: bien de consumo).

146	" <u>Thang God</u> ," Estha said. "Thank God, Estha," Baby Kochamma corrected him.	DL	182	-¡Gracias a Dios! –dijo Estha. -¡Gracias a Dios, Estha! –lo corrigió Baby Kochamma.	C	-
-----	---	----	-----	--	---	---

COMENTARIOS

En el original se corrige la pronunciación: Estha se equivoca porque oye a ambas palabras como una sola (sonido “g”).

En la traducción se trata de reproducir esto con un error ortográfico (se escribe “gracias” con “s” intermedia en vez de “c”).

“Thang God” muestra un uso espontáneo del principio de asimilación contextual, ya que el sonido final /k/ de “thank” se modifica de forma inconsciente en /g/ debido a la influencia de /g/ en “God” (Gopinath 2004:13). Ver también lo que puse en el comentario de la Afternoon Gnap.

149	The sentiment, in contrast, was lucid: <i>I Hate Miss Mitten and I Think Her <u>gnickers</u> are TORN.</i>	DL	186	Por contraste, los sentimientos eran evidentes: <i>Odio a la Señorita Mitten y Creo que tiene las <u>blagas</u> ROTAS.</i>	C	-
<p>COMENTARIOS</p> <p>En el original se sustituye <i>knickers</i> por <i>gnickers</i>: probablemente así era como Rahel escuchaba la palabra.</p> <p>En la traducción trata de mantenerse esto sustituyendo “bragas” por “blagas”. Se mantienen las mayúsculas del original, así como las cursivas.</p>						
150	<p>"Esthappen <u>Un-knownn</u>," she said. She opened the book and read aloud.</p> <p><i>"When <u>Ulyesses</u> came home his son came and said father I thought you would not come back. many princes came and each wanted to marry <u>Pen Lope</u>. but Pen Lope said that the man who can <u>stoot</u> through the twelve rings can <u>mary</u> me. and everyone failed. and <u>ulyesses</u> came to the palace dressed liked a beggar and asked if he could try. the men all laughed at him and said if we cant do it you cant. <u>ulyesses</u> son <u>spopped</u> them and said let <u>hintry</u> and he took the bow and shot right through the twelve rings."</i></p>	DL	186	<p>-Esthappen <u>Desconocido</u> –dijo.</p> <p>Abrió el cuaderno y leyó en voz alta.</p> <p>“Cuando Ulises volvió a casa, su hijo fue y le dijo a su padre creó que no ibas a volver. han venido muchos <u>príncipes</u> y todos se querían casar con <u>Pene Lope</u>, pero <u>Pene Lope</u> decía que me casaré con el hombre que pueda atravesar los doce anillos. y todos fallaron. y Ulises fue al palacio vestido de pordiosero y preguntó que si podía probar y todos los hombres se rieron de él y le dijeron si nosotros no podemos, pues tú tampoco. y el hijo de Ulises dijo que se callaran y le dejaran probar y él cogió el arco y disparó justo entre los doce anillos.”</p>	TL C	NOR -

COMENTARIOS

En el original el texto escrito por Estha contiene una serie de “errores ortográficos” que suelen cometerse al trata de escribir las palabras tal y como suenan (o, al menos, como le suenan a Estha):

Ulyesses = Ulysses (y en las demás cuando está en minúsculas en español se ponen en mayúsculas)

Pen Lope = Penelope

Mary = marry

Spopped = stopped

Himtry = him try

En la traducción se trata de mantener este rasgo pero en menos casos que el texto original (tan sólo en el caso de Pen Lope = Pene Lope y una compensación en “príncipes” en lugar de “príncipes”).

También se separa con un guión la palabra *unknown*, lo cual no se mantiene en la traducción.

150	<p><i>When we walk on the road in the town, cautious Estha's story went, we should always walk on the <u>pavement</u>. If you go on the <u>pavement</u> there is no traffic to cause <u>accidnts</u>, but on the main road there is so much <u>dangerouse</u> traffic that they can easily knock you down and make you <u>senseless</u> or a <u>criple</u>. If you break your head or back-bone you will be very <u>unfortunate</u>. policemen can direct the traffic so that there won't be too many <u>invalids</u> to go to <u>hospitil</u>. When we get out of the bus we should do so only after asking the <u>conductor</u> or we will be <u>injured</u> and make the doctors have a busy time. The job of a driver is very <u>fatle</u> His family should be very <u>angshios</u> because the</i></p>	DL	187	<p><i>“cuando vamos por la calle en la ciudad tenemos que ir siempre por la <u>acera</u>. Si vamos por la acera no hay coches que causen accidentes, pero por la calle principal hay un <u>trafico</u> muy peligroso que te puede atropellar y puedes <u>perder el conocimiento</u> o <u>qedarte cojo</u>. Si te rompes la cabeza o la nuca es una <u>desgracia</u> muy grande. los policías dirigen el trafico para que no haya demasiados <u>inválidos</u> que tengan que ir al <u>ospital</u>. Para bajarse del autobús sólo podemos bajarnos después de decírselo al <u>cobrador</u> o nos podemos hacer <u>heridas</u> y dar mucho trabajo a los médicos. El trabajo de conductor es muy</i></p>	TL	NOR Y -
-----	--	----	-----	---	----	---------

	<i>driver could easily be dead.</i>			<i>peligroso. Su familia está muy angustiada porque el conductor puede morirse.”</i>		
COMENTARIOS						
<p>En el original ciertas palabras están subrayadas, quizá porque son palabras que eran difíciles de escribir: depende de si quien las subrayó fue Estha o Ammu, como un tipo de corrección a la redacción (no confundir con las que venimos subrayando para marcar ciertos rasgos de la lengua; en este ejemplo señalo esto último con amarillo).</p> <p>Al igual que el ejemplo anterior, hay varios errores ortográficos:</p> <p>Accidnts = accidentes</p> <p>Dangerouse = dangerous</p> <p>Criple = cripple</p> <p>Hospitil = hospital</p> <p>Fatle = fatal [¿?]</p> <p>Angshios = anxious</p> <p>En la traducción, se elimina una frase del original (... <i>cautious Estha's story went</i>), que es importante para reforzar la imagen de Estha como alguien cuidadoso. Hay varios errores ortográficos: no es una equivalencia “exacta” (palabra por palabra) sino más bien se tiende a compensar: trafico (sin acento), qedarte, ospital.</p>						
151	<i>On Saturday we went to a bookshop in Kottayam to buy Ammu a present because her birthday is in 17th of <u>novembre</u>. We <u>bote</u> her a diary. We hid it in the <u>coberd</u> and then it began to be night. Then we said do you want to see your present she said yes I would like to see it. and we wrote on the paper For a Little Ammu with Love from Estha and Rahel and we gave it to Ammu and she said</i>	DL	187-188	<i>“El sábado fuimos a una librería a Kottayam a comprar un regalo a Ammu porque su cumpleaños es el 17 de <u>noveimbre</u>. Le <u>compamos</u> un Diario y lo escondimos en el <u>amario</u> y luego empezó a ser de noche. Y entonces le dijimos que si quieres ver tu regalo y ella dijo sí que quiero verlo. y escribimos en el papel para nuestra pequeña Ammu con el cariño</i>	TL/CO	-

<p><i>what a lovely present its just what I <u>whanted</u> and then we talked for a little while and we talked about the diary then we gave her a kiss and went to bed.</i></p> <p><i>We talked with each other and went <u>of</u> to sleep. We had a little dream.</i></p> <p><i>After some time I got up and I was very thirsty and I went to Ammu's room and said I am thirsty. Ammu gave me water and I was just going to my bed when Ammu called me and said come and sleep with me. and I lay at the back of Ammu and talked to Ammu and went <u>of</u> to sleep. After a little while I got up and we talked again and after that we had a mid-night <u>feest</u>. we had orange coffee <u>bananana</u> afterwards Rahel came and we ate two more bananas and we gave a kiss to Ammu because it was her birthday. Then in the morning we had new <u>cloths</u></i></p> <p><i>from Ammu as a back-present Rahel was a maharani and I was Little Nehru.</i></p>			<p><i>de Estha y Rahel y se lo dimos a Ammu y ella dijo qué regalo tan bonito es justo lo que quería y luego estuvimos <u>ablando</u> un poco y hablamos del Diario y luego le dimos un beso y nos fuimos a la cama.</i></p> <p><i>Rahel y yo estuvimos <u>ablando</u> y luego nos dormimos y tuvimos un sueño.</i></p> <p><i>Y luego me levanté y tenía mucha sed y fui al cuarto de Ammu y le dije tengo sed. Y Ammu me dio agua y luego me iba a mi cama y Ammu me llamó y me dijo quedate a dormir conmigo y me acurruqué a su espalda y estuve hablando con ella y me dormí. Y luego me levanté y volvimos a <u>ablar</u> y luego tuvimos una fiesta a media noche. y tomamos naranja y café y plátano. y luego vino Rahel y nos comimos otros dos plátanos más y le dimos un beso a Ammu porque ya era su cumpleaños y luego le cantamos <u>cumpleañosfeliz</u>. Y luego por la mañana Ammu nos dio vestidos nuevos de regalo, a Rahel de maharani y a mi de Nehru.”</i></p>		
--	--	--	--	--	--

COMENTARIOS

Mismo caso que los dos anteriores (escribir con errores ortográficos); se tiende a conservar los rasgos “raros” de la lengua.

novembre = November

bote = bought

coberd = cupboard

whanted = wanted

feest = feast

bananana = banana

cloths = clothes

En la traducción, tenemos: noveimbre, compamos, amario ablando, ablar y cumpeañofeliz.

151	Who had to pack her bags and leave. Because she <u>had no Locusts Stand I</u> . Because Chacko said she had destroyed enough already.	DL	188	Que tuvo que hacer las maletas y marcharse. Porque <u>no tenía derecho a nada</u> . Porque Chacko le dijo que ya había destruido demasiadas cosas.	TL	NOR
-----	---	----	-----	--	----	-----

COMENTARIOS

En el original vemos que la frase en latín *locus standi* (algo así como sin derecho a ser escuchado o sin “asiento” legal) es interpretada como “no locusts stand I” (<http://www.wsu.edu/~brians/anglophone/roy.html>). Locusts sería “langostas” en inglés.

Es difícil mantener este juego en la traducción, por lo que se opta por explicitar el significado de la frase en latín.

La infantil representación de “Locusts Stand I” (en vez de locus standi) también insinúa que el pequeño mundo de los gemelos siempre está en constante amenaza de una invasión semejante a la invasión de langostas desde cualquier lugar (Ver Gopinath 2004:13 sobre desviaciones fonológicas).

156	Little Man. He lived in a <u>Cara-van</u> . Dum dum.	DL	193	Pequeño Hombrecito era. A bordo de un <u>barco</u> iba. (Pim-pim.)	TL	NOR
-----	--	----	-----	--	----	-----

COMENTARIOS

En el original se separa con un guión la palabra Cara-van (¿casa rodante?), no así en la traducción.

Dum dum y pim-pmi parecen onomatopeyas.						
163	When Mammachi called from the verandah ("Kochu <u>Mariye!</u> I hear the car!") her mouth was full of icing and she couldn't answer.	DL	202	Cuando Mammachi la llamó desde la galería (" <u>Kochu Mariye!</u> ¡Ya oigo el coche!"), tenía la boca llena de pasta y no pudo contestar.	AT	EX Y -
COMENTARIOS						
En el original no se marca en cursivas el nombre de Kochu Maria: "Maria" se escribe como "Mariye" (¿pronunciación?).						
En la traducción sí se marca el nombre y pasa tal cual (¿Kochu Mariiii?)						
164	[...] a silent <u>blue-aproned</u> army gathered in the <u>greenheat</u> to watch.	DL	203	un ejército silencioso <u>de delantales azules</u> se reunió para observar en medio del <u>calor verdoso</u> [...]	TL	NOR
COMENTARIOS						
La "construcción léxica" del tipo blue-aproned es bastante común en la novela, pero se podría decir que es algo que "permite" el carácter flexible del inglés. Tal vez pensar en el efecto que este tipo de construcciones produce en el contexto de todos los demás juegos de palabras (¿un ejército delantal-azulado?).						
Greenheat es otro ejemplo de juntar palabras que no se mantiene en la traducción.						

164	"Have you arrived?" Mammachi asked, turning her slanty dark glasses towards the new sounds: car doors slamming, <u>gettingoutedness</u> . She lowered her violin.	DL	203	-¿Ya habéis llegado? –preguntó Mammachi, que dirigió sus gafas oscuras puntiagudas hacia los nuevos sonidos: <u>gente que se apeaba de un automóvil</u> , puertas de coche que se cerraban de un portazo. Bajó su violín.	TL	NOR
-----	---	----	-----	---	----	-----

COMENTARIOS

En el original hay un sustantivo inventado formado con el verbo “getting out” más la terminación “ness”. En la traducción se explicita el significado, no se inventa un sustantivo como en el original (el salideoelcoche o el salideo).

COMENTARIOS

Las desviaciones gramaticales son de varios tipos que tienen que ver con la morfología –la estructura de la palabra- y la sintaxis –la estructura de las oraciones. Distorsiones morfológicas: “getting-outedness” (172), que se refiere a la acción de salir de un coche, análogo a “preparedness”, el estado de estar preparado (Gopinath 2004:10).

165	They looked up like slanting cat’s eyes at the moldy bison head. The moldy bison said, " <i>No. Absolutely Not.</i> " In <u>Moldy Bisonese</u> .	DL	205	Parecían los rasgados ojos de un gato que miraran de hito en hito la cabeza del aburrido bisonce. Éste dijo: " <i>No. Rotundamente, No.</i> " <u>En el lenguaje de los Bisontes Aburridos</u> .	TL	NOR
-----	--	----	-----	---	----	-----

COMENTARIOS

En el original, *Moldy Bisonese* se refiere, de forma juguetona, a la lengua que hablaría un bisonce (moldy es inglés de EU y mouldy, en BE): puede ser tanto mohoso como aburrido. Bisonese = *Chinese*. En la traducción se explicita que se trata de un lenguaje (o una lengua). Podría haberse agregado una terminación para que pareciera un idioma: Bisonés (inglés), bisonol (español) o algo así.

166	Mammachi (with her better eye) saw <u>redbrown</u> hair (N... Nalmost blond), the curve of two <u>fatfreckled</u> cheeks (Nnnn... almost rosy), <u>bluegrayblue</u> eyes.	DL	205	Mammachi (con el ojo por el que veía mejor) vio un pelo <u>castaño cobrizo</u> (mmmm... mmm... casi rubio), la curva de dos mejillas <u>redondas y pecosas</u> (mmm... casi sonrosadas), unos <u>ojos azules, de un azul grisáceo</u> .	TL	NOR
COMENTARIOS						
En el original se juntan palabras (red + brown; fat + freckled; blue + gray + blue) y se colocan entre paréntesis las correcciones que Mammachi hace a su apreciación de los rasgos de Sophie Mol (“Nnnn” creo que se refiere a “Nnnooo...”). En la traducción no se juntan las palabras y el “no” se sustituye por “mmm”, que expresa duda.						
170	<u>Littleangels</u> were beach-colored and wore bell-bottoms. <u>Littledemons</u> were <u>mudbrown</u> in Airport-Fairy frocks with forehead bumps that may turn into horns.	DL	211	Los <u>angelitos</u> tenían el color de la arena de la playa y llevaban pantalones acampanados. Los <u>diablillos</u> eran <u>pardos como el barro</u> y llevaban vestidos de Hadas de Aeropuerto y chichones en la frente que tal vez pudieran transformarse en cuernos.	TL	NOR
COMENTARIOS						
En el original se juntan las palabras; no así en la traducción. Hay una explicitación evidente para “mudbrown”.						
173	"Who said 'damn'?" Chacko asked [...] "Because in England, we're not," [...] "Not what?" Chacko said.	DL	214	-¿Quién ha dicho “jodida”? –preguntó Chacko. -Porque en Inglaterra no se puede –le dijo Sophie Mol a Chacko.	CO	NOR

	"Allowed to say <u>Dee Ay Em En</u> ," Sophie Mol said.			-¿El qué? –dijo Chacko. -Decir <u>jodi</u> ... -dijo Sophie Mol.		
COMENTARIOS						
<p>En el original se escribe fonéticamente cómo se deletrea la palabra <i>damn</i> (Dee = D, Ay =A; Em= M En=N).</p> <p>En la traducción no pasa esto; tal vez se trata de compensar con dejar a medias la palabra “jodida”, en vez de dividirla en sílabas con mayúsculas y minúsculas para tratar de conservar cómo se “ve” la palabra en el texto.</p> <p>La intención de Roy era, probablemente, reflejar cómo, ante palabras altisonantes, solemos decirlas de forma indirecta, para que no parezca que las estamos diciendo como grosería. Esto también se puede lograr dejando a medias la palabra.</p>						
173	<i>Oh Esthapappychachen Kuttapen Peter Mon.</i> <i>Where, oh where have you <u>gon</u>?</i>	DL	215	<i>¡Ay Esthappappychachen Kuttapen Peter Mon!</i> <i>¿Dónde, dónde te has metido, <u>chicarrón</u>?</i>	TL	NOR
<p>En el original vemos que el verbo “gone” está escrito como se pronuncia “gon”. En la traducción no se mantiene esto pero sí la rima: “chicarrón” es una palabra coloquial que significa muchacho crecido y desarrollado (DRAE http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=chicarr%C3%B3n, consultado el 27/04/2010).</p>						
173	<i>We seek him here, we seek him there,</i> <i>Those Frenchies seek him everywhere.</i> <i>Is he in heaven?—Is he in hell?</i> <i>That <u>demmedel-usive</u> Estha-Pen?</i>	DL	215	<i>Lo buscamos por aquí, lo buscamos por allá,</i> <i>los franchutes se preguntan dónde está.</i> <i>¿Está en el infierno? ¿Está en el Edén?</i> <i>¿Ese <u>engañoso y maldito</u> Estha-Pen?</i>	TL	NOR

COMENTARIOS

La palabra “demmedel-usive” puede significar “damned” + “elusive”, de ahí que se traduzca como engañoso y maldito. Sin embargo, en la traducción no se mantiene la forma de escribir la palabra (separada por un guión y tal vez la primera parte de forma fonética –demmed = damned).

174	"Rahel! I want you to have your afternoon nap! Come in after you've had your cake!" Rahel's heart sank. <u>Afternoon Gnap</u> . She hated those.	DL	216	-¡Rahel! ¡Después de comer la tarta quiero que entres a dormir la siesta” A Rahel se le cayó el alma a los pies. Odiaba dormir la <u>siesta</u> .	TL	NOR
-----	---	----	-----	--	----	-----

COMENTARIOS

En el original se juega con la pronunciación de la “n” de afternoon y la “n” de nap (al juntarlas suena como “g”). En la traducción se pierde completamente. Se pierde el carácter o el sentido opresivo que le confieren las mayúsculas a Afternoon Gnap.

Leech considera que las desviaciones fonológicas son “de limitada importancia” ya que están “todavía más en la superficie” que aquellas de las estructuras sintácticas superficiales. En *TGST* la evocación del lenguaje infantil se logra principalmente mediante el juego fonológico con palabras, lo que resulta en exuberancias lingüísticas y estilísticas. Es la familiaridad de los gemelos con el inglés lo que les permite jugar con esta lengua (Gopinath 2004:13).

177	The Fond Smiles stayed on Sophie Mol like a spotlight, thinking, perhaps, that the <u>sweetcousins</u> were playing hide-and-see, like <u>sweetcousins</u> often do.	DL	219	Las Sonrisas Cariñosas quedaron posadas como un foco de luz sobre Sophie Mol, pensando, tal vez, que aquellas <u>primitas tan monas</u> estaban jugando al escondite, como suelen hacer las <u>primitas monas</u> .	TL	NOR
-----	--	----	-----	---	----	-----

COMENTARIOS

Se juntan palabras en el original que no se juntan en la traducción; se añade un “tan” en la traducción.

179 - 180	<p><i>Nictitating membrane</i>, she remembered she and Estha once spent a whole day saying. She and Estha and Sophie Mol.</p> <p><i>Nictitating</i></p> <p><i>ictitating</i></p> <p><i>titating</i></p> <p><i>itating</i></p> <p><i>tating</i></p> <p><i>ating</i></p> <p><i>ting</i></p> <p><i>ing</i></p>	DL	222	<p>Se acordó de una vez en que Estha y ella se pasaron un día entero repitiendo <i>Membrana nictitante</i>. Estha, ella y Sophie Mol.</p> <p><i>Nictitante</i></p> <p><i>ictitante</i></p> <p><i>titante</i></p> <p><i>itante</i></p> <p><i>tante</i></p> <p><i>ante</i></p> <p><i>nte</i></p> <p><i>nite</i></p>	C	-
-----------------	---	----	-----	---	---	---

COMENTARIOS

Se juega con la palabra, cortándola en pedacitos. El juego se mantiene en la traducción.

La desaparición de la palabra en fragmentos de sí misma muestra el procedimiento inverso a su construcción. La falta de significado de los fragmentos revela la relación de los niños con el inglés y qué tan poco adulterada por la historia y la cultura es esta relación. Los niños son absorbidos por las cualidades sensuales de la lengua, el sonido y la forma como se ve la palabra *nictitating* en itálicas. Esta palabra es visualmente interesante, aunque no se pueda entender su significado. Esto de considerar al lenguaje como arte visual es interesante para el caso del inglés, pues generalmente esto se piensa para lenguas como el coreano, el sánscrito, el árabe, entre otras. Roy puede construir al inglés como una lengua exótica, tal y como otras lenguas

han sido construidas, contextualizadas y caracterizadas (Ch'ien 2004:175-176).

184	<u>Ousa, the Bar Nowl</u> , who lived on a blackened beam near the skylight [...]	DL	227	<u>Ousa, el alechuza</u> , que vivía sobre una viga ennegrecida cerca de la claraboya [...]	C	-
-----	---	----	-----	---	---	---

COMENTARIOS

En el original se pasa la última letra de Barn a la primera de owl (ya había aparecido un ejemplo así pero sin el “barn”). El juego se mantiene en la traducción.

Ver a Gopinath (2004:13) sobre las desviaciones fonológicas.

185	The dying froth made <u>dying frothly shapes</u> .	DL	228	La espuma agonizante hizo formas <u>espumosas</u> agonizantes.	TL	NOR
-----	--	----	-----	--	----	-----

COMENTARIOS

“Froth” existe como sustantivo en inglés (espuma), como adjetivo (*frothy*) y como adverbio (*frothily*) pero aquí se utiliza “frothly” como adjetivo, pero no existe oficialmente. ¿Por qué usar un adjetivo “incorrecto” cuando existe uno “correcto”? Tiene que ver con el elemento juguetón o creativo de Roy.

En español se usa un adjetivo “correcto” (espumosas) en lugar de uno “incorrecto” (¿espumoseantes?).

¿Habría personificación aquí?

186	<p>Banana Jam (in his <i>old</i> best writing)</p> <p><i>Crush ripe banana. Add water to cover and cook on a <u>very</u> hot fire till fruit is soft.</i></p> <p>Sqweeze out juice by straining through course muslin.</p> <p><i>Weigh equal quantity of sugar and <u>keep by</u>.</i></p> <p><i>Cook fruit juice till it turns scarlet and about half the quantity evapourates.</i></p> <p><i>Prepare the gelatin (pectin) thus:</i></p> <p><i>Proportion 1:5</i></p> <p><i>ie: 4 teaspoons Pectin: 20 teaspoons sugar</i></p>	DL	229-230	<p>Mermelada de plátano</p> <p>(con su mejor letra <i>antigua</i>)</p> <p>Chafar los plátanos maduros. Añadir agua hasta cubrirlos y cocerlos</p> <p>a fuego muy fuerte hasta que la fruta esté blanda.</p> <p>Separar el jugo colándolo con un trapo vlanco.</p> <p>Medir la misma cantidad de azúcar y <u>apartarla</u>.</p> <p>Cocer el juego de la fruta hasta que adquiera un color escarlata y</p> <p>Se haya reduzido aproximadamente a la mitad.</p> <p>Preparar la gelatina (pectina) de la siguiente manera:</p> <p>Proporción 1 cada 5.</p> <p>Ejemplo: 4 cucharaditas de pectina por cada 20 cucharaditas de azúcar.</p>	CO	-
-----	--	----	---------	--	----	---

COMENTARIOS

En el original hay dos palabras subrayadas (¿para enfatizar algo?); los ejemplos de palabras raras los subrayé en amarillo.

Sqweeze = squeeze

Evapourates = evaporates

Nuevamente hay faltas de ortografía como las que vimos anteriormente (ejemplo de los cuadernos de Estha) y se mantienen en la traducción como “compensaciones”: vlanco = blanco y

reduzido = reducido.						
200	"First we'll have to find the leaks," Kuttappen said [...] "Then <u>offity</u> off," Rahel said.	DL	246	-Primero tendremos que encontrar por dónde entra el agua –dijo Kuttapen [...] -Y después <u>nos vamos</u> –dijo Rahel.	TL	NOR
COMENTARIOS						
En el original se juega con la palabra “off” añadiéndole la terminación “ity”. En la traducción se neutraliza el efecto/tono juguetón del original al traducirse como “nos vamos”. (Sugerencia: ¿nos vamonitos?)						
201	"Really eat? Oh... <u>Stoo</u> ... and..." He cast about for something English for the evil river to eat.	DL	247	-¿Lo que come en realidad? Pues... <u>estofado</u> ... y... Buscaba en su cabeza alguna cosa inglesa que el malvado río pudiese comer.	TL	NOR
COMENTARIOS						
“Stoo” no aparece en ninguno de los diccionarios monolingües consultados. La traducción al español sugiere que puede tratarse de la escritura fonética de “stew” (estofado). De ser así, en la traducción se interpretó el juego que hace Roy escribiendo las palabras en inglés tal y como suenan pero, al momento de traducirlo, no se mantuvo dicho juego, sino que se tradujo el significado de la palabra (no la “estrategia” o el “estilo”).						
Esto también muestra que Kuttappen conocía algunas palabras en inglés.						

202 [11 0]	"Esthapappychachen Kuttapen Peter Mon. Mr. and Mrs. <u>Pleasetomeetyou.</u> "	DL	248	-Esthapappychachen Kuttapen Peter Mon. El señor y la señora <u>Encantadosdeconocerle.</u>	C	-
COMENTARIOS						
En el original se juntan cuatro palabras para formar una sola. En la traducción se mantiene este juego. Si se mantuvo aquí ¿por qué no se hizo en toda la traducción? Tal vez porque pensaron (las traductoras y/o los editores) que si se mantenía este rasgo en todo momento la “carga” sería demasiado pesada para el lector.						
207	"It's an <u>afternoon-mare,</u> " <u>Estha-the-Accurate</u> replied.	DL	253	-Es una <u>pesadilla</u> –respondió <u>Estha el Preciso-</u> .	TL	NOR
COMENTARIOS						
En el original se hace el juego con <i>nightmare</i> (pesadilla) y <i>afternoon-mare</i> (pues Ammu está soñando en la tarde, no en la noche). Esto se pierde por completo en la traducción (tarde-dilla). Y también se pierde porqué se califica a esta como “el preciso”.						
Gopinath dice que “Estha-the-Accurate” es un neologismo (sustantivo) (2004:9). También hay un Estha-the-Practical (p.191)						
También se acuña “afternoon-mare” (217), que se forma al sustituir un momento del día (night) por otro (afternoon), lo que le parece perfectamente lógico a un niño que utiliza la palabra para hablar de un sueño que ocurre durante una siesta en la tarde (Gopinath 2994:10).						
226	The drone of the slow ceiling fan filled her head. Bluegrayblue eyes snapped open. <u>A Wake</u> <u>A Live</u> <u>A Lert</u>	DL	276	El zumbido del lento ventilador de techo llenaba su cabeza. Abrió los ojos azules, de un azul grisáceo, de golpe. <u>Despierta</u> <u>Despabilada</u>	TL	NOR

	Sleep was summarily dismissed.			<u>Despejada</u> NORartó el sueño de modo contundente.		
COMENTARIOS						
En el original se juntan palabras y se separan, jugando nuevamente con lo visual (cómo están distribuidas en el texto) y el sonido (bluegrayblue). En la traducción no se juntan ni tampoco se separan DES pierta...						
245	It's a wrinkled mermaid. A <u>mer-child</u> . A mere <u>mer-child</u> .	DL	298	Es una sirena arrugada. Una <u>sirena niña</u> . Tan sólo <u>una sirena niña</u> .	TL	NOR
COMENTARIOS						
En el original hay un juego de palabras que es difícil de mantener en la traducción al español: <i>mermaid</i> se separa en <i>mere</i> (solamente) y <i>maid</i> (doncella). La parte que significa “doncella”, se sustituye por <i>child</i> = niña. Una mera, mera niña (solamente una niña).						
Se pierde este juego en la traducción.						
257	"Chacko <u>saar</u> [...]	DL	311	-Chacko Saar [...]	C	-
COMENTARIOS						
"Saar" is a phonetic spelling of an Indian pronunciation of the English word "Sir." (Brians 1998). “Saar” es como se escribe fonéticamente la pronunciación india de la palabra inglesa “Sir” (Señor).						
En la traducción se pone con mayúscula el “Saar” y se mantiene la escritura “fonética” del original.						

La pronunciación de la variante india del inglés se muestra en los cambios en la ortografía de las palabras (Vinoda 2003:145).						
257	[...] mydearjudges and" [...]	DL	311	[...] apreciados miembros del jurado y [...]	TL	NOR
COMENTARIOS						
En el original se juntan tres palabras y en el original se traducen por separado.						
257	At first, Chacko thought it was a Malayalam translation of "Lochinvar". The words ran into each other. Like in Malayalam, the last syllable of one word attached itself to the first syllable of the next. It was rendered at remarkable speed: <i>"O, young <u>Lochin varhas scum</u> out of the <u>vest</u> <u>Through wall the vide</u> <u>Border his teed</u> was the <u>bes</u> <u>Tand savissgood broadsod heweapon sadnun,</u> <u>Nhe rod all unarmed, and rod all lalone..."</u> [...]</i>	DL	311-312	Al principio Chacko pensó que era una traducción al malayalam de "Lochinvar". Las palabras se encadenaban una a otra y la última sílaba de una palabra se pegaba a la primera sílaba de la siguiente. Todo ello a una velocidad considerable. Oh, el joven <u>Lochin var deloeste</u> llegó, <u>Detoda lancha</u> frontera su <u>corcelera elmejor</u> ; Salvo su buena espada <u>otra sarmas</u> no llevaba <u>Desarmadoiba acaballo</u> , solitario cabalgaba. [...]	C	-

	<p><i>"<u>Nhe swam the Eske river where ford there was none;</u> <u>Buttair he alighted at Netherby Gate,</u> <u>The bridehad cunsended, the gallantcame late.</u>"</i></p>			<p>Cruzó <u>anado elrío Eske</u> que <u>notenía</u> vado. Mas a las <u>portas</u> de Netherby descabalgado, <u>yala noviacon siente</u>, el galán tarde <u>hallegado</u>.</p>		
--	---	--	--	---	--	--

COMENTARIOS

En el original hay muchos “errores” que sí se tratan de mantener en la traducción.

Lochinvar es un poema escrito por Sir Walter Scott (177-1832) (<http://www.bartleby.com/41/442.html>, consultado el 24/04/2010)

OH! young Lochinvar is come out of the west,

Through all the wide Border his steed was the best;

And save his good broadsword he weapons had none.

He rode all unarmed and he rode all alone.

[...]

He swam the Eske river where ford there was none,

But ere he alighted at Netherby gate

The bride had consented, the gallant came late:

Por medio de las desviaciones de la ortografía convencional, Roy indica cómo algunos de sus personajes pronuncian el inglés indio.

Otro uso típico malaya del inglés (Malayalee use of English) se aprecia cuando Latha recita “Lochinvar” de tal forma que suena como una traducción al malayala y en la pronunciación de Lenin en el discurso de César (Gopinath 2004:18-19).

259	"Oh, nothing like that. My sister <u>Sudha met with fracture sometime back</u> ," Comrade Pillai said, as though Fracture were a visiting dignitary.	DL	314	-Oh, no, nada de eso. Mi hermana <u>Sudha se encontró con fractura</u> hace poco –dijo el camarada Pillai, como si Fractura fuera un dignatario de visita-.	C	-
-----	--	----	-----	---	---	---

COMENTARIOS

En el original tenemos una construcción sintáctica un tanto inusual en el inglés (y que de hecho medio se explica en el texto mismo “as though...”)

En la traducción se mantiene el uso poco usual de la lengua.

Ver Gopinath y Leech para *Oho! Going to the dogs India is*.

El comentario sarcástico hecho por el narrador omnisciente es “... as though Fracture were a visiting dignitary”. Sin embargo, a pesar de la gramática incorrecta, la comprensión no se dificulta (Gopinath 2004:10).

La interjección “Oho” es un indianismo (Gopinath 2004:19).

259	"He knows everything," Comrade Pillai said. " <u>He is genius. In front of visitors only he's quiet.</u> "	DL	314	-Sabe de todo –dijo el camarada Pillai-. <u>Es un genio. Pero delante de las visitas no dice nada.</u>	TL	NOR
-----	--	----	-----	--	----	-----

COMENTARIOS

El patrón sintáctico de la última oración es un poco extraño. Gopinath (2004) lo dice de esta forma: the disordering of the usual pattern of declarative sentences ‘s +v + o,’ as in -- “In front of visitors only he’s quiet (Gopinath 2004). También hace falta la preposición “a” antes de “genius”.

Roy quiso caracterizar así la forma en que Pillai habla, lo cual no se ve en la traducción. Quizá podría haberse escrito de otra forma: Es genio. Delante de las visitas pero no dice nada.

Los indianismos típicos o la indianización del inglés se encuentran de forma más evidente en el discurso bilingüe de Pillai. Por ejemplo, las preguntas extremadamente personales que le hace a Rahel es una violación de las expectativas de comportamiento que la lengua inglesa trae consigo. Otras anomalías o desviaciones incluyen el mal uso de los artículos en inglés “He

is good worker” (p.277), “For you what is a nonsense, for masses it is something different” (279), el uso de verbos con be+verb+ing donde el inglés estándar no acepta el uso de tales progresivos: “He’s standing first in class. This year he will be getting double-promotion” (275) y la alteración del patrón usual de las oraciones declarativas “s+v+o” como “In front of visitors only he’s quiet” (274) y el erróneo uso de preposiciones como “send him off” en vez de “send him away” (278) (Gopinath 2004:19).

Tal vez pasar a INDIAN ENGLISH y ampliar la categoría cuando se explique cómo está formado el corpus (ver a Vinoda).

Construcciones be+verb+ing con verbos que en el inglés estándar no se pueden usar en aspecto progresivo: “He’s standing first in class” (Vinoda 2003:144)

260	<p>When he [Lenin] had worked some of it off, his run turned into a breathless, high-kneed gallop.</p> <p><i>"lend me yaw YERS;"</i></p> <p>Lenin shouted from the yard, over the sound of the passing bus.</p> <p><i>"I cometoberry Caesar, no to praise him.</i></p> <p><i>Theevil that mendoo lives after them,</i></p> <p><i>The goodisoft interred with their bones;..."</i></p>	DL	315	<p>Cuando logró calmarse un poco, sus carreras se transformaron en un galope jadeante levantando mucho las rodillas.</p> <p><i>prestadme oíDOS.</i></p> <p>Lenin empezó a recitar a gritos en el jardín, chillando para que se le oyese a pesar del ruido de un autobús que pasaba.</p> <p><i>Vengoasepultar a César, no a elogiarlo.</i></p> <p><i>Elmal quehacen los hombres vive después de ellos.</i></p> <p><i>El bien, muchas veces, queda enterrado con sus huesos.</i></p>	C	-
-----	---	----	-----	--	---	---

COMENTARIOS

En el original se recita un discurso de Shakespeare (<http://www.presentationmagazine.com/friends-romans-countrymen.htm>, consultado el 28/04/2010):

I come to bury Caesar, not to praise him;

The evil that men do lives after them,
The good is oft interred with their bones, [...]

Hay varios “errores” en la forma en que lo recita el niño, casi todos tienen que ver con la pronunciación de las palabras y la tendencia a juntar la última sílaba de una palabra con la primera de la otra. En la traducción se trata de conservar al menos esta última tendencia.

Para Ch'ien, el texto de Roy se transforma de novela en narrativa colonialista en la escena donde el camarada Pillai habla con Chacko para convencerlo de que Velutha es un peligroso miembro del Partido Comunista. En esta escena, los hijos (¿no era nada más uno?) de Pillai “representan” el inglés sin entenderlo. Roy interpreta esta actuación como una forma de subordinación a través de la lengua, y al reformular el discurso muestra cómo el lenguaje puede hacer que nuestra presencia sea ausente, subordinada, borrada. Esta actuación (performance) es una señal de un evento histórico real, un fenómeno lingüístico que muestra la subordinación total de los subalternos (Ch'ien 2004:187).

284	<p>Until Ammu shook her [Rahel] and told her to Stoppit and she Stoppited. Around them the <u>hostling-jostling</u> crowd.</p> <p>Scurrying hurrying buying selling luggage trundling porter paying children shitting people spitting coming going begging bargaining reservation-checking.</p>	DL	341	<p>Hasta que Ammu la zarandé y le dijo “Estáte quieta” y ella se estuvo quieta. Alrededor de ellos la multitud <u>empujando</u>.</p> <p>Corriendo, apresurándose, comprando, vendiendo, tirando el equipaje, pagando al porteador, niños haciendo caca, gente escupiendo, yendo, viniendo, pidiendo, regateando, comprobando las reservas.</p>	TL	NOR
-----	---	----	-----	--	----	-----

COMENTARIOS

Ya había aparecido esto de Stoppit y Stoppited.

En el original se juntan dos palabras y enseguida esta palabra se convierte en verbo pasado (tal construcción no existe en inglés). Es una forma “lógica” de percibir el idioma inglés: si los verbos (al menos los regulares) se forman con la terminación –ed, ésta se puede agregar a cualquier palabra y se convierte en un verbo regular en pasado.

Este juego del lenguaje no pasa en la traducción “que leparara” / “leparó”). No se mantiene en la traducción.

Me parece que “hostling-jostling” es un juego de palabras: parece que la primera no existe y la segunda sí (empujar). “Partial reduplicated compound” es como califica a este fenómeno (Vinoda 2003:139).

En la traducción no pasa ninguno de los dos juegos.

Vemos mecanismos o recursos lingüísticos como la aliteración, la asonancia, el ritmo y los phonaesthetic lexical sets para evocar y reproducir los sonidos de la estación.

El ejemplo también carece de marcas de puntuación, lo cual ayuda a construir el tempo de la actividad en la plataforma pero también muestra cómo una actividad fluye a la siguiente con una velocidad que deja al lector sin aliento (Vinoda 2003:139).

289	Rough grass left their <u>legskin</u> raw, crisscrossed with cuts.	DL	346	Ramas ásperas arañaban <u>la piel de sus piernas</u> y les hacían rasguños en zigzag.	TL	NOR
-----	--	----	-----	---	----	-----

COMENTARIOS

En el original se juntan dos palabras para formar una sola. En la traducción no se mantiene.

291	<i>Quick Piss.</i> <i>Hotfoam on warmstone. Police-piss.</i> <i>Drowned ants in yellow bubbly.</i>	DL	349	<i>Una meada rápida.</i> <i>Espuma caliente sobre piedras tibias. Meada policial.</i>	TL	NOR
-----	--	----	-----	--	----	-----

	<i>Deep breaths.</i>			<i>Hormigas ahogadas en burbujas amarillas.</i> <i>Respiraciones profundas.</i>		
COMENTARIOS						
En el original hay dos casos donde se juntan las palabras para formar una sola. Esto no se mantiene en la traducción.						
292	The <u>Surpriseswoop</u> . The Headlines in their heads.	DL	349	<u>El ¡uh!</u> De la sorpresa. Con los titulares ya en sus cabezas.	TL	NOR
COMENTARIOS						
En el original tenemos dos palabras juntas que podemos separar según el contexto (surprise + swoop = sorpresa + redada): la policía está a punto de entrar por Velutha. En la traducción no se reproduce la acción de juntar palabras y se cambia por una interjección que transmite la idea de sorpresa.						
295	They burst the goose with a cigarette. Bang. And buried the rubber scraps. <u>Yooseless</u> goose. Too recognizable.	DL	354	Quemaron el pato con un cigarrillo. <i>Bang</i> . Y enterraron los trozos de goma quemada. <u>Un pato inútil</u> . Demasiado fácil de reconocer.	TL	NOR
COMENTARIOS						
En el original se juega con la pronunciación/escritura de la palabra, que rima con <i>goose</i> (“ganso”, no “pato”). No olvidar la parte visual de las palabras. En la traducción no se mantiene y se cambia el animal.						
La pronunciación de la variante india del inglés se muestra en los cambios en la ortografía de las palabras (Vinoda 2003:145).						

306	"Try one. <u>Verrrry</u> sweet," she said in Tamil. [...]	DL	365	-Prueba uno. Son <u>muuuy</u> dulces –dijo en tamil. [...]	C	-
COMENTARIOS						
En el original se juega un poco con la pronunciación de “very” = verrry. En la traducción se mantiene el juego.						
307	"Soon." "But when? When <u>eggzackly</u> ?"	DL	366	-Pronto. -Pero ¿cuándo? ¿Cuándo <u>exactamente</u> ?	TL	NOR
COMENTARIOS						
En el original se juega con la pronunciación (se alarga la palabra y se escribe como suena); en la traducción no pasa, sólo se pone en cursivas (que no están en el original; quizá es su forma de señalar que en el original la palabra estaba “rara”). Aunque en inglés no existe una correspondencia exacta entre la ortografía de una palabra y su pronunciación, cualquier fenómeno extraño en una será representado por un fenómeno extraño en la otra. Por ejemplo, las rarezas ortográficas se notan en la representación fonética de palabras como “eggzackly”; reflejan el esfuerzo extremadamente cuidadoso que hace un niño que está aprendiendo a hablar como británico y a pronunciar las palabras correctamente. (Gopinath 2004:13).						
311	[...] Bone dust from a Bar Nowl. Long dead. <u>Pickledowl</u> .	DL	370	[...] Polvillo de huesos de un alechuza. Muerto hacía tiempo. <u>Alechuza</u> en conserva.	TL	NOR
COMENTARIOS						
Se sigue manteniendo el juego de palabras con el “alechuza”, aunque no se conserva lo de juntar palabras (pickledowl).						

311	<p>Then it was time for dinner.</p> <p>"Supper, silly," Sophie Mol said when Estha was sent to call her.</p> <p>At <i>supper silly</i>, the children sat at a separate smaller table.</p>	DL	371	<p>Y después ya era la hora de comer.</p> <p>-De cenar, tonto –le dijo Sophie Mol a Estha cuando fue a buscarla.</p> <p>A la hora <i>de cenar tonto</i>, los niños se sentaron en una mesa más pequeña.</p>	C	-
<p>COMENTARIOS</p> <p>Juego con <i>supper</i> y <i>silly</i>: Parece que Estha la percibe como una sola “unidad conceptual” y la traducción lo mantiene.</p>						
9	<p>Her funeral killed her. <i>Dus to dus to dus to dus to dus</i>. On her tombstone it said A SUNBEAM LENT US TOO BRIEFLY.</p>	DL	20	<p>Su entierro la mató. <u>En polvo nos convertiremos, en polvo nos convertiremos, en polvo nos convertiremos</u>. En la lápida decía UN RAYO DE SOL CUYA COMPAÑÍA FUE DEMASIADO BREVE.</p>	TL	NOR
<p>COMENTARIOS</p> <p>El original juega con una parte del sermón tradicional que se da en la iglesia católica cuando alguien muere (<i>ashes to ashes, dust to dust</i>): separa las palabras en “dus” + “to”. Tal vez así lo oía Rahel. Más adelante en la novela (más cerca del final que del principio, en la página 257) se menciona que en el malayalam es común juntar la última sílaba de una palabra con la primera de la siguiente.</p> <p>En la traducción no se mantiene el juego o el “error”, pues, aunque se repite tres veces la frase de “en polvo nos convertiremos”, las palabras se mantienen bien separadas. De haberse buscado mantener el “error” del original podría haberse traducido como “enpol vo enpol vo enpol vo” o algo similar.</p>						

Contexto. Narrador ¿? O Rahel a través del narrador: [...] Rahel knew that she still wasn't dead [...] Ammu explained later that Too Briefly meant For Too Short a While.

La pérdida de la pronunciación de la letra “t” en “dust” puede verse como un ejemplo de elisión contextual que ocurre debido a que la palabra siguiente empieza con el mismo sonido /t/ (Gopinath 2004:13). Ver comentarios para Afternoon Gnap.

36	<i>Rej-Oice in the Lo-Ord Or-Orlways</i> <i>And again I say rej-Oice,</i> <i>RejOice</i> <i>RejOice</i> <i>And again I say rej-Oice.</i>	DL	52-53	<i>AlabAdo sea el SeñOr por siEmmpre,</i> <i>bendIIto sea y alabAdo,</i> <i>alabAdo,</i> <i>alabAdo,</i> <i>bendIIto sea y alabAdo.</i>	C	-
----	--	----	-------	---	---	---

COMENTARIOS

Nuevamente vemos reflejada la tendencia en el malayalam de juntar la última sílaba de una palabra con la primera de la siguiente: L(ord) + always = orlways. También vemos que se señala con mayúsculas dónde va el acento (o cómo Baby Kochama les decía a los gemelos que pronunciaran las palabras; recordar que se trata de una canción).

En la traducción trata de conservarse la pronunciación “cantada”, no así el rasgo de juntar la última sílaba de una palabra con la primera de la siguiente (¿ligero aplanamiento?).

En la canción que empieza “Rej-Oice in the Lo-Ord-Or-Orlways” los guiones reflejan la forma particular en la que los niños dividen en sílabas de forma incorrecta la palabra de dos sílabas “rejoice” y “always”, así como la palabra monosílaba “lord” mientras cantan. La ortografía distorsionada de estas palabras, tal vez, esté orientada a transmitir los sonidos reales que se producen cuando se articulan (Gopinath 2004:13).

136	"Hello, all," she said. "I feel I've known you for years." <i>Hello wall.</i>	DL	170	-¡Hola a todos! –dijo-. Me siento como si os conociera desde hace años. ¡Olatodos!	C	-
-----	--	----	-----	---	---	---

COMENTARIOS

Más adelante en la novela (más cerca del final que del principio, en la página 257) se menciona que en el malayalam es común juntar la última sílaba de una palabra con la primera de la siguiente. Parece que esto es lo que sucede aquí: la última sílaba (estrictamente hablando sería el último sonido “ou”) se pasa a la siguiente palabra (all = uall).

En la traducción se trata de conservar esta característica, aunque de forma un poco diferente: en vez de “hol atodos” se optó por juntar las dos palabras y poner un error ortográfico (quitar la “h”).

Esto es un ejemplo de cómo sí es posible mantener los juegos de palabras en la traducción. Habría que establecer si hay algún patrón para cuándo se traducen los juegos del lenguaje y cuándo no.

16	Baby Kochamma and Kochu Maria, the vinegar-hearted, short-tempered, midget cook, were the only people left in the Ayemenem House when Estha was <u>re-Returned</u> .	DL	24	Bebé Kochamma y Kochu Maria, la diminuta cocinera de corazón avinagrado y mal carácter, eran las únicas personas que quedaban en la casa de Ayemenem cuando Estha fue <u>re-Devuelto</u> .	C	-
----	--	----	----	--	---	---

COMENTARIOS

Neologismo (Gopinath 2004:9).

En la traducción se mantiene el neologismo, aunque podría también haberse jugado un poco más y poner “de-Devuelto” para mantener la aliteración; además, en español se dice

“devolver”.						
44	On the backseat of the Plymouth between Estha and Rahel, sat Baby Kochamma. <u>Ex-nun</u> , and incumbent baby grandaunt.	DL	62	En el asiento trasero del Plymouth, entre Estha y Rahel, iba Bebé Kochamma. <u>Ex monja</u> y tía abuela en ejercicio.	C	-
COMENTARIOS						
Neologismo (Gopinath 2004:9).						
¿Se tratará realmente de un neologismo?						
En la traducción no “salta” la palabra ex monja; llama la atención la traducción de <i>baby grandaunt</i> por “tía abuela”: omitieron lo de “bebé”.						
44	In the way that the unfortunate sometimes dislike the <u>co-unfortunate</u> , Baby Kochamma disliked the twins, for she considered them doomed, fatherless waifs.	DL	62	Del mismo modo que, en algunas ocasiones, a los desventurados les disgustan los <u>demás desventurados</u> , a Bebé Kochamma le disgustaban los gemelos porque los consideraba niños abandonados, sin padre, predestinados a la destrucción.	TL	NOR
COMENTARIOS						
Neologismo (Gopinath 2004:9).						
Creo que hay un pasaje en el capítulo 1 en donde se habla de los <i>unfortunate</i> o los <i>fortunate</i> (en el camión, cuando van a nacer los gemelos).						

¿Se trata realmente de un neologismo? En caso de que lo fuera sí es una desviación lingüística, pero no lo es “tanto”... No aparece en el Oxford online.
 En la traducción no se mantiene el supuesto neologismo; ¿en español hay algo equivalente al “co” (coworker)?

45	The fate of the wretched <u>Man-less woman</u> . The sad, <u>Father Mulligan-less</u> Baby Kochamma.	DL	62	El destino de la <u>mujer desgraciada por no tener marido</u> . De la pobre Bebé Kochamma, <u>que no tenía al padre Mulligan</u> .	TL	NOR
----	--	----	----	--	----	-----

COMENTARIOS

Neologismo (Gopinath 2004:9).

En la traducción no se mantienen los supuestos neologismos: se da una especie de explicación o ampliación. Además se cambia un poco el sentido: se introduce una causa y efecto que no está presente en el original (Kochamma es desgraciada PORQUE no tiene marido). Pensar en cómo traducir el “less” que indica una falta en inglés sin hacerlo tan largo.

14	People got used to seeing him on the road. A well-dressed man with a quiet walk. His face grew dark and <u>outdoorsy</u> .	DL	26	Se le oscureció el rostro y adquirió el aspecto de <u>quien pasa mucho tiempo al aire libre</u> .	TL	NOR
----	--	----	----	---	----	-----

COMENTARIOS

Neologismo (Gopinath 2004:9).

En la traducción el neologismo (¿adjetivo?) se sustituye por una explicación. Pensar en cómo transformarla en un adjetivo inventado.

110	A <u>dinnerless</u> niece and her <u>dinnerfull</u> uncle brushed their teeth together in the Hotel Sea Queen bathroom.	DL	141	Una sobrina <u>sin cenar</u> y su tío <u>bien cenado</u> se lavaban los dientes juntos en el cuarto de baño del Hotel Reina de los Mares.	TL	NOR y -
-----	---	----	-----	---	----	---------

COMENTARIOS

Neologismos (Gopinath 2004:9).

Es difícil mantener este juego en la traducción, pues en inglés y, en este caso, “less” se opone a “full”. En español, una oposición similar sería “sin” y “con”, tal vez se pueda jugar con esto.

141, 143	“If you ever,” Ammu said, “and I <i>mean</i> this, EVER, ever again disobey me in Public, I will see to it that you are sent away to somewhere where you will jolly well learn to behave. Is that clear?” [...] “Where d’you think people are sent <u>to Jolly Well Behave</u> ?” Estha asked Rahel in a whisper.	DL	176 178	-Si volvéis a desobedecerme en público <i>una sola vez</i> más –dijo Ammu-, y <i>digo una sola vez</i> más, os mandaré a un sitio donde aprenderéis pero que muy bien cómo hay que comportarse. ¿Ha quedado claro? -¿Adónde crees que mandan a la gente <u>para que se comporte</u> “Pero Que muy Bien”? –le preguntó Estha a Rahel muy bajito.	C	-
-------------	---	----	----------------	--	---	---

COMENTARIOS

Gopinath señala que este es un uso raro de la *zero affixation* (que consiste en adaptar una pieza [ítem] a una nueva función gramatical sin cambiar su forma): “to Jolly Well Behave” se forma al unir la expresión “jolly well” a “behave” y dándole a la frase la fuerza de un verbo en infinitivo (2004:9).

14	To Estha —steeped in the smell of old roses, <u>blooded on memories of a broken man</u> — the fact that something so fragile, so unbearably tender had been even <i>allowed</i> to exist, was a miracle.	DL	26	Para Estha (empapado del olor a rosas marchitas, <u>sumido en el sangriento recuerdo</u> de un hombre roto), el hecho de que algo tan frágil, tan insoportablemente tierno, hubiese sobrevivido, de que se le hubiese permitido existir, era un milagro.	TL	NOR
<p>COMENTARIOS</p> <p>Gopinath señala que este es un uso raro de la <i>zero affixation</i> (que consiste en adaptar una pieza [ítem] a una nueva función gramatical sin cambiar su forma): al sustantivo “blood” se le da la función gramatical de un verbo.</p>						
16	And Estha, walking on the riverbank, couldn’t feel the wetness of the rain, of the <u>suddenshudder</u> of the cold puppy that had temporarily adopted him and squelched at his side.	DL	28-29	Y Estha, mientras caminaba por la orilla del río, ya no podía sentir la humedad de la lluvia, ni el <u>escalofrío que recorrió</u> al cachorro aterido de frío que lo había adoptado temporalmente y chapoteaba a su lado.	TL	NOR
<p>COMENTARIOS</p> <p>Neologismo (sustantivo) (Gopinath 2004:9).</p> <p>No se mantiene esto en la traducción: ¿Quizá “repentinoescalofrío”?</p>						

11	Further away, in the wind and rain, on the banks of the river, in the sudden <u>thunderdarkness</u> of the day, Estha was walking.	DL	23	Algo más allá, en medio del viento y de la lluvia, envuelto en la repentina <u>oscuridad tormentosa</u> del día, Estha paseaba a orillas del río.	TL	NOR
COMENTARIOS						
Neologismo (sustantivo) (Gopinath 2004:9).						
En la traducción no se juntan las palabras como en el original. Todavía no estoy segura de que esto de juntar palabras sea un neologismo o si puede explicarse de otra manera.						
83	A <u>carbreeze</u> blew. <u>Greentrees</u> and telephone poles flew past the windows. Still birds slid by on moving wires, like unclaimed baggage at the airport. A pale <u>daymoon</u> hung hugely in the sky and went where they went.	DL	109	Se levantó una <u>brisa automovilística</u> . <u>Árboles verdes</u> y postes telefónicos pasaron velozmente por las ventanillas. Sobre los cables que pasaban se deslizaban pájaros inmóviles como si fueran maletas que nadie recogiera en la cinta transportadora de un aeropuerto. Una <u>pálida luna diurna</u> colgaba enorme del cielo e iba en la misma dirección que ellos.	TL	NOR
COMENTARIOS						
Neologismo (sustantivo) (Gopinath 2004:9).						
Ninguna de las palabras “juntadas” en el original “pasa” en la traducción.						
8	She heard (on Sophie Mol’s behalf) the <u>softsounds</u> of the red mud and the <u>hardsounds</u> of the orange laterite that	DL	19	Oyó (poniéndose en el lugar de Sophie Mol) el <u>sonido apagado</u> del lodo rojo y el <u>sonido fuerte</u> de la	TL	NOR

	spoiled the shining coffin polish. She heard the <u>dullthudduing</u> through the polished coffin wood, through the satin coffin lining.			laterita naranja que ensuciaban el reluciente féretro. Oyó aquellos <u>sonidos amortiguados</u> por la brillante madera y el forro raso.		
COMENTARIOS						
Neologismo (sustantivo) (Gopinath 2004:9).						
No se junta ninguna de las tres palabras que aparecen así en el original.						
Apegarse al original en este caso es tomarse muchas libertades con la lengua de llegada.						
129	That was only days before she died. <i><u>Thimble-drinker.</u></i> <i><u>Coffin-cartwheeler.</u></i>	DL	163	Eso ocurrió pocos días antes de que muriera. Sophie Mol <i><u>Que bebía de un dedal.</u></i> <i><u>Que daba volteretas en su ataúd.</u></i>	TL	NOR
COMENTARIOS						
Neologismos (sustantivos). Esto también es una rima (Gopinath 2004:9). Los sustantivos compuestos o inventados no pasan así en la traducción.						
24	Every Thursday morning, just when Father Mulligan was due to arrive, Baby Kochamma <u>force-bathed</u> a poor village child at the well with hard soap that hurt its protruding ribs.	DL	38	Todos los jueves por la mañana, hacia la hora en que solía llegar el padre Mulligan, Bebé Kochamma <u>sometía</u> a algún niño pobre del pueblo a un baño <u>a la fuerza</u> junto al pozo y lo frotaba con un trozo de jabón rojo y que dejaba doloridas sus marcadas	TL	NOR

				costillas.		
COMENTARIOS						
Neologismo (verbo) (Gopinath 2004:9).						
Examinar bien esto de los neologismos y ver si estos casos se pueden llamar de otra forma. Sí pasa algo con el estilo de Roy que no ocurre en la traducción; sólo es cuestión de caracterizarlo bien.						
24	“Morning, Father!” Baby Kochamma would call out when she saw him, with a smile on her lips that completely belied the vise-like grip that she had on the thin child’s <u>soapslippery arm</u> .	DL	38	-¡Buenos días, padre! –gritaba bebé Kochamma cuando lo veía llegar, y le dirigía una sonrisa que no dejaba traslucir la despiadada energía con que sus dedos atenazaban el <u>escurridizo brazo enjabonado</u> del escuálido niño en turno.	TL	NOR
COMENTARIOS						
Gopinath llama a esto <i>adjectival formation</i> y entra dentro de los neologismos (Gopinath 2004:9).						
En la traducción no se ve una <i>adjectival formation</i> .						
30	Though you couldn’t see the river from the house anymore, like a seashell always has a sea-sense, the Ayemenem House still had a river-sense. A rushing, rolling, <u>fishswimming</u> sense.	DL	46	Aunque ya no se podía ver el río desde ella, la casa de Ayemenem seguía evocándolo, del mismo modo que una concha marina siempre evoca el mar. Evocaba la corriente, el agua agitada, <u>los peces nadando</u> .	TL	NOR

COMENTARIOS

Gopinath llama a esto *adjectival formation* y entra dentro de los neologismos (Gopinath 2004:9).

102	Estha sat up and watched. His stomach heaved. He had a <u>greenwavy</u> , thick-watery, lumpy, <u>seaweedy</u> , <u>floaty</u> , bottomless- <u>bottomful</u> feeling.	DL	131	Estha se enderezó y miró. Tenía un peso en el estómago. Tenía una sensación de <u>oleadas verdes</u> , de aguas espesas, de grumos, de <u>algas marinas</u> , de <u>cosas que flotan</u> , <u>de vacío y de lleno</u> .	TL	NOR
-----	--	----	-----	---	----	-----

COMENTARIOS

Gopinath llama a esto *adjectival formation* y entra dentro de los neologismos (Gopinath 2004:9).

A esto Surendran le llama *coinage* (2007:204).

No hay palabras acuñadas en la traducción al español.

Bottomful frente *bottomless* suena como una palabra más enfática y con mayor profundidad en su significado (Kunhi 2010:147)

16	Baby Kochamma and Kochu Maria, the <u>vinegar-hearted</u> , short-tempered, midget cook, were the only people left in the Ayemenem House when Estha was re-Returned.	DL	29	Bebé Kochamma y Kochu Maria, la diminuta cocinera de <u>corazón avinagrado</u> y mal carácter, eran las únicas personas que quedaban en la casa de Ayemenem cuando Estha fue re-Devuelto.	TL	NOR
----	--	----	----	---	----	-----

COMENTARIOS

Gopinath llama a esto *adjectival formation* y entra dentro de los neologismos (Gopinath 2004:9).

En la traducción no se mantiene esta formación, pues “corazón” y “avinagrado” se separan.						
4	They never did look much like each other, Estha and Rahel, and even when they were thin-armed children, flat-chested, wormridden and <u>Elvis Presley-puffed</u> , there was none of the usual “Who is who? And “Which is which?” from <u>oversmiling</u> relatives [...]	DL	14	Su parecido nunca fue muy grande. Así que ni siquiera cuando eran unos niños de bracitos delgados y pecho plano, tenían lombrices y llevaban <u>tupés a lo Elvis Presley</u> tuvieron que sufrir los típicos “¿Quién es quién?” y “¿Cuál es cuál?” por parte de parientes con <u>exageradas sonrisas</u> [...]	TL	NOR
COMENTARIOS						
Gopinath llama a esto <i>adjectival formation</i> y entra dentro de los neologismos (Gopinath 2004:9).						
No se ve nada “raro” en la traducción. Tener en mente que Roy probablemente tuvo una razón para escribir de forma “incorrecta” o “anárquica”; parece que las estrategias de traducción se apegan a la norma estándar del español, pues en español sonaría raro decir “tupeado a lo Elvis Presley” o algo así...						
145	The skyblue Plymouth with tailfins had a smile for Sophie Mol. A <u>chromebumpered sharksmile</u> .	DL	181	El Plymouth azul cielo con alerones tuvo una sonrisa para Sophie Mol. <u>Una sonrisa de tiburón con parachoques cromado</u> .	TL	NOR
COMENTARIOS						
Gopinath llama a esto <i>adjectival formation</i> y entra dentro de los neologismos (Gopinath 2004:9).						
Suenan raro eso de “tuvo una sonrisa para Sophie...” No se juntan las palabras en la traducción.						

165	<p>“I was very sorry to hear about... Joe,” Mammachi said. She sounded only a little sorry. Not very sorry.</p> <p>There was a short, <u>Sad-About-Joe silence</u>.</p>	DL	205	<p>-Sentí mucho lo de... Joe –dijo Mammachi. Aunque sonó a que lo sentía sólo un poquito. No mucho.</p> <p>Se hizo un corto silencio de <u>Tristeza-Por-lo-de-Joe</u>.</p>	C	-
-----	---	----	-----	--	---	---

COMENTARIOS

Gopinath llama a esto *adjectival formation* y entra dentro de los neologismos (Gopinath 2004:9).

En la traducción se representa este neologismo. ¿Por qué no siempre ocurrió así? ¿Cómo interpretar esto?

Suena raro lo de “sentí mucho lo de...” no sé si en español peninsular esto sea idiomático.

284	<p>“Bye, <i>Estha</i>. <i>Godbless</i>,” Ammu’s mouth had said.</p> <p><u>Ammu’s trying-not-to-cry mouth</u>.</p> <p>The last time he had seen her.</p>	DL	341	<p>¡<i>Adiós, Estha, que Dios te bendiga!</i>, había dicho la boca de Ammu. <u>La boca de Ammu tratando de no llorar</u>.</p>	TL	NOR
-----	---	----	-----	---	----	-----

COMENTARIOS

Gopinath llama a esto *adjectival formation* y entra dentro de los neologismos (Gopinath 2004:9). Surendran dice que esto es un ejemplo de *compounding of words*, que es una característica importante de la novela (Surendran 2007:204).

No se ponen guiones ni nada en la traducción; se lee normal.

130	The rehearsals had been rehearsed. It was the Day of the Play. The culmination of the <u>What Will Sophie Mol Think? Week</u>	DL	163	Se habían hecho todos los ensayos. Era el Día del Estreno. La culminación de <u>la semana del ¿Qué Va a Pensar Sophie Mol?</u>	C	-
COMENTARIOS						
<p>La lista de desviaciones léxicas compuestas (compounded lexical deviants) que funcionan como adjetivos, también incluye a aquellas que muestran diferencias tipográficas internas, como paréntesis o cursivas (Gopinath 2004:130).</p> <p>Es difícil que esto pase en la traducción.</p>						
165	Chacko, in his <u>What Happened to Our Man of the Masses? suit</u> and well-fed tie, led Margaret Kochamma and Sophie Mol triumphantly up the nine red steps like a pair of tennis trophies that he had recently won.	DL	204	Chacko, con <u>su traje de Pero ¿qué le ha sucedido de repente a nuestro hombre del pueblo?</u> Y su bien alimentada corbata, condujo triunfalmente a Margaret Kochamma y a Sophie Mol, mientras ascendían los nueve escalones rojos, como si fueran un par de trofeos de tenis que acabara de ganar.	C	-
COMENTARIOS						
<p>La lista de desviaciones léxicas compuestas (compounded lexical deviants) que funcionan como adjetivos, también incluye a aquellas que muestran diferencias tipográficas internas, como paréntesis o cursivas (Gopinath 2004:130).</p>						
96	The electric blue foamleather car-sofas were waiting. The	DL	125	Los sofás azul eléctrico de gomaespuma y cuero	C	-

	<i>Coming Soon!</i> posters were waiting.			esperaban. Los <u>carteles de PRÓXIMAMENTE EN PANTALLA</u> esperaban.		
COMENTARIOS						
<p>La lista de desviaciones léxicas compuestas (compounded lexical deviants) que funcionan como adjetivos, también incluye a aquellas que muestran diferencias tipográficas internas, como paréntesis o cursivas (Gopinath 2004:130). En este ejemplo, las cursivas y el signo de exclamación “rompen” la ¿formación adjetival?</p> <p>Pensar bien en si este tipo de desviación podría mantenerse en la traducción. ¿Por qué se sustituyen las cursivas por mayúsculas? Ambas son “cuidadosamente” utilizadas por Roy.</p>						
162	Her earlobes had been distended into weighted loops that swung around her neck, her earrings sitting in them like gleeful children in a <u>merry-go-(not all the way)-round</u> .	DL	201	Tenía los agujeros de las orejas tan dados, que los lóbulos le colgaban como pesados lazos a los lados del cuello, y los pendientes parecían sentarse en ellos como niños llenos de júbilo en un <u>tiovivo (aunque, por descontado, no giraban)</u> .	TL	NOR
COMENTARIOS						
<p>La lista de desviaciones léxicas compuestas (compounded lexical deviants) que funcionan como adjetivos, también incluye a aquellas que muestran diferencias tipográficas internas, como paréntesis o cursivas (Gopinath 2004:130). En este ejemplo, las cursivas y el signo de exclamación “rompen” la ¿formación adjetival?</p> <p>Complicado traducir el juego con merry-go-round.</p> <p>Rollason (2006:12) habla de un “New Indian compound noun” (<i>daily-passengeri</i>) y dice que el traductor, en vez de tratar de formular algo similar en la lengua meta, debería retenerlo y glosarlo. Yo pensaría que es mejor formular algo similar...</p>						

165	“Hello, Mammachi,” Margaret Kochamma said in <u>her kind-schoolteacher (that sometimes slapped) voice</u> .	DL	204	- ¡Hola, Mammachi! –dijo Margaret Kochamma <u>con su voz amable de maestra de escuela (que a veces daba bofetadas)-</u> .	TL	NOR
COMENTARIOS						
La lista de desviaciones léxicas compuestas (compounded lexical deviants) que funcionan como adjetivos, también incluye a aquellas que muestran diferencias tipográficas internas, como paréntesis o cursivas (Gopinath 2004:130). En este ejemplo, las cursivas y el signo de exclamación “rompen” la ¿formación adjetival?						
134	<i>Oho! Going to the dogs India is.</i>	DL	168	<i>¡Ay! La India se está yendo a la ruina.</i>	TL	NOR
COMENTARIOS						
Gopinath dice que esta es una desviación de “Estructura de Superficie” (ES) que, a diferencia de la Estructura Profunda, se ocupa de lo fonológico y se relaciona con la forma en que la oración es pronunciada (is uttered). Leech llamó a esta última “superficial” porque no tiene un efecto fundamental en la forma en que se entiende la oración. Incluyen los ejemplos de lo que se describen como “gramática mala o incorrecta”, así como las que muestran un rearrreglo sintáctico.						
Es una frase que refleja la actitud desdeñosa de los “foreign returnees”, quienes reaccionan ante la suciedad que los espera en el Aeropuerto de Cochin. Además de añadir humor y sabor nativo a la situación, también muestra el bajo estatus educativo de la mayoría de estas personas a pesar de su glamorosa apariencia y su afectación (extravagancia presuntuosa en la manera de ser, de hablar, de actuar, de escribir –RAE) (2004:10).						
[Ejemplos como estos podrían encontrarse también en Interacción inglés/malayalam]						
124	“Any issues?” “No,” Rahel said. “Still in planning stages, I suppose? Or expecting?”	DL	157	-¿Descendencia? - No. -Tomáis precauciones, supongo. ¿O estás	TL	NOR

	<p>“No.”</p> <p>“One is must. <u>Boy or girl. Anyone</u>,” Comrade Pillai said.</p> <p>“Two is of course your choice.”</p>			<p>embarazada?</p> <p>-No.</p> <p>-Pues <u>hay que tener un hijo. Niño o niña, lo que sea</u> – dijo el camarada Pillai-. Dos ya es opcional.</p>		
--	--	--	--	---	--	--

COMENTARIOS

Ver ejemplo anterior, Gopinath y Leech (ES).

Hay algunos cambios de sentido en la traducción (Still in planning stages = tomáis precauciones). La forma de hablar inglés de Pillai se lee más fluida en español.

“One is must” deja un poco implícito que one=hijo o hija (que él lo llama *issues*, que Gopinath califica como un “inidanismo típico” 2004:19). En la traducción se explicita que one= hijo.

Anyone salta al lector en inglés porque no es correcto pero en español la frase “lo que sea” no produce sorpresa.

Roy le da un uso creativo a palabras que son típicas del inglés indio, como “issues”, que significa “niños”, double-promotion, etc (Vinoda 2003:145).

--	--	--	--	--	--	--

32	<p>He had a tiffin carrier with tomato sandwiches. And an Eagle flask with an eagle. He had terrible pictures in his head.</p> <p>Rain. Rushing, inky water. And a smell. Sicksweet. Like old roses on a breeze.</p>	DL	48	<p>Llevaba una bolsa con bocadillos de tomate. Y un termo Águila con un águila. Tenía imágenes horribles en la cabeza.</p> <p>Lluvia. Aguas revueltas, oscuras. Y un olor. Un olor empalagoso y nauseabundo. Como el de las rosas marchitas traído por la brisa.</p>	C/TL	NOR Y -
----	--	----	----	--	------	---------

COMENTARIOS

La estructura mínima elemental que se requiere para formar una oración en inglés es sujeto + verbo intransitivo (e.g. Birds fly). TGST cuenta con muchas oraciones agramaticales, las cuales rompen las reglas de la gramática tradicional y constituyen un tipo de desviación sintáctica, en especial del tipo superficial porque tiene que ver con la forma en que se dice una

oración. La omisión de elementos, cuyo significado se entiende a partir del contexto, se llama “elipsis” (según Leech y Short, en Gopinath 2004). Hay un gran número de oraciones elípticas que se componen de una sola palabra, frase o cláusula no finita (non-finite clauses), que se identifican como oraciones sólo por sus mayúsculas y pausas pesadas (¿largas? / heavy pauses) (Gopinath 2004:10-11).

En las últimas dos frases no se mantiene esto de las oraciones agramaticales: *sicksweet*=un olor empalagoso y nauseabundo, se explicita que se trata de “un olor”. Ocurre lo mismo en la última frase: se añade “el de las”, en vez de “Como de rosas marchitas en la brisa” o algo así.

284	<p>Melted chocolates. Cigarette sweets.</p> <p>Orangedrinks.</p> <p>Lemondrinks.</p> <p><u>CocaColaFantaicecreamrosemilk.</u></p> <p>Pink-skinned dolls. Rattles. Love-in-Tokyos.</p>	DL	341	<p>Chocolatinas derretidas. Cigarrillos de caramelo.</p> <p>Naranjadas.</p> <p>Limonadas.</p> <p>Coca-Cola. Fanta. Helado. Batido.</p> <p>Muñecas de piel de color de rosa. Sonajeros.</p> <p>“Amores-en-Tokio.”</p>	TL	NOR

COMENTARIOS

Un tipo de fenómeno opuesto al de juntura es el que ocurre cuando las palabras se juntan con otras sin existir pausa alguna entre ellas (Gopinath 2004:13).

Amores en Tokio no aparece marcado con comillas en el original.

La traducción separa la larga palabra que se junta en el original.

También cambia lo de naranjadas y limonadas (bebidasdenaranja/bebidasdelimón)

44	Worse still, they were Half-Hindu Hybrids whom no self-respecting Syrian Christian would ever marry.		62	Y, aún peor, eran unos híbridos medio hindúes con los que ningún cristiano sirio que se preciara se casaría jamás.		
----	--	--	----	--	--	--

COMENTARIOS

Gopinath dice que también es importante estudiar la desviación sintáctica, la cual tiene que ver con el uso del lenguaje poético, es decir, el uso de mecanismos retóricos y lingüísticos que se consideran como característicos de la poesía y no tanto de la prosa (Sharma y Talwar en Gopinath). Aunque la novela está escrita en prosa, el lenguaje está muy marcado por rasgos como el ritmo, la aliteración, la rima y los patrones de sonido que normalmente se consideran como características distintivas de la poesía. Aquí la aliteración en /h/ y el énfasis en el sonido le dan a la oración un efecto rítmico que es una representación aproximada del desprecio que Baby Kochamma siente por los gemelos (2004:19).

Se mantiene un poco la aliteración.

37	Estha had slanting, sleeping eyes and his new front teeth were still uneven on the ends. Rahel's new teeth were waiting inside her gums, like words in a pen.		53	Estha tenía unos ojos almendrados y somnolientos y los dientes delanteros, que le estaban saliendo, desiguales. A Rahel todavía no le habían salido los dientes nuevos, aún los tenía dentro de las encías esperando el momento de salir, como las palabras dentro de un lápiz.		
----	---	--	----	---	--	--

COMENTARIOS

Roy altera el estilo ordinario de la prosa al utilizar mecanismos retóricos y estilísticos. Símil (Gopinath 2004:23).

Se mantiene el símil.

Otros ejemplos de símil (tomados de Surendran 2007:210)

122 Both she and he knew that there are things that can be forgotten. And things that cannot –that sit on dusty shelves like stuffed birds with baleful, sideways-staring eyes.

155 Ambos, ella y él, sabían que hay cosas que pueden olvidarse y otras que no, que quedan en los estantes polvorientos cual pájaros disecados con ojos siniestros que miran de soslayo.

127 Shiny black hairpins, like straightened snakes, clamped her starched nurse’s cap to her oily head.

160 Unas horquillas negras relucientes, como culebras estiradas, sujetaban el almidonado gorro de enfermera a su pelo aceitado.

85	Big Man the Lantern. Small Man the Tallow-stick		112	Las lámparas son para los ricos, y las velas de sebo, para los pobres.		
----	---	--	-----	--	--	--

Metáfora (Gopinath 2004:23).

La metáfora no se mantiene, más bien se explica qué quiere decir.

7	She noticed that Sophie Mol was awake for her funeral. She showed Rahel Two Things.		18	Notó que Sophie Mol había despertado para su entierro y que le enseñaba Dos Cosas.	-	-
---	--	--	----	--	---	---

Paradoja (Gopinath 2004:23).

Sophie Mol no “se despertó” para asistir a su funeral, sino que estaba despierta porque, según Rahel, todavía estaba viva. No sé si con este cambio de sentido deja de funcionar la metáfora.

28	All day they sat in the drawing room, Baby Kochamma on the long-armed planter’s chair or the chaise longue (depending on the condition of her feet). Kochu Maria next to her on the floor (channel surfing when she could), locked together in <u>a noisy television silence</u> .		43	Se pasaban el día en la sala de estar, Bebé Kochamma sentada en la silla de largos brazos o tumbada en la <i>chaise longue</i> (según el estado de sus pies) y Kochu Maria en el suelo, junto a ella (cambiando de un canal a otro siempre que podía), encerradas juntas en un <u>ruidoso silencio televisivo</u> .	-	-
<p>COMENTARIOS</p> <p>Oxímoron (Gopinath 2004:23).</p> <p>Se mantiene el oxymoron en la traducción.</p>						
8	The sad singing started again and they sang the same sad verse twice.		19	Recomenzaron los cánticos tristes y repitieron dos veces el mismo verso.	-	-
<p>COMENTARIOS</p> <p>Aliteración y rima (Gopinath 2004:23).</p> <p>Se mantiene un poco al final “dos veces el mismo verso”, pero es un rasgo difícil de traducir.</p>						

214	Breaking every bone in its body. Snapping even the little ones. The ear bones cracked like twigs. <i>Snapsnap</i> the softsound of breaking bones. A pianist killing the piano keys.	DL Onomatopeya	262	Le rompía todos los huesos del cuerpo, hasta los más pequeños. Los huesecillos de los dedos y los de las orejas. Como si fueran ramitas. <i>Crac, crac</i> , hacían al romperse. Como un pianista que rompiera las teclas del piano.	TR	NOR
COMENTARIOS						
Onomatopeya (Gopinath 2004:23).						
Se mantiene la onomatopeya. Nuevamente la sintaxis en español cambia, sobretodo en la última frase; suena raro “que rompiera”.						
Se juntan las palabras en “softsound”, no así en la traducción.						
289	Purple herons with pitiless eyes. Deafening, their <i>wraark wraark wraark</i> .		346	Garzas púrpura de ojos despiadados. Ensordecedoras con su <i>croac, croac, croac</i> .	-	-
COMENTARIOS						
Onomatopeya (Gopinath 2004:23).						
Se mantiene la onomatopeya, aunque cambia un poco el sentido: en la última oración lo que realiza la acción son las garzas, no su “croar”: Ensordecedor, su croac, croac, croac.						
97	The Man wiped his marble counter with a <u>dirtcolored</u> rag. And he waited. And waiting he wiped. And wiping he waited. And watched Estha sing.	DL	125	Se puso a limpiar el mostrador de mármol con un trapo de <u>color mugre</u> . Y esperó. Y mientras esperaba, limpiaba. Y mientras limpiaba, esperaba. Y miraba a Estha, que cantaba: [...]	TL	NOR

COMENTARIOS

Quiasmo (Gopinath 2004:23).

Se mantiene el quiasmo en la traducción, no así lo de “dirtcolored”

11	The grass looked <u>wetgreen</u> and pleased	DL	23	El césped estaba <u>verdihúmedo</u> y dichoso.	C	-
----	--	----	----	--	---	---

COMENTARIOS

Pathetic fallacy (Gopinath 2004:23).

¿Diferencia entre esto y personificación?

No sé si hay cambio por emplear “estar” en vez de “parecer” y con eso ya no se mantiene la figura retórica. Se recrea lo de *wetgreen* con lo de “verdihúmedo”: entonces en unos casos sí se mantiene. ¿Cómo interpretar que en algunos casos sí se mantenga y en otros no?

315	Coconut trees bent into the river and watched him float by. Yellow bamboo wept.		375	Algunos cocoteros se inclinaban, metiéndose en el río, y lo miraban pasar flotando. El bambú amarillo lloraba.	-	-
-----	---	--	-----	--	---	---

COMENTARIOS

Pathetic fallacy (Gopinath 2004:23).

¿Diferencia entre esto y personificación?

Se mantiene la figura retórica.						
141	Estha saw how Baby Kochamma's neckmole licked its chops and throbbled with delicious anticipation. <i>Der-Dhoom, Der-Dhoom</i> [...]		175	Estha vio cómo el lunas del cuello de bebé Kochamma se rechupeteaba los dedos y palpitaba de emoción anticipada. <i>Pum, pum, pum, pum</i> [...]	-	-
COMENTARIOS						
Sinestesia (Gopinath 2004:23).						
RAE: fRet Tropo que consiste en unir dos imágenes o sensaciones procedentes de diferentes dominios sensoriales.						
Se mantiene la sinestesia.						
159	Behind her slanted sunglasses, her useless eyes were closed, but she could see the music as it left her violin and lifted into the afternoon like smoke.		197	Detrás de las puntiagudas gafas oscuras, tenía cerrados los ojos, ya inservibles, pero podía ver cómo la música abandonaba su violín y se elevaba igual que humo hacia la tarde.		
COMENTARIOS						
Sinestesia (Gopinath 2004:23).						
RAE: fRet Tropo que consiste en unir dos imágenes o sensaciones procedentes de diferentes dominios sensoriales.						

Se mantiene en la traducción.						
163	Colored rubber finger guards (bright, like cheerful, thick condoms) were taken off. <u>Pickled hands</u> were washed and wiped on cobalt-blue aprons.	DL	203	Se quitaron los dediles de goma de colores (muy brillantes, como gruesos y alegres condones). Se lavaron las <u>manos llenas de vinagre</u> y se las secaron en los delantales azul cobalto.	TL	NOR
COMENATRIOS						
Epíteto transferido (Gopinath 2004:23).						
¿?						
213	So if she were granted one small wish, perhaps it would only have been Not to Know. Not to know what each day held in store for her. Not to know where she might be, next month, next year. Ten years on. Not to know which way her road might turn and what lay beyond the bend.		261	Así que, si le hubieran concedido un pequeño deseo, tal vez hubiera pedido No Saber. No saber qué era lo que le depararía cada día. No saber dónde estaría el próximo mes, el próximo año. Dentro de diez años. No saber qué dirección tomaría su camino ni qué era lo que había más allá de la curva.		
COMENTARIOS						
Anáfora se aplica a la repetición inicial de palabras (Gopinath 2004:24).						
Se mantiene en la traducción,						

184 - 185	<p>Ousa [...] watched him walk.</p> <p>Past floating yellow limes in brine that needed prodding from time to time (or else islands of black fungus formed like frilled mushrooms in a clear soup).</p> <p>Past green mangoes, cut and stuffed with turmeric and chili powder and tied together with twine. (They needed no attention for a while).</p> <p>Past glass casks of vinegar with corks.</p> <p>Past shelves of pectin and preservatives.</p> <p>Past trays of bitter melon, with knives and colored finger guards.</p> <p>Past gunny bags bulging with garlic and small onions.</p> <p>Past mounds of fresh green peppercorns.</p> <p>Past a heap of banana peels on the floor (preserved for the pigs' dinner).</p> <p>Past the label cupboard full of labels.</p> <p>Past the glue.</p> <p>Past the glue-brush.</p> <p>Past an iron tub of empty bottles floating in soapbubbled</p>		227-228	<p>Ouza [...] le vio pasar.</p> <p>Pasar por delante de limas amarillas en salmuera a las que había que pinchar de vez en cuando (porque, si no, se formaban islas de hongos negros y ondulados que flotaban igual que mojarrones en un consomé).</p> <p>Pasar por delante de mangos verdes, cortados y rellenos de azafrán y guindilla en polvo y unidos luego con un cordel de cáñamo. (No había que prestarles atención de momento).</p> <p>Pasar por delante de garrafas de cristal llenas de vinagre tapadas con corchos.</p> <p>Pasar por delante de estanterías de pectina y conservantes.</p> <p>Pasar por delante de bandejas de calabaza amarga, de cuchillos y de dediles de goma de todos los colores.</p> <p>Pasar por delante de sacos de arpillera repletos de ajos y cebollitas.</p> <p>Pasar por delante de montones de granos de pimienta verde fresca.</p> <p>Pasar por delante de un montón de cáscaras de plátano sobre el suelo (que se guardaban para la cena de los cerdos).</p>		
-----------------	--	--	---------	--	--	--

	<p>water.</p> <p>Past the lemon squash.</p> <p>The grape crush.</p> <p>And back.</p>			<p>Pasar por delante del armario de las etiquetas, lleno de etiquetas.</p> <p>Pasar por delante del pegamento.</p> <p>Pasar por delante del pincel del pegamento.</p> <p>Pasar por delante de una tina de hierro con botellas vacías que flotaban en agua jabonosa llena de burbujas.</p> <p>Pasar por delante de la limonada.</p> <p>Del zumo de uvas.</p> <p>Y volver.</p>		
--	--	--	--	--	--	--

COMENTARIOS

Anáfora se aplica a la repetición inicial de palabras (Gopinath 2004:24).

Se mantiene la anáfora.

--	--	--	--	--	--	--

311	<p>Only that there were tears. Only that Quietness and Emptiness fitted together like stacked spoons. Only that there was a shuffling in the hollows at the base of a lovely throat. Only that a hard <u>honey-coloured</u> shoulder had a semicircle of teethmarks on it. Only that they held each other close, long after it was over. Only that what they shared that night was not happiness, but hideous</p>	DL	370	<p>Sólo que no hubo lágrimas. Sólo que el Silencio y el Vacío encajaron como una chuchara sobre otra. Sólo que hubo un olisqueo en los huecos de la base de una garganta adorable. Sólo que un <u>hombro de color miel</u> acabó con una marca semicircular de dientes. Sólo que siguieron abrazados el uno al otro mucho tiempo después de que aquello acabara. Sólo que lo que</p>	TL	NOR
-----	---	----	-----	--	----	-----

	grief. Only that once again they broke the Love Laws. That lay down who should be loved. And how. And how much.			compartieron aquella noche no fue felicidad, sino un terrible dolor. Sólo que una vez más, trasgredieron las Leyes del Amor. Que establecen a quién debe quererse. Y cómo. Y cuánto.		
COMENTARIOS						
Anáfora (señalada por Vinoda:2003 133). Adjetivo/neologismo						
96	In the lobby, the orangedrinks were waiting. The lemondinks were waiting. The melty chocolates were waiting. The electric blue <u>foamleather</u> car-sofas were waiting. The Coming Soon! posters were waiting’	DL	124-125	En el vestíbulo, las naranjadas esperaban. Las limonadas esperaban. Las chocolatinas reblandecidas esperaban. Los sofás azul eléctrico de <u>gomaespuma</u> y cuero esperaban. Los carteles de PRÓXIMAMENTE EN PANTALLA esperaban.	TL	NOR
COMENTARIOS						
Epístrofe: repetición final; opuesto a anáfora (Gopinath 2004:24). Se mantiene la epístrofe.						
79	There were so many stains on the road. Squashed Miss Mitten-shaped stains in the Universe.		104	Había tantas manchas en la carretera... Manchas con forma de señorita Mitten aplastada en		

	Squashed frog-shaped stains in the Universe. Squashed crows that tried to eat the squashed-frog stains in the Universe. Squashed dogs that ate the squashed crow-shaped stains in the Universe.			el universo. Manchas con forma de rana aplastada en el universo. Cuervos aplastados que habían intentado comerse las marcas con forma de rana aplastada en el universo. Perros aplastados que se comían las manchas con forma de cuervos aplastados en el universo.		
COMENTARIOS						
<i>Symploce</i> : Anáfora y epístrofe juntas (Gopinath 2004:24).						
Se mantiene la figura retórica, si bien no por completo en las últimas dos líneas.						
20	Nothing mattered much. Nothing much mattered. And the less it mattered, the less it mattered.		34	No había mucho que importara. Nada de lo que importaba, importaba mucho. Y, cuanto menos importaba, menos importaba.		
COMENTARIOS						
Antístrofa. La repetición de partes en reversa (Gopinath 2004:24).						
Se mantiene en la traducción						
191	Comrade Estha would find the flag (that Baby Kochamma had been forced to wave), and wait for her by the river,		235	El camarada Estha buscaría la bandera (que le habían obligado a agitar a Bebé Kochamma) y la esperaría		

	and there they would: (b) <i>Prepare to prepare to be prepared.</i>			cerca del río; y juntos: b) <i>Se prepararían a prepararse para estar preparados.</i>		
COMENTARIOS						
Políptoton. La repetición de una palabra con inflexiones gramáticas que varían (Gopinath 2004:25).						
Se mantiene en la traducción.						
20	So Small God <u>laughed a hollow laugh</u> , and skipped away cheerfully. Like a rich boy in shorts. He whistled, kicked stones		34	Así que el Dios Pequeño <u>se reía con una risa ahogada</u> y se alejaba retozando alegremente. Como un niño rico en pantaloncitos cortos. Silbando, pateando piedrecitas.		
COMENTARIOS						
<i>Homoiotéleuton</i> . La repetición de la misma terminación derivacional o flexiva [inflectional] de diferentes palabras (Gopinath 2004:25).						
Creo que se mantiene.						
19	She occasionally wrote to Chacko and Mammachi, but never returned to Ayemenem. <u>Not when Mammachi died.</u> <u>Not when Chacko emigrated to Canada.</u> [...] Rahel drifted into marriage like a passenger drifts towards	DL	32	De vez en cuando escribía a Chacko y a Mammachi, pero nunca regresó a Ayemenem. <u>Ni cuando murió Mammachi.</u> Ni cuando Chacko emigró al Canadá. [...] Rahel se dirigió hacia el matrimonio como un	C	-

22	<p>an unoccupied chair in an airport lounge. <u>With a Sitting Down Sense</u>.</p> <p>[...]</p> <p>The silence sat between grandniece and baby grandaunt like a third person. <u>A stranger. Swollen. Noxious.</u> Baby Kochamma reminded herself to lock her bedroom door at night.</p>		36	<p>pasajero se dirige hacia un asiento vacío en la sala de espera de un aeropuerto. <u>Con la sensación de que al fin podría sentarse</u>.</p> <p>[...]</p> <p>El silencio se instaló como un intruso invisible entre la sobrina nieta y la tía abuela más joven de la familia. <u>Alguien extraño. Dominante. Nocivo.</u> Bebé Kochamma se dijo que no debía olvidarse de cerrar la puerta de su dormitorio con llave por la noche.</p>	TL C	NOR -
----	--	--	----	--	---	--

COMENTARIOS

Oraciones sin sujeto o bien oraciones de una sola palabra. En inglés generalmente no se puede tener una oración sin sujeto pero Roy se toma muchas libertades en este sentido. En vez del sujeto nada más tenemos una frase sustantiva (noun phrase) y un adjetivo (Surendran 2007:204).

Parece que se mantienen las oraciones sin sujeto en la traducción, aunque no entiendo bien lo de “sitting down sense”.

Inside it (his unstrapped artificial leg) he stored his ticket. His towel. His stainless-steel tumbler. His smells. His secrets. His love. His madness. His hope. His ininnate joy. His real foot was bare. p.285

Dentro de ella guardaba su billete. Su toalla. Su vaso de acero inoxidable. Sus olores. Sus secretos. Su amor. Su locura. Su esperanza- Su júbilo infinito. El pie de verdad estaba descalzo p.342

La puntuación misma desempeña un papel estilístico importante: el estilo del siguiente ejemplo es brusco y enfático. Esto se logra al usar unidades gráficas muy cortas, con una puntuación pesada. Roy separa, al colocar puntos y seguidos, construcciones que sintácticamente forman parte de la misma oración. El punto y seguido es una marca de puntuación pesada; tiene la fuerza de separación más grande. Se enfatiza la autonomía de cada pieza de información, la cual se afirma así con la máxima fuerza.

(Vinoda 2003:138).

108	He felt <u>the shaming, churning leaving turning sickness</u> in his stomach. He longed for the river. Because water always helps.	DL	138	Sintió otra vez <u>la náusea de la vergüenza arremolinándose, oprimiéndole, revolviéndole el estómago</u> . Echaba de menos el río. Porque el agua siempre ayuda.	TL	NOR
COMENTARIOS						
Lo interesante de esto es que no se usan comas en la segunda oración donde los adjetivos tienen que separarse, según las convenciones de la lengua. Esta situación se revierte cuando Roy usa puntos para separar los adjetivos cuando esto no es necesario en lo absoluto: “Wild. Sick. Sad” (TGST p.152) (Surendran 2007:204).						
En la traducción sí se ponen comas. La vergonzosa, arremolinada, opresiva... náusea.						
197	After Chella died, he was moved into her corner, the corner that Kuttappen imagined was the corner of his home that Death had reserved to administer her deathly affairs. <u>One</u> corner for cooking, <u>one</u> for clothes, <u>one</u> for bedding rolls, <u>one</u> for dying in.		242	Después de la muerte de Chella lo trasladaron a aquel rincón, que Kuttapen creía era el lugar de la casa que la Muerte tenía reservado para administrar sus mortíferos asuntos. Un rincón para cocinar, <u>otro</u> para la ropa, <u>otro</u> para las esteras que servían de cama y <u>otro</u> para morir.		
COMENTARIOS						
Repetition of determiners (Surendran 2007:204).						
213	Ammu gathered up her heavy hair, wrapped it around her	DL	260	Ammu se levantó la pesada mata de pelo, se	TL	NOR

	face, and peered down the road to Age and Death through its parted strands. Like a medieval executioner peering through the tilted eye slits of his peaked black hood at the <u>executionee</u> .			envolvió la cara con ella y escudriñó el sendero de la Vejez y la Muerte a través de sus mechones. Como un verdugo medieval que escudriñara a su <u>víctima</u> desde los agujeros torcidos y abiertos en su capucha negra y picuda.		
COMENTARIOS						
A esto Surendran le llama <i>coinage</i> (2007:204).						
En la traducción “víctima” no es una nueva palabra.						
115	He told himself that <u>Chacko-the-client</u> and <u>Chacko-the-Management</u> were two different people. Quite separate of course from <u>Chacko-the-Comrade</u> .	DL	147	Se decía a sí mismo que <u>Chacko, su cliente</u> , y <u>Chacko, la dirección de la empresa</u> , eran dos cosas diferentes. Completamente separadas, por supuesto, del <u>camarada Chacko</u> .	TL	NOR
COMENTARIOS						
Surendran dice que esto es un ejemplo de <i>compounding of words</i> , que es una característica importante de la novela (Surendran 2007:204).						
No se mantiene en la traducción (no hubiera sido tan difícil mantenerlo).						
240	A Surprised Puff and a Fountain in a <u>Love-in-Tokio</u> . Bewildered Twin Ambassadors of <u>God-knows-what</u> . Their	DL	292	Un tupé sorprendido y una fuente con un “ <u>amor-en-Tokio</u> ”. Unos gemelos confundidos, embajadores de <u>Dios-sabe-qué</u> . Sus Excelencias los Embajadores E.	C	-

	Excellencies Ambassadors E. Pelvis and S. Insect.			Pelvis e I. Palo.		
COMENTARIOS						
<p>Surendran dice que esto es un ejemplo de <i>compounding of words</i>, que es una característica importante de la novela (Surendran 2007:204).</p> <p>Se mantiene lo de agrupar las palabras, ¿qué es eso de Insect= Palo?</p>						
120	“Heritage”, the hotel was called.	DL Topicalización	152	El hotel se llamaba La Herencia.	TL	NOR
COMENTARIOS						
<p>Topicalisation. Topicalize: verb (oxford dictionary) [<i>with object</i>] Linguistics cause (a subject, word, or phrase) to be the topic of a sentence or discourse, typically by placing it first.</p> <p>(Surendran 2007:206)</p> <p>Se pierde la topicalización.</p> <p>*¿también sería topicalización lo siguiente?: It hadn’t changed, the June Rain (p.11) La Lluvia de Junio no había cambiado (p.23). De ser así, la “desviación” de la sintaxis no se mantiene en español. Hay que pensar en qué significa que Roy lo haya escrito de esta manera y no la más “común” de “the June Rain hadn’t changed”. De cualquier forma, la traducción cambia este estilo y lo pone de forma más fluida, no como “no había cambiado, la Lluvia de Junio”. Es interesante cómo los traductores “corregimos” el texto cuando traducimos, pensando que en inglés suena bien y, si se traduce literalmente, en español no lo hará.</p>						

122	Levin he called himself now.	DL Topicalización	155	Ahora se llamaba Levin. P. Levin.	TL	NOR
-----	------------------------------	----------------------	-----	-----------------------------------	----	-----

COMENTARIOS

Topicalisation. Topicalize: verb (oxford dictionary) [*with object*] Linguistics
cause (a subject, word, or phrase) to be the topic of a sentence or discourse, typically by placing it first.

(Surendran 2007:206)

No se mantiene esto de la topicalización. Me imagino que es difícil mantener las “desviaciones” de la sintaxis y, para detectarlas, hace falta trabajos como los de Surendran o Gopinath, que se produjeron después de que se publicó la novela y la traducción, o haría falta un minucioso análisis del texto fuente, pero eso requiere tiempo y preparación (ser especialista de novelas poscoloniales o de IWE para saber qué rasgos buscar).

12	Estha had always been a quiet child, so no one could pinpoint with any degree of accuracy exactly when (the year, if not the month or day) he had stopped talking. <u>Stopped talking altogether</u> , that is.	DL Topicalización	23	Estha siempre había sido un niño callado, así que nadie pudo determinar con precisión el momento exacto (por lo menos, el año, ya que no el mes ni el día) en que dejó de hablar. <u>Simplemente, dejó de hablar; eso es todo.</u>	TL	NOR
----	---	----------------------	----	--	----	-----

COMENTARIOS

Topicalisation. Topicalize: verb (oxford dictionary) [*with object*] Linguistics
cause (a subject, word, or phrase) to be the topic of a sentence or discourse, typically by placing it first.

Lo “correcto” hubiera sido “That is (he) has altogether stopped talking.” (Surendran 2007:206)

77	“ <u>Okaythen</u> ,” the man said to Baby Kochamma in English, as though they had successfully concluded a business deal. “Bye-bye!”.	DL	102	- <i>Okay!</i> –le dijo el hombre a Bebé Kochamma en inglés, como si hubiesen concluido un acuerdo comercial satisfactoriamente-. <i>Bye-bye!</i>	TL/O	NOL
----	---	----	-----	---	------	-----

COMENTARIOS

La novela se caracteriza también por las palabras que run into each other (Surendran 2007:77).

En la traducción no se mantiene esto: podría ser “estabien”

133	<p>She turned away from the screaming steel bird in the sky-blue sky that had her cousin in it, and what she saw was this: red-mouthed roos with ruby smiles moved cemently across the airport.</p> <p style="text-align: center;"><i>Heel and Toe</i></p> <p style="text-align: center;"><i>Heel and Toe</i></p> <p>Long <u>flatfeet</u>.</p> <p>Airport garbage in their baby bins.</p>	DL		<p>Desvió la mirada del ruidoso pájaro de acero del cielo azul cielo que llevaba dentro a su prima y lo que vio fue canguros de boca roja, con sonrisa de rubí, que se movían cementosamente por el suelo del aeropuerto:</p> <p style="text-align: center;"><i>Tacón, punta,</i></p> <p style="text-align: center;"><i>tacón, punta.</i></p> <p><u>Con grandes pies planos</u></p> <p>Y con la basura del aeropuerto en las bolsas de llevar a sus canguritos bebé.</p>	TL	NOR
-----	---	----	--	--	----	-----

COMENTARIOS

La novela se caracteriza también por las palabras que run into each other (Surendran 2007:77).

<p>“roos” es Australian informal para kangaroos (Oxford dictionary online).</p> <p>No se mantiene lo de juntar palabras “Grandes piesplanos”.</p>						
<p>COMENTARIOS</p> <p>La novela se caracteriza también por las palabras que run into each other (Surendran 2007:77).</p> <p>Words are joined together to provide a sense of urgency (Kunhi 2010:147).</p> <p>La palabra “left” aparece solamente como “lef”, como que se quiso imitar el sonido, cosa que no pasa en la traducción.</p> <p>Nuevamente no se mantiene lo de juntar palabras.</p>						
135	One hand in her mother’s. The other swinging like a soldier’s (<u>lef, lef, lefrightlef</u>).	DL	168	Una mano en la de su madre. La otra, balanceándose como la de los soldados (<u>izquierda, izquierda, izquierda, derecha, izquierda</u>).	TL	NOR
105	<u>The back-inside smell</u> . Fan shadows. Backs of heads. Necks. Collars. Hair. Buns. Plaits. Ponytails. A fountain in a Love-in-Tokyo. A little girl and an ex-nun.	DL	135	<u>El olor de la sala al volver a entrar en ella</u> . Sombras de ventiladores. Nucas. Cuellos. Collares. Pelo. Moños. Trenzas. Colas de caballo. Una fuente con un “amor-en-Tokio”. Una niña y una ex monja.	TL	NOR

COMENTARIOS

La estructura mínima elemental que se requiere para formar una oración en inglés es sujeto + verbo intransitivo (e.g. Birds fly). TGST cuenta con muchas oraciones agramaticales, las cuales rompen las reglas de la gramática tradicional y constituyen un tipo de desviación sintáctica, en especial del tipo superficial porque tiene que ver con la forma en que se dice una oración. La omisión de elementos, cuyo significado se entiende a partir del contexto, se llama “elipsis” (según Leech y Short, en Gopinath 2004). Hay un gran número de oraciones elípticas que se componen de una sola palabra, frase o cláusula no finita (non-finite clauses), que se identifican como oraciones sólo por sus mayúsculas y pausas pesadas (¿largas? / heavy pauses) (Gopinath 2004:10-11).

Se mantiene un poco esta estructura pero no en la primera parte, donde se explicita que el olor era el de la sala.

116	<p>It was warm, the water. Graygreen. Like rippled silk.</p> <p>With fish in it.</p> <p>With the sky and trees in it.</p> <p>And at night, the broken yellow moon in it.</p>	DL	149	<p>El agua estaba tibia. Era verde grisácea. Parecía de ondulante seda.</p> <p>Con peces dentro.</p> <p>Con el cielo y los árboles dentro.</p> <p>Y, por la noche, con la titilante luna amarilla dentro.</p>	TL	NOR

COMENTARIOS

La estructura mínima elemental que se requiere para formar una oración en inglés es sujeto + verbo intransitivo (e.g. Birds fly). TGST cuenta con muchas oraciones agramaticales, las cuales rompen las reglas de la gramática tradicional y constituyen un tipo de desviación sintáctica, en especial del tipo superficial porque tiene que ver con la forma en que se dice una oración. La omisión de elementos, cuyo significado se entiende a partir del contexto, se llama “elipsis” (según Leech y Short, en Gopinath 2004). Hay un gran número de oraciones elípticas que se componen de una sola palabra, frase o cláusula no finita (non-finite clauses), que se identifican como oraciones sólo por sus mayúsculas y pausas pesadas (¿largas? / heavy pauses) (Gopinath 2004:10-11).

It was warm, the water parece también topicalización, que no se mantiene en español.

En general las oraciones cortas se mantienen pero no en todas. Se añade “con los” o “con el” o “era”

261	“Design is same. Only difference is in text, I suppose,” Comrade Pillai said.	DL	316	-El mismo diseño. La única diferencia es el texto, supongo –dijo el camarada Pillai.	TL	NOR
COMENTARIOS						
<p>La sintaxis del inglés indio característico del camarada Pillai no se mantiene en la traducción. Tal vez podría haberse añadido en la traducción algo así como “Chacko y el camarada Pillai hablaban en inglés... pero el inglés de este último era...” y luego traducir las oraciones con una sintaxis “incorrecta” también en español.</p> <p>Los cuantificadores (quantifiers) que premodifican a un noun-head en una frase nominal en el inglés británico se convierte en un postmodificador del noun-head bajo la influencia del LI.</p> <p>“This is all in caps, I suppose” [p.276] (Vinoda 2003:145).</p>						
260	“Lenin Mon, tell comrade <u>Uncle</u> the one Pappa taught you. <i>Friends, Romans, countrymen...</i> ”	DL	314	-Lenin, guapo, dile al camarada esa que papá te ha enseñado. <i>Amigos, romanos, compatriotas...</i>	TL	NOR
COMENTARIOS						
<p>Otro rasgo importante del inglés indio es el uso de “aunty” y “uncle” como modo de dirigirse a alguien, incluso en el contexto de completos desconocidos (Vinoda 2003:144).</p> <p>También recordar esto del Mon y Mol, que no pasa en la traducción (se traduce como “guapo”), tampoco pasa eso de “Uncle”</p>						
123	His daughter’s daughter is this. In Amayrica, now	DL	156	-Pues ésta es la hija de su hija. Vive en América.	TL	NOR

COMENTARIOS

El orden normal de los elementos de la oración declarativa (sujeto-verbo-objeto) se cambia a objeto-verbo-sujeto bajo la influencia de LI (Vinoda 2003:144).

Para lo de “Amayrica”: La pronunciación de la variante india del inglés se muestra en los cambios en la ortografía de las palabras (Vinoda 2003:145).

En la traducción no se refleja la influencia de LI.

261	<p>“Prussian Blue,” Chacko said</p> <p>“<i>Prepared from Acetic Acid?</i>”</p> <p>“Royal Blue,” Chack said. “Like the one we did for green pepper in brine.”</p> <p>“<i>Net Contents, Batch No., Mfg date, Expiry Date, Max Rtl Pr. Rs...</i> same <u>Royal Blue color</u> but c and Ic?”</p> <p>Chacko nodded.</p> <p>“<i>We hereby certify that the vinegar in this bottle is warranted to be of the nature and quality which it purports to be. Water and Acetic Acid. This will be <u>red color</u>, I suppose.</i>”</p>	DL	316	<p>-En azul de Prusia –dijo Chacko.</p> <p>-¿<i>Preparado con Ácido Acético?</i></p> <p>-En azul cobalto –dijo Chacko-. Como el de los pimientos verdes en salmuera.</p> <p>-<i>Contenido Neto. Lote Número. Fecha de Envasado. Fecha de Caducidad. ¿Todo en <u>azul cobalto</u>, mayúsculas y minúsculas?</i></p> <p>Chacko asintió.</p> <p>-<i>Certificamos que el vinagre contenido en esta botella ha sido elaborado con la garantía de calidad y esencia requeridas. Ingredientes: Agua y Ácido Acético. Esto en <u>color rojo</u>, supongo.</i></p>	TL	NOR
-----	--	----	-----	---	----	-----

COMENTARIOS

Bajo la influencia del malayalam, Pillai usa “colour” con “red” y “blue” de forma distinta a como lo hace el anglicizado Chacko (como afrancesado pero para inglés?). Es una instancia de

redundancia (Vinoda 2003:144).

En la versión que usa Vinoda aparece “colour” y en la mía “color”.

Las cursivas en inglés indican que el camarada Pillai está leyendo un texto.

En la traducción es difícil mantener esto. En el primer caso, “azul cobalto” no “salta” como “Royal Blue color”; aunque se pusiera “color azul cobalto”, en español sigue sin sorprender al lector. Sucede lo mismo con “color rojo” para “red color”. Quizá habría que pensar en soluciones más creativas para tratar de mantener la diferencia en el uso de la lengua entre Chacko y Pillai, pero tendría que formar parte de una estrategia que sea constante en toda la novela, es decir, en todos los intercambios entre Chacko y Pillai (y ver si aplica para intercambios entre otros personajes).

Pensar qué sería redundante en español (“color rojo de color” o algo así).

175	"Over-familiar with <i>who</i> ?" "With whom," Chacko corrected his mother. "All right, with <i>whom</i> is she being over-familiar?" Mammachi asked.	DL	216	-Pero ¿tantas confianzas a <i>qué</i> ? -A quién- corrigió Chacko a su madre. -Está bien ¿a <i>quién</i> le está dando tantas confianzas?- preguntó Mammachi.	C	-
-----	---	----	-----	---	---	---

COMENTARIOS

55	Chacko said: (a) You don't go to Oxford. You <i>read</i> at Oxford.	DL	75	Chacko contestaba: <i>a)</i> No se <i>va</i> a Oxford. Se <i>estudia</i> en Oxford.	C	-
----	--	----	----	--	---	---

	<p>And</p> <p>(b) After <i>reading</i> at Oxford you <i>come down</i>.</p> <p>“Down to earth, d’you mean?” Ammu would ask. “<i>That</i> you definitely do. Like your famous airplanes.”</p>			<p>Y:</p> <p>b) Que después de <i>estudiar</i> en Oxford te dan un <i>título</i>.</p> <p>-Un título de chapucero, ¿no? –preguntaba Ammu, y añadía-: De <i>eso</i> no cabe duda. No hay más que ver cómo se <i>caen</i> tus famosos aviones en miniatura.</p>		
COMENTARIOS						
45	<p>The luggage would be in the boot.</p> <p>Rahel thought that <i>boot</i> was a lovely word. A much better word, at any rate, than <i>sturdy</i>. <i>Sturdy</i> was a terrible word. Like a dwarf’s name. <i>Sturdy Koshy Oommen</i> –a pleasant, middle-class, God-fearing dwarf with low knees and a side parting.</p>	DL	63	<p>El equipaje iría en el maletero.</p> <p>Rahel pensó que la palabra <i>maletero</i> era preciosa. Una palabra mucho mejor, por ejemplo, que <i>fortachón</i>. <i>Fortachón</i> era una palabra horrible. Como el nombre de un enano. <i>Fortachón Koshy Oommen</i>, un enano de clase media, agradable, temeroso de Dios, con las rodillas torcidas y peinado con la raya al lado.</p>	C	-
COMENTARIOS						
123	<p>"So!" Comrade Pillai said. "<u>I think so you are in Amayrica now?</u>"</p> <p>“No,” Rahel said. “I’m here.”</p> <p>“Yes, yes.” He sounded a little impatient. “But <u>otherwise in Amayrica</u>, I suppose?”</p>	DL	155	<p>-Bueno, bueno... -dijo el camarada Pillai-. <u>Creo que ahora vives en América.</u></p> <p>-No –dijo Rahel-. Vivo aquí.</p> <p>-Claro, claro –dijo el camarada Pillai con tono impaciente-, pero <u>cuando no vives aquí, vives en América</u>, supongo.</p>	TL	NOR

APÉNDICE C. DESVIACIONES LINGÜÍSTICAS POR CATEGORÍAS

DESVIACIONES LÉXICAS (97 ejemplos)

NOR = Se normaliza la desviación léxica (probablemente no causa extrañeza o sorpresa en el lector; lenguaje estándar, normal) (85) (88%).

CON = Se conserva la desviación léxica (probablemente causa extrañeza o sorpresa en el lector; lenguaje no estándar, anormal) (12) (12%).

De forma similar a lo que mencioné en el capítulo tres, es importante enfatizar que las categorías de normalización y conservación no son absolutas, es decir, deben pensarse como dos extremos en un continuum. Así, los ejemplos recopilados se distribuyen a lo largo de este continuum, donde algunos de ellos mostrarán una mayor normalización o conservación que otros.

	TEXTO ORIGINAL	TRADUCCIÓN	RESULTADO
1	<u>Un-known</u>	<u>Desconocido</u>	NOR
2	<u>re-Returned</u>	<u>re-Devuelto</u>	CON
3	<u>Ex-nun</u>	<u>Ex monja</u>	CON
4	<u>Man-less woman</u>	<u>mujer desgraciada por no tener marido</u>	NOR
5	<u>Father Mulligan-less</u>	<u>que no tenía al padre Mulligan.</u>	NOR
6	<u>outdoorsy</u>	<u>de quien pasa mucho tiempo al aire libre.</u>	NOR
7	<u>dinnerless</u>	<u>sin cenar</u>	NOR
8	<u>dinnerfull</u>	<u>bien cenado</u>	CON
9	<u>to Jolly Well Behave</u>	para que se comporte “Pero Que muy Bien”	CON
10	<u>blooded on memories</u>	<u>sumido en el sangriento recuerdo</u>	NOR

11	<u>Sicksweet</u>	<u>Un olor empalagoso y nauseabundo</u>	NOR
12	<u>a Furrywhirring</u>	<u>un aleteo peludo</u>	NOR
13	<u>a Sariflapping</u>	<u>un alboroto de saris.</u>	NOR
14	<u>greenmossing</u>	<u>cubría de musgo verde</u>	NOR
15	<u>skyblue</u>	<u>azul cielo</u>	NOR
16	<u>slippery marbled floor</u>	<u>suelo de mármol resbaladizo de grasa</u>	NOR
17	<u>orangedrinks</u>	<u>naranjadas</u>	NOR
19	<u>lemondinks</u>	<u>limonadas</u>	NOR
19	<u>EXITed</u>	<u>SALIÓ</u>	NOR
20	<u>Stickysweet lemon bubbles</u>	<u>Pompas dulces de limón</u>	NOR
21	<u>Orangedrink Lemondrink Man</u>	<u>Hombre de la Naranja y la Limonada</u>	NOR
22	<u>Graygreen</u>	<u>verde grisácea</u>	NOR
23	<u>Filmactor</u>	<u>actor de cine</u>	NOR
24	<u>Finethankyou</u>	<u>Bien, gracias</u>	NOR
25	<u>greenheat</u>	<u>calor verdozo</u>	NOR
26	<u>redbrown</u>	<u>castaño cobrizo</u>	NOR
27	<u>fatfreckled</u>	<u>redondas y pecosas</u>	NOR
28	<u>bluegrayblue</u>	<u>ojos azules, de un azul grisáceo</u>	NOR
29	<u>Littleangels</u>	<u>angelitos</u>	NOR
30	<u>Littledemons</u>	<u>diablillos</u>	NOR
31	<u>mudbrown</u>	<u>pardos como el barro</u>	NOR
32	<u>sweetcousins</u>	<u>primitas tan monas</u>	NOR
33	<u>offity off</u>	<u>nos vamos</u>	NOR

34	<u>legskin</u>	<u>la piel de sus piernas</u>	NOR
35	<u>Hotfoam</u>	<u>Espuma caliente</u>	NOR
36	<u>Warmstone</u>	<u>pedras tibias</u>	NOR
37	<u>Surpriseswoop</u>	<u>El ¡uh! De la sorpresa</u>	NOR
38	<u>Pickledowl</u>	<u>Alechuza en conserva</u>	NOR
39	<u>suddenshudder</u>	<u>escalofrío que recorrió</u>	NOR
40	<u>thunderdarkness</u>	<u>oscuridad tormentosa</u>	NOR
41	<u>carbreeze</u>	<u>brisa automovilística</u>	NOR
42	<u>Greentrees</u>	<u>Árboles verdes</u>	NOR
43	<u>Daymoon</u>	<u>pálida luna diurna</u>	NOR
44	<u>softsounds</u>	<u>sonido apagado</u>	NOR
45	<u>hardsounds</u>	<u>sonido fuerte</u>	NOR
46	<u>dullthudding</u>	<u>sonidos amortiguados</u>	NOR
47	<u>soapslippery arm</u>	<u>escurridizo brazo enjabonado</u>	NOR
48	<u>fishswimming</u>	<u>los peces nadando.</u>	NOR
49	<u>Greenwavy</u>	<u>oleadas verdes</u>	NOR
50	<u>Seaweedy</u>	<u>algas marinas</u>	NOR
51	<u>Floaty</u>	<u>cosas que flotan</u>	NOR
52	<u>bottomful</u>	<u>de lleno</u>	NOR
53	<u>chromebumpered</u>	<u>parachoques cromado.</u>	NOR
54	<u>Sharksmile</u>	<u>sonrisa de tiburón</u>	NOR
55	<u>CocaColaFantaicecreamrosemilk.</u>	Coca-Cola. Fanta. Helado. Batido	NOR
56	<u>Snapsnap</u>	<u>Crac, crac,</u>	NOR
57	<u>dirtcolored</u>	<u>color mugre</u>	NOR

58	wetgreen	verdihúmedo	CON
59	<u>foamleather</u>	<u>gomaespuma</u>	CON
60	<u>Okaythen</u>	<i>Okay</i>	NOR
61	<u>Flatfeet</u>	<u>pies planos</u>	NOR
62	<u>Thimble-drinker</u>	<u>Que bebía de un dedal.</u>	NOR
63	<u>Coffin-cartwheeler</u>	<u>Que daba volteretas en su ataúd.</u>	NOR
64	<u>vinegar-hearted</u>	<u>corazón avinagrado</u>	NOR
65	<u>Elvis Presley-puffed</u>	<u>tupés a lo Elvis Presley</u>	NOR
66	<u>Sad-About-Joe silence</u>	<u>Tristeza-Por-lo-de-Joe</u>	CON
67	<u>Ammu's trying-not-to-cry mouth</u>	<u>La boca de Ammu tratando de no llorar.</u>	NOR
68	<u>What Will Sophie Mol Think? Week</u>	<u>la semana del ¿Qué Va a Pensar Sophie Mol?</u>	CON
69	<u>What Happened to Our Man of the Masses? Suit</u>	<u>su traje de Pero ¿qué le ha sucedido de repente a nuestro hombre del pueblo?</u>	CON
70	<u>Coming Soon! posters</u>	<u>carteles de PRÓXIMAMENTE EN PANTALLA</u>	CON
71	<u>merry-go-(not all the way)-round</u>	<u>tiovivo (aunque, por descontado, no giraban).</u>	NOR
72	<u>her kind-schoolteacher (that sometimes slapped) voice.</u>	<u>con su voz amable de maestra de escuela (que a veces daba bofetadas)-</u>	NOR
73	<u>Estha-the-Accurate</u>	<u>Estha el Preciso</u>	NOR
74	<u>God-knows-what</u>	<u>Dios-sabe-qué</u>	CON
75	<u>Chacko-the-client</u>	<u>Chacko, su cliente</u>	NOR

76	<u>Chacko-the-Management</u>	<u>Chacko, la dirección de la empresa</u>	NOR
77	<u>Chacko-the-Comrade</u>	[d]el <u>camarada Chacko.</u>	NOR
78	<u>honey-coloured</u>	<u>hombro de color miel</u>	NOR
79	<u>hostling-jostling</u>	<u>empujando</u>	NOR
80	A <u>mer-child.</u>	Una <u>sirena niña</u>	NOR
81	A <u>mere mer-child</u>	<u>Tan sólo una sirena niña.</u>	NOR
82	<u>A Wake</u>	<u>Despierta</u>	NOR
83	<u>A Live</u>	<u>Despabilada</u>	NOR
84	<u>A Lert</u>	<u>Despejada</u>	NOR
85	<u>demmedel-usive</u>	<u>engañoso y maldito</u>	NOR
86	<u>Cara-van</u>	<u>barco</u>	NOR
87	<u>Der-green</u>	<u>Pum, verde</u>	NOR
88	<u>der-blueblack</u>	<u>pum, azul oscuro</u>	NOR
89	<u>der-mustardyellow</u>	<u>pum amarillo mostaza</u>	NOR
90	<u>soo-soo</u>	<u>pito</u>	NOR
91	<u>Soo-soo</u>	<u>pipí</u>	NOR
92	<u>Moldy Bisonese.</u>	<u>En el lenguaje de los Bisontes Aburridos.</u>	NOR
93	<u>dying frothly shapes</u>	formas <u>espumosas</u> agonizantes.	NOR
94	<u>supper silly</u>	hora <u>de cenar tonto</u>	CON
95	<u>oversmiling</u>	<u>exageradas sonrisas</u>	NOR
96	<u>Pickled hands</u>	<u>manos llenas de vinagre</u>	NOR
97	<u>Executionee</u>	<u>víctima</u>	NOR

DESVIACIONES GRAMATICALES (37 ejemplos)

NOR = Se normaliza la desviación léxica (probablemente no causa extrañeza o sorpresa en el lector; lenguaje estándar, normal) (22) (60%).

CON = Se conserva la desviación léxica (probablemente causa extrañeza o sorpresa en el lector; lenguaje no estándar, anormal) (15) (40%).

	TEXTO ORIGINAL	TRADUCCIÓN	RESULTADO
1	a viable <u>die-able</u> age	una edad <u>en que la muerte es un hecho posible</u> .	NOR
2	to <u>Stoppit</u>	que <u>parara</u>	NOR
3	<u>Stoppited</u>	<u>paró</u>	NOR
4	<u>Meeters</u>	<u>los que Esperaban</u>	NOR
5	<u>Gret</u>	<u>los Saludados</u>	CON
6	<u>ulyesses</u>	Ulises	NOR
7	<u>Pen Lope</u>	<u>Pene Lope</u>	CON
8	<u>stoot</u>	atravesar	NOR
9	<u>mary me</u>	casaré	NOR
10	<u>spopped</u>	que se callaran	NOR
11	<i>Accidnts</i>	<i>accidentes</i>	NOR
12	<i>dangerouse</i>	<i>peligroso</i>	NOR
13	<u>Criple</u>	<i>qedarte cojo</i>	CON
14	<i>Hospital</i>	<i>ospital</i>	CON
15	<i>angshios</i>	<i>angustiada</i>	NOR
16	<u>fatle</u>	<u>peligroso</u>	NOR
17	<u>Novembre</u>	<u>noveimbre</u>	CON

18	<i>bote</i>	<i>compamos</i>	CON
19	<i>coberd</i>	<i>amario</i>	CON
20	<i>whanted</i>	<i>ablando</i> (compensación)	CON
21	<i>went of to sleep</i>	<i>nos dormimos</i>	NOR
22	<i>Feest</i>	<i>ablar</i> (compensación)	CON
23	<i>bananana</i>	<i>plátano</i>	NOR
24	<i>cloths</i>	<i>cumpleañosfeliz</i> (compensación)	CON
25	<i>Sqweeze</i>	vlanco (compensación)	CON
26	<i>Evapourates</i>	reduzido (compensación)	CON
27	Rain. Rushing, inky water. And a smell. Sicksweet. Like old roses on a breeze.	Lluvia. Aguas revueltas, oscuras. Y un olor. Un olor empalagoso y nauseabundo. Como el de las rosas marchitas traído por la brisa.	CON (lo sintáctico)
28	<u>A stranger. Swollen. Noxious.</u>	<u>Alguien extraño.</u> <u>Dominante. Nocivo</u>	CON
29	He felt <u>the shaming, churning leaving</u> <u>turning sickness</u> in his stomach	Sintió otra vez <u>la náusea</u> <u>de la vergüenza</u> <u>arremolinándose,</u> <u>oprimiéndole,</u> <u>revolviéndole el</u> <u>estómago.</u>	NOR
30	The back-inside smell.	El olor de la sala al volver a entrar en ella.	NOR
31	Fan shadows. Backs of heads. Necks. Collars. Hair. Buns. Plaits. Ponytails. A fountain in a Love-in-Tokyo. A little girl and an ex.nun.	Sombras de ventiladores. Nucas. Cuellos. Collares. Pelo. Moños. Trenzas. Colas de caballo. Una fuente con un "amor- en-Tokio". Una niña y	CON

		una ex monja.	
32	It was warm, the water. Graygreen. Like rippled silk. With fish in it. With the sky and trees in it. And at night, the broken yellow moon in it.	El agua estaba tibia. Era verde grisácea. Parecía de ondulante seda. Con peces dentro. Con el cielo y los árboles dentro. Y, por la noche, con la titilante luna amarilla dentro.	NOR (la topicalización)
33	“Heritage”, the hotel was called.	El hotel se llamaba La Herencia.	NOR
34	Levin he called himself now.	Ahora se llamaba Levin. P. Levin.	NOR
35	<u>Stopped talking altogether</u> , that is.	<u>Simplemente, dejó de hablar; eso es todo.</u>	NOR
36	<u>gettingoutedness</u>	<u>gente que se apeaba de un automóvil</u>	NOR
37	<u>force-bathed</u>	<u>sometía [a algún niño pobre del pueblo] a un baño a la fuerza</u>	NOR

DESVIACIONES FONOLÓGICAS (36 ejemplos)

NOR = Se normaliza la desviación léxica (probablemente no causa extrañeza o sorpresa en el lector; lenguaje estándar, normal) (25) (70%).

CON = Se conserva la desviación léxica (probablemente causa extrañeza o sorpresa en el lector; lenguaje no estándar, anormal) (11) (30%).

	TEXTO ORIGINAL	TRADUCCIÓN	RESULTADO
1	<u>Lay. Ter.</u>	<u>Luego</u>	NOR
2	<u>Ei.Der.Down</u> s	<u>edredones</u>	NOR
3	<u>Prer NUN</u> sea ayshun	<u>Pro-nun-cia-ción</u>	NOR
4	<u>Myoooozick</u>	<u>caca</u>	NOR
5	<u>Infinnate Joy</u>	<u>júbilo Infiniito</u>	CON
6	<u>Die-vorced?</u>	<u>¿Di-vor-cia-dos?</u>	NOR
7	<u>Colorov</u>	<u>color</u>	NOR
8	<u>Gin-nnn-ger</u>	<u>caramelo</u>	NOR
9	<u>a Nowl</u>	<u>un alechuza.</u>	CON
10	<u>Der-Dhoom</u>	<u>pum, pum</u>	CON
11	<i>It would <u>bea</u></i>	<u>para merendar*</u>	NOR
12	with <u>larfing</u> dead people	debía de ser un bien muy grande*	NOR
13	<u>Thang God</u>	Gracias a Dios	CON
14	<u>gnickers</u>	<u>blagas</u>	CON
15	<u>Locusts Stand I</u>	<u>no tenía derecho a nada</u>	NOR
16	Kochu <u>Mariye</u>	<i>Kochu <u>Mariye!</u></i>	CON
17	<u>Dee Ay Em En</u>	<u>jodi...</u>	CON
18	<u>Gon</u>	<u>chicarrón</u>	NOR
19	<u>Afternoon Gnap</u>	<u>siesta</u>	NOR

20	<u>Ousa, the Bar Nowl</u>	<u>Ousa, el alechuza</u>	CON
21	<u>Stoo</u>	<u>estofado</u>	NOR
22	<u>Pleasetomeetyou</u>	<u>Encantadosdeconocerle</u>	CON
23	<u>lef, lef, lefrightlef</u>	<u>izquierda, izquierda,</u> <u>izquierda, derecha,</u> <u>izquierda</u>	NOR
24	<u>Mactor</u>	<u>Actorde</u>	CON
25	<u>Fil</u>	<u>Cine</u>	NOR
26	<u>Whatisit?</u>	<u>¿Qué ha sido eso?</u>	NOR
27	<u>Whathappened?</u>	<u>¿Qué ha pasado?</u>	NOR
28	<u>Shutup</u>	<u>Que se calle</u>	NOR
29	<u>Getout</u>	<u>que se vaya</u>	NOR
30	<u>Thiswayandthat</u>	<u>Para acá y para allá</u>	NOR
31	His <u>lemontolemon</u>	<u>Su limón demasiado</u> <u>amarillo limón</u>	NOR
32	Out again <u>sosoon?</u>	<u>¿Ya de vuelta?</u>	NOR
33	Whatisyourname?	<u>¿Cómo te llamas?</u>	NOR
34	<u>leftleft, right</u>	<u>izquierda, izquierda,</u> <u>derecha</u>	NOR
35	<u>himtry</u>	dejaran probar (hay una compensación: príncipes)	CON
36	mydearjudges and	apreciados miembros del jurado y	NOR

DESVIACIONES IDIOLECTALES (16 ejemplos)

NOR = Se normaliza la desviación léxica (probablemente no causa extrañeza o sorpresa en el lector; lenguaje estándar, normal) (10) (63%).

CON = Se conserva la desviación léxica (probablemente causa extrañeza o sorpresa en el lector; lenguaje no estándar, anormal) (6) (37%).

	TEXTO ORIGINAL	TRADUCCIÓN	RESULTADO
1	<u>Sudha met with fracture</u>	<u>Sudha se encontró con fractura</u>	CON
2	<u>He is genius. In front of visitors only he's quiet.</u>	<u>Es un genio. Pero delante de las visitas no dice nada.</u>	NOR
3	<i>Oho! Going to the dogs India is.</i>	<i>¡Ay! La India se está yendo a la ruina.</i>	NOR
4	<u>One is must. Boy or girl. Anyone</u>	<u>hay que tener un hijo. Niño o niña, lo que sea</u>	NOR
5	“Design is same. Only difference is in text, I suppose,” Comrade Pillai said.	-El mismo diseño. La única diferencia es el texto, supongo –dijo el camarada Pillai.	NOR
6	“Lenin Mon, tell comrade <u>Uncle</u> the one Pappa taught you. <i>Friends, Romans, countrymen...</i> ”	-Lenin, guapo, dile al camarada esa que papá te ha enseñado. <i>Amigos, romanos, compatriotas...</i>	NOR
7	His daughter’s daughter is this. In Amayrica, now	-Pues ésta es la hija de su hija. Vive en América.	NOR
8	<u>Royal Blue color</u>	<u>azul cobalto</u>	NOR
9	<u>red color</u>	<u>color rojo</u>	NOR
10	"Over-familiar with <i>who</i> ?" "With whom," Chacko corrected his mother. "All right, with <i>whom</i> is she being over-familiar?" Mammachi asked.	-Pero ¿tantas confianzas a <i>qué</i> ? -A quién- corrigió Chacko a su madre. -Está bien ¿a quién le	CON

		está dando tanas confianzas?-preguntó Mammachi.	
11	<p>Chacko said:</p> <p>(a) You don't go to Oxford. You <i>read</i> at Oxford.</p> <p>And</p> <p>(b) After <i>reading</i> at Oxford you <i>come down</i>.</p> <p>“Down to earth, d’you mean?” Ammu would ask. “<i>That</i> you definitely do. Like your famous airplanes.”</p>	<p>Chacko contestaba:</p> <p>a) No se <i>va</i> a Oxford. Se <i>estudia</i> en Oxford.</p> <p>Y:</p> <p>b) Que después de <i>estudiar</i> en Oxford te dan un <i>título</i>.</p> <p>-Un título de chapucero, ¿no? –preguntaba Ammu, y añadía:- De <i>eso</i> no cabe duda. No hay más que ver cómo se <i>caen</i> tus famosos aviones en miniatura.</p>	CON
12	<p>"So!" Comrade Pillai said. "<u>I think so you are in Amayrica</u> now?"</p> <p>“No,” Rahel said. “I’m here.”</p> <p>“Yes, yes.” He sounded a little impatient. “But <u>otherwise in Amayrica</u>, I suppose?”</p>	<p>-Bueno, bueno... -dijo el camarada Pillai-. <u>Creo que ahora vives en América</u>.</p> <p>-No –dijo Rahel-. Vivo aquí.</p> <p>-Claro, claro –dijo el camarada Pillai con tono impaciente-, pero <u>cuando no vives aquí, vives en América</u>, supongo.</p>	NOR
13	Chacko <u>saar</u> [...]	Chacko Saar [...]	CON
14	At first, Chacko thought it was a Malayalam translation of "Lochinvar". The words ran into each other. Like in Malayalam, the last syllable of one word attached itself to the first syllable of the	Al principio Chacko pensó que era una traducción al malayalam de “Lochinvar”. Las palabras se encadenaban	CON

	<p>next. It was rendered at remarkable speed:</p> <p><i>"O, young <u>Lochin varhas scum</u> out of the <u>vest</u></i></p> <p><i><u>Through wall the vide Border his teed</u></i> <i>was the <u>bes</u></i></p> <p><i><u>Tand savissgood broadsod heweapon</u></i> <i><u>sadnun,</u></i></p> <p><i><u>Nhe rod all unarmed, and rod all</u></i> <i><u>lalone..."</u></i></p> <p>[...]</p> <p><i>"<u>Nhe swam the Eske river where ford</u></i> <i><u>there was none;</u></i></p> <p><i><u>Buttair he alighted at Netherby Gate,</u></i></p> <p><i><u>The bridehad cunsended, the</u></i> <i><u>gallantcame late."</u></i></p>	<p>una a otra y la última sílaba de una palabra se pegaba a la primera sílaba de la siguiente. Todo ello a una velocidad considerable.</p> <p>Oh, el joven <u>Lochin var deloeste</u> llegó,</p> <p><u>Detoda lancha</u> frontera su <u>corcelera elmejor</u>:</p> <p>Salvo su buena espada <u>otra sarmas</u> no llevaba</p> <p><u>Desarmadoiba acaballo</u>, solitario cabalgaba.</p> <p>[...]</p> <p>Cruzó <u>anado elrío Eske</u> que <u>notenía</u> vado.</p> <p>Mas a las <u>portas</u> de Netherby descabalgado,</p> <p><u>yala noviacon siente</u>, el galán tarde <u>hallegado</u>.</p>	
15	<p>When he [Lenin] had worked some of it off, his run turned into a breathless, high-kneed gallop.</p> <p><i>"lend me <u>yaw YERS</u>:"</i></p> <p>Lenin shouted from the yard, over the sound of the passing bus.</p> <p><i>"I <u>cometoberry Caesar</u>, no to praise him.</i></p> <p><i><u>Theevil that mendoo</u> lives after them,</i></p> <p><i><u>The goodisoft</u> interred with their bones;..."</i></p>	<p>Cuando logró calmarse un poco, sus carreras se transformaron en un galope jadeante levantando mucho las rodillas.</p> <p><i><u>prestadme oíDOS</u>.</i></p> <p>Lenin empezó a recitar a gritos en el jardín, chillando para que se le oyese a pesar del ruido de un autobús que pasaba.</p> <p><i><u>Vengoasepultar a César</u>,</i></p>	CON

		<p><i>no a elogiarlo.</i></p> <p><i><u>Elmal quehacen</u> los hombres vive después de ellos.</i></p> <p><i>El bien, muchas veces, queda enterrado con sus huesos.</i></p>	
16	<u>Yooseless</u> goose	<u>Un pato inútil</u>	NOR