

**'The shifting narrative perspectives of Durasian fiction do not, in fact, call the veracity of that fiction into question, since the events narrated are presented as strangely objective.' Discuss.**

Like many of Marguerite Duras's most celebrated works, the narrative of *Le ravisement de Lol V. Stein* poses as many questions as it answers. The entire novel consternates, with its endless repetitions seeming contradictory to the idea of traditional plot progression, its characters who seem like embodiments of psychological unknowability, and its enigmatic setting. The narrative is no exception. It consists variously of seeing events through different characters' eyes, hearing characters' testimonies like witnesses to a crime, and pure speculation on the part of the narrator. Matters are only confused further when it is revealed that the narrator is Jacques Hold, one of the key participants in the novel's events. There is therefore one crucial shift of narrative perspective in the work: the shift between Jacques' perspective as a narrator and his perspective as a character. Given that these perspectives are not mutually exclusive in the text – once he reveals himself as the narrator he does not cease to narrate his own actions as though they were someone else's – and since all other character perspectives are filtered through one or other of his perspectives, they encompass the entire narrative and determine its veracity. Most interestingly, Jacques's inevitable entanglement in the novel due to his role as a character within it renders his narrative unreliable in all kinds of ways. I therefore intend to show that the shifting of Jacques's narrative perspective contributes to the lack of objectivity in what he purports to be narrating but that as a consequence he presents us with a telling narrative, not of the story of Lol V. Stein, but of the effect that Lol V. Stein has on Jacques Hold.

Jacques presents us with the perspectives of other characters in an effort to present an objective narrative, but does not succeed in doing so. There are two forms of character perspective in the narrative; that of looking and that of seeing. Looking involves the very action of looking, an action visible to any onlooker. Seeing involves the private knowledge gained by looking at something. Jacques, in trying to be objective, abandons his role as a character and prioritises his role as a narrator. Yet in doing so, he strips his own character of the perspective of seeing, and attributes to himself only the perspective of looking. When describing how Lol follows a couple after seeing them from her garden, he does not reveal that he is one member of the couple and describes his perspective only thus: “L'homme qui était avec elle avait tourné la tête et il avait regardé la maison fraîchement repeinte” (37). However, he purports to know exactly what Lol saw and that it motivates her next action: “Dès que Lol avait vu poindre le couple dans la rue, elle s'était dissimulée derrière une haie” (37). In other words, he attributes to Lol a perspective of seeing that he can only have invented. Therefore, Jacques believes that he is presenting a narrative of objectivity because he is abandoning the automatic subjectivity of being a character participating in the events of the novel. Yet although he manages to create an appearance of objectivity, it is in fact problematic. He abandons his own perspective of seeing and with it the verifiably true knowledge he gains through what he sees in this scene; simultaneously he invents Lol's perspective of seeing and thus invents information that he then presents as true. Therefore, the objectivity that Jacques attempts really consists of invented subjectivity,

and is no better than the genuine subjectivity that comes with being a character within his own narrative.

The very fact, however, that Jacques attempts to take Lol's perspective tells us a lot about him as a character. Once he is finally alone with Lol discussing her voyeurism, she describes how Tatiana looked to her. He agrees with Lol's description and thus feels closer to her: "nous sommes deux, en ce moment, à voir Tatiana sur ses cheveux noirs" (115). Their shared perspective of this exact image is proof for Jacques that he can understand the incomprehensible Lol V. Stein. Although confirmation of this understanding may not come until this exact moment, the narrative is written retrospectively and he therefore believes he has license to edit the story of her life. When narrating the ten-year gap Lol spends in U. Bridge, the problem of how Jacques knows what happened when neither he nor anyone he knows was there is resolved by his admission that he simply invents what he does not know:

"Aplanir le terrain, le défoncer, ouvrir des tombeaux où Lol fait la morte, me paraît plus juste, du moment qu'il faut inventer les chaînons qui me manquent dans l'histoire de Lol V. Stein, que de fabriquer des montagnes, d'édifier des obstacles, des accidents. Et je crois, connaissant cette femme, qu'elle aurait préféré que je remédie dans ce sens à la pénurie des faits de sa vie"(37).

The objectivity of the narrative preceding this admission is therefore undermined, again by the invention of its facts by the narrator. This ultimately means that Jacques believes he is narrating the story objectively, but only because he believes he understands Lol well enough that he can fill in the gaps accurately. The reader has no other way of knowing whether his solutions for these gaps are true since the only narrative voice is Jacques's, but that in itself is doubt enough.

However, this reveals the overlap between Jacques as narrator and Jacques as character, a duality he simultaneously seeks to shrug off. He purposefully creates a distinction between these two roles within the narrative; in a single passage he distinguishes between the perspective of each. He introduces his perspective as narrator in the first person: "Je vois ceci" ; and his perspective on himself as character in the third person : "Il se décida : ce fut vers le haut du boulevard qu'il se dirigea. Hésita-t-il ? Oui." The assertion of the narratorial perspective compared to the rhetorical questions in narration about himself as a character demonstrates that he is presenting his role as narrator as more trustworthy and knowable than his role as character. Yet he relies on his relationship with Lol and his participation as a character in the events he is narrating to affirm his narratorial authority: a clear contradiction.

This contradiction could be a further indication as to Jacques's characterisation and state of mind. Marie-Chantal Killeen sees Jacques's switching of perspective not as a way for him to exert his authority by taking up all positions of utterance but as a sign of his disorientation.<sup>1</sup> This follows the pattern in Duras's fiction of characters being confronted by moments of extreme intensity which provoke personal crisis. This is

---

<sup>1</sup> Marie-Chantal Killeen ; 'Fiabilité ou fidélité: le problème de la narration dans *Le Ravissement de Lol V. Stein*' ; *Littérature* (n.162) ; 2011 ; p. 79

similar to what happens with Lol at the ball at T. Beach, although whether or not the ball instigates her crisis remains a point of contention among the other characters. For Jacques, his encounters with Lol have the same effect. It is notable that his switching between first- and third-person is similar to the narrative in other Duras works such as *L'Amant*, and it is identified by Killeen as a sign of dissociation from the self and, as such, a defining feature of these moments of crisis.<sup>2</sup> Jacques's disorientation is seen further in his narration. Entire paragraphs are repeated and at odd, incongruous moments. During the recounting of the Bedfords's dinner party, where Jacques meets Lol properly for the first time, the narrative diverges into a repetition of the first paragraph of the novel (100). Although not a verbatim repetition, it clearly follows the same structure and repeats the information therein. This repetition of the paragraph comes in the middle of a conversation between Lol and Tatiana about Michael Richardson and Anne-Marie Stretter, yet the paragraph is about Lol's childhood and adolescence. We thus see his further descent into obsession about Lol.

Indeed, the entire narrative recounts Jacques's growing obsession with Lol. Jacques's desire to share Lol's perspective to the point of being able to extrapolate events and memories indicates the extent to which he wants to understand her. His obsession with Lol is so extreme, and she is so elusive and mysterious that for him understanding her is akin to possessing her. This is similar to the way that Jacques sees his relationship with Tatiana as a desirable form of possession:

"Jacques Hold posséda Tatiana Karl sans merci. Elle n'opposa aucune résistance, ne dit rien, ne refusa rien, s'émerveilla d'une telle possession."(122)

However, the level of Jacques's failure to understand and his consequent ignorance shifts from a barrier to knowing Lol, to him understanding that the only thing he can know for sure is that he knows nothing. Rhetorical questions appear throughout Jacques's narrative and originally indicate his desperation for knowledge where lacunae still exist. About Anne-Marie Stretter at the ball he asks "qu'avait-elle connu, elle que les autres avaient ignoré"(16) ; the question both demonstrates Jacques's own ignorance and expresses his distress at this ignorance compared to the knowledge of others. Indeed, his ignorance seems to be at the foundation of his narrative: "c'est impossible de savoir quand, par conséquent, commence mon histoire de Lol V. Stein"(16). Nevertheless, whereas this ignorance begins as a source of anguish for Jacques, he slowly comes to appreciate that he will never have true, complete knowledge and understanding of Lol and what has happened to her. As he memorably expresses it, "ne rien savoir de Lol était la connaître déjà. On pouvait, me parut-il, en savoir moins encore, de moins en moins sur Lol V. Stein"(80). Even his comprehension of Lol as someone with a fixed identity seems shaken and his narrative expresses doubt as to this identity: "Lol V. Stein – c'était ainsi qu'elle se désignait"(23). By the end of the novel he views Lol's identity as so ungraspable that it is confusable with that of Tatiana's: "il n'y a plus eu de différence entre elle et Tatiana Karl sauf dans ses yeux exempts de remords et dans la désignation qu'elle faisait d'elle-même (188). Jacques's awareness of this ignorance contributes to the highly dubious nature of his remarks in the narrative. He

---

<sup>2</sup> Ibid; p. 71

sometimes uses two verbs of perception in a single statement to reduce any claim to veracity of the statement: “je crois me souvenir aussi de quelque chose”(37). In this way, Jacques’s narrative provides a clear vision of his own encounter with Lol, the confusion and ignorance provoked by it, and his eventual acceptance of this ignorance.

Therefore, we see that Jacques’s unreliable narrative and the shifts between his perspective as narrator and his perspective as a character are unreliable only in terms of what they tell us objectively about Lol and her story. His attempts to shift to the perspective of other characters fails as a way of presenting an objective impression of Lol but reveal much about Jacques’s own obsession and relationship with her. The inherent contradiction of his attempts at narratorial objectivity also contribute to the disorientation caused by his meeting with Lol, yet he eventually emerges with an understanding only of how little he understands. There is consequently some clear-sightedness on the part of Jacques, yet by dint of the inevitable filtering of information through him as a narrator and character, it is impossible for us to have any more ‘true’ information than what he himself is able to give us. However much we might want to understand Lol as a character and a victim, we are doomed, like Jacques, to be left only with an awareness of how incomprehensible she is.

### **Bibliography**

**Marguerite Duras** (1964); *Le ravisement de Lol V. Stein*, Paris, Editions Gallimard, 2013, Kindle edition

**Marie-Chantal Killeen** (2011) ; ‘Fiabilité ou fidélité: le problème de la narration dans *Le Ravisement de Lol V. Stein*’, in *Littérature* (n.162), 2011 ; pp. 69-82

**Michael Sheringham** (1983) ; ‘Knowledge and Repetition in *Le Ravisement de Lol V. Stein*’, in *Romance Studies* (n.2), 1983, pp.124-140



**Rebecca May**

*WASTED*, DE KATE TEMPEST: TRADUCCIÓN  
AL ESPAÑOL Y COMENTARIO CRÍTICO

Director: Dr. Jorge Braga Riera

Máster Universitario en Traducción Literaria  
Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores  
Facultad de Filología  
Universidad Complutense

# Índice

<b>1. Resumen</b>	<b>1</b>
<b>2. Prólogo</b>	<b>2</b>
<b>3. Introducción</b>	<b>3</b>
<b>4. Texto original de <i>Wasted</i>, de Kate Tempest</b>	<b>5</b>
<b>5. Traducción de <i>Wasted</i>, de Kate Tempest</b>	<b>42</b>
<b>6. Comentario crítico</b>	<b>80</b>
6.1. La oralidad ficticia	80
6.1.1. Rasgos pragmático-textuales	81
6.1.2. Rasgos sintácticos	82
6.1.3. Rasgos fónicos	84
6.1.4. Rasgos léxicos	86
6.2. ¿Domesticación o extranjerización?: los elementos sociogeográficos	88
6.3. Los juegos de palabras	91
6.4. Los elementos poéticos	93
6.4.1. Principales rasgos poéticos del texto	93
6.4.2. La selección de estrategias	95
6.4.3. La traducción de la rima	96
6.4.4. La traducción del ritmo	100
6.4.5. Consideraciones especiales respecto a la estructura	102
<b>7. Conclusiones</b>	<b>103</b>
<b>8. Bibliografía</b>	<b>104</b>

## 1. Resumen

Este trabajo presenta una traducción del inglés al español de la obra *Wasted*, de Kate Tempest, y su comentario crítico correspondiente. La pieza, traducida íntegramente, cuenta la historia de tres amigos – Ted, Danny, y Charlotte – que reflexionan sobre sus vidas diez años después de la muerte de su amigo Tony. El texto alterna Escenas, en las que se desarrolla la historia de los amigos, y Coros, donde personajes sin nombre comentan los sentimientos de los protagonistas utilizando elementos poéticos. La traducción persigue mantener el componente social y la distinción entre los Coros poéticos y el habla más convencional de las Escenas.

El comentario crítico considera primeramente la oralidad ficticia del texto, esencial para la cohesión de la obra, y la conservación de las características sociales del diálogo. Se examinan, además, los elementos sociogeográficos más generales, los juegos de palabras y los elementos poéticos que aparecen en los Coros, que exigen una determinada toma de decisiones para traspasarlos debidamente al castellano.

**Palabras claves:** Teatro, poesía, oralidad, variedad lingüística, elementos sociogeográficos.

## 1. Abstract

This work consists of a translation from English to Spanish of the play *Wasted* by Kate Tempest and a corresponding critical commentary. The play, translated in its entirety, tells the story of three friends in their twenties – Ted, Danny and Charlotte – who reflect on how they have spent their lives in the ten years since the death of their friend, Tony. The text switches between Scenes, in which the story of the friends unfolds, and Choruses, in which nameless characters comment on the feelings of the protagonists using elements of poetry. The translation aims to maintain social elements and the distinction between the poetic Chorus parts and the conventional speech of the Scenes.

The critical commentary focuses firstly on the fictive orality of the text, which is key in ensuring that the play is coherent and that social characteristics of the dialogue are maintained. There is also an examination of wider socio-geographic elements, plays on words, and the poetic features of the Choruses, since these require careful decisions to be made in order to translate them satisfactorily to Spanish.

**Key words:** Drama, Poetry, Orality, Linguistic Variety, Socio-geographic elements.

## 6. Comentario crítico

*Wasted* plantea muchas dificultades que hay que tener en cuenta a la hora de traducirlo al castellano. Es importante observar, como ya se ha dicho, que el texto se divide en dos hilos claramente diferenciados: las partes del Coro, y las Escenas, en las que aparecen realmente los protagonistas. Algunas complejidades del texto se muestran tanto en los Coros como en las Escenas, y otras son propias de un único hilo.

En primer lugar, se aprecian claramente los rasgos de la oralidad ficticia que contiene y que son importantes para la acción y para otorgar verosimilitud a los temas principales de la obra. Al traducirla, hay que identificar estos rasgos y cuáles hay que mantener.

En segundo lugar, los elementos sociogeográficos del texto están estrechamente vinculados a la acción y al lenguaje que utilizan los personajes. La traducción de la obra al castellano implica su traspaso a una nueva cultura, por lo que hay que elegir entre las estrategias distintas de domesticación y extranjerización.

En tercer lugar, hay varios juegos de palabras en el texto que no funcionarían en castellano si fueran vertidos de manera literal. Por lo tanto, hay que considerar el mecanismo de cada juego de palabra individualmente para llegar a la mejor estrategia de traducción.

Finalmente, los elementos poéticos de las partes del Coro constituyen un reto traductor considerable. Puesto que estas partes se distinguen de las Escenas en buena medida por el uso de elementos poéticos, hay que incorporar estrategias propias de la traducción de la poesía, además de las aplicadas para la traducción de las Escenas.

### 6.1. La oralidad ficticia

El concepto de oralidad ficticia adquiere suma importancia en la traducción de textos dramáticos. Jenny Brumme afirma que «no designa un único fenómeno homogéneo, sino que cubre más bien una multitud y gran variedad de manifestaciones de lo oral en lo escrito» (2008: 7), entre ellas «los diálogos escritos que evocan la autenticidad de la conversación o los relatos que fingen la narración oral» (2008: 7). Chaume habla más del propósito final del texto, definiéndolo como «un lenguaje escrito, con la finalidad de ser dicho o pronunciado como si no hubiera sido escrito, es decir, como si realmente fuera un discurso oral» (en Brumme 2008:8). Algunos autores prefieren considerar la oralidad como un conjunto de sus rasgos cuantificables en vez de optar por una definición, como Cebrián Alberola, que destaca rasgos como la extensión oracional, la enumeración y las marcas dialectales como elementos definitivos de la oralidad (2011: 608).

Lo que queda entre la mayoría de las definiciones es la idea de hacer que un texto parezca oral, para distinguirlo de un texto escrito cuyo objetivo es ser leído. Por eso, la oralidad ficticia de *Wasted* es patente y uno de sus rasgos más sobresalientes.

La oralidad ficticia se manifiesta, en líneas generales, de distintas maneras que se pueden categorizar bajo cuatro tipos: los rasgos pragmático-textuales, que son elementos que



aparecen directamente y de forma visible en el texto, como marcadores de contacto e interjecciones; los rasgos sintácticos; los rasgos fónicos, que incluyen el dialecto; y los rasgos léxicos, que se refieren a la categorización del lenguaje utilizado.

Muchos elementos de la oralidad ficticia del texto que nos ocupa destacan por su naturaleza coloquial, por lo que el examen a continuación se centrará en este aspecto. Primero, se revisarán los rasgos pragmático-textuales, tales como los marcadores de discurso y las reformulaciones; luego los rasgos sintácticos, como la falta de subordinación y la parataxis; posteriormente los rasgos fónicos, es decir el acento de los personajes; y finalmente los rasgos léxicos, como los coloquialismos y el uso del vocativo. En todos los casos, se ilustrarán con ejemplos extraídos de nuestra versión castellana de la pieza.

### 6.1.1. Rasgos pragmático-textuales

El rasgo pragmático-textual principal del texto son los marcadores de discurso, que aseguran que el interlocutor siga atento a la conversación. Contamos con abundantes casos, como los avances acumulativos: «You know, I'm not being funny, but, you know, when he's with all his cool new 'creative' mates» (p.11)<sup>6</sup>. La repetición de «you know» es bastante común en el inglés hablado, pero, en español, esta repetición puede resultar forzada, por lo que conviene buscar alternativas; así, la frase anterior se ha traducido como «Fuera de broma, pero es cuando está con sus nuevos amiguis superguays y "artísticos"». Aquí, los marcadores de discurso se pierden en aras de la naturalidad, pero otros rasgos de la oralidad permanecen, como el léxico coloquial, a modo de compensación.

Las preguntas retóricas son una forma de marcador de discurso que se utiliza mucho en el habla coloquial en inglés y que son muy frecuentes en el texto:

DANNY: Day like today, you think, fuck. Don't you? All of a sudden ten years has gone by. All the things you done, that's just what you done. You weren't even thinking. But now, suddenly it's made you who you are. You can't go back, can ya? (p.13)

Aquí también sería forzado en español mantener múltiples preguntas retóricas en un mismo párrafo, por lo que la segunda se elimina en la traducción. Sin embargo, se ha mantenido la primera para la oralidad del pasaje:

DANNY: Un día como hoy, te dices, joder. ¿No? De repente, ya han pasao diez años. Y todas las cosas que has hecho, son las únicas que has hecho. Ni siquiera lo estabas pensando, pero han hecho que seas quién eres. Y no hay camino atrás.

El texto también se caracteriza por las reformulaciones, prueba de un deseo por parte de la dramaturga de reproducir el diálogo espontáneo:

---

<sup>6</sup> Los números de página se refieren a la paginación de este trabajo.

TED: Know what I heard about train drivers?

DANNY: What?

TED: If you drive a train and you hit three people. Like, if three people jump out in front of your train. (p.12)

La conjunción «like» es muy propia del inglés hablado por la frecuencia con la cual se utiliza coloquialmente. Aquí, indica también un rasgo de la oralidad en general, pues señala una reformulación de la frase que Ted acaba de pronunciar. Por lo tanto, conviene encontrar una traducción que incorpore una expresión de idéntico registro, y que además permita expresar el hecho de que esta frase se trata de una reformulación. Por eso se ha utilizado la expresión coloquial «en plan», con el siguiente resultado:

TED: ¿Sabes lo que me contaron de los conductores de tren?

DANNY: ¿Qué?

TED: Si conduces un tren y atropellas a tres personas. En plan, si tres personas se cruzan en frente del tren.

Otras reformulaciones conllevan cambios en la sintaxis:

TED: Couldn't handle it though, if someone did jump out.

DANNY: Never forgive yourself would ya?

TED: Three times as well. Fuck you right up that would. (p.12)

La frase «Fuck you right up that would» no resulta chocante en el dialecto social específico de los personajes, un rasgo que incide en la oralidad. La inversión del complemento y del verbo y sujeto demuestra la espontaneidad de la frase. En español es difícil mantener este juego, por lo que se opta por la siguiente traducción:

TED: Pero no lo aguantaría, si alguien se me cruzara de verdad.

DANNY: Nunca te lo podrías perdonar.

TED: Y tres veces, además. Te jodería la vida.

Utilizar la frase «Te jodería la vida» mantiene el léxico coloquial, pero sacrifica del rasgo sintáctico del original.

La sintaxis será, precisamente, objeto de análisis en el siguiente punto.

### 6.1.2. Rasgos sintácticos

Hay varios rasgos sintácticos del texto que contribuyen a su oralidad. Los rasgos que más destacan suelen contravenir las reglas prescriptivas de la gramática formal. En primer lugar, Espunya (2012) explica que el texto oral tiende a ser aditivo más que subordinativo. Es decir, es más común tener una serie de cláusulas principales o coordinadas que cláusulas subordinadas. En parte, esto se debe a la espontaneidad del habla oral; se puede suponer que una conversación no se ha planeado de antemano y, por tanto, tiene una organización menos

compleja. Este rasgo es muy evidente en la tercera escena: los personajes están ebrios, por lo que su habla tiene una estructura interna donde predomina la coordinación: «Oh, you know, work, and the routine, and Sally and me, the flat, and who's doing the washing up, and who's making the dinner or, you know» (p.23). La repetición de «and» refuerza la idea de que Ted simplemente está añadiendo elementos a lo que dice a medida que se le ocurren; es decir, hace que la enunciación sea enfáticamente espontánea, y por lo tanto eminentemente oral. Para mantener la oralidad, se han mantenido las múltiples conjunciones: «Pues, el curro, y la rutina, y Sally y yo, y el piso, y a quién le toca fregar los platos, y a quién le toca preparar la cena, y eso. Es que.... No sé».

Este es un ejemplo extremo consecuencia del estado de los personajes en ese momento, pero el mismo fenómeno ocurre en otras partes del texto. Muchas veces, la naturaleza aditiva es evidente en el uso de la parataxis, que Koch y Oesterreicher (2007) apuntan como propia del lenguaje oral:

It's boring though. That's what I'm saying. You? You party hard. Me? I hardly party. Everything's exciting for you. Behind the bar or on the dole, or doing some shifts here and there. Every day something different for you. No responsibilities. (p.23)

Este rasgo se puede traducir con una sintaxis más o menos paralela:

Pero es aburrido. A eso me refiero. ¿Y tú? Tú siempre sales de fiesta a tope. ¿Pero yo? Apenas salgo de fiesta. 'To' es emocionante pa' ti. Trabajando en algún bar o cobrando el paro, currando algún que otro turno. Cada día es distinto pa' ti. Na' de responsabilidades.

Se debe notar aquí que, en algunos casos, ha sido necesario aclarar ciertas frases incompletas en la traducción para que el pasaje en su conjunto tenga sentido. Por eso «Every day something different for you» se ha vertido como «Cada día es distinto pa' ti». Sin embargo, el uso de la parataxis se mantiene con frases como «No responsibilities», que se ha traducido como «Na' de responsabilidades».

El uso de elementos deícticos es importante para que partes paratácticas del texto tengan cohesión. Serpieri (en Bassnett-McGuire 1985: 94-95) ha sugerido incluso que estos elementos son los más importantes a la hora de dar significado al diálogo teatral. En el ejemplo anterior, el elemento deíctico combina con la parataxis para enfatizar la espontaneidad de la enunciación. En la segunda frase «That's what I'm saying», la palabra «that» constituye una adición a la primera frase para mostrar que Ted está añadiendo ideas a lo que dice mientras se le ocurren. Es importante, por consiguiente, mantener esto en aras de preservar la oralidad y la espontaneidad del diálogo. Por eso, se ha mantenido el elemento deíctico en la traducción: «A eso me refiero».

Otro rasgo sintáctico de la oralidad del texto es el uso de tiempos verbales. En el lenguaje formal y escrito, cambiar entre el presente y el pasado al narrar el mismo suceso