

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
FACULTAD DE TRADUCCIÓN Y DOCUMENTACIÓN
GRADO EN TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN
Trabajo de Fin de Grado

**LA HUELLA DE LA CENSURA
FRANQUISTA EN LA
TRADUCCIÓN: LA ORALIDAD
FINGIDA**

La obra de Ross Macdonald como ejemplo

Clara Moreno Muñoz
Dir. Carlos Fortea Gil

Salamanca, 2016

ÍNDICE DE CONTENIDOS

Resumen y abstract.....	1
1. INTRODUCCIÓN	2
2. MARCO TEÓRICO-CONCEPTUAL.....	6
2.1. La censura en la novela negra norteamericana	6
2.2. La oralidad fingida.....	10
3. EL EJEMPLO DE ROSS MACDONALD	13
3.1. Biografía y bibliografía del autor.....	13
3.2. La llegada de su obra a España y el contexto receptor	16
4. ANÁLISIS DE LA NOVELA <i>LA MIRADA DEL ADIÓS</i>	18
4.1. El objeto de estudio.....	18
4.2. Muestras de la influencia de la censura en la oralidad	19
4.2.1. El uso del lenguaje argótico	20
4.2.2. El uso del lenguaje considerado indecoroso	23
5. ANÁLISIS DE LA PELÍCULA <i>HARPER, INVESTIGADOR PRIVADO</i>	30
5.1. El objeto de estudio.....	31
5.2. Muestras de la influencia de la censura en la oralidad.....	33
5.2.1. El uso del lenguaje argótico	34
5.2.2. El uso del lenguaje considerado indecoroso	38
5.2.3. La presencia de referencias sexuales	41
5.2.4. El tratamiento de la ironía y el humor	43
6. CONCLUSIONES	45
7. BIBLIOGRAFÍA	48

RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

La censura y la autocensura vigentes durante la etapa franquista dejaron huellas imborrables en los modos de traducir, muchos de los cuales se han perpetuado hasta la actualidad. En este estudio se analiza concretamente la influencia de la autocensura en la traducción de la oralidad en la novela y el cine negro procedentes de Norteamérica, un ámbito muy susceptible de ser censurado debido a la gran cantidad de vulgarismos y referencias sexuales que contiene. Para ello se toma como ejemplo a Ross Macdonald, uno de los grandes del género, en cuya obra pueden encontrarse ejemplos de una oralidad fingida que no se corresponde con el uso real del lenguaje y que puede ser consecuencia directa de la autocensura que existía en España a finales de la dictadura e incluso ya iniciado el proceso de transición a la democracia.

Palabras clave: autocensura, dictadura franquista, transición, novela negra norteamericana, cine negro norteamericano, oralidad fingida, Ross Macdonald.

ABSTRACT AND KEY WORDS

Censorship and self-censorship during the Franco's dictatorship left a permanent imprint in the translation methods, many of which are still used today. In this study we analyze specifically the influence that self-censorship had on the translation of the orality in the hard-boiled fiction and film noir, an area which was prone to be censored due to the large amount of slang and sexual references it contains. To do so, we have taken the example of Ross Macdonald, one of the most important writers of this genre. In his novels, we can find examples of a feigned orality that does not correspond to the actual use of the language and that can be a direct result of the self-censorship that existed in Spain at the end of the dictatorship and even once the process of transition to democracy had begun.

Key words: self-censorship, Franco's dictatorship, transition to democracy, hard-boiled fiction, film noir, feigned orality, Ross Macdonald.

1. INTRODUCCIÓN

Pocas veces se ha abordado en nuestro entorno cultural el estudio (parcial) de las prácticas traductorales ligadas a un marco tan claramente definido y tan nítidamente influyente como la etapa franquista. Su extensión en el tiempo y la sumisión explícita de las prácticas textuales al ordenamiento censor establecido desde el poder convierten este período en una de las épocas más fascinantes para el investigador y en la clave de los métodos de traducir actuales. (Rabadán 2000:13)

La fascinación por la influencia que tuvo la etapa franquista sobre los modos de traducción es precisamente la que nos ha motivado a llevar a cabo este estudio. Las lenguas evolucionan a lo largo del tiempo, influidas por una grandísima variedad de elementos, incluido el contexto histórico. Es imposible ignorar el papel que desempeña la Historia en el uso de la lengua, y esta afirmación es todavía más cierta en el caso del franquismo, una etapa oscura en la historia reciente de nuestro país que marcó a toda una sociedad durante generaciones y llegó a todos los ámbitos de la vida. Nos resulta especialmente interesante la influencia de este periodo en los modos de traducir en general y más concretamente en la forma de traducir la oralidad que se recrea en las novelas y en las películas, pues dichos métodos han conllevado la creación de una oralidad artificial en las traducciones que se ha perpetuado hasta la actualidad.

Si bien toda la etapa franquista reviste un gran interés en estudios de este tipo, nos hemos decantado por su ocaso y la época de cambio que la siguió, donde la censura ya no estaba tan presente en bibliotecas y librerías, pero sí lo estaba en la memoria de los escritores y traductores, que seguirían marcados durante años por la represión de las décadas anteriores. Así pues, el objetivo de este Trabajo de Fin de Grado es hallar rastros de la censura o, más bien, la autocensura que los propios traductores aplicaban en sus traducciones en una de las épocas de mayor complejidad de la Historia de España: el fin de la dictadura franquista y la transición democrática. Como decíamos, se trata de buscar huellas de esta censura en la oralidad, una oralidad fingida que no se corresponde con nuestra oralidad cotidiana, pero que sí identificamos con la de géneros

concretos y que ha alcanzado una influencia tal a lo largo de los años que ha acabado por convertirse en un elemento característico de dichos géneros.

Consideramos que el método idóneo para llevar a cabo un acercamiento a este tema es la comparación de original y traducción. Dada la grandísima variedad de géneros que podríamos analizar, nos hemos decantado por la novela negra –y su adaptación cinematográfica– debido a la gran repercusión que tuvo en la narrativa española en los años setenta y ochenta. Hasta estas décadas, sobre todo la de los ochenta, no había existido un género comparable en España (Vázquez de Parga en Franco y Abio, 2009:6), de manera que, hasta ese momento, el sustento básico fueron las traducciones de las grandes novelas procedentes de Norteamérica. Pero hay un motivo aún más importante para la elección de este género, y es que evoca una oralidad susceptible de ser censurada en la época que hemos escogido, debido a la abundancia de vulgarismos y referencias sexuales que suelen presentar las novelas de este tipo.

Una vez delimitado el género, decidimos acotar más el objeto de estudio escogiendo a un único autor. Para la mayoría de estudiosos de la novela negra, resulta incuestionable considerar a Dashiell Hammett y Raymond Chandler como los dos grandes maestros del género, de manera que son múltiples los análisis que han tenido a estos autores y a sus obras como objeto de estudio. Muchos de estos estudios han llegado al ámbito de la traducción, donde se ha tratado, precisamente, la censura que se aplicó sobre estas obras durante el franquismo. Por ello, en aras de explorar nuevos horizontes, hemos decidido alejarnos de estos dos autores y centrarnos en el que para muchos es considerado como el tercer miembro del triunvirato por excelencia del género *hard-boiled*, que culminó y enriqueció la tradición iniciada por ellos, pero sobre el que, al mismo tiempo y por paradójico que pueda resultar, apenas se han llevado a cabo estudios de esta índole. Nos referimos, como no puede ser de otra manera, a Ross Macdonald. No obstante, esta elección no solo responde a los argumentos ya expuestos, sino que también atiende a una cuestión temporal. El hecho de que Ross Macdonald sea más tardío que Hammett y Chandler supone que las primeras traducciones de muchas de sus obras se realizaran en la última etapa del franquismo e incluso ya iniciado el proceso de transición a la democracia. Así, permiten explorar más directamente el sistema

traductor de la época, marcado ya no tanto por la censura del régimen sino por la autocensura que aplicaban los propios traductores.

En cuanto a la estructura de este trabajo, en el primer apartado nos dedicaremos a establecer el marco teórico-conceptual, para lo que recogeremos los principales estudios que se han llevado a cabo sobre el tema y que tratan los aspectos teóricos sobre los que se sustenta este trabajo. Por un lado, vamos a incluir aquellos que han tratado la influencia de la censura en la traducción, de modo que comenzaremos de un modo más general pero acabaremos por centrarnos en el caso de la novela negra norteamericana. Por otro lado, recopilaremos también los estudios más relevantes que se han realizado sobre el análisis de la oralidad fingida y, sobre todo, aquellos que se centran en la traducción de la misma.

En el siguiente apartado contextualizaremos la obra de Ross Macdonald, para lo que recurriremos a datos biográficos que la marcaron de forma insoslayable. Asimismo, analizaremos la llegada de su obra a España y el contexto receptor del momento, aunque no ahondaremos en cuestiones históricas muy concretas.

A continuación, analizaremos la obra que hemos escogido, y que es una de las novelas más reconocidas de Macdonald: *The Goodbye Look* (*La mirada del adiós*). En cuanto al método de aproximación, hemos decidido aplicar un enfoque comparativo-descriptivo, de modo que hemos cotejado capítulo por capítulo del original y de su traducción. En cualquier caso, hemos intentado realizar una lectura contrastiva y otra independiente de ambos textos, para adoptar una doble perspectiva y exprimirlos al máximo. Si bien encontramos numerosos aspectos de la traducción que hoy nos llamarían la atención y nos llevarían a hablar de excesiva literalidad —e, incluso, de calcos en algunas ocasiones—, hemos decidido centrarnos en la oralidad, es decir, en los pasajes dialogados, y más concretamente en aquellos elementos que consideramos que pueden estar directamente ligados a la (auto)censura.

Por último, analizaremos una adaptación cinematográfica de una novela de Macdonald: *Harper (Harper, investigador privado)*. Seguiremos, para ello, el mismo método aplicado en el estudio de la traducción de la novela, y de nuevo nos centraremos en el uso del lenguaje. Con este análisis trataremos de comparar los métodos de traducción que se siguieron tanto en novela como en cine y comprobar si nuestra hipótesis es cierta y realmente la censura pudo dejar huellas imborrables en la traducción de la oralidad.

2. MARCO TEÓRICO-CONCEPTUAL

2.1. La censura en la novela negra norteamericana

La manipulación ideológica en la traducción es un concepto que ha sido tratado prácticamente desde el momento en el que se hizo patente la necesidad de desarrollar una teoría de la traducción, cuyos primeros estudios comenzaron a llevarse a cabo en la década de los sesenta. Sin embargo, la Traductología como disciplina no se asentaría realmente hasta la década de los ochenta, años en los que se desarrolló la base teórica que hoy sustenta esta ciencia, y lo mismo ocurriría con el concepto de manipulación ideológica. Habitualmente se considera que *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, de Theo Hermans, es el primer estudio que analiza en profundidad la influencia de los valores de la sociedad receptora en la traducción. Según Hermans (1985:11), «From the point of view of the target language, all translation implies a certain degree of manipulation of the source text for a certain purpose»¹. Es decir, Hermans parte de la base de que la neutralidad a la hora de traducir no existe, sino que el proceso traductor está siempre marcado por la cultura receptora, de manera que toda traducción implicará necesariamente una manipulación en mayor o menor medida para adaptar el texto original a unos objetivos concretos. Poco a poco, este concepto iría ganando relevancia, de manera que un sinnúmero de teóricos de la traducción se dedicaría a su estudio en las décadas posteriores, e incluso hoy en día continúa siendo un aspecto de plena vigencia que sigue llamando la atención de los estudiosos de esta disciplina.

Como cabría suponer, la investigación de la manipulación ideológica ha seguido derroteros muy variados, de manera que en las páginas siguientes vamos a centrarnos más concretamente en la forma de manipulación ideológica que nos interesa para los propósitos de este trabajo: la censura y, sobre todo, la autocensura vigente al final de la dictadura franquista y en la transición. Uno de los primeros estudiosos que trató este tema aplicado a la literatura nacional española e importada en nuestro país fue Manuel L. Abellán, que define la autocensura como «las medidas previsoras que un escritor

¹ [Traducción propia] «Desde el punto de vista de la lengua de llegada, toda traducción supone un cierto grado de manipulación del texto origen para cumplir un fin determinado».

adopta con el propósito de eludir la eventual reacción adversa o la repulsa que su texto pueda provocar en todos o algunos de los grupos o cuerpos del estado capaces o facultados para imponerle supresiones o modificaciones con su consentimiento o sin él» (Abellán, 1982:170). Para Abellán, esta práctica acabaría por convertirse en un hábito natural y reflejo, cuyo efecto más trascendental es el de la imperceptibilidad, ya que a menudo ignoramos lo que el producto censurado era antes de ser sometido a la acción censoria:

El producto censurado emprende vida propia y se incardina en el mundo cultural como si nada hubiera ocurrido y viene así a cumplir ejemplarmente la misión encomendada: modelar y configurar, en la forma deseada, el caudal cultural, estético, informativo y científico del presente y contribuir de modo específico a la formación de la futura memoria histórica. (Abellán, 2003:27)

Además, Abellán insiste en que la caída del régimen franquista y, con él, el régimen censorio no va acompañada de una reconstrucción del pasado ni de una restauración sistemática de todo lo destruido, modificado o tergiversado, sino al contrario: «la vuelta a la normalidad democrática y el retorno de las libertades arrastra hacia un extraño estado de euforia capaz de hacer olvidar los condicionamientos sufridos y sus catastróficos resultados» (Abellán, 2003:27). Todo esto nos lleva a pensar que la censura y la autocensura aplicadas durante más de cuarenta años no solo dejaron una huella imborrable en la producción literaria española e importada, sino que dicha huella todavía permanece intacta a día de hoy.

Muchos otros autores comparten la visión de Abellán, y es precisamente esta visión la que ha impulsado el desarrollo de proyectos de investigación al respecto. Es el caso de la revista online *Represura*, proyecto iniciado en 2006 en torno a la represión y a la censura aplicadas al libro en España, o del grupo TRACE (TRAducciones CEnsuradas), especializado en la relación entre censura y traducción, que recoge y estudia traducciones censuradas entre 1939 y 1985. Según Cristina Gómez Castro, colaboradora en ambos proyectos, la dictadura franquista es un buen exponente de la huella que un periodo histórico puede dejar en la literatura nacional, pues la política cultural diseñada para servir a los postulados del régimen controlaba toda expresión

cultural y ejercía una influencia directa en la formación intelectual de los españoles (Gómez Castro, 2006:37).

En el estudio de la manipulación ideológica llevada a cabo durante la dictadura franquista, el género negro se posiciona como uno de los más interesantes. Así lo ponen de manifiesto Javier Franco Aixelá y Carlos Abio Villarig en su artículo «Manipulación ideológica y traducción: atenuación e intensificación moral en la traducción de la novela negra norteamericana al español (1933-2001)»:

El estudio de la traducción de la novela negra parece pues especialmente interesante para realizar una evaluación especial del factor canonización a través de la retraducción de novelas cuyo rango cultural ha ido en aumento en España con el transcurso del siglo, pasando de meros subproductos populares de policías y ladrones a literatura con mayúsculas que utiliza la excusa policiaca para, con un lenguaje cuidado, duro y ajustado al de la calle, realizar una radiografía que aborda aspectos como los mecanismos de poder, la soledad del individuo, la naturaleza del antihéroe, o la corrupción de la sociedad. (Franco y Abio, 2009:6)

Este artículo, además de incluir una perspectiva general sobre la manipulación ideológica en la novela negra y sobre el contexto receptor en España, trata este tema en el caso de las traducciones españolas de las novelas *Farewell, My Lovely* (Raymond Chandler, 1940) y *The Maltese Falcon* (Dashiell Hammett, 1929) entre 1933 y 2001. En concreto, se centra en la traducción de las alusiones sexuales y de los vulgarismos presentes en ambas obras. Así, se pone de manifiesto el alto grado de atenuación en el tratamiento de estos elementos durante el franquismo, debido al conflicto ideológico que podía causar en el momento, mientras que en épocas que siguen a largos periodos de represión se percibe un importante grado de intensificación. Todo esto ejemplifica el conflicto en el que se ve envuelto el traductor cuando se encuentra en la disyuntiva de reproducir fielmente el texto original o adaptarlo a las necesidades del nuevo contexto comunicativo, aunque lo cierto es que cuando el conflicto es suficientemente importante, acaba por ser el polo de recepción quien marca las reglas (Franco y Abio, 2009:22), como vemos de forma muy clara durante el franquismo y la transición a la democracia.

En su tesis doctoral, Abio (2013) también subraya la relevancia del franquismo en el estudio de la manipulación ideológica en la traducción de la novela negra norteamericana. Destaca, sobre todo, varios factores, como la distancia cultural e ideológica entre Estados Unidos y España, que se agrandó con el asentamiento de la dictadura, la falta de conocimientos de inglés por parte de la mayoría de la población y la propia dinámica de la traducción, que se debatía entre la exotización y la domesticación del texto origen. Así pues, se podría decir que este proceso traductor tuvo «una influencia inevitable en nuestro polisistema literario» (Abio, 2013:88).

Junto a Franco Aixelá y Abio Villarig, el tercer nombre que resuena en este campo es el de Daniel Linder, profesor titular de esta casa. Resulta incuestionable la importancia de la investigación que ha llevado a cabo, pues ha dedicado numerosos artículos al análisis de la influencia de la censura franquista en la traducción de la novela negra norteamericana al español, con especial atención a los dos grandes del género: Raymond Chandler y Dashiell Hammett. En 2004 escribió el artículo «The Censorship of Sex: A Study of Raymond Chandler's *The Big Sleep* in Franco's Spain», de especial interés para los propósitos del presente trabajo, donde trata el efecto de la censura y la autocensura sobre las referencias sexuales en tres traducciones de *The Big Sleep* (1939) realizadas durante la dictadura franquista. En todas ellas se manifiestan las consecuencias de la censura, la autocensura o ambas, sobre todo en lo que concierne a los personajes homosexuales o al comportamiento de mujeres que no se encuadra en los dictámenes de la sociedad patriarcal. Linder afirma que durante el franquismo no existió ninguna versión completa de esta novela en España y además pone de relieve el hecho de que ni siquiera hoy en día exista (Linder, 2004:177), lo que nos recuerda, una vez más, la profunda huella que dejó la dictadura en la literatura de nuestro país, visible todavía en nuestros días.

En conclusión, si bien todavía no se ha ahondado en exceso en el ámbito de la censura en el género negro, los estudios realizados hasta ahora ya nos muestran de forma general la atenuación sistemática de los originales que se llevaba a cabo. Una atenuación que podía ser fruto bien de las políticas del franquismo, bien de la decisión de los propios traductores al final de la dictadura y en la transición democrática,

marcados por la necesidad de adaptarse a una sociedad receptora todavía muy influenciada por las décadas de represión vividas.

2.2. La oralidad fingida

El otro gran tema de nuestro trabajo y que pretendemos relacionar con el anterior es la oralidad fingida. Para introducirlo, hemos optado por plasmar aquí las palabras de una de las autoras que más ha incidido en su estudio, Jenny Brumme, en cuya figura profundizaremos a continuación:

Los personajes que toman la palabra en un diálogo de una novela no entablan su conversación de la misma manera que dos conocidos que se encuentran, por ejemplo, en la calle o una familia al desayunar todos juntos. Cualquier transcripción de una conversación auténtica rinde cuentas del fuerte anclaje en la situación real de la comunicación, la complejidad de la interacción entre los interlocutores y los implícitos que subyacen a cada acto de comunicación. Para que el lector de una novela llegue a tener la impresión de que los personajes están hablando como en un diálogo real y cotidiano, habrá que valerse de recursos capaces de crear esta ilusión. (Brumme, 2012:13)

Estos recursos de los que nos habla Brumme para crear la ilusión de una oralidad real han suscitado el interés de muchos lingüistas, de manera que la oralidad ficcional se ha estudiado en distintas disciplinas y desde diferentes perspectivas, pero en las líneas que siguen vamos a dedicarnos especialmente a la variante que nos interesa para el presente trabajo: la traducción. Así pues, el gran nombre que destaca en el tratamiento de la traducción de la oralidad fingida es precisamente el de Jenny Brumme. Fue la principal investigadora del proyecto OFDYT (La oralidad fingida: descripción y traducción), que se llevó a cabo entre 2007 y 2010. Dentro de este proyecto se encuadran dos de las obras que recogen estudios de diversos autores y en las que Brumme ha participado con sus propias aportaciones y también como editora: *La oralidad fingida: descripción y traducción. Teatro, cómics y medios audiovisuales* y *La oralidad fingida: obras literarias. Descripción y traducción*. En estas obras, la oralidad fingida se describe como una modalidad específica y estructurada que pretende evocar

en un texto escrito elementos que se consideran típicamente orales, sirviéndose para ello de distintos recursos específicos (Brumme, 2008a:9). Este concepto presenta una grandísima complejidad, ya que no coincide simplemente con una plasmación del lenguaje coloquial en un texto escrito, sino que implica la intervención de un autor, lo que conlleva al mismo tiempo la selección de determinados rasgos típicos de la oralidad, que si bien desempeñan funciones que pueden coincidir con las que cumplen en el lenguaje de la inmediatez comunicativa, también pueden ser elementos estereotipados (Brumme, 2008a:10). Además, los elementos orales que pueden estar aceptados en la lengua y cultura de origen pueden no tener equivalente en la lengua y cultura de destino o encontrarse con dificultades de aceptación (Brumme, 2008b:7).

Asimismo, Jenny Brumme ha sido la investigadora principal del proyecto TRADIF (La traducción del dialogo ficcional. Textos literarios y textos multimodales), desarrollado entre 2010 y 2013. En el marco de este proyecto, creemos conveniente destacar su obra de 2012 *Traducir la voz ficticia*, que nos ha sido muy útil para la investigación en este campo. En ella hace hincapié en que la oralidad ficcional no es una mera imitación del lenguaje hablado y del habla, sino que va más allá, puesto que consiste en aludir a lo que ocurre o a lo que se observa en la interacción cotidiana por medio de un entorno ficticio. Esto, unido a las exigencias de la idiosincrasia de la lengua (su configuración dialectal, sociocultural y estilística), que evocan asociaciones vinculadas a un contexto muy concreto en los lectores de la cultura original, hace especialmente compleja o prácticamente imposible la recuperación de los elementos orales en la lengua y cultura meta (Brumme, 2012:230). Así pues, la consecuencia directa de esta complejidad asociada a la traducción de la oralidad es la ausencia de estudios con un enfoque amplio, pues «si bien la oralidad ficcional en el texto literario no es un ámbito desconocido, la vertiente contrastiva y la traducción de los textos que evocan la oralidad siguen siendo un terreno por explorar y describir» (Brumme, 2012:236).

Si bien, como nos dice Brumme, no se ha profundizado demasiado en el estudio de este tema en general, su presencia en la novela negra todavía ha sido menos tratada. Una de las excepciones es Daniel Linder, a quien mencionábamos en el apartado anterior, que se ha dedicado al estudio de la traducción de elementos orales en este

género, sobre todo en lo que respecta al lenguaje argótico, pues considera la novela detectivesca como uno de los ámbitos más interesantes en este sentido, ya que la falta de equivalencia de estos elementos en otras lenguas convierten el proceso traductor en todo un reto (Linder, 2008:354). No obstante, si bien Linder y otros autores han tratado tanto la traducción de rasgos orales en la novela negra como la censura franquista aplicada a la traducción de este género, lo cierto es que no se ha llegado a relacionar directamente una como consecuencia de la otra. Así pues, a continuación trataremos de mostrar, precisamente, cómo la represión dictatorial marcó la traducción del género negro y contribuyó a la creación de una lengua artificial, una lengua fingida.

3. EL EJEMPLO DE ROSS MACDONALD

3.1. Biografía y bibliografía del autor

Ross Macdonald fue un escritor norteamericano, considerado como uno de los más importantes e influyentes dentro del género policíaco. Actualmente su nombre es conocido en todo el mundo, pero lo cierto es que tuvo que esperar veintidós años desde que publicara su primera novela de la serie detectivesca del personaje Lew Archer (*El blanco móvil*, 1949) hasta conseguir aquello por lo que parecía haber estado luchando a través de más de veinte libros y relatos cortos: el reconocimiento como sucesor de Dashiell Hammett y Raymond Chandler. Esto no ocurrió hasta la publicación de *El hombre enterrado* (1971), que valió a Macdonald una reseña en la portada del *The New York Times Book Review*, lo que pareció catapultarlo a la fama.

A partir de ese momento, un sinfín de autores se ha dedicado a estudiar la obra y vida del escritor. Algunos de los primeros fueron Peter Wolfe con *Dreamers Who Live Their Dreams: The World of Ross Macdonald's Novels* (1976) y Jerry Speir con *Ross Macdonald* (1978), que incluyen extensos análisis de las novelas de Macdonald. En cuanto a un estudio más profundo de su vida, destaca Matthew J. Bruccoli con *Ross Macdonald* (1984) y, sobre todo, Tom Nolan con *Ross Macdonald: A Biography* (1999), obra que construyó tras un intenso estudio de documentos personales del autor y su esposa, de su novela autobiográfica –que no se llegó a publicar–, así como más de treinta años de correspondencia.

Ross Macdonald es el pseudónimo de Kenneth Millar, que nació en Los Gatos (California), pero se crio en Kitchener (Canadá), ciudad natal de sus padres. El hecho de que su padre abandonara a su familia cuando era niño, sumado a la cuestionable estabilidad mental de su madre, hizo que el joven Millar quedara en una situación de miseria, literal y metafóricamente hablando. Desde los doce años se dedicó a enzarzarse en peleas, a cometer robos y, en general, a romper toda clase de reglas sociales y morales. Paradójicamente, años más tarde se convertiría en uno de los

estudiantes más brillantes de la Universidad de Michigan, donde se doctoró en Literatura tras desarrollar una tesis sobre crítica psicológica aplicada al caso del poeta británico Samuel Taylor Coleridge. En 1938 se casó con Margaret Sturm, quien también se dedicó a la escritura –aunque en su caso se trató de novelas de suspense y misterio– y alcanzó un éxito considerable como tal, de manera que llegó a alzarse con varios premios muy reconocidos bajo el nombre de Margaret Millar. Juntos tuvieron una hija, Linda, que nació un año después de que se casaran. Linda siempre fue una muchacha problemática, y en 1956 se vio involucrada en un homicidio, tras atropellar a un joven y darse a la fuga. Este hecho, sumado a su desaparición tres años más tarde, que llevó a una búsqueda muy mediática de la que numerosos periódicos de California se hicieron eco, provocó en Macdonald una inestabilidad que le hizo recurrir a atención psiquiátrica. A pesar de que fue encontrada días más tarde, el resto de la vida de Linda no fue menos turbulento, y finalmente murió de un accidente cerebrovascular en 1970, con tan solo 31 años. Sin duda, este acontecimiento fue un punto de inflexión en la vida de Macdonald, tal y como él mismo reconoció en diversas entrevistas, y, de igual modo, marcó inexorablemente su obra. A principios de los años 50, el escritor había regresado a su California natal y se había establecido en Santa Bárbara, ciudad en la que ambientaría muchas de sus novelas y en la que moriría de Alzheimer en 1983.

En cuanto a su obra, Macdonald fue un autor muy prolífico. Comenzó su carrera literaria en revistas *pulp* y, tras escribir algunos relatos breves, concluyó su primera novela, *El túnel oscuro*, en 1944, obra para la que usó su nombre real, tal y como haría con las tres siguientes. No obstante, en su quinta novela, *El blanco móvil* (1949), que daba inicio a la serie protagonizada por el detective Lew Archer, escribió bajo el nombre de John Macdonald para evitar ser confundido con su mujer, que estaba cosechando éxito como Margaret Millar. Poco después cambió su pseudónimo a John Ross Macdonald, hasta que finalmente se decantó por Ross Macdonald, que mantendría en el resto de sus libros. Durante las décadas de los cincuenta, sesenta y setenta, Macdonald continuó escribiendo sin descanso, con la excepción de los seis años de silencio que siguieron a la muerte de su hija Linda. En total, fueron 18 las novelas que Macdonald dedicó al detective Lew Archer, en las que se aprecia una evolución hacia un personaje más sensible y analítico, cuya principal cualidad es la de escuchar sin juzgar. Tal y como describe Nolan en su biografía sobre el escritor, sus libros pasan de

evocar la California de la posguerra a tratar temas más complejos y subjetivos como la identidad personal, los secretos familiares o los traumas de la infancia, todos ellos tomados de su propia experiencia vital. El éxito le llegaría con *La mirada del adiós* (1969), que lo llevó a las listas de *bestsellers* y allanó el camino para sus mayores triunfos: *El hombre enterrado* (1971), *La bella durmiente* (1973) y *El martillo azul* (1976). Fue precisamente en la década de los setenta en la que el autor alcanzó una consagración incuestionable, pues «su obra, desde entonces, ingresa en un período de elaborada y consciente madurez en todos los niveles. Y Lew Archer parece crecer y envejecer junto con su autor» (Martini, 1977:5).

A pesar de que la mayoría de sus novelas se forjaron en los años cincuenta, sesenta y setenta, lo cierto es que su influencia parece haber trascendido ese período. Desde entonces, sus libros han sido objeto de múltiples análisis literarios, y su presencia en las clases de literatura de todos los niveles en Estados Unidos es indiscutible. Y es que gran parte de la ficción detectivesca moderna se ha visto influenciada por Macdonald, de manera que sus obras han ayudado a inspirar a nuevas generaciones de reconocidos escritores norteamericanos, que han seguido explorando el mundo de la novela negra: desde Robert B. Parker hasta Roger Simon, Jonathan Kellerman, S.J. Rozan, James Ellroy y Richard Barre. Hoy en día, más de treinta años después de su muerte, sus novelas siguen en circulación, y se le ha llegado a considerar como uno de los grandes referentes de la novela negra de todos los tiempos, al nivel de sus antecesores. Así pues, no resulta extraño que la autora Sue Grafton se refiriera así a Macdonald en la introducción que redactó para la biografía de Tom Nolan sobre el escritor norteamericano:

If Dashiell Hammett can be said to have injected the hard-boiled detective novel with its primitive force, and Raymond Chandler gave shape to its prevailing tone, it was Ken Millar, writing as Ross Macdonald, who gave the genre its current respectability, generating a worldwide readership that has paved the way for those of us following in his footsteps.² (Grafton, 1999:6)

² [Traducción propia] Si se considera que Dashiell Hammett fue pionero del género *hard-boiled* y que Raymond Chandler le dio forma hasta conferirle su tono actual, fue Ken Millar, bajo el pseudónimo de Ross Macdonald, quien dotó al género de la dignidad de la que goza hoy en día, con lo que surgió un lector mundial que nos ha allanado el camino a todos los que seguimos sus pasos.

3.2. La llegada de su obra a España y el contexto receptor

La novela policíaca, género considerado tradicionalmente extranjero y subliterario, no acabó de arraigar en España hasta finales de los años setenta del siglo pasado, y no fue hasta los ochenta cuando realmente comenzó a crearse una variante autóctona con características propias (Fernández Colmeiro, 1994:259). Así pues, hasta esa fecha la literatura española se nutrió casi exclusivamente de las traducciones de obras procedentes de Norteamérica.

En su tesis doctoral, Carlos Abio da buena cuenta de la recepción de la novela negra norteamericana en nuestro país desde sus inicios hasta la década de los setenta, en la que se produjo la dignificación y popularización del género en España. Abio menciona a numerosísimos autores de novela negra y, de hecho, es de los pocos que incluye información acerca de la recepción de las obras de Ross Macdonald, frente a la multitud de análisis que tienen como objeto a Dashiell Hammett y Raymond Chandler. Así, gracias a Abio sabemos que, mientras que en los años cincuenta ya se habían traducido muchas de las obras de los dos autores mencionados, las obras de Macdonald entraron en España mayoritariamente en los años setenta:

En 1973 se inicia la publicación de la colección “Selecciones del Séptimo Círculo” por parte de la editorial Alianza en colaboración con la editorial argentina Emecé, de gran prestigio cultural y utilizando las traducciones argentinas, publicadas previamente en ese país, de autores de novela negra de reconocido prestigio: Ross Macdonald, Hadley Chase, Margaret Millar, etc. (Abio, 2013:61)

A priori, desde el punto de vista de la censura, podría considerarse que la obra de Macdonald, al no haber entrado en España hasta los setenta, carece del interés que revisten las de otros autores que se tradujeron en los años cuarenta y cincuenta, cuando ningún libro –ya fuera importado o escrito directamente en el territorio nacional– lograba escapar del control dictatorial. Si bien tras la promulgación de la Ley de Prensa e Imprenta en 1966 el sistema de «consulta voluntaria» vendría a sustituir a la censura obligatoria vigente hasta entonces –lo que transmitiría una cierta apariencia de apertura–, lo cierto es que la política del libro seguía caracterizándose por un «intervencionismo a

ultranza» (Bozal en Gómez Castro 2007:656). Así pues, confiar en que los años setenta fueron una época de apertura en todos los niveles podría revelar una visión demasiado simplista, pues «no conviene olvidar que es en esta época, y en concreto entre 1971 y 1974, cuando menudean los atentados cometidos contra librerías. Ante el auge de la oposición, la ultraderecha española dirigió sus odios contra el libro, considerándolo culpable de la entrada de “ideas perniciosas” para España» (Moret en Abio, 2013:272). De este modo, aunque en los años setenta comenzó un cambio, este no se produjo mediante una ruptura, sino mediante una evolución muy pausada de la situación (Amell 1989:313). De hecho, muchos historiadores consideran que el franquismo psicológico seguía latente en una sociedad todavía muy marcada por cuarenta años de represión, por lo que, en cualquier caso, esta década no carece en absoluto de interés para los objetivos del presente trabajo.

Desde entonces, se han traducido todas las novelas de la serie de Lew Archer de Ross Macdonald, y actualmente son frecuentes las reediciones de sus obras. Por ejemplo, a comienzos de este siglo, ya varios años después de la muerte del escritor norteamericano, Clásicos Gimlet presentó en su colección de novela negra reediciones de algunos de sus títulos, como *La piscina de los ahogados*. Igualmente, en los últimos años la editorial RBA se ha dedicado a lanzar reediciones de muchas de sus novelas. Aun con todo, lo cierto es que las novelas de Macdonald nunca han logrado alcanzar en España el éxito del que sí han gozado las de sus compañeros de terna, Hammett y Chandler.

4. ANÁLISIS DE LA NOVELA *La mirada del adiós*

4.1. El objeto de estudio

Como ya adelantábamos en la introducción, la obra que hemos seleccionado como objeto de estudio del presente trabajo es *La mirada del adiós*. En esta novela, un robo aparentemente intrascendente lleva al detective Lew Archer a indagar en la vida de una rica familia de la alta sociedad californiana. Esta investigación acabará contando con los ingredientes necesarios para convertir a esta obra en uno de los mayores éxitos de Macdonald: el deterioro moral, la ambición de poder y los secretos ocultos del pasado.

Principalmente, hemos escogido esta obra porque contamos con una edición original de 1981 de la editorial Alianza, que a su vez es una reedición de la primera traducción de la novela al español. Esta fue realizada por Nora Bigongiari en 1970 en Argentina e importada a España en 1973:

<p>Título original: <i>The Goodbye Look</i> (1969) Título traducido: <i>La mirada del adiós</i> (1973) Traducción: Nora Bigongiari Datos edición: Madrid; Alianza-Emecé; 199 págs. Colección: Seleccionados del Séptimo Círculo, nº 2 Accesibilidad B.N.E.: Si Información editorial: Contraportada: Publicidad de la colección. Rústica. Colección especializada. Prestigio cultural. ISBN: 84-206-4002-6 Comentarios: Traducción cedida por Emecé Argentina, 1970. Notas a pie de página.</p>	
---	--

Fuente: Abio Villarig, Carlos. 2013. *Políticas de traducción y censura en la novela negra norteamericana publicada en España durante la II República y la dictadura franquista (1931-1975)*. Tesis doctoral. Universidad de Alicante.

A pesar de que podría considerarse que la edición de 1981 debería ser totalmente distinta a la de 1973 debido a los ineludibles cambios que se produjeron en el país entre una fecha y otra, contamos con evidencias que parecen indicar que las ediciones

publicadas en los ochenta solían ser puras reediciones donde no se modificaba en absoluto la traducción y que, de hecho, esta práctica sigue siendo habitual hoy en día:

[...] seguimos encontrando y consumiendo aquellos productos ahora reeditados por lo general sin adaptación o revisión alguna que los acomode a un contexto receptor nuevo. [...] Los autores traducidos antes de 1985 se siguen reeditando, pues se prefiere jugar la baza comercial de autores que se sabe que venden, aunque no se crea necesario remozar las traducciones que surgieron en un contexto histórico diferente. Sobre todo en lo que a literatura de consumo se refiere, la probabilidad de encontrar re-traducciones actuales es mínima. (Merino Álvarez 2002:69)

4.2. Muestras de la influencia de la censura en la oralidad

La mirada del adiós es una novela encuadrada en la categoría de *hard-boiled fiction* y, como tal, cuenta con una intensa carga tanto sexual como argótica. No obstante, es preciso señalar que ambos rasgos se tratan, igual que ocurre en obras de otros autores de novela negra como Chandler y Hammett, con una cierta «dureza contenida» (Franco y Abio, 2009:8). Así pues, en el ámbito sexual no aparecen escenas de sexo explícito, con lo que únicamente se abre la puerta a la imaginación del lector, y en el caso de los vulgarismos o términos malsonantes, aunque sí son frecuentes, no aparecen en ningún momento aquellos que consideraríamos más fuertes en lengua inglesa, como «*fuck*» o «*son of a bitch*», por poner algunos ejemplos. Si bien esta novela fue escrita a finales de la década de los sesenta, la razón que explica esta cierta contención bien puede identificarse con la que proporcionan Franco Aixelá y Abio Villarig en su estudio sobre la traducción de la novela negra norteamericana aplicada al caso de Hammett y Chandler:

Probablemente quepa achacar la razón de esta “contención” a que se trata de novelas con vocación popular, de best-seller incluso, y escritas entre 1930 y 1940, por lo que en todo momento los autores han decidido que hacía falta sexo y argot, pero al mismo tiempo se han trazado claramente un límite en cuanto a la explicitud de ambos, evitando tanto vulgarismos que pudieran considerarse excesivos como escenas de sexo explícito o mención de partes anatómicas conflictivas, de tal modo que todo se insinúa de manera muy clara pero no detallada, con constantes abrazos y menciones de hombros, caderas y trajes ajustados. (Franco y Abio, 2009:8)

Hemos tomado precisamente este artículo como punto de partida para nuestro análisis. No obstante, mientras que Franco y Abio analizan tanto los elementos sexuales como los vulgarismos, susceptibles de ser censurados, nosotros nos hemos centrado en el uso del lenguaje considerado indecoroso, ya que es precisamente el uso que los personajes hacen del lenguaje el que nos puede llevar a muestras de una oralidad directamente influida por la censura. Aun así, para no acotar demasiado nuestro campo de estudio, también analizaremos aquellas cuestiones relacionadas con el tratamiento de la jerga y el lenguaje coloquial presentes en *La mirada del adiós*.

En general, vemos que la traducción que Nora Bigongiari hace de *The Goodbye Look* tiende a ser bastante conservadora, ya que presenta una neutralización del lenguaje argótico y cierta atenuación de palabras malsonantes. Así pues, procedemos a tratar ambos casos por separado, con ejemplos tomados de la novela que ayuden a ilustrar la hipótesis que pretendemos demostrar.

4.2.1. El uso del lenguaje argótico

El uso frecuente de términos encuadrados dentro del lenguaje argótico es uno de los distintivos del género *hard-boiled* (Linder, 2001:356), y *The Goodbye Look* no podía ser una excepción. Son abundantes los rasgos del lenguaje coloquial en inglés, como el uso de *phrasal verbs*, la aspiración de sílabas de palabras o el uso de términos marcadamente coloquiales. No obstante, estos elementos no se manifiestan en el habla de todos los personajes, sino especialmente en el de aquellos pertenecientes a las clases sociales más bajas, por lo que constituirán rasgos definitorios de dichos personajes.

Uno de los ejemplos en los que puede apreciarse este carácter coloquial de forma muy clara es en el uso de vocativos. Son muy frecuentes a lo largo de toda la obra original y, aunque se mantienen en español, el tono coloquial se neutraliza casi por completo, como podemos ver en los siguientes ejemplos:

◦ Ejemplo 1

TO	TM
“You’ll never pin it on me, ‘ bo . Even the cops at the Point turned me loose.” (Macdonald, 1966:137)	–No conseguirá endorsármela a mí, hermano . Hasta los policías de Point me tuvieron que soltar. (Macdonald y Bigongiari, 1981:106)

◦ Ejemplo 2

TO	TM
“Move, con .” (Macdonald, 1966:150)	–Vamos, sinvergüenza . (Macdonald y Bigongiari, 1981:115)

◦ Ejemplo 3

TO	TM
“I thought maybe she was sleeping. Sometimes she sleeps real heavy, when she’s been drinking. I don’t know she was dead, man .” (Macdonald, 1966:152)	–Pensé que tal vez estaría durmiendo. A veces duerme muy profundamente, cuando ha estado bebiendo. No sabía que estaba muerta, oiga . (Macdonald y Bigongiari, 1981:116)

◦ Ejemplo 4

TO	TM
“I better not tell you where I’m going, mister .” (Macdonald, 1966: 157)	–Será mejor que no le diga adónde voy, caballero . (Macdonald y Bigongiari, 1981:120)

Estos cuatro ejemplos son solo una muestra de los vocativos que se utilizan en la obra, pero son suficientes para extraer algunos datos interesantes sobre la traducción que de ellos se ha llevado a cabo. Al realizar una búsqueda de los cuatro términos que se utilizan en inglés (*bro*, *con*, *man* y *mister*) en el Oxford Dictionary, encontramos que para todos ellos existe una acepción en la cual aparece la marca «*informal*», que es

precisamente el uso que se le da en la novela. Por el contrario, al consultar en el Diccionario de la Real Academia Española los términos que se han utilizado en la traducción (hermano, sinvergüenza, oiga y caballero), no encontramos en ningún caso dicha marca de informalidad en ninguna acepción. Además, resulta interesante también destacar, sobre todo de cara a los intereses del presente trabajo, la infrecuencia de utilizar «hermano» o «caballero» en la lengua oral para designar a un interlocutor, de manera que estas son muestras, precisamente, de una oralidad fingida totalmente acomodada al género que estamos tratando pero que no se corresponde con la realidad de nuestra lengua.

Por otro lado, nos encontramos con vocablos propios de una jerga concreta, que podríamos encuadrar dentro del mundo del crimen y que, por tanto, son muy comunes en el género policíaco. Los tres ejemplos que incluimos a continuación presentan la marca «*slang*» en sus entradas del diccionario en inglés, pero en ningún caso los términos escogidos para la traducción al español presentan la marca «coloquial» en el diccionario en español.

◦ **Ejemplo 5**

TO	TM
“How come you know my name? Are you a cop ?” (Macdonald, 1966:135)	–¿Cómo sabe mi nombre? ¿Es policía ? (Macdonald y Bigongiari, 1981:104)

◦ **Ejemplo 6**

TO	TM
“Randy’s wife felt the same way about him. She divorced him while he was in the pen the last time, and when he got out he came back here.” (Macdonald, 1966:161)	–La mujer de Randy opinaba lo mismo de él. Se divorció la última vez que él estuvo en la penitenciaría , y cuando Randy salió volvió aquí. (Macdonald y Bigongiari, 1981:122)

◦ Ejemplo 7

TO	TM
“But I hope to prove that he’s a victim, a patsy .” (Macdonald, 1966:225)	–Pero espero probar que es una víctima, un chivo expiatorio . (Macdonald y Bigongiari, 1981:170)

En este caso, resulta especialmente llamativa la neutralización de estos términos, pues en este campo semántico nuestro idioma también cuenta con numerosos vocablos informales. Por ejemplo, para el caso de «*pen*», bien podría haberse usado «*trena*», «*trullo*», «*chirona*» o «*talego*», de uso más o menos frecuente, pero en cualquier caso muy probablemente más adecuados que «*penitenciaria*», término que no solo estandariza el original sino que lo eleva de un registro informal a un registro culto. Del mismo modo, «*cop*» podría haberse traducido por «*poli*», y «*patsy*» por «*pringao*», sin duda un término mucho más recurrente en la lengua oral que «*chivo expiatorio*», de uso prácticamente inexistente y que recrea, de nuevo, un lenguaje artificial.

4.2.2. El uso del lenguaje considerado indecoroso

La presencia de palabras malsonantes es otro de los rasgos del género detectivesco que también se manifiestan en *La mirada del adiós*. Si bien la dureza del lenguaje no es extrema, como ya mencionábamos anteriormente, sí hay una alta frecuencia de aparición de términos como «*hell*» o «*damn*», que será precisamente a los que mayor atención prestaremos a continuación. En este caso, vemos que se entrecruzan en cierto modo el lenguaje indecoroso y el lenguaje coloquial, íntimamente ligados y que forman un todo indivisible que conforma el principal rasgo del habla de las novelas *hard-boiled*.

Así pues, comenzamos con una de las dos palabras clave mencionadas: «*hell*». Se trata de un término malsonante y coloquial que forma parte de numerosísimas expresiones en inglés y cuya frecuencia de aparición en novelas, series de televisión o películas es altísima, por lo que creemos que no carece en absoluto de interés analizar

las distintas traducciones que se han dado al término en la versión española de la obra de Macdonald. Para ello, incluimos los siguientes ejemplos con el objetivo de comparar, así pues, dichas traducciones:

◦ **Ejemplo 8**

TO	TM
“Nobody would describe Irene as an aristocrat. But,” he added with unexpected zest, “she’s a hell of a good-looking woman.” (Macdonald, 1966:10)	–Nadie describiría a Irene como una aristócrata. Pero –agregó con inesperado énfasis–, es condenadamente hermosa. (Macdonald y Bigongiari, 1981:10)

◦ **Ejemplo 9**

TO	TM
“No, but I’ll tell you one thing, he was in a hell of a mood.” (Macdonald, 1966:62)	–No, pero le diré una cosa, estaba de un humor endemoniado . (Macdonald y Bigongiari, 1981:49)

◦ **Ejemplo 10**

TO	TM
“This is a hell of a time to force a decision on her.” (Macdonald, 1966:81)	–Este es el peor momento para obligarla a tomar una decisión. (Macdonald y Bigongiari, 1981:63)

◦ **Ejemplo 11**

TO	TM
“Estelle Chalmers –Judge Chalmer’s widow. She was a hell of a woman .” (Macdonald, 1966:90)	–Estelle Chalmers... La viuda del juez Chalmers. ¡Qué mujer aquella! (Macdonald y Bigongiari, 1981:70)

◦ **Ejemplo 12**

TO	TM
The rundown elegance of the household made me wonder if Rawlinson was a poor man or a wiser; and what in hell had happened to his bank. (Macdonald, 1966:92)	La elegancia venida a menos hizo que me preguntara si Rawlinson era un hombre pobre o un avaro. Y, también, qué diablos había ocurrido con su banco. (Macdonald y Bigongiari, 1981:71)

◦ **Ejemplo 13**

TO	TM
“ Hell , my connection with Swain went back thirty years.” (Macdonald, 1966:153)	–¡ Demonios! ¡Mi relación con Swain se remonta a treinta años atrás! (Macdonald y Bigongiari, 1981:117)

◦ **Ejemplo 14**

TO	TM
“This is a hell of a time to be playing hide-and-seek.” (Macdonald, 1966:194)	–Es mal momento para jugar al escondite. (Macdonald y Bigongiari, 1981:147)

◦ **Ejemplo 15**

TO	TM
“Then he can burn in hell .” (Macdonald, 1966:244)	–¡Entonces se puede ir al infierno! (Macdonald y Bigongiari, 1981:184)

◦ **Ejemplo 16**

TO	TM
“ The hell I will . Who’s been sick in the car, Emilio?” (Macdonald, 1966:272)	–¡ Ni hablar! ¿Quién se mareó en el auto, Emilio? (Macdonald y Bigongiari, 1981:204)

◦ Ejemplo 17

TO	TM
“Who in hell is she?” (Macdonald, 1966:311)	–¿ Quién diablos es esa mujer? (Macdonald y Bigongiari, 1981:234)

En estos ejemplos nos encontramos estrategias de todo tipo. Por un lado, vemos una atenuación del original en algunos casos, de manera que «*a hell of a time*», por ejemplo, pasa a ser simplemente «un mal momento» o «el peor momento». Por otro lado, en otros casos se recurre a un cierto mantenimiento del original, de modo que se usan palabras con una carga fuerte pero que, en cualquier caso, no alcanzan la categoría en la que se encuadra «*hell*», como es el caso de «condenadamente» o «endemoniado». En estos dos casos lo realmente interesante no es la atenuación que se produce, sino la falsedad del lenguaje que se crea, pues nos hallamos ante dos términos totalmente en desuso en nuestra lengua. De hecho, el primero de ellos ni siquiera aparece recogido en el Diccionario de la Real Academia Española. Esta estrategia de mantenimiento es precisamente la que más nos interesa para los propósitos del presente trabajo, sobre todo cuando «*hell*» se traduce de forma literal o se intenta acomodar al campo semántico al que pertenece, lo que da como resultado frases cliché como «¿Quién diablos es esa mujer?», «¡Demonios!» o «¡Entonces se puede ir al infierno!». Es en estos ejemplos donde más claramente puede apreciarse una oralidad que «crea la ficción o la ilusión de un habla auténtica que, en general, caracteriza la manera de hablar de una figura o protagonista imaginado, o sea, el habla “inventada” por alguien» (Brumme, 2008:9). En concreto, aquí vemos la oralidad propia de los personajes de novela negra, que nos resulta totalmente natural dentro del contexto en el que nos encontramos pero que, contemplada desde el prisma de la realidad lingüística, jamás la identificaríamos con nuestro habla cotidiano.

Para continuar, pasamos a analizar las traducciones de la otra palabra clave de la que hablábamos: «*damn*». Si bien no es tan frecuente como la anterior y no nos lleva de forma tan clara a esas muestras de oralidad fingida que mencionábamos, resulta interesante ver cómo este término se ha visto neutralizado en prácticamente todas las

ocasiones en las que aparece y, de hecho, en algunos casos incluso se produce un importante salto de registro entre el original y la traducción:

◦ **Ejemplo 18**

TO	TM
“Then he can damn well call you off again.” (Macdonald, 1966:74)	–Entonces lo mejor que puede hacer es llamarle otra vez, para que no le vuelva a ver por aquí. (Macdonald y Bigongiari, 1981:58)

◦ **Ejemplo 19**

TO	TM
“That’s too damn bad. ” (Macdonald, 1966:118)	–¡Es una contrariedad! (Macdonald y Bigongiari, 1981:91)

◦ **Ejemplo 20**

TO	TM
“You may love him too damn dearly. ” (Macdonald, 1966:184)	–Tal vez le quiera demasiado. (Macdonald y Bigongiari, 1981:140)

◦ **Ejemplo 21**

TO	TM
“I’m not angry at you. It’s your goddam husband.” (Macdonald 1966:194)	–No estoy enfadado contigo. Se trata de tu bendito marido. (Macdonald y Bigongiari, 1981:147)

◦ **Ejemplo 22**

TO	TM
“And pretty damn insulting.” (Macdonald, 1966:246)	–Y condenadamente insultante. (Macdonald y Bigongiari, 1981:185)

Probablemente, el ejemplo más sustancial en este caso es el paso de «*That's too damn bad*» a «¡Es una contrariedad!». Vemos, así, que además de eliminarse el vocablo malsonante sin ningún tipo de adaptación en castellano, se guillotina también ese componente coloquial tan característico del género, lo que da como resultado una expresión nada real. La muestra 21 también resulta de gran interés para ejemplificar, una vez más, la artificiosidad que caracteriza al uso del lenguaje en la novela, y de igual forma el ejemplo 22, donde volvemos a encontrarnos con «condenadamente», da buena cuenta de ello.

Por otro lado, y por paradójico que pueda resultar, en algunos casos hallamos una intensificación del original. Como resultado nos encontramos, de nuevo, con las mismas muestras de oralidad que nos aparecían antes, de manera que se nos presenta un producto final plagado de expresiones prototípicas que no se cuestionan en ningún momento y que se consideran ya fijas del género *hard-boiled*, a pesar de que evocan un lenguaje antinatural:

◦ **Ejemplo 23**

TO	TM
“ What’s the matter with him, anyway, Miss Truttwell? (Macdonald, 1966:63)	–¿ Qué diablos le pasa a Nick, señorita Truttwell? (Macdonald y Bigongiari, 1981:49)

◦ **Ejemplo 24**

TO	TM
“ What on earth do you mean?” (Macdonald, 1966: 121)	–¿ A qué diablos se refiere? (Macdonald y Bigongiari, 1981:93)

◦ **Ejemplo 25**

TO	TM
“ Who on earth shot you?” (Macdonald, 1966:261)	–¿ Quién diablos le disparó? (Macdonald y Bigongiari, 1981:196)

Para concluir este análisis, nos gustaría incluir el único ejemplo en el que aparece un término de una mayor dureza que los arriba mencionados. De nuevo, se recurre aquí a la estrategia de atenuación y, además, como resultado se obtiene una traducción muy poco creíble en castellano:

◦ **Ejemplo 26**

TO	TM
<p>“Aren’t you about to offer me the precious theory that my mother took stolen money from that whoremaster? Isn’t that what you have on your rotten mind?” (Macdonald, 1966:229)</p>	<p>–¿No irá a sugerirme la preciosa hipótesis de que mi madre aceptó dinero de ese explotador de mujeres? ¿Es eso lo que tiene en su mente podrida? (Macdonald y Bigongiari, 1981:174)</p>

5. ANÁLISIS DE LA PELÍCULA *Harper, investigador privado*

Si la novela negra norteamericana tuvo una influencia ineludible en la configuración del género en España, el papel que desempeñó el cine fue aún más importante. El nacimiento de la novela negra en Estados Unidos coincidió con el despegue de la industria cinematográfica en este país, de manera que Hollywood adaptó cientos e incluso miles de obras y las llevó a la gran pantalla, y contrató a un sinnúmero de escritores como guionistas (Abio, 2013:196). La posición hegemónica de Estados Unidos tras la Segunda Guerra Mundial haría que todo lo que allí se produjera fuera calando poco a poco en la sociedad occidental, y España no fue una excepción. Si bien al comienzo de la dictadura se estableció una política de aislamiento y proteccionismo absoluto, «tras [ese] periodo autárquico, las relaciones con los Estados Unidos de América comenzaron a ser cordiales, y buena prueba de ello es la penetración del cine “made in Hollywood”» (Miguel González, 2000:64).

Sin embargo, la entrada del cine norteamericano en España atravesaba un complejo proceso antes de llegar a las pantallas españolas. Es de sobra conocida la censura aplicada sobre aquellos filmes que no cumplían con los valores morales que la dictadura quería transmitir y, de hecho, películas tan célebres como *Mogambo* o *Casablanca* fueron objeto directo de la misma, lo que provocaría importantes cambios argumentales en ellas. No obstante, lo que nos interesa en este trabajo, igual que ocurría en el caso de la novela, es la autocensura que aplicaban los traductores en los guiones originales, marcados por el contexto histórico, social, político e ideológico en el que desarrollaban su actividad, lo que les llevaba a sustituir o suprimir todo aquello que les parecía «políticamente incorrecto» (Miguel González, 2000:79). Además, en la mayoría de las ocasiones estas supresiones o sustituciones no resultan perceptibles, de tal manera que «lo que los receptores veían era considerado por ellos como el original, como un sustituto fiel y fiable del original y que funcionaba como tal sustituto en la sociedad española de la época» (Rabadán en Miguel González, 2000:79).

Así, este sustituto del original iría filtrándose poco a poco en la percepción de los espectadores en todos los niveles. Como no podía ser de otra manera, por los

propósitos del presente trabajo vamos a analizar esta filtración a nivel lingüístico, pues fue probablemente uno de los aspectos que más calado tuvo y cuya influencia todavía perdura en la actualidad:

Indiscutiblemente, la labor de los traductores y dobladores de la época resulta encomiable a tenor de los resultados. Se vertieron los textos de una lengua a otra [...] teniendo en cuenta la función de las versiones definitivas dentro del contexto meta y sus posibles receptores, consiguiendo llegar al gran público de modo natural y popularizarse generando y difundiendo un tipo de lengua específico para los doblajes. (Miguel González, 2000:84)

Así pues, precisamente en este sentido, vemos que no resulta descabellado relacionar, como ya hemos hecho anteriormente, la influencia de la censura con la aparición de una lengua específica, una oralidad artificial propia del género que se asimilaría y se asociaría directamente con él, sin cuestionar su identificación con la lengua real. Ya hemos podido comprobar, por medio de ejemplos tomados de *La mirada del adiós*, que esta influencia es visible en la novela, pero la importancia que adquirió el cine hace todavía más evidente esta influencia. Puesto que no se percibe del mismo modo lo que se lee y lo que se ve y se escucha, la industria cinematográfica desempeñaría un papel clave para la configuración de una oralidad fingida que hoy en día ya se ha acomodado a los sistemas de traducción del género negro.

5.1. El objeto de estudio

A pesar de que Ross Macdonald fue un autor muy prolífico, tan solo se han llevado a cabo adaptaciones cinematográficas de dos de sus novelas, ambas pertenecientes a la saga del detective Archer y con Paul Newman como actor protagonista. Se trata de *Harper* (1966), basada en *El blanco móvil* (1949), que se traduciría al español como *Harper, investigador privado*, y *The Drowning Pool* (1975), basada en la novela homónima de 1950, que se traduciría por *Con el agua al cuello* al español. Asimismo, *El hombre enterrado* encontró su adaptación en la pequeña pantalla en 1974, con el actor Peter Graves como protagonista, y un año más tarde Brian Keith interpretaría a Lew Archer en una serie de televisión estadounidense titulada *Archer*.

Como ya adelantábamos en la introducción, el filme que hemos seleccionado como objeto de estudio del presente trabajo es *Harper, investigador privado*. Fue dirigido por Jack Smight, y sería William Goldman, uno de los guionistas más respetados de la historia, quien adaptaría la novela de Macdonald para escribir el guion de la película. Si bien la trama original fue respetada con bastante exactitud, resulta curioso el cambio que se produjo en el protagonista, que pasó de llamarse Lew Archer a Lew Harper, apellido que además constituiría el título de la película. Este cambio se debió –según afirman diversas fuentes– a la sugerencia del propio Paul Newman, que contaba con dos películas cuyo título principal comenzaba con la letra “h” y con las que había cosechado un gran éxito, de manera que guardaba una cierta superstición al respecto. Sea como fuere, la suerte volvió a acompañarle, ya que el filme fue un éxito internacional y obtuvo excelentes críticas, que resaltaban la vuelta a los clásicos del cine negro de los años cuarenta y cincuenta.

En esta película, Lew Harper es contratado por la esposa de un multimillonario que ha desaparecido de forma repentina y misteriosa. No obstante, lo que a priori se presenta como una ausencia voluntaria, poco a poco irá complicándose hasta configurar una trama de gran complejidad, cargada de desengaño y escepticismo, pero al mismo tiempo con buenas dosis de humor e ironía, conjunto que la encuadraría de forma indiscutible entre los grandes títulos del *film noir*.

Si atendemos a los objetivos que perseguimos en el presente trabajo, esta película responde perfectamente a los mismos desde el punto de vista temporal, ya que se estrenó en 1966, momento en el que la represión del franquismo había comenzado a suavizarse pero en el que la autocensura era todavía plenamente vigente. Además, tenemos también indicios para pensar que, como ocurría en el caso de la novela, la película estrenada en España era exactamente la misma que sigue circulando en la actualidad, pues «en el terreno del cine las retraduccionen son la excepción también, incluso cuando se trata de revisar los clásicos norteamericanos en programas especializados en los que se hace referencia a cambios puntuales provocados por la censura franquista, pero en los que no se cree necesario o viable encargar un nuevo doblaje» (Merino, 2002:70). Así pues, podemos concluir que la dimensión de este estudio llega, incluso, hasta nuestros días.

5.2. Muestras de la influencia de la censura en la oralidad

Harper, investigador privado es una película encuadrada dentro del cine negro, como ya comentábamos anteriormente. Como tal, cuenta con los elementos propios del género, comparables a los de la novela negra, pero presentes con aún mayor intensidad. Así pues, vemos una mayor carga sexual y, del mismo modo, el uso del lenguaje argótico y coloquial es mucho más frecuente que en *La mirada del adiós*, donde quedaba limitado al habla de determinados personajes, sobre todo al de aquellos pertenecientes a estratos sociales más bajos.

En general, vemos que el doblaje de *Harper, investigador privado* es mucho más conservador que el original. La atenuación y neutralización son las estrategias por excelencia aplicadas a lo largo de toda la película, pero además resulta llamativa la supresión de elementos que se produce, ya no solo de determinados apelativos coloquiales o palabras malsonantes, como veremos a continuación, sino de frases enteras que dejan incompletas las intervenciones de los personajes con respecto al original.

Al igual que hicimos en el caso de la novela, en las páginas que siguen analizaremos con especial énfasis el uso del lenguaje coloquial y el lenguaje considerado indecoroso, donde veremos las muestras más claras de esa oralidad artificial que se manifiesta a lo largo de toda la película. No obstante, en este caso prestaremos también particular atención a dos aspectos que no tenían tanta importancia en la novela y que apenas tratamos en el apartado anterior: las referencias sexuales y la ironía, dos elementos muy presentes en el filme y cuya neutralización o supresión también nos deja claros ejemplos de este lenguaje fingido que se ha ido configurando en la traducción de obras del género negro. Todo ello nos permitirá comprobar si la mimesis de la oralidad, en comparación con la oralidad cotidiana, cumple en este caso con sus funciones: crear la ilusión de verosimilitud, situar la acción en una determinada época y región, contrastar el lenguaje de los personajes según la pertenencia a cierta clase social o según la educación, y autenticar la incorporación de elementos procedentes de la tradición y el saber orales (Goetsch en Brumme, 2008:15).

5.2.1. El uso del lenguaje argótico

En la novela que analizamos en el apartado anterior, ya vimos la frecuencia con la que se manifiesta el uso del lenguaje coloquial a lo largo de la misma. No obstante, esta tendencia es muchísimo mayor en *Harper, investigador privado*. En el original, apenas encontramos intervenciones de los personajes en las que no aparezcan muletillas o contracciones de los verbos, y todas ellas están repletas de expresiones y vocablos pertenecientes al registro coloquial. No obstante, en la versión doblada vemos una amputación mucho mayor de estos elementos que la que presenciábamos en la traducción de *The Goodbye Look*.

Como hicimos en el caso de la novela, nos gustaría iniciar este apartado centrando nuestra atención en el uso de vocativos, uno de los ejemplos más claros del lenguaje coloquial. Su uso es especialmente recurrente en el original, mientras que en la versión española se aplican dos estrategias que tienen como resultado unas traducciones cuyo impacto dista mucho del que transmiten los originales. La primera de ellas –y también más frecuente– es la omisión:

◦ Ejemplo 27

TO	TM
00:27:52 “Oh, it's just what I needed, honey .”	–Es justo lo que necesitaba.

◦ Ejemplo 28

TO	TM
00:30:02 “Oh, Ralph's much older than you, baby .”	–Ralph es mucho mayor que tú.

◦ Ejemplo 29

TO	TM
----	----

01:29:21 “Okay, kid , I believe you.”	–Está bien, le creo.
--	----------------------

◦ **Ejemplo 30**

TO	TM
01:31:25 “Wrong, baby .”	–Se equivoca usted.

Estos son tan solo algunos ejemplos, aunque lo cierto es que son numerosísimos a lo largo de toda la película. Si bien en los dos primeros simplemente se neutraliza el tono coloquial, resultan especialmente llamativos los dos últimos debido a que, en estos casos, la eliminación de los vocativos trae consigo un cambio absoluto del tono, pues el tratamiento de «usted» en la traducción añade una distancia entre los personajes que no existe en el original. La segunda estrategia en el tratamiento de vocativos es la traducción prácticamente literal, donde se recurre a términos que pierden el carácter argótico y que restan naturalidad al conjunto, como podemos ver a continuación:

◦ **Ejemplo 31**

TO	TM
00:18:39 “Oh, boy . You dirty old man”	– Amigo , eres un viejo libidinoso.

◦ **Ejemplo 32**

TO	TM
00:26:46 “Oh, are you cold-hearted, dumpling ?”	–¿Es usted duro de corazón, amigo ?

◦ **Ejemplo 33**

TO	TM
00:31:06 “That happens to be a hard night's	–Eso ocurre al trabajar de noche, amigo .

work, buddy .”	
-----------------------	--

◦ **Ejemplo 34**

TO	TM
00:35:51 “Oh, relax, old stick . I am not the jealous type.”	–Tranquilícese, amigo , yo no soy celoso.

◦ **Ejemplo 35**

TO	TM
01:10:07 “Stay right where you are, fella .”	–No se mueva de ahí, amigo .

Aquí vemos que para la grandísima variedad de apelativos que utiliza el original, en español se recurre casi de forma sistemática a «amigo». Se trata de una de esas expresiones que se han naturalizado pero que no se corresponden con la oralidad cotidiana –como sí lo hacen las expresiones del original– sino que son claro reflejo de la oralidad fingida. De forma más aislada, se recurre también a otras fórmulas como «muchacho» o «querida», que también contribuyen a crear este lenguaje artificial y carente de correspondencia con la lengua real. Además, el ejemplo 31 es digno de mención especial, ya que además del vocativo aparece una expresión muy coloquial, «*You dirty old man*», cuya traducción, «eres un viejo libidinoso», eleva el registro del original y le resta credibilidad, pues se trata de una expresión que jamás utilizaríamos en castellano.

Por otro lado, los términos acuñados con la marca «*slang*» son también muy populares, así como la contracción de palabras o la eliminación de verbos auxiliares. No obstante, para no alargar en exceso este apartado, nos gustaría ceñirnos a un elemento muy importante a lo largo de la película, el campo de las expresiones idiomáticas, que son muy frecuentes pero que no encuentran equivalencia en la traducción al español:

◦ Ejemplo 36

TO	TM
00:19:00 “Solid Citizen Albert, hung up on a chick at your age. That’s a hoot. ”	–Un ciudadano honesto, Albert, fijarte en una chiquilla a tu edad no está bien.

◦ Ejemplo 37

TO	TM
00:22:28 “The thing about you, Miranda, is you’re such a drag.”	–Lo malo de ti, Miranda, es que a veces empalagas.

◦ Ejemplo 38

TO	TM
00:22:40 “No wonder your old man took to the sauce. ”	–No me extraña que su padre beba.

◦ Ejemplo 39

TO	TM
01:07:29 “ It’s a gag. ”	[Oración omitida en la versión española].

Para concluir este apartado, vamos a introducir dos ejemplos de interjecciones asociadas a un tono informal que se utilizan para expresar sorpresa o admiración y que suelen responder a la espontaneidad del hablante. En uno de ellos se ha recurrido, una vez más, a una expresión cliché y poco natural («¡Canastos!») que, de nuevo, crea un lenguaje artificioso en castellano, mientras que en el otro se ha aplicado la ya consabida estrategia de omisión que conlleva, una vez más, una pérdida de matices del original:

◦ **Ejemplo 40**

TO	TM
00:22:37 “ Wow! ”	–¡ Canastos!

◦ **Ejemplo 41**

TO	TM
00:48:57 “ Jeez , I don't think so.”	–No, en absoluto.

5.2.2. El uso del lenguaje considerado indecoroso

Si la presencia de palabras malsonantes ya era uno de los rasgos definitorios de *The Goodbye Look*, esta es mucho mayor en la adaptación cinematográfica de *El blanco móvil*. Además, mientras que en el caso de la novela la dureza del lenguaje era muy contenida, en el filme es mucho más explícita. Así, nos seguimos encontrando con una alta aparición de términos como «*hell*» o «*damn*», pero al mismo tiempo aparecen vocablos más extremos como «*bitch*». Pasamos, pues, a analizar las estrategias seguidas en la traducción de los mismos, así como las consecuencias de dichas decisiones traductológicas en la voz de los personajes:

◦ **Ejemplo 42**

TO	TM
00:18:54 “Go to hell .”	–Vete al cuerno .

◦ **Ejemplo 43**

TO	TM
00:39:51 “ Hot damn! I did it!”	–¡ Caramba , lo he conseguido!

◦ **Ejemplo 44**

TO	TM
00:42:02 “ Hot damn! ”	–Allá va.

◦ **Ejemplo 45**

TO	TM
01:21:08 “The hell you say.”	–No quieres.

◦ **Ejemplo 46**

TO	TM
02:00:06 “Oh, hell. ”	–Oh, al diablo.

En estos ejemplos, aunque solo hemos incluido dos casos en los que se aplica la estrategia de neutralización, lo cierto es que es muy recurrente a lo largo de toda la película, de modo que se atenúa el tono general de la original, donde no se escatima en el uso de vulgarismos y vocablos malsonantes. Hemos añadido también tres muestras que consideramos muy interesantes para apoyar la hipótesis que pretendemos defender, donde podemos observar la recurrencia a una estrategia de conservación –aunque atenuada– que da como resultado expresiones arquetípicas que emulan, una vez más, un lenguaje irreal: «Vete al cuerno», «¡Caramba!» y «Al diablo».

Por último, cerramos esta sección con ejemplos del uso de ese lenguaje más brutal al que hacíamos mención. En muchos de ellos la neutralización es absoluta, ya que se eliminan directamente los términos conflictivos. En otros, se produce una atenuación importante que se manifiesta de forma incluso más clara que en las muestras anteriores. Es el caso de «*harlot*», que el Oxford Dictionary define llanamente como «prostituta o mujer promiscua», mientras que su traducción como «mujerzuela», aunque pretende transmitir su sentido, no es tan directa como el original. Esta misma traducción se ha usado para adaptar «*bitch in heat*», lo que también modifica de forma significativa

el original. Por último, este intento del traductor de acomodar el guion de la película a su contexto sociohistórico para que resulte políticamente correcto nos deja también muestras de traducción que rozan el ridículo y provocan una pérdida de la brutalidad del original, como ocurre con «cara de besugo» para «*fish-eyed faggot*». En este caso volvemos a presenciar la creación de una expresión inexistente en nuestra lengua y que evoca una oralidad totalmente ficticia:

◦ **Ejemplo 47**

TO	TM
00:44:46 “Ralph may be planning a round-the-world jaunt with some happy harlot and needs some spending money.”	–Ralph puede estar planeando un viaje alrededor del mundo con una alegre mujerzuela , y para ello necesita dinero.

◦ **Ejemplo 48**

TO	TM
00:49:27 “Stop acting like a bitch in heat every time anything pretty in pants wanders by.”	–Debería dejar de comportarse como una mujerzuela cada vez que ve pasar unos pantalones.

◦ **Ejemplo 49**

TO	TM
01:16:05 “You fish-eyed faggot .”	– Cara de besugo .

◦ **Ejemplo 50**

TO	TM
01:58:18 “You were hired by a bitch to find scum.”	–Eres contratado solo para descubrir bajezas.

5.2.3. La presencia de referencias sexuales

A diferencia de lo que veíamos en *La mirada del adiós*, donde no aparecían apenas referencias sexuales o, de aparecer, lo hacían de forma muy sutil, en *Harper* estas son muy frecuentes y mucho más explícitas. Nuevamente, vemos una atenuación de todas estas referencias en la traducción al español, muy probablemente influida por la autocensura que aplicó el propio traductor para adaptar lo máximo posible el guion a la moral sexual dictada en la época. El código moral impuesto por la Iglesia Católica se correspondía con la versión más ferviente de un patriarcado masculino en el contexto del matrimonio y la familia (Linder, 2004:157), de manera que no es de extrañar que se atenuara todo aquello que fuera en contra de dicho código, como vemos a continuación:

◦ Ejemplo 51

TO	TM
00:07:46 “And that very same week Ralph started fooling around with a new lady.”	–Y esa misma semana Ralph empezó a cortejar a otra mujer.

◦ Ejemplo 52

TO	TM
00:23:17 “Don’t you ever feel the need to relax ?”	–¿Nunca siente necesidad de descansar ?

Estos dos ejemplos, aunque sutiles, llevan ocultas claras referencias sexuales. El Oxford Dictionary define en su segunda acepción el primero de ellos, «*fool around*», como «*be sexually involved*», que es precisamente el sentido que se quiere transmitir en la película. Sin embargo, «cortejar» sugiere un proceso de conquista mucho más delicado, donde las relaciones sexuales no están implícitas. En cuanto al segundo, si bien de entrada el verbo «*relax*» podría no llamar la atención, en la escena en la que se pronuncia vemos a una joven tumbada en una cama hablando en actitud sugerente al

detective Harper, por lo que podemos inferir un doble sentido en su significado. Así, si bien en la traducción literal con el verbo «relajarse» podría intuirse también esa referencia, «descansar» resulta mucho más neutro.

Por otro lado, vemos referencias sexuales mucho más explícitas que pierden casi por completo su sentido o que se ven fuertemente atenuadas. Es el caso de los cuatro ejemplos que incluimos a continuación:

◦ **Ejemplo 53**

TO	TM
00:32:14 “Cause if I don't grab you pretty soon, I'm gonna get sick. ”	–Porque deseo estar a solas contigo cuanto antes.

◦ **Ejemplo 54**

TO	TM
00:32:32 “ Don't try to do anything to me tonight, dumpling.”	–Es mejor que me dejes descansar, amigo.

◦ **Ejemplo 55**

TO	TM
00:36:28 “Oh, well, I'm a swinger. ”	–Oh, seguro que me encanta.

◦ **Ejemplo 56**

TO	TM
01:21:01 “You just want a warm body beside you, someone you can use for a while. ”	–Lo único que deseas es tener un cuerpo caliente a tu lado durante unos momentos.

En estos ejemplos, podemos comprobar cómo se neutralizan expresiones como «*if I don't grab you pretty soon I'm gonna get sick*» o «*someone you can use for a while*», que transmiten de forma muy clara una visión más visceral del sexo y lo reducen prácticamente a una necesidad biológica, mientras que en la versión española se juega mucho más con la imagen de una intimidad romántica y no tan sexual, como se refleja en «deseo estar a solas contigo». El caso más claro lo vemos en el ejemplo 55, donde Harper pide al taxista que lo acerque a un local de dudosa reputación y este le advierte de que probablemente no sea de su agrado, a lo que el protagonista responde «*Oh, well, I'm a swinger*». El Oxford Dictionary define «*swinger*» en su segunda acepción como «*sexually liberal person*», mientras que en la versión española se pierde por completo esa referencia sexual.

5.2.4. El tratamiento de la ironía y el humor

Por último, para cerrar este apartado, nos gustaría atender brevemente al tratamiento de la ironía y el humor que se da en *Harper*. El primer ejemplo lo vemos prácticamente al comienzo de la película, cuando Harper se reúne con un amigo al que hace tiempo que no ve y mantienen un breve diálogo distendido con toques de humor que no se manifiestan en la traducción, sobre todo en la segunda intervención, que corresponde a la respuesta del protagonista:

◦ Ejemplo 57

TO	TM
00:16:28 “You look like death warmed over.”	–Por fin has resucitado.
“Always nice to hear from my fans. ”	– Tenía ganas de verte.

Por otro lado, la ironía constituye uno de los rasgos definitorios de Harper, a la que recurre en situaciones de gran tensión. Un ejemplo claro es el uso que hace de la palabra «*Terrific*», que tiene un significado positivo en inglés –y, además, pertenece al

registro coloquial– y que el protagonista usa para ironizar cuando surgen complicaciones en la investigación. No obstante, en español se traducen con su significado real, de manera que se pierde ese tono sarcástico que marca la personalidad del personaje:

◦ **Ejemplo 58**

TO	TM
00:22:00 “ Terrific. ”	– Vaya.

◦ **Ejemplo 59**

TO	TM
01:03:47 “ Terrific ”	– ¡Qué oportuno!

Todos los ejemplos recopilados en este apartado, así como en el anterior, son reflejo del doble objetivo que motivó el desarrollo de este trabajo. Por un lado, tanto en la versión española de la novela *La mirada del adiós* como en *Harper, investigador privado*, hemos hallado un número significativo de ejemplos en los que se manifiesta la acción directa de la censura, sobre todo en el uso de coloquialismos, vulgarismos y referencias sexuales. Por otro lado, esta censura, si bien en muchos casos ha tenido como consecuencia una pérdida de registro, tono y matiz en las traducciones al español, lo que realmente nos ha interesado en nuestro análisis han sido todos aquellos casos en los que hemos podido ver cómo la influencia de esta censura ha conllevado la recreación de una lengua artificial, plagada de expresiones prototípicas que ya han pasado a formar parte del género pero que en su mayoría son inexistentes en nuestra realidad lingüística.

6. CONCLUSIONES

Por medio de este breve estudio, hemos tratado de relacionar la creación de una oralidad artificial en las traducciones de la novela y el cine negro norteamericano al español, por un lado, con la autocensura que marcó el trabajo de los traductores en España durante los últimos años de la dictadura franquista y los que le siguieron, correspondientes ya a la transición democrática, por otro. En general, tanto en la traducción de la novela como en el doblaje de la película objeto de nuestro estudio hemos podido constatar una tendencia hacia la estandarización de la lengua y una elevación de registro con respecto a las obras originales en inglés. Esto conlleva cambios importantes en la caracterización de los personajes, pues el uso que hacen de la lengua en los originales los marca socialmente, mientras que este componente apenas se manifiesta en las traducciones. Así, se produce un cambio en el tono general, que pasa de ser muy coloquial en la mayor parte de la novela y de la película originales a ser prácticamente culto en sus variantes españolas. De igual forma, se eliminan prácticamente todas las referencias sexuales y vulgarismos que aparecen, lo que resulta en versiones más cuidadas que sus originales. Podemos deducir que todos estos cambios no se habrían producido si las versiones de la novela y la película se hubieran realizado en una época menos marcada ideológicamente, pues «el componente histórico centrado en el polo de recepción reviste una importancia capital a la hora de explicar el comportamiento traductor» (Franco y Abio, 2009:21).

En cuanto al uso concreto que los personajes hacen de la lengua, hemos recopilado ejemplos en los que parece crearse un lenguaje artificial que, como recalcábamos, no se corresponde con la oralidad real cotidiana. No obstante, estas muestras no son suficientes para afirmar que dicha oralidad sea consecuencia directa de la autocensura que primaba en la época, pues son muchos los factores que pudieron haber propiciado su aparición. En un tiempo en el que las teorías sobre traducción apenas habían comenzado a despuntar, había una mayor tendencia al conservadurismo en las traducciones que, si bien en algunos casos podría estar marcado por el contexto histórico, también podría estarlo por la tendencia general a la atenuación dictada por el sistema traductor tradicional. Por otro lado, también cabría la posibilidad de que la

traductora no se hubiera enfrentado a un texto de tales características y tuviera dificultades para encontrar equivalentes a los coloquialismos y vulgarismos que se utilizan en la novela original, de manera que acabara recurriendo a expresiones poco naturales en el lenguaje oral en castellano. No obstante, nos inclinamos a descartar esta opción, ya que no se trata de un caso aislado sino que son muchas las obras de este género que experimentaron los mismos cambios al traducirse al español, de manera que achacar dichos cambios a la creatividad o falta de ella de un único traductor carecería de sentido. Asimismo, el hecho de que también veamos claros ejemplos de un lenguaje artificial en una película en la que se ha llevado a cabo un proceso de atenuación nos muestra que esto no es algo exclusivo de la novela negra, sino que también se da en su adaptación cinematográfica. De hecho, se manifiesta con mucha mayor claridad en el caso de la película, donde el uso de determinadas expresiones en diálogos informales recrea una oralidad fingida que no identificamos con nuestra oralidad cotidiana pero que no nos resulta extraña en el contexto en el que la escuchamos, debido a la estandarización que ha experimentado en el género.

Por otro lado, si bien es cierto que hoy no vemos identificado en este lenguaje artificioso el uso que hacemos de él en nuestro día a día, resulta complejo determinar las características de la lengua oral en el momento en el que se tradujeron la novela y el guion de la película. Trazar límites en el uso de la lengua es arriesgado, puesto que no podemos saber a ciencia cierta lo que se decía o no se decía antaño, ya que la lengua está en constante evolución y, por ende, sería necesario un estudio en profundidad sobre la idiosincrasia del español en la época estudiada. No obstante, lo que sí podemos afirmar es que, incluso en el caso de que en aquel momento la oralidad fingida de novelas y películas sí se asemejara más con el uso real del lenguaje, se han mantenido los mismos patrones traductológicos durante más de cuarenta años, de manera que «el régimen franquista parece no tener fin y se ha perpetuado el desaguisado de la manipulación ideológica de los textos originales hasta nuestros días» (Abio, 2013:12). De este modo, hoy en día presenciamos la recurrencia sistemática a expresiones prototípicas en la traducción de novelas y películas del género negro que poco tienen que ver con las que se utilizan en la lengua oral cotidiana.

En el presente trabajo nos hemos limitado a estudiar una única novela y una adaptación cinematográfica de otra novela de Ross Macdonald, de modo que para extraer conclusiones más representativas al respecto sería necesario estudiar un corpus mucho mayor de textos, tanto en el caso de novelas como de guiones llevados a la gran pantalla. Aun así, la investigación resulta útil, cuanto menos, para rendir homenaje a uno de los grandes escritores de novela negra que probablemente no haya recibido la atención que merece, como sí han hecho Dashiell Hammett y Raymond Chandler. Además, en la línea de este trabajo consideramos que existe todavía un sinnúmero de posibilidades que explorar. Nos resulta especialmente interesante el estudio de la situación paradójica en la que nos encontramos: se ha producido una clara evolución en el proceso de traducción, de manera que hoy en día hay mucha menor reticencia a introducir sexo explícito y tacos, por ejemplo, pero al mismo tiempo se mantienen de alguna manera los sistemas traductológicos que se implantaron en el franquismo, sobre todo en cuanto a la recreación de la oralidad, como ya mencionábamos anteriormente.

En conclusión, nuestro fin último con el presente trabajo es abrir las puertas a posteriores vías de investigación que estudien la oralidad fingida como fruto de la censura y la autocensura que se aplicó en España durante la dictadura franquista y la transición. A pesar de que este estudio, debido a sus limitaciones, no puede tomarse como representativo, consideramos que no carece de interés, ya que nos da indicios de la influencia directa que pudo tener la censura en la creación de una oralidad artificial que se ha perpetuado hasta la actualidad. Quizá sea esta una muestra más de que el férreo control de un régimen que se prolongaría durante cuarenta años no solo marcó la memoria histórica de una nación, sino que llegó a todos y cada uno de los ámbitos de la vida, incluida la característica más innata y genuina del ser humano: la lengua.

8. BIBLIOGRAFÍA

- Abellán, Manuel L. 1982. «Censura y autocensura en la producción literaria española», *Nuevo Hispanismo*, 1: 169-180.
- Abellán, Manuel L. 2003. «Censura como historia». *Bulletin d'histoire contemporaine de l'Espagne*, 11-12: 26-33.
- Abio Villarig, Carlos. 2013. Tesis doctoral. *Políticas de traducción y censura en la novela negra norteamericana publicada en España durante la II República y la dictadura franquista (1931-1975)*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Amell, Samuel. 1989. «Formas de censura en la literatura del posfranquismo». *Letras peninsulares* 2: 313-321.
- Brumme, Jenny (ed.). 2008a. *La oralidad fingida: Descripción y traducción. Teatro, cómic y medios audiovisuales*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- Brumme, Jenny y Hildegard Resinger (eds.). 2008b. *La oralidad fingida: obras literarias. Descripción y traducción*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- Brumme, Jenny. 2012. *Traducir la voz ficticia*. Berlín y Boston: De Gruyter.
- Fernández Colmeiro, José. 1994. *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*. Barcelona: Anthropos.
- Franco Aixelá, Javier y Carlos Abio Villarig. 2009. “Manipulación ideológica y traducción: atenuación e intensificación moral en la traducción de la novela negra norteamericana al español (1933–2001)”. *Hermeneus. Revista de Traducción e Interpretación*, 11: 1-23.
- Gómez Castro, Cristina. 2006. «¿Traduzione Tradizione? El polisistema literario español durante la dictadura franquista: la censura», *RiLUnE*, 4: 37-49.
- Gómez Castro, Cristina. 2007. “*El Guardián entre el centeno* o cómo traducir a Salinger sin ofender la moral patria”. *Actas del VI Congreso de Lingüística General*. Madrid, Arco/Libros: 655-666.

Grafton, Sue. 1999. "Introduction" en Tom Nolan, *Ross Macdonald: A Biography*. New York: Scribner, 5-7.

Harper. 1966. Dirigida por Jack Smight. Warner Bros: Estados Unidos.

Harper, investigador privado. 1966. Dirigida por Jack Smight [orig. *Harper*].

Hermans, Theo. 1985. *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. Londres: Croom Helm.

Linder, Daniel. 2001. "Translating hard-boiled slang: Raymond Chandler's *The Long Goodbye* in Spanish". En *Últimas corrientes teóricas en los estudios de traducción y sus aplicaciones*, ed. por Anne Barr, Rosario Martín Ruano y Jesús Torres del Rey. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 354-366.

Linder, Daniel. 2004. "The Censorship of Sex: A Study of Raymond Chandler's *The Big Sleep* in Franco's Spain". *TTR* 17.1: 155-182.

Macdonald, Ross. 1981. *La mirada del adiós* [orig. *The Goodbye Look*]. Traducido por Nora Bigongiari. Madrid: Alianza Editorial.

Macdonald, Ross. 2002. *The Goodbye Look*. Waterville, Maine/Bath: G.K. Hall&Co/Chivers Press.

Martini, Juan Carlos. 1977. "Presentación" en Ross Macdonald, *El hombre enterrado* [orig. *The Underground Man*]. Barcelona: Editorial Bruguera, 5-7.

Merino Álvarez, Raquel. 2002. "Traducciones censuradas de teatro y literatura infantil y juvenil en la España de Franco". En *Contribuciones al estudio de la traducción de literatura infantil y juvenil*, ed. por L. Lorenzo, A. Pereira y V. Ruzicka. Madrid: Dossat, 69-90.

Miguel González, Marta. 2000. «El cine de Hollywood y la censura franquista en la España de los 40: un cine bajo palio». En *Traducción y censura inglés-español: 1939-1985. Estudio preliminar*, ed. por Rosa Rabadán. León: Universidad de León, 61-86.

Rabadán, Rosa (ed.). 2000. «Con orden y concierto: la censura franquista y la traducciones inglés-español 1939-1985». *Traducción y censura inglés-español: 1939-1985. Estudio preliminar*. León: Universidad de León, 13-22.