

Lumini a VLEJA
(Universidad de Oeste,
Timi oara)

Diálogo ficcional y mimesis de la oralidad en *La consagración de la primavera* y su traducción al rumano¹

Abstract: Fictional Dialogue and Feigned Orality in *La consagración de la primavera* and its Romanian Translation.

The construction of orality in fictional texts and its translation are indeed important aspects which did not receive as much attention as they should have. The study of feigned orality in the original text and in its versions in other languages may provide interesting explanations regarding the mechanisms that create them, which favours a much clearer vision of the text's structure, of its stylistic convergences or divergences and their possible consequences in a macro-textual level. The aim of the present paper is to analyse the elements that constitute the illusion of orality as means of communication, especially those that form the fictional dialogue, in the novel *La consagración de la primavera* (*The Rite of Spring*) and its Romanian translation. We study and compare some of the strategies and solutions adopted by the author and the translator, solution which are mainly characterized by the desire to reduce the distance between the writer, his characters and the reader. We have placed emphasis on the phonetic, graphic and semantic resources and evidence, on a few morphosyntactic aspects, on the markedly oral and colloquial language, in its transfer to the target language.

Keywords: *feigned orality, translation, novel, Spanish, Romanian*

Resumen: La construcción de la oralidad en los textos ficcionales y su traducción son importantes y no han recibido toda la atención que merecerían. El estudio de la oralidad fingida en un texto original y en sus versiones en otras lenguas puede proporcionar explicaciones interesantes sobre los mecanismos que la crean, permite ofrecer una visión más clara de la estructura de cada texto, las convergencias/divergencias estilísticas entre ellos y las posibles consecuencias a nivel macrotectual. El objetivo del presente trabajo es analizar los elementos que constituyen la ilusión de la oralidad como tipo de comunicación, especialmente los que configuran el diálogo ficcional, en la novela *La consagración de la primavera* y en su traducción al rumano. Estudiaremos y compararemos algunas estrategias y soluciones adoptadas por el autor y el traductor, soluciones que se caracterizan principalmente por el deseo de reducir la distancia entre el escritor, sus personajes y el lector. Haremos especial hincapié en los recursos e indicios fonéticos, gráficos y semánticos, en algunos aspectos morfosintácticos, en el lenguaje marcadamente oral y coloquial, en su transferencia a la lengua meta.

Palabras clave: *oralidad fingida, traducción, novela, español, rumano*

Tal vez no resulte ocioso en estos tiempos aleccionar sobre la utilidad de volver a unir los estudios lingüísticos y literarios, de recordar y retomar el llamamiento de R. Jakobson a la solidaridad que debe existir entre el lingüista y el literato.

(José Manuel González Calvo, I Coloquio *Comunicación y cultura en la Romania europea*, Timi oara, 15-16 de junio de 2012)

Introducción

En el presente trabajo nos proponemos analizar los elementos y los mecanismos que constituyen la ilusión de la oralidad como tipo de comunicación, especialmente los que configuran el diálogo ficcional, en la novela *La consagración de la primavera* y en su traducción al rumano. El principal problema nos parece ser el de la naturaleza de las particularidades del estilo de su autor, uno de los novelistas más originales de su época.

¹ Este artículo se inscribe en el marco del grupo de investigación FFI2010-16783 *La traducción del diálogo ficcional. Textos literarios y textos multimodales* TRADIF (subprograma FILO, 2010-2013).

Nos cuestionamos cómo y en qué medida estas particularidades son factores relevantes para causar la impresión de oralidad para luego comparar algunos fragmentos de la novela con la traducción al rumano.

Alejo Carpentier (1904-1980), el escritor cubano ampliamente conocido por el estilo barroco de sus escritos, tiene entre sus obras más famosas *El reino de este mundo* (1949), cuyo tema central es la revolución haitiana, obra considerada por muchos comentaristas como la novela iniciadora de la corriente llamada “lo real maravilloso”. *Los pasos perdidos* (1953) es el diario ficticio de un músico cubano en el Amazonas, que intenta definir la relación real entre España y América, *Concierto Barroco* (1974), una novela en la que muestra sus visiones acerca de la mezcla de culturas en Hispanoamérica. *El recurso del método* (1974) es un libro considerado como la historia de la destrucción de un mundo, mientras que *La consagración de la primavera* (1978) es un amplio fresco histórico del siglo pasado, con sus luchas por la libertad, una crónica del triunfo en Cuba de un nuevo mito, con los trastornos inherentes y los desajustes entre el tiempo del hombre y el tiempo histórico.

Como narrador, Alejo Carpentier contribuyó notablemente en la renovación de la técnica literaria del siglo XX, sobre todo en el periodo del “boom” de la literatura latinoamericana, siendo entre los primeros que introdujo el término de “lo real maravilloso” y el neobarroco. Su estilo particular incorpora nuevas dimensiones de la imaginación para recrear la realidad, lo que influyó en la técnica literaria de sus contemporáneos y continuadores. No es de extrañar pues que, al igual que en la novela *Tres tristes tigres* Guillermo de Cabrera Infante², otro representante famoso de la literatura latinoamericana moderna, Carpentier empiece su novela *La consagración de la primavera* por una cita de Lewis Carol (*Alicia en el país de las maravillas*). Tanto Carpentier como Cabrera Infante rompen en ambas novelas con la tradición narrativa según la cual se nos presenta un texto lineal para introducirnos en un texto cuyas estrategias narrativas y lingüísticas adoptadas tienen efecto de sorpresa o de extrañamiento.

Mímesis de la oralidad

La conversación realizada en forma de diálogo o como monólogo nos da la sensación de oír en el texto de la novela una voz hablada. Sin embargo, para que la conversación pueda cobrar vida en el texto escrito, es necesario que las frases resulten cargadas de efectos dramáticos. Estos efectos se producen entrelazando las palabras con el tono de la voz hablada. La habilidad del autor consta precisamente en saber incorporar en las palabras escritas imágenes acústicas que estimulen “la imaginación de la oreja”, a través de un juego, mental y concreto a la vez, que actúe sobre un plano físico, la página y los diversos planos mentales de la memoria, la imaginación, el pensamiento, tal como opinaba Guillermo Cabrera Infante en la entrevista citada (véase nota 2).

Ya no hace falta referirnos a las carencias de la gramática tradicional para la explicación y el análisis del discurso oral. Sin embargo, en los campos de la lingüística y de la pragmática existen actualmente aportaciones que ayudan a esclarecer cuestiones sobre las relaciones entre oralidad y escritura. El carácter marcadamente filológico de los estudios lingüísticos anteriores explica por qué hasta no hace mucho las diferencias entre lo hablado y lo escrito no hayan sido objeto de especial atención. En la época moderna, en las comunidades en que la cultura ha estado estrechamente vinculada a las manifestaciones escritas, las conexiones entre estas y las orales han sido cada vez más intensas y con modificaciones notables que se están produciendo en las relaciones entre la oralidad y la escritura. La dicotomía medial (el canal fónico-auditivo frente al gráfico, visual) se encuentra permanentemente determinada por “una única escala, pluriparamétrica, gradual y cambiante”³. Las elecciones idiomáticas que, según su competencia, lleva a cabo cada usuario, tienen que ver más con el grado de

² Guillermo Cabrera Infante decía en una entrevista suya: “Para mí la literatura es un juego, un juego complicado, mental y concreto a la vez, que actúa sobre un plano físico, la página y los diversos planos mentales de la memoria, la imaginación, el pensamiento, no muy lejano del ajedrez, pero sin las connotaciones del juego-ciencia que muchos se empeñan en otorgar al ajedrez, como una forma de diversión y de ensimismamiento a un tiempo. (Susanne M. Cadera, “La oralidad fingida del monólogo de Magdalena Cruz en *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante y su traducción al alemán e inglés”, en *Grenzgänge. Beiträge zu einer modernen Romanistik*, Leipzig, Leipziger Universitätsverlag, 2008, p. 58).

³ En estos términos de Koch/Oesterreicher analiza Antonio Narbona Jiménez la oralidad y la comunicación de la inmediatez en su estudio “Sintaxis de la escritura de lo oral en los diálogos del *Quijote*”, en CORTÉS RODRÍGUEZ, L., BAÑÓN HERNANDEZ, A. M., ESPEJO MURIEL, M^a del Mar, MUÑO VALVERDE, J.L. (coords.), *Discurso y oralidad. Homenaje al profesor José Jesus de Bustos Tovar*, Madrid, Arco Libros, 2008, pp. 65-110.

connivencia o complicidad entre él y sus interlocutores o receptores y con los factores y circunstancias de cada tipo de situación de comunicación, que con el hecho de expresarse a través de un medio u otro.

La oralización del texto de la novela muestra un tipo mimético de representación, el escritor tratando de imitar de hecho los rasgos universales de la lengua hablada. Estos rasgos son las

“características que no dependen de una lengua específica, sino que son comunes a todas o casi todas las lenguas conocidas. Estos rasgos se sitúan en el nivel lingüístico, léxico y pragmático de cualquier enunciado. Entre las características principales destacan, por ejemplo:

- la simplicidad expresiva con frases incompletas o interrumpidas, o la menor ocurrencia de frases subordinadas;
- el mayor número de redundancias, como la repetición de palabras, oraciones o partes de oraciones;
- el mayor número de palabras *passee-partout* o de partículas, y el uso de un vocabulario general y simple o de regionalismos y/o coloquialismos;
- la libre alternancia de la toma de palabra (*free turn-taking*) y la ausencia de temas fijos, la presencia de preguntas confirmativas o aclarativas, la presencia de vacilaciones (*hesitation phenomena*);
- presencia de rasgos suprasegmentales, como la entonación, el ritmo, las pausas o la melodía y elementos parasegmentales, como la mímica, los gestos o las posturas corporales.”⁴

En la novela *La consagración de la primavera* Carpentier ingenia varios recursos para fingir rasgos universales de la lengua hablada, entre los cuales destacan la abundancia repetitiva del conector y, la simplicidad sintáctica, la falta de párrafos, la abundancia de comas, etc., recursos empleados también por el traductor al rumano en sus procedimientos traslativos.

En cuanto a la sintaxis, hay autores que opinan que pese a reconocerse su superior relevancia, ella ha pesado menos en la caracterización de los estilos y para determinar la oralización de un texto que la fonética, el léxico, los giros y modismos empleados.⁵

En *La consagración de la primavera* los nexos sintácticos son simples, como es lógico en un texto que aspira a reproducir el habla de los personajes en situaciones de confianza, familiaridad, intimidad o camaradería. Encontramos, por tanto, una serie de oraciones coordinadas o yuxtapuestas paratácticamente, oraciones largas concebidas para dar mayor respiro al discurso. El polisíndeton, rasgo de soltura sintáctica, es un mecanismo sintáctico claramente vinculado a la distancia comunicativa que acentúa el verismo del relato y aumenta el efecto de la oralización:

(1) **Y** hay mujeres de blusas claras que se arriman a las tranqueras de la vía para mirar de cerca la extraña humanidad que parece menospreciar esta paz, esta dicha de quienes confían en el día de hoy y en el amanecer de mañana para permanecer en lo mismo, para seguir viviendo en luz y antojos –segura la cuenta de ahorros, segura la sombra del árbol, seguras la anchoa, **y** la oliva, **y** la hogaza tibia, **y** las gambas enjovadas de perejil, **y** la carne marcada por la parrilla, **y** el hojaldre que se rompe bajo el diente, **y** la crema que se desborda...**Y**, la obsesión del poema hartado sabido...**Y** la locomotora vieja, chirriante, renqueante, que penetra en la noche del túnel. (CP: 12)

i femeii cu bluze deschise la culoare ce se adună la porile dinspre stradă ca să privească de aproape ciudata omenire ce pare că dispăruie te această pace, această fericire a celor ce se încred în ziua de azi **i** în ritul de mâine pentru a rămâne aceeași, pentru a continua să trăiască în lumină și dorință –cont sigur la bancă, umbra copacului sigur, sigure hamsiile, măslinele, pâinea caldă **i** creveții garnisiți cu porumb, **i** carnea vârstă de grâu, **i** plasa de țesătură ce se topește în gură, **i** smântâna ce se revărsa... **i** obsesia poemului prea bine cunoscut... **i** locomotiva veche, ce iubește să se târască pe trunchiul în noaptea tunelului. (RP: 11)

El texto está vertebrado y a veces encabezado por la conjunción copulativa y, propia de la lengua oral:

⁴ Susanne M. Cadera, *op. cit.*, p. 68-69.

⁵ Véase, por ejemplo, Antonio Narbona Jiménez, *op. cit.*, p. 66 y Jenny Brumme (ed.), *La oralidad fingida: descripción y traducción. Teatro, cómic y medios audiovisuales*, Iberoamericana/Vervuert Verlag, Madrid/Frankfurt am Main, 2008, p. 29. Según Brumme, hacen falta más estudios para seguir defendiendo que la simplicidad sintáctica constituye un rasgo de oralidad, mientras que la complejidad sintáctica es exclusivamente atribuible a la escritura.

(2) ...Y empezaron, para mí, los tiempos de una extraña soledad acompañada –soledad rodeada de gente...Y contemplando lo vivido hasta aquí, lo veía como episodios, peripecias, tránsitos de un “tiempo anterior”...

Y ese “viejo Enrique”, que parecía haber visto tantísimas cosas, allá, en Europa.... (CP: 197)

... i au început pentru mine vremurile unei ciudate singur t i în tov r ie – singur tate înconjurat de oameni... i, contemplându-mi via a de pân acum, o vedeam sub forma unor episoade, peripe ii, perioade ale unui “timp anterior”... i acest “b trâ n Enrique” ce p rea c a v zut atâtea lucruri, acolo în Europa... (RP: 270)

En realidad el intenso uso de la conjunción copulativa representa, a lo largo de la novela, un calculado y elaborado esfuerzo retórico. Este procedimiento puede ser de mucha relevancia, porque restituye incluso la sensación del ritmo de las frases. Así, el texto escrito llega a ser “oído” por el lector:

(3) El suelo. A ras del suelo. Hasta ahora solo he vivido a ras del suelo, mirando al suelo - 1...2...3...-, atenta al suelo -1 yyy 2 yyy 3...-, uniendo el suelo que va de mi impulso, de la volición de mi ser, de la rotación, del girar sobre mí misma... (CP: 9)

Podeaua. Foarte aproape de podea. Pân acum am tr it doar foarte aproape de podea, privind podeaua - 1...2...3... -, atent la podea - 1 i i i 2 i i i 3 -, unind podeaua ce porne te dinimpulsul meu, din actul de voin al fiin e imele, din rotire, din învârtirea înjurul propriei mele persoane... (RP: 7)

Los elementos prosódicos (entonación, acento y pausas) funcionan en la lengua oral como organizadores del discurso. Para crear la sensación de oralidad en el texto escrito es necesario insertar y fragmentar el sentido del sonido, con sus estructuras y acentos métricos y el ritmo regular, sugerir el tono de la voz y la prosodia. Al ser un rasgo ausente en la escritura, Carpentier recurre, además de la puntuación, al uso de los conectores para la organización coherente del discurso. A lo largo de la novela hay, pues, varios fragmentos en los cuales se acentúa el desarrollo fluido o entrecortado, casi musical de las oraciones coordinadas por el conector y:

(4) Madame Christine ritmaba nuestros movimientos con palmadas, o bien con la voz.....yyy 4... contando: 1, 2, 3, y también 1 yyy 2 yyy 3; 1, 2, 3, 4 y también 1 yyy 2 yyy 3 yyy 4...; (CP: 194).

Madame Christine marca mi c r ile noastre b tâ nd din palme, sau num rând, cu glas tare: 1, 2, 3, i iar i 1 i i i 2 i i i 3; 1, 2, 3, 4 i iar i 1 i i i 2 i i i 3 i i i 4...; (RP: 266).

Las opiniones sobre la mimesis de la realidad o de la oralidad, aunque se trate de las incluidas en las teorías y las prácticas literarias de dos autores cubanos, pueden distar considerablemente si nos referimos a una época anterior. Por ejemplo, José Martí (1853-1895), ya no en la juventud, sino en la madurez, al bocetar un posible prólogo para su única novela, escribía: “El autor, avergonzado, pide excusa. Ya él sabe bien por dónde va, profunda como un bisturí y útil como un médico, la novela moderna. El género no le place, sin embargo, porque hay mucho que fingir en él, y los goces de la creación artística no compensan el dolor de moverse en una ficción prolongada; con diálogos que nunca se han oído, entre personas que no han vivido jamás”⁶.

Cabe destacar, sin embargo, que la mimesis de la oralidad, vista a la luz de los estudios más recientes, permite ofrecer una visión más clara de la estructura textual analizada. A nivel macrotextual, a la hora de traducir el texto de origen, pueden aparecer divergencias estilísticas, semánticas, posibles pérdidas, etc. que modifican en parte el efecto original y su percepción por parte del lector.

Diálogo ficcional y su traducción

En *La consagración de la primavera* el elemento hablado tiene mucha importancia y es lógico que se imponga como primer paso al empezar el análisis para describir la relación que se establece entre los recursos utilizados por Alejo Carpentier para la recreación de la oralidad. La viveza de los intercambios dialogados emana de recursos como las exclamaciones, interrogaciones más o menos retóricas, imprecaciones. El lenguaje de la novela se caracteriza por su permanente tensión, por el suspense incesante de la trama.

Es cosa consabida que el uso oral espontáneo e informal se caracteriza por una articulación de las palabras más relajada: se omiten sonidos, algunos enunciados son incompletos, hay cambios en el timbre de las vocales, etc. En su ejercicio de simular la forma de hablar de sus personajes, Alejo Carpentier intenta restituir

⁶ José Martí, *Letras fieras*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, p. 15.

gráficamente estas características y reconstruye constantemente la sensación sonora de la entonación de las frases, creando un efecto de autenticidad: puntuación, guiones, paréntesis que insertan comentarios o sugieren alguna imagen o idea del hablante.

Las enumeraciones y reiteraciones contribuyen plenamente a la creación de la impresión de oralidad:

(5) Aunque mi trabajo, mi vocación, mi oficio, era el de estar a ras del suelo, atenta al metrónomo, al ritmo machacón y falso del pianista de ensayos, y a las voces de: 1 y 2 y 3, 1 yyy 2 yyyy 3, yyyyy 4...del maestro de baile, era una *intelectual* y las intelectuales no han de pensar en creyones de labios, arreboles, y otros atufos de mujercillas frívolas y burguesas, de las de bridge, mah-jong y canasta... (CP: 42)

De i munca mea, voca ia mea, meseria mea era s fiu foarte aproape de podea, atent la metronom, la ritmul obsedant i fals al pianistului corepetitor, i la strig tele de 1 i 2 i 3, 1 iiii 2 iiii 3, iiii 4...ale maestrului de balet, eram o intelectual i intelectualele nu trebuie s se gândeasc la rujuri de buze, farduri i alte nimicuri de femeiu ti frivole i burgheze, care se ocup de bridge, mah-jong i canast ...(RP: 54)

El procedimiento traslativo coincide en ambas lenguas y el lenguaje de los personajes es igual de marcado. En general en la novela *La consagración de la primavera* no hay acentos peculiares, no detectamos marcaciones diastáticas ni diatópicas en la pronunciación de las palabras:

(6) “Concentración... Concentración... No dejarlo todo al cuerpo...1, 2, 3, 4...1 yyy 2 yyy 3 yyy 4... Bien”...”Aaaaaaá”... “Otra vez”... “Aaaaaaá”... “Descanso” (Y pasaban los meses)... Barras, barras, barras. Y descanso... Y caen las hojas del calendario, y algunas empiezan a tener gracia y soltura, sobre todo cuando, devueltas a casa, solas, se dan a remedar algún paso de *Giselle*, *Raymonda* o *La fille mal gardée*, tal como lo vieron en el Gran Teatro Imperial...Pero Madame Christine no quiere saber de tales impacencias nuestras... (CP: 195)

“Concentrare... Concentrare... Nu l sa i totul Aaaaaa á”... “Pauz ”. (i lunile treceau...) Bar , bar , bar . i pauz . i cad filele calendarului, i câteva încep s aib gra ie i dezinvoltur , mai ales când, întoarse acas , singure, încearc s imite anumite pozi ii...1, 2, 3, 4...1 iiii 2 iiii 3 iiii 4...Bine”...”Aaaaaa á”...Înc o dat ...” pasul din *Giselle*, *Raymonda* sau *La fille mal gardée*, a a cum au v zut la Marele Teatru Imperial...Dar Madame Christine nu vrea s aud de ner bdarea noastr ... (RP: 268)

Las informaciones acerca de la pronunciación de los personajes también contribuyen a la sensación de oralidad, el autor indicando él mismo, en letras itálicas o entre paréntesis, las respectivas informaciones:

(7) -“¡Magnífico! El deseo de *eso* es el mejor indicio de curación. Cuando vemos que un ex herido se levanta a la mañana, se baña solo, se afeita, busca brillantina para peinarse, se pone la camisa mejor planchada, y sale a caminar por la costa buscando *no sé qué* –y se le van los ojos tras el primer par de tetas que le sale al paso- sabemos que está curado (CP: 131-132)

-“¡Magnifico! El deseo de *eso* es el mejor indicio de curación. Cuando vemos que un ex herido se levanta a la mañana, se baña solo, se afeita, busca brillantina para peinarse, se pone la camisa mejor planchada, y sale a caminar por la costa buscando *no sé qué* ... (CP: 131).

(8) Pero Madame Christine no quiere saber de tales impacencias nuestras... “La técnica (la *tech-nik*, pronuncia ella), antes que nada: hay que trabajar, trabajar, trabajar, y dejar de imitar a las estrellas, que están ustedes muy verdes, todavía, para eso...” (CP: 195)

Dar Madame Christine nu vrea s aud de ner bdarea noastr ...”Tehnica (la *teh-nik*, pronun ea), înainte de toate: trebuie s lucra i, s lucra i, s lucra i, i s nu mai imita i stelele, c sunte i înc prea fragede pentru a a ceva... (RP: 268)

Otro aspecto de la oralidad fingida en la novela es, de vez en cuando, el uso de algunas interjecciones, imprecaciones, tacos o insultos, recursos que le dan espontaneidad e inmediatez comunicativa En el plano léxico se manipulan, en el tono exaltado de algunos personajes, intervenciones vulgares, lo que logra plasmar el dinamismo de una conversación oral:

(9) Cierta día, José Antonio, un compañero de estudios muy atraído por las artes plásticas, y que a ratos dibujaba con suma habilidad, atreviéndose ya con la “gouache”, al ser traído por mí a la casa, había resumido su impresión ante aquella gran pintura española con un “¡Qué mierda!”, cuyo eco giró por tres veces en el alto deambulatorio de la rotonda. (CP: 43)

Într-o zi, José Antonio, un coleg de facultate foarte preocupat de artele plastice, i care, în timpul liber desena cu deosebit pricepere, îndr zînd s lucreze i gua e, adus acas de mine, î i rezumase impresiile în fa a acelei mari picturi spaniole într-un “*Ce c cat!*”, al c rui ecou se rostogolise de trei ori în înaltul rotondei. (RP: 56)

Como era de esperar, se ha traducido en todos los casos por construcciones equivalentes, las soluciones adoptadas recogiendo como característicos de la lengua hablada los mismos parámetros que ayudan a sugerir el estado de ánimo (la relajación, irritación, obstinación, etc.) enmarcado en el habla de los protagonistas de la novela.

Conclusión

A través de la comparación de la traducción al rumano de la novela cubana *La consagración de la primavera* de Alejo Carpentier con el texto original nos hemos acercado a la estructura y la esencia de los recursos adoptados para fingir rasgos universales de la lengua hablada. Por otro lado hemos observado las posibilidades y dificultades de la traducción de la oralidad fingida en este texto literario. Entre los citados recursos destacan la simplicidad sintáctica, la abundancia repetitiva del conector ‘y’, frases interrumpidas por verbos dicendi (*decía, gemía*, CP: 204; *ziceam, spunea, suspina*, RP: 279).

La sensación de oralidad no reside tanto en la imitación que los personajes hacen del habla real como en la capacidad del autor para hacerlos reales mediante diálogos dramáticos apropiados a los mismos. El margen de maniobra a la hora de acoger rastros de la oralidad es mayor en la novela de Carpentier que en otros géneros o clases de discursos.

La traducción al rumano refleja de una manera muy lograda la composición del texto original. La técnica narrativa de Carpentier, ingeniosa con claros guiños a la oralidad, se ha restituido fielmente en la traducción al rumano, el traductor intentando seguir formalmente el texto original en cuanto esto fuera posible. La traducción rumana, vista en su globalidad, es capaz de inspirar el dinamismo de una conversación oral y el tono exaltado que se percibe en el texto original.

Muchos traductores confiesan ver la traducción como una reescritura, una obra propia, otro texto, tal como es la intención del traductor. Desde la perspectiva de la traducción, la novela hispanoamericana en general presenta ciertas características que la hacen especialmente interesante y Dan Munteanu Colán, el traductor rumano, lo demuestra plenamente con cada traducción publicada.

Al explorar en su novela la compleja relación entre la memoria y el tiempo, entre la verdad y la subjetividad humana, Carpentier rechaza el realismo empobrecedor, amputado, del cual hablaba el poeta José Martí. Aquel rechazo por Carpentier de un realismo procustiano lo preparó para la práctica de un realismo creador, de alto vuelo, “lo real maravilloso”, donde la oralidad fingida ocupa un lugar aparte.

Esperamos que las observaciones aducidas en el presente artículo puedan enriquecer las perspectivas de la percepción y del análisis de la oralidad fingida. La comparación del texto original con su traducción revela las diferencias de los distintos sistemas lingüísticos y las dificultades de la traducción de la oralidad fingida en un texto literario.

Bibliografía

- Andujar, Gemma & Brumme, Jenny (eds.), *Construir, deconstruir y reconstruir. Mímesis y traducción de la oralidad y la afectividad*, Frank & Timme, Berlin, 2010.
- Ballard, Michel (ed.), *Oralité et traduction*, Arras, Artois Presses Université, 2001.
- Blanche-Benveniste, Cl., *Estudios lingüísticos sobre la relación entre oralidad y escritura*, Barcelona, Gedisa, 1998.
- Briz Gómez, Antonio, *El español coloquial en la conversación. Esbozo de pragmatogramática*, Barcelona, Ariel, 1998.
- Briz, Antonio & GRUPO Val.Es.Co., *¿Cómo se comenta un texto coloquial?*, Barcelona, Ariel, 2004.
- Brumme, Jenny (ed.), *La oralidad fingida: descripción y traducción. Teatro, cómic y medios audiovisuales*, Iberoamericana/Vervuert Verlag, Madrid/Frankfurt am Main, 2008.
- Brumme, Jenny & Resinger Hildegard (eds.), *La oralidad fingida: obras literarias. Descripción y traducción*, Iberoamericana/Vervuert Verlag, Madrid/Frankfurt am Main, 2008.

- Bustos Tovar, J.J. de, “La imbricación de la oralidad en la escritura como técnica del discurso narrativo”, en Th. Kotschi, W. Oesterreicher & K. Zimmermann (eds.), *El español hablado y la cultura oral en España e Hispanoamérica*, Frankfurt/Madrid, p. 359-374, 1996.
- Cadera, Susanne M., “La oralidad fingida del monólogo de Magdalena Cruz en “Tres tristes tigres” de Guillermo Cabrera Infante y su traducción al alemán e inglés”, en *Grenzgänge. Beiträge zu einer modernen Romanistik*, Leipzig, Leipziger Universitätsverlag, 2008, pp.57-82.
- Calsamiglia Blancafort, Helena & Tusón Valls, Amparo, *Las cosas del decir*, Barcelona, Ariel Lingüística, 2007.
- Caracostea, Dumitru, *Expresivitatea limbii române*, Iași, Polirom, 2000.
- Gu u Romalo, Valeria (coord.), *Gramatica limbii române*, vol. II, *Enunțul*, București, Editura Academiei Române, 2005.
- Koch, Peter & Oesterreicher, Wolf, *Lengua hablada en la Rumania: español, francés, italiano*, Madrid, Gredos, 2007.
- Lungu-Badea, Georgiana, *Mic dicționar de termeni utilizați în teorie, practică și didactică traducerii*, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2008.
- Narbona Jiménez, Antonio, “Sintaxis de la escritura de lo oral en los diálogos del *Quijote*”, en Cortés Rodríguez, L., Bañón Hernández, A. M., Espejo Muriel, M^a del Mar, Muñío Valverde, J.L. (coords.), *Discurso y oralidad. Homenaje al profesor José Jesús de Bustos Tovar*, Madrid, Arco Libros, 2008, pp. 65-110.
- RAE, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 1992.
- Vleja, Luminița, “Marcas de oralidad en *El molino afortunado* de Ioan Slavici”, en Montserrat Cunillera & Hildegard Resinger (eds.), *Implicación emocional y oralidad en la traducción literaria*, Berlin, Frank & Timme, 2011, pp. 75-89. (TRANSÜD Arbeitenzur Theorie und Praxis des Übersetzens und Dolmetschens, vol. 36).
- Vleja, Luminița, Breves observaciones sobre el diálogo ficcional en *La consagración de la primavera*, en “Filologie și bibliologie. Studii”, volum coordonat de Georghe Chivu, Alexandru Gafton, Adina Chiril, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2011, pp. 383-390.
- Vleja, Luminița, *La consagración de la primavera* entre espejos paralelos: la traducción del diálogo ficcional, en “Colindancias”, Revista de la Red Regional de Hispanistas de Hungría, Rumanía y Serbia, no.3, 2012, Timișoara, Editura Universității de Vest, pp. 35-46.

Corpus

- CP = Carpentier, Alejo, *La consagración de la primavera*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1987.
- RP = Carpentier, Alejo, *Ritualul primăverii*. Traducere și note de Dan Munteanu Colán, București, Editura Leda, Grupul Editorial Corint, 2005.