



El tratamiento de lexicografía ficticia en la traducción de narrativa.

Una perspectiva prosódico-discursiva en torno a
la idiosincrasia sociocultural del traductor

Eduardo Barros-Grela
Department of Hispanic Languages and Literature
Stony Brook State University, New York

“The translator with a tin ear is
as deadly as a tone-deaf musician”
(Gregory Rabassa)

En la tradición de los estudios de traducción se han debatido frecuentemente los problemas que tal disciplina conlleva a partir de una base de carácter binario: lengua original y lengua de recepción, forma y sentido, pérdida y ganancia, traición y fidelidad, etc. Estos problemas subyacen a una concepción lingüística originada en el estructuralismo saussuriano, que introduce y afianza la composición bífida de la lingüística. La hipótesis que se presenta en este trabajo tratará de demostrar que hay ciertas instancias en las que la concepción dual no funciona en el ámbito de la traducción. La gran cuestión que encadena esta hipótesis con los textos que serán estudiados en este ensayo versará sobre la medida en la que se diferencian los textos literarios con un uso convencional de la lengua, de los textos que presentan alteraciones lingüísticas en alguno de los planos en los que se producen. Como tal empresa resulta harto extensa, la apreciación conceptual de este estudio quedará restringida en ésta, su primera fase, a los casos en los que se produce una retención extra para el éxito de la traducción debido al uso literario de unas formas lingüísticas que no existen (en una de las lenguas o en las dos).

La aproximación que seguirá este proyecto es la de reconocer las repercusiones culturales que el trasvase de una lengua a otra causa cuando en ella aparecen elementos que no pueden ser plenamente reconocidos. Se estarán, pues, tratando estas cuestiones en lo que afecta al lenguaje, a la lengua, al dialecto (se considera aquí el argot¹ o jergonza callejera como un dialecto en lugar de como un registro, por razones que se explicarán posteriormente) y al idiolecto. Un proyecto amplio que se servirá de dos textos a modo de ilustración: por un lado, cuando Julio Cortázar escribe en su obra *Rayuela* (305) el pasaje en el que se describe una experiencia climática, está haciendo uso de lo que él bautiza con el nombre de "glígligo", una lengua aparentemente sólo codificable en la mente de sus dos protagonistas: Horacio y La Maga. En 1966, Gregory Rabassa hace una traducción excepcional de este pasaje al inglés. Para ello, tiene en cuenta múltiples aspectos de la versión original, que han de ser trasladados a la lengua/ cultura receptora.

El otro texto que quiero utilizar como ejemplo de esta problemática es el publicado en 1997 por Federico Corriente, *Trainspotting*. Este texto es una traducción del original escocés publicado en 1993 por Irvine Welsh, y tiene como implicación traumática principal el hecho de tener que tratar una variante de lenguaje extremadamente local, muy particular de un margen espacio-temporal muy específico. La razón que me ha llevado a escoger este texto sobre la posibilidad de muchos otros que se adaptarían quizá de una manera mucho menos complicada (como serían los casos de *Alice in Wonderland*, de Lewis Carroll, 1984 de Orwell, así como *A Clockwork Orange*, de Anthony Burgess), y que serán probablemente una parte importante del estudio más amplio sobre el mismo tema del que este trabajo no es más que un adelanto, es la de que el argot en sí nunca se ha

interpretado en estudios de traducción como un componente del grupúsculo que conforman los textos que usan entradas léxicas inexistentes en cualquiera de las lenguas.

El rasgo más relevante para mi estudio de esa variante lingüística es el uso del argot, como anteriormente había referido. Las connotaciones culturales específicas de este dialecto representan un obstáculo casi insalvable para el traductor. El resultado conseguido por Corriente para la lengua española presenta muchos problemas, sobre todo, en dos aspectos: por un lado la lectura de la traducción se hace pesada y difícil para el lector implícito (a quien, afortunadamente, yo represento) por la falta de ritmo, por la ausencia de musicalidad. Por otro lado, sin conocer el entorno social y personal del traductor (y entraría ya en el problema de la poca importancia que se le da a este cooperador de la función creativa, de quien sólo se sabe por una mínima referencia nomencladora), se podría argumentar con una cierta solidez que la jerga que está empleando en su traducción al español ha sido sustraída de un diccionario, no de su uso común personal. Incorrecciones, usos inapropiados, desubicación terminológica. Todas éstas, son facetas que se pueden observar en su libro. No hay, sin embargo, un ánimo destructivo hacia su trabajo desde mi crítica, ya que comparto con este traductor la alta dificultad de aproximarse a un texto de tal naturaleza. Son mis comentarios, al contrario, una muestra del gran trabajo que conllevó su empresa y de las dificultades, prácticamente insalvables que el mismo presenta.

Así pues, el estudio que presento se moverá por los terrenos de un tipo de traducción que atañe a textos que incorporan fragmentos de lenguas inventadas, bien por el autor o por un determinado y reducido grupo de hablantes. Desde la perspectiva de este trabajo, se intentará explicar cómo la dualidad reinante en los procesos de traducción puede ser problematizada por este tipo de discursos. En ellos aparece un nuevo elemento que parece situarse entre los dos primeros, ya que ha de guardar las semejanzas necesarias para poder mantener el significado sugerido en el primer idioma, pero a la vez ha de transponer sus significantes a formas que permitan establecer las mismas correspondencias fonológico-semánticas que en el original.

Gregory Rabassa se pronunció en una conferencia en New York en términos muy afines a los que yo acabo de exponer, pocos años después de haber realizado la traducción de la obra maestra argentina anteriormente mencionada. En su conferencia, Rabassa explicó que "...the ear is important in translation because it really lies at the base of all good writing. Writing is not truly a substitute for thought, it is a substitute for sound..." (82). Esta cita se antoja de gran relevancia para los propósitos de este discurso, ya que considero que es precisamente el sonido lo que determina con mayor rigor la calidad de estas traducciones en particular. Muriel Rukeyser también hace referencia a la importancia que tiene la musicalidad de una traducción para una recepción reconfortante: "Treason and resurrection and bringing over, these are translations. It is a mythologica effort to bring a music over into another life. And it involves one's own lost languages. As if we knew all languages." (188) Si aplicamos estas citas de los dos autores, que sugieren

que los términos significantes que se utilicen no son los únicos referentes que el traductor debe observar para lograr una equivalente sonoridad y un ritmo de lectura que haga justicia al propuesto por el autor², descubriremos que, efectivamente, para ambos textos es primordial el uso y el efecto del sonido. En el pasaje de Cortázar/Rabassa podemos adivinar cómo la oralidad, el sonido del texto, juega un papel vital para el desarrollo de su comprensión.

La valiente traducción propuesta por Rabassa, no sólo acierta a mantener el exoticismo morfológico de los lexemas que Cortázar había plasmado. Además, una vez que mediante esa técnica, el traductor ya ha colocado al lector en el terreno connotativo que pretendía, también consigue librarlo de una pesadumbre retórica por medio del ritmo narrativo. Obviamente, este fragmento literario, engloba rasgos narrativos y poéticos en su propia estructura. Es por eso que la musicalidad se hace tan central y se haría tan perturbadora si fuese tratada en la traducción fuera de los parámetros que se le han sido asignados. Esteban Torre trata precisamente, con detenimiento y acierto, el problema del ritmo y la rima en un poema que va a ser traducido: "...nadie niega la importancia decisiva del ritmo, no sólo en el verso, sino también en la llamada prosa artística. [...] Hablamos de "eufonía" cuando de la combinación oportuna de todos los elementos fónicos, surge un efecto acústico *agradable* [...] naturalmente, una traducción que pretendiera reproducir el texto original sílaba por sílaba, acento por acento, sería algo tan ilusorio como una traducción fonética, sonido por sonido." (166-167).

Siguiendo el análisis planteado por este teórico, sería muy fácil identificar el texto que aquí está siendo estudiado como uno de esos "poemas narrados". Es posible porque cumple todos los parámetros que han de ser aplicados a la traducción de la poesía, según los preceptos de este autor (quizá con la salvedad de la rima). Se entiende este planteamiento como un elemento a tener en consideración porque, como se recuerda en el estudio de Sándor Hervej, el elemento prosódico de un texto poético es tan importante como el elemento semántico (56), y es por estos terrenos por los que se mueve Rabassa a la hora de hacer su traducción. El texto está describiendo un encuentro sexual a cuyo significado puede llegarse a través de la musicalidad de las palabras y del discurso. La conjunción de la equivalencia de la prosodia y el discurso garantizan así el éxito de la traducción. La prueba práctica para probar la validez de la propuesta realizada por Rabassa es que la primera reacción ante el texto de un lector no-especializado americano y uno español es la misma: el texto habla de sexo. Rabassa, de manera muy eficaz, mantiene la progresión climática de las frases por medio de su longitud y rapidez. La secuencialidad activada por los elementos vacíos de significado denotativo evolucionan a través del discurso desde una relativa pasividad de acción hasta un momento de cenit discursivo que llega mediante una progresividad eréctil de la sucesión de comas que preceden al orgasmo discursivo, al Evohé.

Cuáles son los motivos que llevan a este autor a obtener tan buen resultado es algo que se podría descubrir recurriendo a los propios orígenes sociales y culturales del traductor, siendo éste un tema de vital importancia de acuerdo con el artículo de Schmitz cuando dice que "The author points out

translational deviations and freedoms in the translated renditions of this work, and stresses the need for translators to be faithful to the original text and not censure the language by erasing what they find objectionable.” La primera y obvia cuestión ante esto es la que Scmitzs desarrolla acto seguido, que es plantearse qué es lo “objectionable” y cómo su significado varía dependiendo de quién interprete la acción. Esa interpretación puede ir seguida, desde luego, de una plena intencionalidad que el traductor no busca ocultar. Sin embargo, también viaja inmersa en la parte no consciente de la naturaleza humana, la que identifica al ser individual dentro de unos parámetros culturales comunes que son inherentes al propio traductor: su epistemología.

El texto literario en sí, precisa de tres aspectos para un perfecto entendimiento y un perfecto acomodamiento lingüístico: primero, el de la cultura del texto original, segundo el de la cultura receptora y, por último, el de su propia condición literaria. Rabassa reúne estos tres elementos, y así ha sido capaz de concebir un ínclito texto como éste. La metodología que él ha utilizado ha estado continuamente secundada por su focalización pragmática, por su intento de que su lector experimente las mismas sensaciones al aproximarse a este texto que las que tendría un lector del Cortázar original. Por eso, el traductor ha mantenido las estructuras discursivas, las estructuras sintácticas y fonológicas (dentro de lo posible) y sólo ha variado parcialmente la morfología de las palabras, anglicando los morfemas de las palabras (que parecen ser en este caso quienes otorgan en realidad la significación en detrimento de los lexemas), pero respetando, precisamente, los lexemas (y su componente fonológico). De esa manera, los términos inventados para esta nueva lengua que es el glíglico, permanecen inalterados a pesar de la parcial traducción, y los elementos que realmente llevan la carga semántica (como decía, la sintaxis y el ritmo discursivo) permiten al lector de la traducción acceder a las mismas áreas de conocimiento que el lector del original.

Parece una tarea harto fácil si se compara con la traducción de una serie de términos, también inexistentes en la lengua de recepción, pero cuya función o relevancia no es tan execrable como la de las entradas léxicas del texto del escritor argentino, que con mantener una serie de parecidos en su forma que sugieran palabras de alto contenido sexual es suficiente. En el caso de la obra *Trainspotting* los elementos que hay que tener en consideración cuando se está llevado a cabo un estudio para realizar una traducción son mucho más numerosos y, por lo tanto, su conjunción mucho más complicada. La relación que se guarda entre este texto y el anterior, versa en el elemento antes explicado sobre la importancia de la prosodia y de la estructura discursiva en el desarrollo de la traducción.

Si el texto de Rabassa era un modelo del buen hacer, el texto de Corriente presenta abundantes problemas de diversa consideración, ya que en él se nota una falta sustancial de dedicación a este ámbito de la traducción. Obviamente, los textos son diferentes, y por lo tanto sus aproximaciones han de, asimismo, diferir. Sin embargo, para cualquier tipo de discurso, es realmente importante la dimensión oral, la capacidad de facilidad de lectura

que pueda tener. Que sea un texto, en definitiva, natural, que no esté forzado en su reproducción. Los problemas que han sido hallados en la traducción propuesta por Federico Corriente, añaden a los anteriormente expuestos el de que el traductor parece no albergar la competencia lingüístico-cultural trilateral que, como explicaba más arriba, Rabassa sí tiene. El traductor de *Trainspotting* parece dominar tanto la cultura de la lengua original (de hecho, agradece en la contraportada de su libro la ayuda de varias personas, y todas ellas resultan ser de apellido anglófono) como la naturaleza literaria de la obra, pero no parece dominar perfectamente, salvo en contadas excepciones, la jerga callejera utilizada en español.

Las soluciones que el autor adopta en la mayoría de los usos del argot propio de su misma lengua hacen que la lectura del texto traducido adquiera una torpeza, que el texto original no tiene (aunque hay que reconocer que ha sido brillante en algunos de los usos que ha establecido para frases muy localizadas en la jerga española, por ejemplo, "vámonos de una puta vez" (11), "había desplegado un chutódromo" (15), o "más volado que una puta cometa" (15), que son expresiones que resultan conocidas al oído del lector implícito de la obra, y que encajan perfectamente en el significado de la imagen original. Pero, como decía, las buenas decisiones verbales no abundan en el libro en general ni en el pasaje que yo he estudiado (e interpretado en el anexo). Mejor dicho, existe una falta importante de coherencia y estilo palpable en prácticamente todos los usos del argot en la obra. Las equivalencias (si es que se puede hablar de equivalencias en el ámbito de las jergas callejeras. Recordando lo que dice Julie Adam, "S'il est vrai que certaines locutions ... franchissent plus aisément les continents de la francophonie, il reste que la colère populaire ne s'exprime généralement pas de la même façon en Europe et en Amérique. Ainsi, les références sexuelles sont réduites à la portion congrue au Québec, supplantées par les répertoires scatologique et, surtout, religieux." (237)) han de mantenerse pues a nivel prosódico. Y es esto algo que no sucede. Es chocante para un lector que conoce el mundo que se está tratando de retratar leer expresiones como "cabrones cicateros" (12), chándals de acetato (13), "cabrón espabilao" (13), majo chaval (17), etc. En la traducción que yo propongo al final de este trabajo, las expresiones escogidas como equivalencias para el argot, funcionan bien dentro del discurso oral al que pertenecen (como indica Julie Adam: "L'une de ces nouvelles, *A Summer Girl*, de l'auteur John McKenna, met en lumière le défi que représente la traduction d'expressions vulgaires telles que *bastard, shit, bloody, half-arsed, pissed, pissed-out, (...) et fucking*. Il s'agit d'un texte marqué par l'oralité..." (236). Los personajes son identificados, sin necesidad de descripción personal alguna, dentro del estrato y la condición social en la que se les inserta. Igual que en el original. El problema que presenta la traducción propuesta por Corriente es que no se puede identificar bien a los personajes siguiendo estos parámetros.

Encuentro como causas de esta disfunción dos posibilidades divergentes. Por un lado, que la urgencia editorial que actualmente se impone a los traductores en España, no le permitiese a Corriente pararse en los usos específicos del puntual registro callejero del que está haciendo uso. Por otro lado, (sin que sea necesariamente excluyente) que el entorno cultural del

traductor no le provea de una capacidad suficiente como para poder entender los usos de las palabras y perífrasis que está utilizando en su particular contexto. Siendo la primera de las causas planteadas un tema que se merece un profundo estudio, pero ante el cual, no hay una solución inmediata aparente, me inclino a percibir la segunda de las causas como el mayor problema que perturba a esta traducción. La idea que me viene a la mente sobre el estudioso llevando a cabo su traducción, es la de un estudioso rodeado de diccionarios y gramáticas para lograr la mayor perfección posible. Esta ardua tarea queda, sin embargo, mutilada por el distanciamiento del traductor con respecto a la lengua que se está produciendo en la calle, es decir, la lengua en uso. Por eso, su propuesta, aunque correcta en la mayoría de las instancias en las que aparece el fenómeno de la jerga, queda terriblemente maltrecha en cuanto que su aplicación a la oralidad, en cuanto que su aplicación a la lectura del texto y a su capacidad para ser decodificada.

El hecho de que Corriente no pertenezca al ámbito lingüístico que está tratando de retratar (algo que no he podido constatar, precisamente por una consecuencia de la primera de las causas que he introducido más arriba, que es que apenas hay información disponible sobre el autor), es un verdadero obstáculo para la linealidad de la narración que está produciendo. Existen en su traducción ciertos síntomas indicativos de un extrañamiento del texto con respecto a la idiosincrasia del habla del autor. En una previa aproximación a este texto (1997), utilicé por casualidad mi amistad personal con personas que se enmarcarían dentro del retrato que se está tratando de dar aquí, es decir, yonquis de condición social muy precaria, para conocer cuál era su opinión lingüística sobre un breve fragmento de la traducción al español del mismo texto que estoy utilizando aquí. Los resultados fueron no tanto esperados como elocuentes: "Un pijo queriéndose ir de guay", es decir, un hablante desnaturalizado, apartado de su ecosistema lingüístico. Efectivamente, hay muchos rasgos del habla empleada por el autor que lo revelan como perteneciente a la clase media acomodada, quizá incluso a la clase alta. En la página 13, Corriente usa la frase "pendoncito cara pan" para referirse a la extrema condición de adolescente y de falta de experiencia de un personaje. Aparte de que la frase en sí es ininteligible si no se tiene acceso al original, el propio sonido de la construcción confiere un sentido totalmente opuesto al primero planteado. Aparece enmarcado en un ambiente violento, de excitación extrema, al borde de la violencia física, que se tornaría en burla si se produjese en español la frase por el traductor propuesta. El argot que usa es extremadamente dócil, muestra fehaciente de su no presencia en ningún tipo de violento suceso como el descrito. El lector habitual se percata automáticamente de que algo no está funcionando en esa construcción.

Otros dos ejemplos, quizá todavía más elocuentes (si cabe) son los que aparecen en las páginas 15 y 17. El primero, "...cuando te sientes así, un capullo con el colocón es un puto peñazo enorme..." presenta numerosos problemas. Desde la elección léxica hasta la formación sintáctica y la consecuente deficiencia rítmica. El autor parece no tener en cuenta que la lengua inglesa es infinitamente más sincrética que la española, pero que en determinados contextos la equivalencia puede darse sin ningún tipo de

conflicto. Este es un error recurrente en este autor que Rabassa, sin embargo, es capaz de solucionar muy acertadamente. El segundo ejemplo, "Majo chaval...", es una construcción absolutamente condicionada a sus connotaciones de clase, ya que con la excepción de una región específica de España, donde es tremendamente típico el uso de tal construcción, se suele asociar la perífrasis con el habla de la clase acomodada española, sobre todo por el término "majo". La cultura lingüística del traductor le está perjudicando ostensiblemente en este ámbito de su traducción.

Los resultados en un marco un poco más amplio que el de los ejemplos particulares son que todo el texto resultante está impregnado de un aditivo acentual de clase media que destruye el verdadero significado del elemento sígnico. En el original se pueden observar las abruptas diferencias de registro que se establecen a dos niveles. Por un lado está el registro alto que el protagonista utiliza en los momentos que le es conveniente. Por otro lado, está el registro propio de lumpen que inunda al resto de los personajes y al protagonista mismo mientras está con ellos. Esta distinción pierde parte de su fuerza con el giro burgués que se le concede al texto en la traducción. Los medios más preocupantes para llevar esto a cabo son la alarmante supresión de palabras malsonantes (que podría obedecer a una censura inconsciente de las palabras que no encajan en el habla particular del traductor) y la reducción voraz de la carga semántica de las mismas. Hay por ejemplo en la página 12 ("Ya, la cuestión es que...el capullo es irresistible"), un párrafo en el que la versión en español no ofrece ni una sola palabra "malsonante", mientras que el texto en inglés las repite. Se podría aquí recuperar la cita de Schmitz en la que se apunta la importancia que mantiene la necesidad de seguir fiel al texto en aspectos de traducción. Eliminar sin justificación aparente elementos esenciales en la narrativa es algo que ha de tratarse con mucho cuidado. Poco después en su artículo, Schmitz afirma que "In a poststructural view of translation, the translator always alters the original and the changes are dictated by the political-social-cultural ideology existing at the time the translation is being prepared." (243). No puede, sin embargo, ser esta cita interpretada como un "todo vale" de acuerdo con tu posición social. Esos cambios que Schmitz menciona han de hacerse siempre desde una base consciente y con ánimo de hacer el texto accesible al lector. Pero nunca permitir que las condiciones personales de cada traductor determinen de manera inconsciente la vía que ese texto vaya a seguir. Hacerlo así sería provocar que prevaleciesen las consideraciones ideológicas de un traductor sobre las de un autor, cuando ambas no deben funcionar nunca en una función excluyente.

Es significativo el caso que exponía Schmitz sobre la supresión de palabras relacionadas con sexo en Brasil, pero no en Portugal, así como la transformación de algunas referencias sexuales por referencias religiosas. Obviamente el caso es parecido al que aquí se está intentando aislar, pero la diferencia radica en que las traducciones al portugués actuaron siempre con la vista puesta en cuál iba a ser su lector implícito. El traductor español, sin embargo, no sólo no tiene esto en cuenta, sino que además trata de imponer (consciente o inconscientemente) sus limitaciones culturales al lector. Es por ejemplo curiosa la falta absoluta en el texto de la palabra "ostia", de fuerte

connotación religiosa y vocablo habitual de cualquier persona que se enmarque en el cuadro aquí retratado.

Se podría decir como conclusión que existen entre los temas que comparten la problemática de la traducción, algunos que por su carácter de locales o de particularmente específicos de un marco espacio/temporal muy concreto, funcionan dentro de un rango de dificultad apreciablemente más inclinado que los restantes. Así, podríamos hablar de temas tan concretos como la gesticulación en la obra teatral, la metáfora en la pieza poética, o la acción específica de una novela. Obviamente, todos los elementos que pueden ser problemáticos en el proceso de traslación significativa e interlingüística están directamente asentados sobre el lenguaje, bien sea éste oral, conceptual o gráfico.

Hay que ir, por lo tanto, un poco más lejos en el cuestionamiento de los parámetros y las estructuras de una lengua determinada en función de ecuación o inequación con respecto a otras. Ya no se trata de una cuestión, como se ha observado tradicionalmente de transponer significados y significantes, sino de una reinterpretación de la función fática en ese concreto campo que es la literatura como forma de significante vacío de significado pragmático. Es, sin embargo, éste un punto importante que debería ser tenido en consideración, ya que en el momento de hacer una traducción hay que tener siempre en cuenta no sólo si existen términos equivalentes, sino también, y de primera importancia, si existen equivalentes culturales para el término original.

Una de las características más importantes del argot es su tan específica localización, y por eso resulta casi imposible que se puedan llegar a establecer vínculos que relacionen de manera directa a los términos introducidos más arriba de equivalencia léxica y equivalencia cultural. Como explica Julie Adam (237) cuando observa las traducciones de un relato irlandés de la narrativa contemporánea de este país al francés quebecois, acierta a aislar los problemas de tipo cultural que aparecen al entrar en el terreno connotativo de los términos. En el ejemplo que ella está manejando, estos textos se remiten entre sí la característica común de hallarse con pasajes cuyo instrumento de comunicación es parcialmente desconocido para, desde luego, el lector y, en ocasiones, también para el narratario. Es lo que sucede cuando uno de los recursos estilísticos del autor es el de armar su discurso de una lengua, quizá un lenguaje, inventado por él mismo o por alguno de sus personajes. Las obras de Orwell y Carroll administran el uso de estas “licencias narrativas” de manera que hagan mérito a la temática que las envuelve, en la que un lenguaje convencional destrozaría sin lugar a dudas el pacto de ficcionalidad. Se trataría, pues, de una necesidad más que de una opción que el autor puede, o no, tomar. Pero en el caso más obvio, aunque no sé si el más conocido, en el del “Nadsat” en la obra que después popularizaría el recientemente fallecido director de cine Stanley Kubrick. Una especie de argot especializado se entendería como la lengua natural de los grupos callejeros que gobernarían la vida nocturna de un futuro a todas luces apocalípticamente voraz. Sería una alternativa que el abstraería de su propia capacidad de inventiva para aplicarla a una trama que quizá no la

necesite tanto. Habría entonces que preguntarse el porqué de esta centralización del lenguaje como aparato distintivo. Interesa, pues, la novela de Burgess porque resulta veraz entenderla dentro de la misma línea que la segunda obra con la que se trabaja en detalle en este ensayo, la del escocés Welsh. La obra del autor de *Éxtasis* está plagada de logismos del argot, que desde la perspectiva de este estudio se aposentarían en un paso previo a lo que aparecería antes y después en la obra de Burgess. Trato de establecer esta correspondencia porque como dice Hannelore Benz Bush, hablando sobre el coloquialismo, "el primer empeño [del traductor] tiene que ser no alterar de ninguna manera la personalidad de la protagonista/narradora. Por eso tiene que tener presente su situación personal, su profesión, su nivel sociocultural y la época en la que vive.". Es decir, que el argot es un tipo de registro o dialecto inventado en la medida de que sólo parece funcionar en contextos locales muy determinados, por eso cuando los términos usados para su traducción son aplicados a un contexto diferente al que pertenece el traductor, muchos de los esfuerzos léxicos del trabajador habrán sido inútiles. Es incluso en la traducción intrasemiótica de la que hablaba Jakobson donde se pueden también observar los problemas que presenta este tipo de dialecto basado en el registro lingüístico.

Lo que es más relevante para este estudio, sin ánimo de entrar en vicisitudes teóricas, es la comparación que existe entre los traductores que han sido estudiados con respecto a su propia índole sociocultural. Es ilustrativo que, mientras que uno de ellos (Rabassa) ha conseguido mantener exactamente los mismos efectos sobre el lector de la lengua de recepción que los que sucedían al lector del original, Corriente se pierde en una interpretación léxica demasiado apoyada en la levedad discursiva. Proceder de esta última manera con un texto que engloba términos muy locales que no existen en la segunda lengua, merece un trato mucho más detenido, exactamente el que le da Rabassa a los "inexistentes" términos con los que él trabaja. Es decir, haciendo un mayor énfasis en los aspectos rítmicos sintácticos y discursivos que a los giros léxicos, que no hacen más que entorpecer la naturalidad de la lectura en la lengua de recepción.

Traducción Alternativa de *Trainspotting*

"*Arrancando*"

Los del jaco, el Jean Claude Van Damme y el Madre Superiora

Sick Boy estaba³ sudando a chorros. Temblaba. Yo allí tirao, concentrado en la tele, queriendo pasar de aquel cabrón. Ya me estaba empezando a rayar. Intenté mantener la atención en Jean Claude Van Damme.

Como siempre pasa en esas películas, la primera escena es dramática. La siguiente fase acumula tensión gracias a la

presentación del malo de la película, y se trata de hacer el débil argumento un poco coherente. A partir de ahí, en cualquier momento nuestro querido Jean Claude aparece listo para caer con todo su peso sobre unos cuantos malos.

-Rents, tengo que ir a ver al Madre Superiora, ladró Sick Boy sacudiendo la cabeza. Vale, digo. Lo único que me apetecía era que aquel mamón se fuese a tomar por culo lejos de mi vista, a su bola, y que me dejase a solas con Jean-Claude. Pero por otra parte, pronto me iba a venir el mono también a mí y si el hijoputa ese pillaba me iba a dejar muy tirao. Le llamamos Sick Boy, pero no porque esté siempre colgao con el síndrome de abstinencia; simplemente porque es un jodido cabrón.

-Vámonos de una puta vez- saltó desesperado.

- Un segundo. Quería ver a Jean-Claude destrozar a aquel hijoputa arrogante. Si me iba ahora, no lo iba a ver nunca. Iba a estar muy pasao cuando volviera, algo que, para el caso, probablemente no sería hasta unos cuantos días más tarde y que provocaría que me joderían con un puto recargo en el videoclub por un peli a la que ni le había echao un vistazo.

-Ostias, hay que moverse, colega! me grita mientras se levanta. Se acerca a la ventana y se apoya, costándole respirar, como si fuese un animal acorralado. En sus ojos sólo veo necesidad.

Apagué la caja boba con el mando. El dinero a tomar por el culo. Es lo que hay. Al carajo, le gruñí al hijoputa, a ese bastardo cabrón que me saca de quicio.

Deja caer la cabeza hacia atrás y levanta su mirada hacia el techo. Yo te daré el dinero para volverla a sacar. ¿Es eso lo que te hace tener esa puta cara de agobio? Cincuenta putos peniques de mierda para el Ritz?.

Este hijo de puta tiene una manera especial de hacerte sentir como un auténtico cretino y un cabrón superficial.

No es esa la puta cuestión, digo sin convicción.

Ya, la puta cuestión es que yo estoy aquí sufriendo de verdad y ahí, al que se dice mi colega, hay que llevarlo a rastras y disfruta de cada segundo más que pasa. Sus ojos se habían hecho del tamaño de un balón de fútbol, y su mirada era hostil y suplicante al mismo tiempo. Eran testimonios punzantes de mi supuesta traición. Si llego a vivir lo suficiente como para tener un crío, espero que nunca llegue a mirarme de la manera en que lo hace Sick Boy. No hay dios que se le resista al hijo de puta.

No era mi intención... protesté.

Pues ponte la puta chaqueta de una puta vez!

En el Pie del Camino no había ningún taxi. Sólo están por aquí cuando no los necesitas. Se supone que estamos en agosto, pero yo me estoy congelando los huevos aquí fuera. Todavía no tengo el mono, pero ya lo escucho llegar. No tengo ninguna duda.

Se supone que esto es una parada. se supone que esto es una puta parada de taxis. En la puta vida se pilla uno en verano. Andan a la caza de los putos ricos sebosos festivaleros que son tan vagos que no pueden caminar cien putos metros desde la podredumbre de un local religioso hasta la de otro para asistir a las putas exhibiciones. Taxistas. Bastardos usureros. Sick Boy balbuceaba sin aliento, deliraba con los ojos desorbitados y con los tendones del cuello tensos mientras ascendía por Leith Walk.

Por fin venía uno. Había un grupo de niñatos con chándals de táctel y chaquetas bomber que habían estado allí esperando más rato que nosotros. Dudo que Sick Boy llegase siquiera a verlos. Salió disparado al medio del Paseo gritando: Taxi!.

Eh, ¿qué cojones pasa? pregunta un chaval de chándal negro violeta y azul y con el pelo cortado al cepillo. Vete a tomar por el culo. Nosotros llegamos antes, dice Sick Boy, abriendo la puerta del taxi. Por ahí ya viene otro. Señaló hacia la parte alta del paseo a un taxi que se aproximaba.

Habéis tenido suerte, putos listillos.

Que te jodan, niñato pastelero. ¡Móntate ahí y pedalea! Sick Boy gruñó mientras nos apilábamos en el taxi.

-A Tollcross, jefe, le digo al conductor a la vez que un japo se estrella en la ventanilla lateral.

-Venga, tú y yo, cabrón, espabilao. Vamos, acojonaos de mierda, gritó el del chándal. Al taxista no le estaba haciendo mucha gracia. Parecía un auténtico hijoputa. Como la mayoría. No hay en la viña del señor gusano más despreciable que los autónomos con licencia.

El taxi dio media vuelta y subió a toda velocidad por el Paseo.

-Ves lo que has hecho, bocazas de mierda? Ahora cuando uno de nosotros vuelva a casa en el puto coche de San Fernando,

nos van a ostiar esos mamones. Sick Boy me estaba empezando a tocar los huevos.

-No te habrán asustado esos pringadillos de mierda, ¿no?

Este hijoputa me está empezando a joder. Pues sí, ostia, si me asusta que cualquier día ande por ahí a mi bola y se me eche encima una puta pandilla de niñatos! Te crees que yo soy el puto Jean Claude Van Damme, o qué? Eres un puto atontao hijo de puta, Simon. Le solía llamar Simon en lugar de Si o Sick para hacer hincapié en la seriedad de lo que le decía.

-Quiero ver al Madre Superiora y me importa una puta mierda cualquier otro notas o cualquier otra mierda, ¿lo pillas? Se mete el dedo entre los labios, con los ojos como platos.. “Simón dice que quiere ver al Madre Superiora. Mira mis putos labios.” Después se vuelve y se queda mirando la espalda del taxista, como empujando al cabrón para que vaya más rápido mientras palmea nervioso un ritmo sobre sus muslos.

Uno de esos capullos era un McLean, el hermano pequeño de Dandy y Chancey, digo.

Qué coño iba a ser, dice él incapaz de suprimir la ansiedad de su voz. “Conozco a los McLean. Chancey es legal.

No tanto si andas jodiendo a su hermano, digo.

Total, ya no hacía caso. Dejé de agobiarle sabiendo que no hacía más que desperdiciar mis energías. El silencioso sufrimiento que le causaba la abstinencia parecía ahora tan intenso, que no había manera alguna de añadir más miseria a su miseria.

El Madre Superiora era Johnny Swan, también conocido como el Cisne Blanco; un traficante con base en Tollcross que se encargaba de las barriadas de Sighthill y Wester Hailes. Si podía, yo prefería pillarle a Swanney, o a su mano derecha, Raymie, antes que a Seeker y a la mafia de Muirhouse Leith. Mejor mercancía, por lo general.. Johnny Swan había sido un coleguilla mío en los viejos tiempos. Jugamos juntos al fútbol en los Porty Thistle. Ahora era traficante. Recuerdo que una vez me dijo, “En este juego no hay amigos. Sólo socios.”

Siempre pensé que estaba siendo arisco, impertinente y presuntuoso, hasta que me metí lo suficiente en materia. Ahora sé exactamente lo que el hijoputa quería decir.

Johnny era yonqui además de traficante. Había que subir un poco más en el escalafón para dar con un traficante que no se

metiera. Llamábamos a Johnny el Madre Superiora por todo el tiempo que llevaba con el hábito.

Pronto me empecé a sentir, así, chungo. Mientras subíamos las escaleras hasta el antro de Johnny me empezaron a dar tremendos calambres. Goteaba como una esponja saturada, y cada paso provocaba un nuevo chorro de mis poros. Probablemente Sick Boy estaba aún peor, pero ese cabrón ya había dejado de existir para mí. Sólo era consciente de que se había detenido en la barandilla delante de mí porque bloqueaba mi camino hasta Johnny y el jaco. Luchaba con la respiración, agarrándose torvamente y con pintas de ir a potar por el hueco de la escalera.

-¿Vas bien, Si? Le dije, irritado y mosqueado con el capullo por hacerme esperar.

Me hizo señas para que le dejase en paz, sacudiendo la cabeza y entornando los ojos. No dije nada más. Cuando te sientes como él se sentía, no quieres ni hablar ni que te hablen. No quieres puto rollo de ninguna clase. Y yo tampoco lo quería. A veces pienso que la gente se hace yonqui sólo porque su subconsciente anhela un mínimo de silencio.

Cuando finalmente llegamos arriba vimos a Johnny, que iba más pasao que nosotros . . . Allí mismo había desplegado su chutódromo.

-Mira, un Sick Boy y un Rent Boy con el gran mono, se rió más volado que una puta cometa. A menudo Johnny esnifaba un poco de coca con su chute o mezclaba un preparado de speedball a base de jaco y cocaína. Decía que le mantenía puesto y le evitaba quedarse tirado mirando las paredes todo el día. Cuando estás así, otro capullo colocado es un coñazo de la ostia, porque está demasiado ocupado disfrutando de su cuelgue para que le importe una mierda tu sufrimiento. Mientras que el borrachuzas de pub quiere que todo dios se emborrache con él, al verdadero yonqui (a diferencia del picota que va de paso, que siempre se busca un cómplice) le importa una puta mierda cualquier otra persona.

Raymie y Alison estaban allí. Ali cocinaba. Parecía prometedor.

Johnny se marcó un vals hasta donde estaba Alison y empezó a darle la serenata: "Mmm, mmm, ...voy volando... hacia lo que estás cocinando..." Se volvió hacia Raymie, que montaba guardia a caballo junto a la ventana. Raymie era capaz de ver sitio para una aguja en una calle abarrotada de la misma manera que los tiburones pueden percibir unas gotitas de sangre en el océano. -Pon algo, Raymie. Estoy hartito del nuevo

de Elvis Costello, pero no puedo dejar de ponerlo, al muy cabrón. Puta magia, tío, te lo aseguro.

-Un jack doble al sur de Waterloo, dice Raymie. Cuando estabas con el mono e ibas a pillar, el capullo te salía con mierda irrelevante y sin sentido. Te hacía polvo los sesos. Siempre me sorprendió que Raymie estuviera tan metido en el caballo. Raymie era un poco como mi colega Spud; siempre los había considerado como a los clásicos comeajos. Sick Boy sostenía una teoría según la cual Spud y Raymie eran la misma persona, aunque se pareciesen una puta mierda, simplemente porque siempre se les veía juntos, a pesar de que se movían en los mismos círculos.

Ese capullo de mal gusto rompe la regla de oro del yonqui poniendo "Heroin", la versión que hay en el R'n'R Animal de Lou Reed, que cuando estás con el mono es aún más dolorosa de escuchar que la clásica de The Velvet Underground and Nico. Eso sí, al menos esta versión no tiene el pasaje de viola chirriante de John Cale. No lo habría podido soportar.

-Ay, vete a la mierda, Raymie! grita Ali.

"Stick in the boot, go wi the flow, shake it down baby, shake it down honey... cook street, spook street, we're all dead white meat... eat the beat..." Raymie se lanzó a un improvisado rap, meneando el culo y entornando los ojos.

Entonces se inclinó delante de Sick Boy, que se había colocado estratégicamente delante de Ali, sin apartar jamás la vista del contenido de la cucharilla que estaba calentando sobre una vela. Raymie se acercó la cara de Sick Boy y le besó con fuerza en los labios. Sick Boy se lo sacó de encima, temblando.

-Que te den por culo hijoputa descerebrado.

Johnny y Ali se rieron a carcajadas. Yo también lo habría hecho si no hubiese sentido que cada hueso de mi cuerpo estaba siendo a la vez aplastado en un torno y desquebrajado con una sierra mellada.

Sick Boy le hizo un torniquete por encima del codo a Ali, evidentemente estableciendo así su puesto en la fila, e hizo asomar una vena en su brazo delgado y pálido como la ceniza.

-¿Quieres que lo haga yo? Preguntó.

Ella asintió.

Deja caer una bola de algodón en la cucharilla y sopla sobre ella, antes de absorber unos 5 ml con la aguja y mandarlos a la cámara de la jeringuilla. A base de golpes hace que se asome una enorme vena azul, que parece estar casi saliéndose del brazo de Ali. Perfora su carne e inyecta lentamente un poquito, antes de bombear sangre hacia el interior de la cámara. Los labios de Ali palpitan mientras le contempla suplicante durante un par de segundos. La cara de Sick Boy es fea, lasciva, y la dirige como un reptil hacia la chica, antes de impulsar el cóctel hacia su cerebro.

Ella echa la cabeza hacia atrás, cierra los ojos y abre la boca, dejando escapar un gemido orgásmico. Los ojos de Sick Boy están ahora llenos de asombro y tienen una expresión inocente, como los de un crío que acaba de descubrir un montón de regalos envueltos bajo el árbol el día de Navidad por la mañana. Ambos resultan extrañamente hermosos y puros a la vacilante luz de la vela.

-Esto supera a cualquier inyección carnal... a cualquier puta polla del mundo..." jadea Ali, completamente en serio. Me desconcierta hasta el punto de que palpo mis propios genitales a través del pantalón para ver si aún siguen allí. Tocarme de esa forma, sin embargo, me descompone.

Johnny le pasa sus herramientas a Sick Boy.

-“Puedes chutarte, pero sólo si usas estas herramientas. Hoy jugamos a juegos de confianza”, sonrió, pero no bromeaba.

Sick Boy niega con la cabeza. “No comparto ni agujas ni jeringuillas. Llevo encima mis propios útiles.”

Eso no es muy sociable. ¿Rents? ¿Raymie? ¿Ali? ¿Qué os parece? ¿Tratas de insinuar que el Cisne Blanco, el Madre Superiora, tiene la sangre infectada por el virus de inmunodeficiencia? Eso me duele en el alma. Lo único que puedo decir es que si no compartís, no os chutáis” Nos obsequia con una sonrisa forzada, mostrando una hilera de dientes estropeados.

Para mí no era Johnny Swan el que hablaba. Swanney no. Ni de puta coña. Algún demonio malicioso había invadido su cuerpo y envenenado su mente. Este personaje estaba a un millón de kilómetros del tranquilo bromista al que una vez conocí bajo el nombre de Johnny Swan. Buen chaval, todo el mundo decía. Hasta mi propia vieja. Johnny Swan, tan metido en el fútbol, tan fácil de llevar que siempre la pringaba para lavar las camisetas después de jugar en Meadowbank y nunca se quejó.

Yo estaba chinao pensando que allí no iba a conseguirme un chute. “Ostia, Johnny, escúchate hablar. Montátelo guay, joder. Tenemos la puta guita encima, coño. Saqué algunos billetes del bolsillo.

Fuera por sentimiento de culpa, o ante la perspectiva de la pasta, el viejo Johnny Swan reapareció por un instante.

-“No os pongáis tan serios conmigo. Sólo os puteaba, chicos. ¿Creéis que el Cisne Blanco deja tiraos a sus colegas? Adelante, tíos. Sois sabios. La higiene es importante”, afirmó pensativo. ¿Os acordáis de Goagsie? Ahora tiene SIDA.”

“¿Te estás quedando conmigo? Pregunté. Siempre había rumores sobre quién tenía el virus y quién no. Normalmente yo simplemente los ignoraba. El caso es que se había estado diciendo eso de Goagsie.

-“Para nada. No es que tenga el sida al completo, ya sabes, pero ha dado positivo. Aún así, tal y como le dije a él, no es el fin del mundo Gogsie. Puedes aprender a vivir con el virus. Mazo de peña lo hace sin problemas. Pueden pasar años antes de que enfermes, le dije. A cualquier hijoputa que no tenga el virus le pueden atropellar mañana. Es así como hay que verlo. No puedes dejar la función sin más. El espectáculo debe continuar.”

Es fácil ponerse filosófico cuando es otro notas el que tiene mierda en lugar de sangre.

De todas formas, Johnny incluso ayuda a Sick Boy a prepararse y a chutar a puerta. Mientras observa el cableado grueso, jugoso y azul oscuro de Sick Boy, parafrasea disfrutando de cada segundo aquella canción de Carly Simon: “You’re so vein, you probably think this hit is about you”.

Justo en el momento en el que Sick Boy estaba a punto de gritar, le perforó la vena, bombeó algo de sangre hacia el interior de la cámara y descargó el elixir que da y quita la vida.

Sick Boy abrazó a Swanney con intensidad, y enseguida se sosegó, manteniendo los brazos a su alrededor. Estaban relajados, como dos amantes en un abrazo poscoital. Ahora le tocaba a Sick Boy darle la serenata a Johnny. “Swanney how ah love ya, how ah love ya, my dear old Swanney...” Los que poco antes habían sido adversarios eran ahora amigos inseparables.

Fui a meterme un chute. Tardamos siglos en encontrar una vena decente. Mis chicas no viven tan cerca de la superficie

como las de la mayoría de la gente. Cuando llegó, lo saboreé. Ali tenía razón. Imagina el mejor de tus orgasmos, multiplica por veinte la sensación, y aún así estás a mil putos kilómetros. Mis secos y quebradizos huesos se sienten aliviados y lubricados por las tiernas caricias de mi bella heroína. La tierra se movió, y aún se mueve.

Alison me dice que debería ir a ver a Kelly, que parece ser que ha estado realmente deprimida desde que abortó. Aunque su tono no sea realmente el de un reproche, habla como si yo tuviese algo que ver con el embarazo de Kelly y su consiguiente desenlace.

-“Cómo que debería ir yo a verla? No tiene nada que ver conmigo, dije a la defensiva.

-Pero eres su amigo, ¿no?

Estoy tentado a citar a Johnny y decir que allí todos somos sólo socios. Suena bien dentro de mi cabeza. “Todos somos sólo socios” Parece llegar más allá que mis propias circunstancias como yonqui. Una metáfora brillante, hoy en día. Me resisto a la tentación.

En vez de eso, me conformo con indicar que todos somos amigos de Kelly, y con cuestionar por qué he de ser yo el elegido para los deberes de visita.

-“Joder, Mark, sabes que le flipas”

-“¿A Kelly? No jodas”, digo sorprendido, intrigado y más que ligeramente avergonzado. Si es verdad, soy un gilipollas ciego y atontao.

-“Por supuesto que sí! Me lo ha dicho miles de veces. Se pasa el día hablando de ti. Que si Mark esto, que si Mark lo otro...”

Prácticamente nadie me llama Mark. Normalmente me llaman Rents, o lo que es peor, Rent Boy, el chico de alquiler. Es una puta basura que le llamen a uno así. Trato de aparentar que no me molesta, porque con eso sólo animo más a los capullos que lo hacen. Sick Boy ha estado cotilleando. Me vuelvo hacia él. “¿Crees que es verdad? ¿Le molaré a Kelly?”

-“Todo hijoputa bajo el sol sabe que la pones cachonda. No es que sea un secreto muy bien guardado. Pero si te soy sincero, yo no la entiendo. Necesita ponerse a puto tratamiento.”

-“Gracias por decírmelo, so hijoputa”

-“Si te pasas todo el día viendo vídeos en habitaciones oscuras, sin enterarte de lo que pasa a tu alrededor, no es mi problema hacértelo saber.”

-“Pues a mí nunca me ha dicho nada”, me quejo, hecho polvo.

-“Qué esperas? ¿Que se lo escriba en la frente? No sabes mucho de mujeres, ¿verdad, Mark? Dice Alison. Sick Boy sonrío burlón.

Me siento ofendido por ese último comentario, pero estoy decidido a quitarle leña al asunto, por si se están quedando conmigo, sin duda bajo la batuta de Sick Boy. El pérfido cabrón va por la vida soltando por ahí esas trampas interpersonales para sus colegas. El puto placer que el muy payaso obtiene de estas actividades es algo que se escapa a mi entendimiento.

Le pillo algo de material a Johnny.

-“Mierda pura como la nieve recién caída”, me dice.

Eso quería decir que no estaba demasiado cortada, que no tenía nada demasiado tóxico.

Pronto llegó el momento de marcharme. Johnny me estaba llenando los oídos de mierda; cosas que no quería escuchar. Quién le había dado el palo a quién, historias de las brigadas de barrio haciendo la vida imposible a todo puto dios con su paranoia antidrogas. También fantaseaba sobre su propia vida de un modo un tanto sensiblero, sacándose del bolsillo que se iba a poner las pilas y pirarse a Tailandia, donde las mujeres saben cómo tratar a un tío y donde podrías vivir como un rey si tenías piel blanca y unos cuantos billetitos verdes en el bolsillo. De hecho, dice cosas mucho peores que ésas, mucho más cínicas y usurpadoras. Me digo a mí mismo, es de nuevo su espíritu maligno quien habla, no el Cisne Blanco. ¿O sí? No sé. ¿A quién coño le importa?

Alison y Sick Boy habían estado intercambiando frases concisas como si estuviesen metidos en otro trapicheo. Se levantaron y desfilaron juntos por la puerta. Parecían aburridos y desapasionados, pero al ver que no volvían, supe que estaban follando en el dormitorio. Daba la sensación de que, para las mujeres, lo de follar era algo que se hacía con Sick Boy, del mismo modo que con otra peña hablas o te tomas el té.

Raymie estaba dibujando en la pared con ceras de colores. Estaba en su propio mundo, en un estado que les satisfacía a él y a todos los demás hijos de puta.

Pensé en lo que Alison había dicho. Kelly acababa de tener el aborto hacía una semana. Si la iba a ver, me daría demasiada grima follármela, siempre que ella accediese a hacerlo. Casi seguro que todavía habría algo allí, restos, trozos de aquello, o hasta alguna irritación. Probablemente estaba siendo un puto imbécil. Alison tenía razón. Realmente no sabía mucho de mujeres. En realidad, no sabía mucho de nada.

Kelly está en el Inch, a donde es difícil llegar en bus, y ahora estoy demasiado tirao para un taxi. Puede que se pueda llegar al Inch desde aquí en bus, pero yo no sé cuál tengo que coger. La verdad es que estoy así como demasiado puesto como para follar y demasiado follado como para ponerme a hablar. Viene el 10 y me monto en él de vuelta a Leith y a Jean Claude Van Damme. Durante el viaje, preveo las ostias que le van a caer a aquel puto listillo.

Bibliografía utilizada

Adam, Julie: "The 4-letter word, ou comment traduire les mots fuck et fucking dans un text littéraire?" *Meta* 43-2 (1998): 236-244

Altano, W. Brian: "Translation dialect literature: the paradigm of Carlo Emilio Gadda". *Babel* 34-3 (1988): 152-157.

Bassnett-McGuire, Susan. *Translation Studies*, Methuen: NY, 1980.

Budick, Sanford, and Iser, Wolfgang. *The Translatability of Cultures*, Stanford University Press: Stanford, California 1996.

Calzada Pérez, María: "Translators in Wonderland: a study of the temporal-cultural aspects of Alice in Wonderland" *Babel* 41-2 (1995): 86-110.

Cortázar, Julio. *Rayuela*, Colección Archivos: Madrid, 1991

———. *Hopscotch*. Trad. Gregory Rabassa. NY: Pantheon Books, 1969.

Dolitsky, Marlene: "The translation of nonsense", *Babel* 34-2 (1988): 80-90.

El-Shiyab, Said: "Translation of texts and their contexts", *Babel* 40-4 (1994): 232-239.

Fernández, Leandro Félix et al. *Estudios sobre traducción e interpretación*. Grupo de investigación de Lingüística aplicada y Traducción de la Universidad de Málaga: Málaga, 1997.

- Fung Chang, Nam: "Towards a better general theory of equivalent effect", *Babel* 42-1 (1996): 1-18.
- Hervey, Sandor et al.: *Thinking Spanish Translation*. Routledge, NY, 1995.
- Kussmaul, Paul: "Semantic models and translating", *Target* 6-1 (1994): 1-15.
- Lane-Mercier, Gillian: "Translating the untranslatable: the translator's Aesthetics, and Political Responsibility", *Target*, 9-1 (1997): 43-69.
- Lefevere, André. *Traducción, Reescritura y la Manipulación del Canon Literario*, Ed. Colegio de España: Salamanca, 1997.
- Lindenfeld, Jacqueline: "The cross-cultural translation of linguistic routines" *Babel* 39-3 (1993): 151-158.
- López García, Dámaso. *Sobre la imposibilidad de la traducción*, Colección Traducciones: Castilla La Mancha, 1991.
- Lotfipour-Saedi, K.: "Lexical cohesion and translation equivalence", *Meta*, 42-1 (1997): 185-193.
- Mateo, Marta: "The translation of irony", *Meta* 40-1 (1995): 171-8.
- Meschonnic, Henri: "Traduire ce que les mots ne disent pas, mais ce qu'ils font", *Meta* 40-3 (1995): 514-517.
- Okolo, Bertram A.: "Incongruence in discourse: a violation of the 'cooperative principle'", *Meta* 41-3 (1996): 378-389.
- Øverås, Linn: "In search of the third code: an investigation of norms in literary translation", *Meta* 43-4 (1998).
- Payne, Robert. "On the Impossibility of Translation", *The World of Translation*, P.E.N American Center: New York, 1971.
- Rabassa, Gregory. "The Ear in Translation", *The World of Translation*, P.E.N American Center: New York, 1971.
- Rukeyser, Muriel. "The Music of Translation", *The World of Translation*, P.E.N American Center: New York, 1971.
- Schweda-Nicholson, Nancy: "Linguistic theory and simultaneous interpretation: Semantics and Pragmatics", *Babel* 38-2 (1992): 90-101.
- Schmitz, J. Robert: "Suppression of references to sex and body functions in the Brazilian and Portuguese translations of J.D. Salinger's *The Catcher in the Rye*". *Meta* 43-2 (1998): 242-254.

Shaw, Daniel: "The Translation Context: Cultural Factors in Translation". *Translation Review*, 23 (1987): 25-29.

St.-Pierre, Paul: "Translating Cultural Differences", *Meta*, 42-2 (1997): 423-439.

Stoberski, Zygmunt: "How scientific terminology crosses language barriers", *Babel* 42-2 (1996): 99-109.

Talgeri, Pramod and Verma, S.B. (ed.). *Literature in Translation*, Sangam Books Limited: New Delhi, 1988.

Torre, Esteban. *Teoría de la Traducción Literaria*, Síntesis: Madrid, 1994.

Vega, Miguel Angel (ed.). *Textos Clásicos de Teoría de la Traducción*, Cátedra: Madrid, 1997.

Wishnia, Kenneth. "Pardon my *Periaktoi* or, how to evaluate translations from a language you don't know": *Translation Review* 48-49 (1995): 50-55.

Welsh, Irvine. *Trainspotting*, Martin Secker & Warburg: Great Britain, 1993.

———. *Trainspotting*. Trad. Federico Corriente. Barcelona: Anagrama, 1996.

Wen-Li, Ke: "Culture and idiomaticity in translation", *Babel* 42-4 (1996): 211-222.

Notas:

1] Entendiendo como "argot" la secuencia de una determinada lengua que está caracterizada principalmente por su pronta caducidad, localismo exacerbado y violencia discursiva. El objetivo primordial de prácticamente toda utilización de este tipo de verbosidad callejera es, como Schmitz (246) comenta, la representación de toda una circunstancia de violencia y desilusión que, en este caso, se desarrolla y establece en el Edimburgo contemporáneo.

2] Cuando Ke Wen-Li discute la existencia de dos tipos de intraducibilidad (lingüística y cultural) dedica un apartado de su estudio a explicar cuáles son y como funcionan las relaciones entre "idiomaticity" y cultura en textos que han de ser traducidos. Por supuesto, opina que la mejor resolución es la de tener ambos componentes completados como resultado del proceso de transposición, pero sugiere que, cuando tal éxito es imposible debido a

las propias circunstancias del texto, entonces no alberga duda alguna de que la solución pasa por alterar la forma idiomática con el fin de preservar el efecto o el valor cultural prístino. Recuerda que "an attitude of cultural awareness in translation is preferable even if at the expense of idiomaticity".(211) Este análisis puede ser de mucha utilidad en el desarrollo del trabajo que me ocupa, ya que en cuanto al texto de Welsh, las palabras de este crítico son perfectamente válidas, y en el caso de Cortázar, se puede observar una perfecta sincronía entre ambos elementos (la falta de cualquiera de ellos haría del pasaje cortazariano una burla no intencional para el público de habla inglesa).

3] “El loco”, o “el enfermo”

© Eduardo Barros-Grela 2003

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario