
La influencia del inglés en *Tiempo de silencio*: problemas de traducción

RAQUEL DE PEDRO RICOY

Heriot Watt University



Resumen

Este artículo presenta los problemas de traducibilidad derivados de la influencia del inglés en *Tiempo de silencio* (1962), de Luis Martín-Santos, novela escrita como una crítica a la realidad española durante el apogeo de la dictadura franquista. La censura no pudo impedir que aquellos que supieron leer entre líneas percibieran con claridad el devastador ataque a las consecuencias de la Guerra Civil contenido en esta novela, en la que la pobreza material, cultural y espiritual española, como tema, se contrasta con la prosperidad y el desarrollo de otros países. *Tiempo de silencio* está narrada desde una perspectiva irónica. La utilización de elementos formales extranjerizantes y la imitación de modelos foráneos, que el régimen prohibía o desaprobaba, subraya la crítica a las circunstancias sociopolíticas. Este reflejo del contenido en la forma realza las diferencias culturales, particularmente respecto al mundo anglófono. Un análisis fonético-gráfico, léxico y gramatical del texto revela que lo que es obvio en el original se pierde en la traducción de la novela al inglés, porque el impacto de la anglificación de la prosa no puede reproducirse en inglés. Así, se puede concluir que la presentación de conceptos culturales autóctonos en clave extrajerizante en el original conduce a una intraducibilidad relativa.

Abstract

This paper examines the translatability issues raised by the influence of English on *Tiempo de silencio* (1962), by Luis Martín-Santos, a novel that criticises Spanish identity at the height of Franco's dictatorship. Censorship could not stop those who were able to read between the lines from grasping the author's scathing attack on the aftermath of the Spanish Civil War. Material, cultural and spiritual poverty, as a theme, is set against the higher levels of development and prosperity of other countries. This novel is narrated from an ironic perspective. The criticism of the social and political *status quo* is underscored by the utilisation of foreignising formal elements and the imitation of foreign styles and authors disapproved of, or even banned, by the regime. This mirroring of form and content emphasises cultural differences, in particular those regarding English-speaking countries. An analysis at the phonetic, graphical, lexical and grammatical levels reveals that what is obvious from the source text becomes lost in its translation into English, as the original

impact of anglicised prose cannot be reproduced in English. Thus, it can be argued that the presentation of culturally autochthonous concepts in a foreign key leads to relative untranslatability.

Translatability is mostly understood as the capacity for some kind of meaning to be transferred from one language to another without undergoing radical change.

(Pym y Turk; en Baker 1998: 273).

1. Introducción

La publicación de *Tiempo de silencio* en 1962¹ marcó un hito en la historia de la novelística española. Su autor, Luis Martín-Santos, rompía con la tradición literaria prevalente en la época, que él calificaba de 'rúpestre y un tanto comprometida' (en Winecoff-Díaz 1968: 237), al apartarse del objetivismo que caracteriza a las obras que venían apareciendo en España desde la década anterior.

Martín-Santos emprendió con su primera novela (que fue la única que llegó a completar, ya que su vida se vio truncada por un accidente automovilístico en 1964) la tarea de rejuvenecer y renovar la novela hispana. En palabras de Ricardo Domenech, que publicó un artículo sobre el autor en *Ínsula*, 208 (marzo, 1964), 'La aparición de *Tiempo de silencio* [...] venía a romper ya con una cierta monotonía naturalista. *Tiempo de silencio* no se parecía en nada a cuantas novelas habían surgido en España desde 1954' (Winecoff-Díaz 1968: 233).

Desde que Seix-Barral S.A. publicó la primera edición de *Tiempo de silencio* en 1962, hasta el presente, ha habido cuarenta ediciones de esta novela.² Las cifras de ventas superan ya el cuarto de millón de copias. Dada la fascinación del mundo occidental (especialmente, en los países anglófonos) con la Guerra Civil Española y sus consecuencias,³ no sorprende que, tres años después de la publicación del original apareciera una traducción al inglés de *Tiempo de silencio*, publicada por John Calder, quien admite que ha de guiarse por la memoria en lo que respecta a *Time of Silence* (Martín-Santos 1965) y dice que, probablemente, se hizo una tirada de 3.000 ejemplares, de los cuales mil aparecieron encuadernados. El resto apareció en rústica un año más tarde. Es incierto que se vendieran todas las copias, pero lo que Calder sí pudo confirmar es que no hubo ninguna reedición.⁴

Si comparamos la suerte de la novela en su versión original, por una parte, y la traducción de la misma al inglés, por otra, parece obvio que *Tiempo de silencio* se

1 Algunos autores citan 1961 como el año de publicación de la novela, cuando, en realidad, esa fecha corresponde al depósito legal.

2 La edición definitiva de esta obra, la decimosexta, no apareció hasta octubre de 1980.

3 Numerosos voluntarios norteamericanos y británicos, entre otras nacionalidades, se unieron a las filas republicanas durante el conflicto. Además, la obra de autores como Ernest Hemingway contribuyó a difundir una imagen un tanto mitificada de la España de la época.

4 Datos proporcionados por el propio John Calder en una carta al respecto.

ha mantenido como uno de los textos clave en la tradición literaria hispana de nuestro siglo, mientras que en el mundo anglófono fue consignada casi inmediatamente al olvido. No se ha publicado ninguna otra traducción de la novela al inglés desde que apareció la versión de Leeson (reimpresa por Columbia U.P. en 1989) y ésta se ha venido caracterizando por una notable falta de éxito.

Se puede argüir que hay factores extra-literarios que afectan la percepción (y las ventas) de una novela, siendo el márketing uno de los más obvios. Sin embargo, aun examinando únicamente cuestiones intrínsecas, no cabe duda de que *Tiempo de silencio* es un texto de difícil traducción, tanto por su configuración lingüística, como por su honda raigambre en el contexto cultural español de la época. Esto puede servir, al menos parcialmente, como explicación a la disparidad entre la acogida que la novela tuvo, respectivamente, en versión original y en su traducción al inglés.

La novela narra la historia de Pedro, un joven médico que realiza experimentos en un laboratorio madrileño a finales de la década de 1940, durante los llamados 'años del hambre'. La falta de los ratones que le eran esenciales para proseguir su investigación pone a Pedro en contacto con El Muecas, un criminal de poca monta que habita con su mujer y dos hijas en una chabola a las afueras de Madrid. Éste se había procurado ilegalmente ratones procedentes del laboratorio donde trabajaba Pedro y había tenido éxito en la cría de los mismos. Una noche, la presencia de Pedro es requerida en la chabola de El Muecas, para asistir a la moribunda Florita, su primogénita. Pedro, en avanzado estado de embriaguez, interviene a la joven, con la esperanza de remediar el aborto casero que le había sido provocado; pero fracasa en su empeño y Florita muere.

Los acontecimientos que se desencadenan como resultado de la fatídica noche, conducen al encarcelamiento de Pedro, que sólo es liberado de su prisión cuando la madre de la muerta revela su inocencia a la policía. A consecuencia del escándalo, Pedro pierde su empleo en el laboratorio. Poco después, el novio de Florita, Cartucho, que culpa equivocadamente a Pedro del embarazo y muerte de Florita (cuando el responsable de ambos era el padre de la chica), asesina a Dorita, la prometida del médico, en el curso de una verbena. La novela concluye con la partida de Pedro de Madrid, en ruta a lo que él considera un exilio ejerciendo la medicina en una ciudad de provincias.

Esta línea argumental, un tanto melodramática e inverosímil, sirve de soporte a una feroz crítica del franquismo, un régimen que se había iniciado al finalizar la Guerra Civil en 1939 y habría de perdurar hasta la muerte del dictador en 1975. Uno de los instrumentos de control en los que se apoyaba la dictadura de Franco era la férrea censura que dominaba los medios de comunicación, así como la totalidad de la creación artística del país. *Tiempo de silencio* no escapó al escrutinio del censor, pero, quizá sorprendentemente, vio la luz pública.

Es razonable pensar que una de las razones por las cuales no se prohibió la publicación de esta novela es que está narrada en clave irónica: el ataque al régimen de Franco se oculta tras un aparente ensalzamiento de la dictadura y

sus devastadoras consecuencias para la sociedad española. Como reseña Labanyi en su incisivo análisis de *Tiempo de silencio*, la reacción de Martín-Santos contra el realismo literario se lleva a cabo en base a la combinación de dos elementos, la ironía y el mito: 'Martín-Santos rompe con el realismo al ironizar el mito' (1985: 14). Cabe imaginar que algunos de los instrumentos de la crítica llevada a cabo por Martín-Santos escaparon a la percepción de los censores. Labanyi equipara subconsciente a texto censurado y, por ende, subraya la importancia de un análisis freudiano del lenguaje para comprender *Tiempo de silencio*. Señala que 'Martín-Santos recurre a la paráfrasis para parodiar el "tabú del nombre" oficial, pero el uso de un estilo verboso también muestra cómo el lenguaje, de por sí, erige una barrera entre el hombre y la realidad' (132). Resulta significativo, en relación a lo mencionado, el hecho de que la ironía erige también barreras entre la realidad y el lenguaje que expresa dicha realidad. Así, el mensaje político y social contenido en la prosa de Martín-Santos se mantiene a una distancia prudencial (justificada por las cortapisas predecibles que impondría el censor) respecto a lo impreso en las páginas del libro gracias a todos estos mecanismos de separación.

Puede argüirse que uno de los recursos que utilizó el autor para disfrazar su sátira, es decir, para erigir las barreras que separan lo expresado de lo implícito, es la anglicación de la prosa, que será abordada en la siguiente sección. Ha de recordarse que durante la época en la que transcurre la acción de *Tiempo de silencio*, España vivía un periodo de aislamiento casi total dentro de la comunidad internacional. La dictadura franquista, sin embargo, adoptó una actitud desdeñosa (al menos superficialmente)⁵ frente a las naciones más desarrolladas y se enorgullecía no sólo de vivir de espaldas a ellas, sino también de cerrar las fronteras a cualquier influencia extranjera. Luis Goytisolo evoca en su colección de ensayos *El furgón de cola* (1976: 261): 'En esta época se prohibía el empleo de nombres extranjeros en comercios, cines, bares, etc.'

Luis Martín-Santos invirtió la convención y, mientras hablaba en clave irónica de la grandeza de lo español, utilizaba para ello los instrumentos mismos que el régimen franquista había prohibido. A resultas de su posición social privilegiada y de su formación académica, el autor pudo entrar en contacto con autores y obras que eran inaccesibles para la mayoría de sus coetáneos. Él mismo cita a Stendhal, Mann, Proust y 'los anglosajones' entre sus lecturas predilectas (Winecoff-Díaz 1968: 237). La influencia del *Ulysses* (1922), de James Joyce, es la más evidente en *Tiempo de silencio*, tanto desde el punto de vista conceptual, como del formal (Mainer 1975: 16 y Clotas 1970: 10-12).

Al producir una prosa extranjerizante, Martín-Santos consolidó en el nivel

5 Los políticos de la época eran, por otra parte, muy conscientes de la imposibilidad de mantener la autarquía, que presentaban como un ideal a las masas, y sobrevivir por mucho tiempo. Es bien conocida la firma de un tratado con Estados Unidos en 1953 por el cual el gobierno franquista se comprometía a permitir la instalación de bases militares en el territorio nacional, a cambio de ayuda económica.

estilístico de su novela los elementos temáticos de crítica al sistema político-social de la España de la época y al estado de la literatura en su lengua materna.

2. La visión de los críticos

Suárez Granda cita a José Luis Torres Murillo ('Libros', *El Diario Vasco*, San Sebastián, 5 de junio, 1962), que describe el lenguaje de *Tiempo de silencio* en estos términos: 'Es un lenguaje como "traducido" ...' (1986: 119). Es cierto que algunos pasajes de la novela aparentan haber sido concebidos en un idioma extranjero, en muchos casos, el inglés. El autor afirmó en respuesta a un cuestionario enviado por la hispanista Janet Winecoff Díaz que los fundamentos de su sintaxis se encontraban en la literatura clásica latina (1968: 237). Por otra parte, es lógico que, dado el clima político de la época, no aludiera a fuentes que el régimen franquista había censurado o prohibido. Además, siempre cabe la posibilidad de preguntarse, con Salvador Clotas: '¿Se divertía Martín-Santos en ocultar a sus verdaderos maestros?' (1970: 11).

Las reflexiones de Fernando Morán en *Novela y semidesarrollo* (1971) arrojan luz sobre los motivos para la introducción de extranjerismos en la obra de Martín-Santos. Morán analiza lo que él denomina 'la conciencia del semidesarrollo'. Esta conciencia se plasma en *Tiempo de silencio* por medio del uso de términos 'importados' de entornos culturales más avanzados para describir la realidad española a finales de la década de 1940. Sin embargo, como se verá en la siguiente sección, la influencia del inglés en esta novela va más allá de la introducción de palabras o expresiones extraídas del contexto cultural anglófono.

Morán interpreta el uso de anglicismos (tanto léxicos como sintácticos) como una referencia satírica al hecho de que muchos libros de texto de la época estaban escritos en inglés.⁶ Esto explicaría claramente la aparición de algunos ejemplos específicos, como los relacionados con el registro científico, pero no la de todos los anglicismos del texto. Muchos elementos léxicos se usan en la novela dentro de un contexto social o recreacional ('cocina-dining-living', 'aicecrim', 'uanstep', 'cocktail', 'faruest', etc.) y, aunque ciertas estructuras sintácticas pueden interpretarse como una referencia a 'malas' traducciones (el 'abuso' de la pasiva, por ejemplo), su abundancia y variedad parecen indicar que no se extrajeron del limitado contenido de los libros de texto.

Mainer, por su parte, mantiene que Martín-Santos lleva a cabo 'una adaptación de lo que podríamos llamar las fuentes del estilo de Joyce a los recursos de la lengua española' (1975: 16). Mas, por el contrario, lo que se percibe en *Tiempo de silencio* es el fenómeno opuesto: el autor violenta algunos de los principios que

6 Una de las consecuencias de la Guerra Civil fue la fuga de cerebros. Por lo tanto, los textos especializados de alto nivel se producían, con frecuencia, en el extranjero y se habían de importar. Dado que Martín-Santos estudió la carrera de Medicina y posteriormente se especializó en Psiquiatría, parece lógico asumir que estaba familiarizado con el tipo de texto a que se refiere Morán.

rigen la lengua castellana y superimpone a ésta modelos tomados del inglés. Las fuentes que Mainer menciona no se adaptan al español: es el español el que se adapta a ellas. Al imitar algunos manierismos de su admirado Joyce en castellano, Martín-Santos materializa su descontento con el estado de la novela en su país y, al mismo tiempo, rinde homenaje a la literatura de aquellos países que él consideraba más fructíferos desde el punto de vista cultural. Esto es, a su vez, una crítica al sistema político que frustraba un desarrollo similar en España.

3. La anglificación de la prosa en *Tiempo de silencio*

La anglificación de la prosa responde a un impulso crítico y renovador. Crítico, porque refleja y amplifica uno de los temas centrales de la novela: la 'inferioridad' de lo hispano,⁷ frente a sociedades más desarrolladas, como las de los países anglosajones. Renovador, porque se aparta de los instrumentos de la narrativa española que primaban a principios de la década de 1960.

Los ecos del inglés, que hacen visible en la página la ironía devastadora del autor, pueden reproducirse con relativa facilidad en cualquier lengua, excepto, precisamente, en inglés. Paradójicamente, todo aquello que se traduciría a esa lengua con suma facilidad resulta intraducible. El rebuscamiento y artificialidad de la prosa, que sirven en el original una función a la vez estilística y satírica, se transformarían en naturalidad de expresión en inglés. De este modo, resulta imposible traducir tanto el mensaje irónico, que ha de leerse entre líneas, como la cualidad formal del texto en español.

A continuación se ejemplifica cómo esta anglificación de la prosa impregna todos los niveles de la novela. Las referencias que aparecen indicadas como (Ts) han sido extraídas de la edición en español de 1980 reimpressa en 1982. Las que aparecen como (TS), son la traducción de las referencias originales en la versión de Leeson (1965). Las que no van acompañadas de ninguna indicación entre paréntesis, son mi propia traducción de las palabras o expresiones de que se trate en cada caso y sirven una función ilustrativa de los vínculos entre la prosa de Martín-Santos y algunos recursos típicos de la lengua inglesa.

3.1. Nivel gráfico-fónico

El rasgo gráfico que antes sorprende en *Tiempo de silencio* (a excepción, quizá, de la omnipresencia de la coma) es la forma de presentación de los diálogos en la primera sección de la novela. En castellano, los ejemplos de estilo directo que se insertan en la narrativa se introducen por medio de guiones, así como cualquier explicación que pueda aparecer a continuación: '—...—dijo X(—...)' o '—...—continuó Y(—...)'.

En inglés, por el contrario, las intervenciones de cada interlocutor en una conversación aparecen entrecomilladas y las explicaciones que siguen se separan mediante comas.

Martín-Santos se apartó de la convención en castellano y presentó el diálogo

7 Martín-Santos llegó a ser tildado de 'antihispánico'; ver Gil Casado 1968: 286.

inicial de *Tiempo de silencio* 'a la inglesa'. En la sección que abre la novela, Pedro reflexiona sobre el subdesarrollo en las ciencias que afecta a España, haciendo imposible la competencia en ese plano con otras naciones. La decisión de presentar el diálogo que sostiene con Amador entre comillas refleja veladamente este componente temático de la fascinación y admiración por 'lo foráneo', que, como ya se ha mencionado, es central en *Tiempo de silencio*. Esta forma de presentación del diálogo introduce además un elemento de sorpresa, de extrañeza en la obra, algo que la separa de la producción novelística convencional en castellano.

El segundo aspecto (el elemento de sorpresa), podría reproducirse con cierta facilidad: es predecible que la presencia de guiones en los diálogos resulte tan sorprendente para los lectores de la versión en inglés como la aparición de comillas para los lectores hispanos.⁸ El primer aspecto (el eco temático), que es, quizá, el más importante de los dos se perdería, sin embargo, al traducir la novela al inglés: con la desaparición de la lengua española, el componente de comparación entre la cultura de origen y la cultura meta también desaparecería.

3.2. Nivel léxico-morfológico

Ramón Buckley dijo en referencia a *Tiempo de silencio*: 'la novela, de principio a fin, es un continuo neologismo' (1973: 197). Resulta difícil no estar de acuerdo con esta afirmación, tanto desde el punto de vista cualitativo como del cuantitativo. Cualitativamente, su originalidad lingüística hace de *Tiempo de silencio* una obra novedosa. Cuantitativamente, el elevado número de términos adaptados o inventados por Martín-Santos justifica la 'continuidad' del 'neologismo', ya que dominan la novela de principio a fin. Beyrie (1980), Galán Font (1986) y Suárez Granda (1986: 70-74) elaboraron clasificaciones, más o menos afortunadas, de los neologismos y términos de nueva creación en *Tiempo de silencio*.

Aunque las ansias de innovación llevaron a Martín-Santos por los derroteros de diferentes culturas y distintos lenguajes, su conocimiento y admiración por la literatura en inglés parece marcar buena parte de sus juegos con el vocabulario español. El uso de los términos adaptados del inglés o influenciados por este idioma parece responder a la intención del autor de pintar un retrato irónico de la distancia entre España y las naciones anglófonas, que él percibía como cultural y socialmente más avanzadas.

Martín-Santos optó por una variedad de métodos para integrar tales palabras y expresiones en su novela:

8 En la traducción de Leeson, sin embargo, no se efectuó ningún cambio: las intervenciones de los personajes aparecen entrecorilladas, tal y como lo harían normalmente en inglés y, lo que es más importante, tal y como aparecen, en contra de la norma, en el texto original. Leeson normalizó aún más el texto, al incorporar las intervenciones de los personajes en líneas separadas, mientras que en el original aparecen integradas en párrafos.

a. Toma algunos elementos *verbatim*:

- 'made in Manchester' (Ts: 30) – (*idem*, TS: 24)
- 'gentleman-farmer' (Ts: 67) – (*idem*, TS: 55)
- 'yearling' (Ts: 72) – ('yearlings', TS: 58)
- 'shocking' (Ts: 87, 89) – (*idem*, TS: 71, 72)
- 'wagon-lit' (Ts: 105) – ('wagon-lit', TS: 85)
- 'cabin-log' (Ts: 105) – ('log cabin', TS: 85)
- 'cocina-dining-living' (Ts: 144) – ('kitchen-living-dining-room', TS: 118)
- 'clown' (Ts: 145) – (*idem*, TS: 119)
- 'full-time' (Ts: 164) – (*idem*, TS: 135)
- 'cocktail' (Ts: 167) – ('cocktail room', TS: 137)
- 'planning' (Ts: 174) – (*idem*, TS: 143)
- 'all-right' (Ts: 177) – (*idem*, TS: 146)

La intención irónica es especialmente patente en el desfase entre la realidad y el lenguaje utilizado para describirla en el caso de términos como 'gentleman-farmer', o 'cocina-dining-living'. El primero se aplica a El Muecas, a quien Martín-Santos se refiere jocosamente como 'Muecasthone' (Ts: 67; traducido por Leeson simplemente como 'Muecas', TS: 55), en alusión a la cría de los ratones robados del laboratorio donde trabajaba Pedro. El segundo hace referencia a la estructura de su chabola. Esta técnica está en la línea popularizada por autores ingleses como Fielding en el marco del género heroicoburlesco (*mock-heroic*), consistente en utilizar un registro elevado para hacer referencia a acontecimientos o elementos ordinarios, a fin de producir una sátira que se desprende del abismo existente entre el estilo y el tema o materia de que se trate.

b. Otros términos han sido adaptados, de modo que aparecen escritos para reflejar, aproximadamente, su pronunciación:

- 'niu dial' (Ts: 34) – ('New Deal', TS:26)
- 'uanstep' (Ts: 47) – ('one-step', TS: 37)
- 'faruest' (Ts: 105) – ('Far West', TS: 85)
- 'parti' (Ts: 218) – ('parties', TS: 180)
- 'aicecrim' (Ts: 218) – ('ice-cream', 180)

c. En algunos casos, el autor utiliza inflexiones morfológicas españolas en palabras tomadas del inglés, naturalizando así éstas:

- 'midleuésticas' (Ts: 9) – ('Midwestern', TS: 5)
- 'pregnantes' (Ts: 12) – ('pregnant', TS: 7)
- 'chaperonando' (Ts: 26) – ('chaperoning', TS: 20)

d. En ocasiones, Martín-Santos traduce literalmente del inglés y el efecto que se produce resulta chocante para el lector. Por ejemplo, en la frase: 'o incluso — verdaderamente — fumar con dificultades un pitillo rubio...' (Ts: 44 – 'or awkwardly smoke an American cigarette', TS: 34), 'verdaderamente' parece un calco de 'really' o de 'honestly', pero el término español no conlleva el significado de sorpresa e incluso desaprobación del inglés.

Cuando se alude a las infrahumanas condiciones de las chabolas madrileñas, la temperatura se mide en 'grados Fahrenheit' (Ts: 53 - 'degrees', TS: 42), 'degrees Fahrenheit', mientras que la escala térmica que se usa en España (excepto en ciertos contextos científicos) es la Celsius y, por lo tanto, la expresión habitual sería 'grados centígrados'.

Como puede verse por los ejemplos de correspondencia con la traducción de Leeson, en el texto meta no sólo no se plasma el efecto extranjerizante del original, sino que los términos empleados por Martín-Santos aparecen, en ocasiones, 'domesticados', en pro de la naturalidad de expresión, efecto éste que no puede estar más alejado del conseguido por el autor en castellano.

Sería posible, sin embargo, paliar en cierto grado algunas de estas pérdidas de traducción. En el caso de los términos que aparecen en la categoría a., el traductor podría añadir notas a pie de página explicando que aparecen en inglés en el original. La pérdida del elemento foráneo en el texto meta parece inevitable. En el caso de b., el traductor tiene dos opciones: adoptar un recurso similar al sugerido para a. (es decir, una nota a pie de página), siempre que se normalice la ortografía de los términos ('niu deal' aparecería como 'new deal', por ejemplo); o utilizar caracteres tipográficos diferentes para estos elementos y retener la forma ortográfica de Martín-Santos, con una aclaración a pie de página.

Encontrar una solución al problema de la traducción al inglés de los términos que pertenecen a las categorías c. y d. presenta una mayor dificultad. La traducción de palabras como 'pregnantes' or 'chaperonando' al inglés tendría como resultado formas establecidas y regulares ('pregnant', 'chaperoning'). Por otra parte, si el traductor quisiera preservar en el texto meta el efecto extranjerizante que 'grados Fahrenheit' tiene en el original, introduciendo esta expresión como 'degrees Celsius', se perdería la ironía implícita en el uso de aquella expresión.⁹

Parece que la pérdida en la traducción de estos últimos términos es inevitable. Aunque su presencia en *Tiempo de silencio* no es demasiado prominente, el componente temático que reflejan y amplifican (la supuesta inferioridad de la cultura española frente a la de los países anglófonos) es esencial a lo largo de toda la novela. Por lo tanto, el efecto estilístico producido por la duplicación de un elemento del contenido a través de medios formales desaparecería en la traducción al inglés de la obra.

3.3. Nivel sintáctico

A este nivel es, quizá, donde se percibe con más claridad la alienación de la prosa de Martín-Santos. El lector hispano se enfrenta a un texto plagado de construcciones que son ajenas a su lengua y, en ocasiones, contravienen

9 Por otra parte, algunos lectores podrían percibir este recurso como una traducción directa de la expresión en español, o incluso como un 'error de traducción': la ausencia de la naturalización del pasaje original, que lo adaptaría a la cultura meta.

abiertamente las reglas de ésta, produciendo un efecto, no sólo extranjerizante, sino, a veces, incluso rayano en lo incomprensible.

A continuación se enuncian algunos ejemplos de peculiaridades estilísticas que aparecen en *Tiempo de silencio* y parecen ser fruto de la influencia del inglés.

a. En *Tiempo de silencio* pueden encontrarse numerosos ejemplos de la voz pasiva absoluta, una construcción verbal que es relativamente poco frecuente en castellano, pero muy común en inglés. Por lo tanto, la traducción de estas estructuras tiene como resultado la pérdida del componente de extrañeza que las caracteriza en castellano. Si tomamos tres ejemplos de la novela, se puede comprobar que una traducción palabra por palabra no sólo es posible, sino que es la opción idiomática en inglés:

‘Ninguna de estas mujeres era advertida por D. Pedro...’ (Ts: 32) >
None of these women was noticed by D. Pedro...
(‘Don Pedro noticed none of these women...’, TS: 25)

‘Estas jaulas habían sido obtenidas...’ (Ts: 65) >
These cages had been obtained...
(‘The cages had been recovered...’, TS: 52)

‘la mañana de la familia muequil era alegrada por los juveniles píos...’ (Ts: 67) >
the Muecas’ family morning was enlivened by the youthful chirps...
(‘the following morning was enlivened for the Muecas family by the chirping of the young mice’, TS: 54)

Leeson optó, como se deduce de los ejemplos anteriores, por traducciones que alteran el énfasis del original (primer ejemplo), o elucidan aspectos del texto que resultan, deliberadamente, al parecer, oscuros en el original (segundo y tercer ejemplos). El resultado es, de nuevo, perfectamente natural en inglés, y se aparta así del efecto estilístico producido en el texto original.

b. En la novela también se produce con frecuencia la inversión de la estructura nombre + adjetivo/adverbio en casos en los que el español prefiere mantenerla, en favor de la forma normativa en inglés (adjetivo/adverbio + nombre):

‘en un dado momento’ (Ts: 94) > at a given moment (*idem*, TS: 76)

‘el próximo cine’ (Ts: 95) > the nearby cinema (‘nearby movie theatre’, TS: 77)

‘la platónica caverna’ (Ts: 233) > the Platonic cave (*idem*, TS: 93)

c. La omisión del determinante es obligatoria en ciertos casos en inglés. Algunas frases de *Tiempo de silencio* rayan en lo agramatical, al introducir este rasgo en la lengua española:

‘Reproducciones [...] pueden haberse producido...’ (Ts: 11) >
Reproductions may have occurred...
(‘Reproduction may have occurred...’, TS: 7)

‘Mujeres también bajaban y otras subían por la cuesta...’ (Ts: 32) >
Women also walked up, and others down the slope...
(‘There were women in the crowd going up and down the hill’, TS: 25)

d. En ocasiones, Martín-Santos superimpone algunas construcciones sintácticas características de la lengua inglesa, traduciendo literalmente, en apariencia, partes del discurso, que se insertan en pasajes en castellano convencional:

- adjetivo posesivo + participio presente
'yacerá en **su** orinando, gritando, devorando ...' (Ts: 282)
(‘which would wet itself and cry and drain ...’, TS: 236)
- ‘*in that*’ con sentido causal
'La casa entera vive, **en que** hay tantos cuerpos acostados.' (Ts: 114)
(‘The whole house was alive with sleeping bodies.’, TS: 93)
- construcción absoluta como complemento circunstancial apreposicional
'Vaso de fuerte bebida **en mano**, chasqueaba la lengua ...' (Ts: 67)
(‘Holding a glass of strong liqueur in his hand, he clicked his tongue ...’, TS: 55)

Leeson, como de costumbre, ‘normaliza’ la expresión en inglés, quizá porque la utilización de los recursos sintácticos en correlación directa con los empleados por Martín-Santos daría como resultado, en estas ocasiones, un tono forzado y una cierta falta de naturalidad. Es importante recordar, sin embargo, que éstos, precisamente parecen ser los objetivos perseguidos por el novelista.

e. A veces, el aparente calco de la estructura inglesa no sólo da como resultado un efecto extranjerizante en el original, sino que fuerza la lengua española hasta el punto de que la comprensión, en una primera lectura, resulta dificultosa. Sin embargo, una traducción literal produce expresiones perfectamente naturales en inglés:

- 'gastar la tarde entera' (Ts: 17) > to spend the entire evening
(‘spend the whole evening’, TS: 12)
- 'retrasadamente contestaba' (Ts: 32) > belatedly replied
(*idem*, TS: 25)
- 'cuya la casa era' (Ts: 150) > whose house it was
(‘whose home it was’, TS: 123)

La traducción al inglés de los elementos discursivos incluidos en las categorías arriba mencionadas resulta fácil. Podría decirse que demasiado fácil, dadas las concomitancias de los elementos del texto original con rasgos característicos de la lengua meta. Nos encontramos así una situación en la que la propia traducción supone una pérdida, ya que la artificialidad del original (que, no se ha de olvidar, responde a un propósito temático además de estilístico) desaparece en el texto meta. La introducción en éste de elementos extranjerizantes proporcionaría únicamente una solución parcial a este problema: los lectores de la traducción percibirían una cierta artificialidad del texto, como la perciben los lectores del original; sin embargo, no quedaría reproducida la verdadera significación de este recurso en *Tiempo de silencio*, la comparación implícita entre las dos culturas.

4. Conclusión

Se puede sostener que, con la anglificación de su prosa, Martín-Santos pretendía algo más que producir un efecto de oscuridad conceptual o lingüística, algo más que una elaboración estilística que, por novedosa, apartaría su novela de la tradición literaria prevalente en la época. Imbricó en su novela, muy íntimamente, la lengua de los modelos extranjeros que tanto admiraba¹⁰ y, al hacerlo, es cierto que introdujo una cuña entre su creación y la de sus contemporáneos; pero también introdujo una forma muy sutil de crítica al régimen político que él detestaba y que había llevado al país al estado que quería denunciar con *Tiempo de silencio*.

Rey rechaza casi totalmente la preocupación estética del autor como el motivo que subyace a la expresión lingüística de su novela: 'La originalidad lingüística de *Tiempo de silencio* no obedece, por lo general, a razones ornamentales, sino estructurales' (1977: 130). Sin embargo, se puede argüir que la preocupación de Martín-Santos por el estilo se deriva tanto de un impulso tanto social como artístico. Ha de tenerse presente que la 'renovación' de la novela española era uno de sus objetivos primordiales.

La coyuntura política en la España de Martín-Santos es tal vez la razón por la que muchos críticos se han concentrado en la motivación ideológica de su estilo. Resulta evidente que la única opción que se le presentaba al autor era la de disfrazar su sátira, ya que los mecanismos de censura y represión del régimen franquista controlaban y condicionaban toda creación artística de la época. Como señala Curutchet, 'su ataque [...] se manifiesta como cualidad del estilo, y sólo incidentalmente como deliberación del concepto' (1973: 33). La sátira en la novela surge del abismo que existe entre la realidad y su expresión literaria: ha de leerse entre líneas. La importancia de hacer una lectura que vaya más allá de lo denotado por el autor queda subrayada por Labanyi, que advierte: 'Estar atento al sentido literal de las palabras [en *Tiempo de silencio*], en general significa entenderlas mal' (1985: 141). Cabe entonces preguntarse si es posible que el traductor mantenga dichas 'líneas', para que la crítica pueda percibirse, en clave irónica, también en el texto meta.

La mayor dificultad que surge de la reproducción del estilo de una obra literaria es una pérdida inevitable en el lenguaje mismo. No puede haber una reproducción precisa del original en una lengua en la que no fue concebido precisamente porque el autor y el traductor trabajan con una materia distinta. En el caso de *Tiempo de silencio*, todo ello se ve complicado por la importancia que el autor concedió a las características formales de su novela. Parece oportuno citar aquí las palabras de Senn: "The "message" is inseparable from its wording.

10 En el curso de la tertulia literaria en el café en *Tiempo de silencio*, se afirma: 'Hay que leer el Ulysses. Toda la novela americana ha salido de ahí, del Ulysses y de la guerra civil [...] Si no lees no vas a llegar a ninguna parte. Seguirás repitiendo la pequeña historia europea de Eugenia Grandet' (Ts: 81-82).

Sound, word order, repetition, grammatical structure — they all contribute to the sense' (Snell-Hornby y Pöhl 1989: 79).

Como se ha visto en la sección 2, no parece haber acuerdo entre los críticos sobre el origen de la anglicización de la prosa en *Tiempo de silencio*. Sin embargo, independientemente de su proveniencia, puede afirmarse que es imposible reproducir en inglés este elemento, que parece jugar un papel esencial en esta novela. Las dimensiones de tributo a las sociedades democráticas, donde la libertad de la que carecía España propiciaba el florecimiento de las artes y las ciencias, y de protesta política contra el régimen que había privado al país de algunas de sus personalidades más eminentes¹¹ no pueden plasmarse en la lengua que sirvió de inspiración para expresarlas.

Según se expresa más arriba, los problemas que se presentan al traducir *Tiempo de silencio* al inglés son, a veces, insuperables. En *Tiempo de silencio* hallamos un texto que muchas veces se lee como una traducción. Cuando se trata de una traducción del inglés y ha de revertirse a esa lengua, el resultado obtenido es una obra que carece del subtexto cultural que el autor pretendía reflejar. He aquí la imposibilidad de una traducción que refleje en sí misma (es decir, sin aclaraciones externas al texto, como prefacios o notas explicativas) la profundidad ideológica, los múltiples pliegues sintácticos y la capacidad evocadora del original.

Obras citadas

- Beyrie, Jacques, 1980. 'Effets de perspective ironique: *Tiempo de silencio* et le «nouveau langage» du roman espagnol contemporain', en *'Tiempo de silencio' de Luis Martín Santos, 'Señas de identidad' de Juan Goytisolo. Deux romans de la rupture?* (Toulouse: Le Mirail Service de Publications), pp. 1-13.
- Buckley, Ramón, 1973. *Problemas formales en la novela española contemporánea* (Madrid: Gredos).
- Clotas, Salvador, 1970. 'Prefacio', Luis Martín-Santos, *Apólogos y otras prosas inéditas* (Barcelona: Seix Barral).
- Curutchet, Juan Carlos, 1973. *Cuatro ensayos sobre la nueva novela española* (Montevideo: Alfa).
- Galán Font, Eduardo, 1986. *Claves para la lectura de 'Tiempo de silencio'* (Madrid: Daimon).
- Gil Casado, Pablo, 1968. *La novela social española (1942-1968)* (Barcelona: Seix Barral).
- Goytisolo, Juan, 1976. *El furgón de cola* (Barcelona: Seix Barral).
- Labanyi, Jo, 1985. *Ironía e historia en 'Tiempo de silencio'* (Madrid: Taurus).
- Mainer, José Carlos, 1975. 'Prefacio', Luis Martín-Santos *Tiempo de destrucción* (Barcelona: Seix Barral).
- Martín-Santos, Luis, 1965. *Time of Silence*; trad. George Leeson (London: John Calder).
- , 1982. *Tiempo de silencio* (Barcelona: Seix Barral).
- Morán, Fernando, 1971. *Novela y semidesarrollo* (Madrid: Taurus).
- Pym, Anthony y Horst Turk, 1998. 'Translatability', en *Encyclopedia of Translation Studies*, ed. Mona Baker (Londres y Nueva York: Routledge), pp. 273-77.
- Rey, Alfonso, 1977. *Construcción y sentido de 'Tiempo de silencio'* (Madrid: José Porrúa Turanzas).
- Snell-Hornby, Mary y Esther Pöhl, ed., 1989. *Translation and Lexicography* (Missouri: John Benjamins B.V./Paintbrush/Euralex).

11 Es oportuno recordar que la novela se abre con una alusión a Ramón y Cajal, el científico español que se exilió a Estados Unidos y cuyas investigaciones le valieron el Premio Nobel de Medicina.

Suárez Granda, Juan Luis, 1986. *Guías de lectura: Tiempo de silencio* (Madrid: Alhambra).

Wincoff-Díaz, Janet, 1968. 'Luis Martín Santos and the Contemporary Spanish Novel', en *Hispania*, 51: 232-38.