

La traducción como reescritura. Las dos versiones en inglés de *Caras viejas y Vino nuevo* de Alejandro Morales

ELENA ERRICO
Università di Genova
elena.errico@unige.it

ABSTRACT

The article examines some examples extracted from the two English translations of the Chicano novel *Caras viejas y vino nuevo* (1975), by Alejandro Morales. The analysis focuses on the strategies used to render *pretérito imperfecto narrativo*, which is one of the most conspicuous features of Morales's style. The solutions adopted in the two translations are discussed taking into account the different socio-historical contexts in which they were produced and drawing on the theoretical construct of translation as rewriting (Lefevere, 1992). While the earlier translation of *Caras* tends to simplify Morales's experimentalism in many respects, the later one, possibly as a result of an improved understanding and acceptance of the novel, as well as stronger translating skills on the part of the translator, is more respectful of Morales' twisted style and tries to reproduce it in English, including the aspect nuances provided by *pretérito imperfecto narrativo* in the source text.

KEYWORDS

Alejandro Morales, Francisco Lomelí, *Caras viejas y vino nuevo*, Chicano literature, *pretérito imperfecto narrativo*.

1. INTRODUCCIÓN

La propuesta analiza desde una perspectiva comparativa las dos traducciones al inglés de *Caras viejas y vino nuevo* (1975, en adelante TF) la primera novela del escritor mexicano-americano Alejandro Morales (Montebello, California, 1944).¹ La obra, escrita en español, se considera un trabajo *sui generis* dentro del panorama literario surgido en el seno del Movimiento Chicano, dado que dibuja la imagen de un barrio dominado por la violencia, los excesos, una sexualidad brutal y la marginación, en patente contradicción con el discurso identitario edificante que dominaba la producción cultural de la comunidad chicana en aquel entonces (Lomelí, 1996; Morales, 1996). Esta fue la razón del escaso éxito que cosechó la novela cuando salió (Lomelí, 1998), hasta el punto de que el autor, al no encontrar editoriales interesadas en la obra en los Estados Unidos, terminó publicándola en México (Morales, 1996: 18). Observa Lomelí, el autor de la traducción más reciente (en adelante TM2), en su introducción: “the Chicano reading public was simply not prepared to receive such striking depictions of the hard-core barrio, with its crude, graphic details imbedded in a language that resisted itself” (Lomelí, 1998: 5).

La trama de *Caras* presenta la vida del barrio a través de la mirada de dos jóvenes, Julián y Mateo. Julián, alcohólico y drogadicto, muere en un accidente de tráfico tras enfrentarse con la madrastra con la ayuda de unos amigos suyos, circunstancia que causa el choque. El resto de la novela es un *flashback* que explora los factores y las circunstancias desencadenantes del trágico desenlace. Mateo, en cambio, que en la novela a menudo ejerce de narrador, no está sumido en una vida tan desenfrenada y representa una perspectiva distinta, menos desesperada y más optimista. Es a partir de estas dos miradas que se describen los conflictos generacionales el barrio, un lugar de desesperación y llanto, sin espacio ni tiempo, donde se subvierte todo, empezando por los valores de la familia, de la amistad y de la religión.

La novela es experimental no solamente en la temática, sino también en el estilo. Como dice el propio Morales (1996: 17), *Caras* “was written in a convoluted Spanish that offered a vision de un mundo torcido.” Todo ello se concreta en rasgos estilísticos peculiares a varios niveles, con un ritmo fragmentado marcado por enunciados cortos o elípticos yuxtapuestos (Lomelí, 1998), un uso extendido de la sinécdoque (las partes del cuerpo por las personas) y de la personalización de objetos (Albaladejo Martínez, 2007), y la superposición de distintas voces, donde a menudo no está claro quién habla por la ausencia de marcadores textuales que señalen esta información (Albaladejo Martínez, 2007). Además, el uso frecuente del punto y coma en enunciados cortos parece remitir más a la narración fílmica que a la de una novela (Lomelí, 1998: 9).

A continuación reproduzco el comienzo de *Caras*, en el que Julián recuerda con cariño, conmoción y sentido de culpabilidad a la madre fallecida:

1 Este artículo desarrolla y revisa algunas observaciones que ya se esbozaron someramente en Errico (en prensa).

Ella siempre ha sido alguien a quien podía correr para seguridad y ayuda. Es una mujer maravillosa, una gran mujer que ha criado muchachos que no son tan mal. Es inteligente; habla bien el idioma de estas partes y tiene amigas en todas las tiendas del pueblo. Viste bien y con su pelo que se le hace más y más canoso anda, habla y actúa como una reina.

La madre de Julián era todo esto y más para él. Pero todavía había algo en la vida o en ellos que les prohibía expresar libre y exteriormente un amor cariñoso. Su madre lo quería y su amor se manifestaba en todo lo que hacía para él y la familia. Como su esposo, ella también era muy gritona; les gritaba mucho a los dos muchachos. Esto era bueno; su esposo lo hacía para enderezar a los dos muchachos, para hacerles obedecer; por eso lo hacía. Era de filosofía moderna, para corregir a un niño era necesario amarlo; sin embargo, veía que Julián se estaba perdiendo y ella trataba de indicarle el camino de buena astilla; trató hasta la hora de la muerte, trató de ayudarlo a su hijo. No hay nadie en el mundo que pueda describir los sentimientos de una madre, lo que siente una madre al perder un hijo.

Julián sabía; él vivía con esa pena de saber que había lastimado a su madre muchísimo; yo tengo que proteger la memoria de mi madre. No quería que doña Matilde viviera en la misma casa con su padre. (TF: 25)

Desde el punto de vista sintáctico llama la atención la estructura sencilla del texto, con enunciados cortos, predominancia de la coordinación, sobre todo por asíndeton y el uso del punto y coma. Según el *Diccionario panhispánico de dudas* (DPD), el punto y coma es el signo de puntuación que en su empleo presenta un mayor grado de subjetividad, puesto que se puede reemplazar en muchos casos por otro (punto y seguido, dos puntos o coma); si se considera que la vinculación semántica entre los enunciados es débil, se prefiere usar el punto y coma, de otra forma se opta por el punto y seguido.² En la descripción del DPD destaca, pues, el carácter no bien delimitado y ambiguo de este signo de puntuación y en general la idea de que mantiene cierta continuidad entre los enunciados. En el caso en cuestión funciona de recurso de cohesión en combinación con un uso muy amplio, casi diría que obsesivo, de la epanalepsis y de otras formas de repetición.³ El punto y coma aparece incluso cuando se producen cambios de perspectiva y nos esperaríamos por lo menos un punto y seguido: en “él vivía con esa pena de saber que había lastimado a su madre muchísimo; yo tengo que proteger la memoria de mi madre”, se pasa del estilo indirecto libre al monólogo interior por mera yuxtaposición y justamente a través de la pausa débil señalada por el punto y coma. Este solapamiento de voces así como el ir y venir constante entre pasado y presente se producen incluso con el empleo de la coma: en el ejemplo no queda claro si “era de filosofía moderna” forma parte de la descripción de la voz narrado-

2 <http://buscon.rae.es/dpd/srv/search?id=XAD3nkRjMD6NjdyDQo>, sub voce. Fecha de acceso 28 de diciembre de 2018.

3 Tan solo considerando el incipit encontramos los siguientes casos de epanalepsis: “una mujer maravillosa/una gran mujer”; “lo hacía [...] /por eso lo hacía”; “una madre [...] /lo que siente una madre”; “esa pena, /esa pena de [...]”. Además, en el mismo párrafo aparecen palabras repetidas en variantes morfológicas distintas (“trataba/trató”) o palabras diferentes de derivación compartida (“gritona/gritaba”, “sentimientos/siente”).

ra, si es un fragmento de estilo indirecto libre de Julián, o un fragmento de estilo indirecto libre de la propia madre al igual que la oración siguiente (“para corregir a un niño era necesario amarlo”).

Me he detenido en el uso de la puntuación en la novela porque me parece que surge de una motivación parecida a la del empleo del imperfecto denominado “narrativo”, un uso estilísticamente marcado del imperfecto en la ficción literaria. En *Caras*, como argumenta Lomelí, la presencia de dicha forma verbal expresa una idea de falta de determinación temporal⁴ y, como intentaré mostrar, contribuye a aportar al texto una sensación de caos y ausencia de límites (Lomelí, 1996; 1998: Errico, en prensa). Lomelí explica detenidamente las soluciones que ha adoptado en inglés, una lengua cuyo sistema verbal carece de una forma morfológicamente equivalente, para el tratamiento del imperfecto y las vincula al cambio de actitud que se produjo hacia la escritura de Morales. Esto motivó, en su opinión, una traducción que mantuviera en la medida de lo posible las asperezas del texto fuente. La versión anterior, a cargo de Max Martínez (en adelante TM1), parece nutrir un planteamiento más bien didascálico, que según Lomelí “facilitated the accessibility of the work, but fundamentally altered its effect” (Lomelí, 1998: 19). En el caso del imperfecto, en el TM1 se opta casi exclusivamente por la traducción en el *simple past*, lo que empobrece los efectos estilísticos aspectuales aportados por dicha forma verbal.

Las soluciones adoptadas por Lomelí en el TM2 y defendidas en su introducción son un claro ejemplo de manipulación entendida en la acepción de la Escuela de la Manipulación como intervención activa y consciente en el proceso traductor y condicionada primordialmente por factores extratextuales, tales como ideología, poder y patronazgo (Lefevere, 1992). Siguiendo a Lefevere (1992) la traducción viene a ser una forma de reescritura que como tal es el reflejo de una ideología y de una forma poética, siendo la primera un conjunto de costumbres, convenciones y formas de ver el mundo que guían nuestra actuación (1992: 16). La forma poética, en cambio, es tanto un inventario de recursos literarios (géneros, determinados símbolos, personajes, situaciones prototípicas) como una idea de cómo debería ser la literatura, su papel en sistema social (Lefevere, 1982: 236). Es patente, en este caso, que la nueva traducción fue propiciada por un cambio en estos dos factores, que redundó en una mejor acogida de la escritura del autor. El patronazgo, según Lefevere, es “the powers (persons, institutions) that can further or hinder the reading, writing, and rewriting of literature” (Lefevere, 1992: 15). En este caso,

4 Esto se debe fundamentalmente a la dinámica aspectual que caracteriza el uso del pretérito imperfecto en español. Por aspecto verbal entiendo la estructura interna temporal de una situación (Comrie, 1976: 3) según la perspectiva del hablante. Si la actividad verbal se considera desde fuera como proceso con un comienzo y un final, es decir si se resalta su delimitación temporal, se habla de aspecto perfectivo, si en cambio se considera desde el interior, sin especificar sus límites temporales, se trata de aspecto imperfectivo (Gili Gaya, 1961: 148-149).

creo que la autoridad de Francisco Lomelí⁵ como académico y crítico contribuyó también a impulsar y dar visibilidad a un proyecto traductor que iba en sentido contrario a la fluidez entendida como legibilidad y normalización, la modalidad que suele ser la más aceptada en el mercado editorial (Venuti, 2008).

2. EL PRETÉRITO IMPERFECTO NARRATIVO EN CARAS

Paso ahora a identificar cómo se ha plasmado en los textos el camino distinto adoptado por los dos traductores, centrándome en el imperfecto y ciñéndome al episodio del accidente de tráfico, el eje del desarrollo del argumento de la novela.

El pretérito imperfecto es un tiempo verbal periférico en el sistema del pasado en español, en contraste con el indefinido. Esto se debe a que la implicatura habitual en un relato de hechos pasados suele ser la concatenación de eventos que se suceden uno tras el *final* de otro. El imperfecto, en cambio, presenta múltiples matices entre los que se encuentra una perspectiva inacabada sobre estados, acciones o procesos (tal como señala incluso la etimología de su nombre). Uno de los ejemplos que mejor testimonian el potencial expresivo de esta forma es el comienzo de *Crónica de una muerte anunciada* (1981) de Gabriel García Márquez, donde el contraste entre el movimiento hacia atrás de la memoria y el hacia adelante del anuncio presentes en el título y la andadura circular de la novela se reflejan en el enunciado “El día en que lo iban a matar, Santiago Nasar se levantó a las 5.30 de la mañana [...]”. La perífrasis “ir a” conjugada en el imperfecto, a diferencia de otras posibilidades combinatorias (“mataron” o “matarían”), al expresar una predicción (en este caso en el pasado), contribuye a mantener el sentido de incertidumbre y suspenso que acompaña al lector hasta el final de la novela, a pesar de que el título efectivamente ya lo dice todo acerca de su desenlace.

El matiz aspectual de apertura e indeterminación del imperfecto hace, pues, que se use en un gran espectro de referencias temporales en el discurso para añadir valores expresivos (relacionados con el hablante) o pragmáticos y que se utilice como metáfora gramatical incluso en contextos de presente o futuro (Reyes, 1990: 46). Argumenta Reyes que “una acción pasada, que se presenta en curso, sin incluir principio o fin, es una acción ‘suspendida’, propensa a deslizarse temporalmente hacia el presente o el futuro, y propensa también a no ser acción efectiva, real” (Reyes, 1990: 47).

5 Francisco Lomelí es un literato de origen mexicano que llegó a los EEUU a los siete años sin hablar inglés (Lomelí, comunicación personal). Se trata de un caso cada vez más frecuente en sociedades como los EEUU y que nos obliga a cuestionar el concepto de lengua materna: para Lomelí el inglés ha sido la lengua impuesta por la sociedad mayoritaria, pero no por ello deja de ser “suya”, considerando la capacidad de manejo expresivo que manifiesta en la labor de hacerle justicia a la escritura de Morales. Del traductor del TM1, Max Martínez, en cambio, desgraciadamente no he logrado recabar información biográfica.

En *Caras*, las acciones se gramaticalizan preferentemente con el imperfecto, lo que aprovecha estilísticamente la ambigüedad temporal de esta forma. Las acciones se representan sin límites, estrechamente ligadas o incluso solapadas a las anteriores y sucesivas y hasta fusionándose con ellas en una secuencia acelerada. A modo de ejemplo, proporciono a continuación el relato de los momentos anteriores al accidente:

El pie estaba contra el hierro de abajo; ya no podía más, y la carcancha charenga llegó hasta cincuenta y cinco; el Turco no sentía el pie; apenas veía. ¡Venga sesenta! ¡Venga sesenta! ¡Chaaaahiii! ¡Qué curada! ¡Qué locura, qué enfermos, qué felicidad!
Pero los gritos del Román no se distinguían de los gargatones y carcajadas de los otros. Miedo, terror tronaron. ¡Mamá! ¡Maamá! ¡Ma... ma ... máaaaa!
Se hundió más el Turco en el espacio que ocupaba física y mentalmente; la cabeza y las manos que conducían el auto ya no lo hacían. (TF: 31, destacado mío)

Al final del fragmento sobresale una anomalía semántica: la copresencia de dos imperfectos narrativos hace inferir que las dos acciones deberían ser concurrentes; sin embargo, las dos acciones se contradicen: la implicatura convencional de “ya no” es que la acción de la que habla el verbo deja de producirse, lo cual choca con el verbo anterior en el imperfecto, que designa la misma acción. De ahí que se desencadene una lectura metafórica: el Turco seguía sentado en el lugar del conductor, quizás seguía incluso con las manos agarradas al volante, pero realmente no tenía el control de sus acciones, o simplemente había dejado de conducir físicamente (Errico, en prensa). El caos y la indefinición, además, se acentúan por la alternancia, sin transición alguna, entre el plano de la narración en el pasado, el discurso directo y el monólogo interior. Löbus (2015), aplicando al español las categorías que había identificado Bres (2005) para el francés, clasifica este recurso estilístico como una forma de marcar la cohesión, es decir un medio que resalta el lazo entre las distintas acciones. En *Caras* la cohesión no se suele lograr con lazos sintácticos complejos, sino por medios alternativos como por ejemplo el punto y coma, distintas formas de repetición y justamente el imperfecto narrativo que además, debido a su dinámica aspectual flexible, facilita la concurrencia de una polifonía de voces en momentos cronológicos diferentes con transiciones más “naturales” a nivel de correlación de tiempos entre el presente de los monólogos interiores y el pasado del resto del texto (véase a este respecto arriba, el comienzo de la novela).

En su corpus de textos literarios, Löbus (2015) analiza el caso en que los imperfectos que designan acciones co-existen con imperfectos canónicos, como ocurre en el fragmento de *Caras* recién mencionado, donde las formas “estaba”, “podía”, “sentía” y “veía” describen estados o eventos dinámicos sin delimitación e identifican la situación en que se desarrolla la acción, es decir que contextualizan la acción principal. Esta observación remite a la hipótesis del discurso (Bardovi-Harlig, 2002) que, basándose en la noción de *grounding* (anclaje), se centra en el conjunto de marcas lingüísticas que el narrador utiliza para dirigir la atención

del destinatario hacia los elementos más destacados del relato. De esta manera, en la narración se establecen dos planos, de los cuales la acción principal, el esqueleto del discurso, se desenvuelve en el primer plano según una línea cronológica, mientras que los elementos secundarios (la localización temporal o espacial de la situación, la valoración del hablante), que añaden información, quedan en el trasfondo (Hopper, 1982). Ahora bien, la oposición perfectividad/imperfectividad surgiría precisamente de esta necesidad de distinguir los dos planos. La afinidad entre perfectividad y primer plano se explica pensando que la narración se suele desarrollar con una secuenciación cronológica (es decir, que un evento empieza tras el final del anterior), con lo cual se asocia más fácilmente a verbos télicos (los que implican una culminación, como por ejemplo llegar) y formas perfectivas. En cambio, el segundo plano suele constar de eventos cuya terminación no es necesariamente un prerequisite para el siguiente, y por tanto se asocian preferentemente a situaciones estativas y atéticas. En los casos marcados, me parece aplicable a *Caras* la observación según la que el imperfecto asemeja el plano de la narración al del trasfondo (Löbus 2015), “creando la impresión de que es ahí donde pertenecen las acciones de estos personajes, formando parte del espacio, dejan de ser sujetos personificados” (Löbus, 2015: 5). La despersonalización de los seres humanos que viven en el barrio es, efectivamente, un elemento constante que abarca toda la novela.

El contenido aparentemente disperso del imperfecto se aprecia aún más a la hora de estudiarlo contrastivamente para la traducción a otras lenguas. El español y el inglés no gramaticalizan el contraste entre aspecto perfectivo e imperfectivo de la misma manera. En inglés no existe un tiempo exactamente equivalente al pretérito imperfecto español, sino varias formas que expresan la imperfectividad: la forma progresiva se expresa con el *past progressive*, la habitualidad con la forma *used to/would* y la continuatividad con el *simple past*. Además en esta lengua la distinción aspectual se neutraliza para la clase de los estados. En el caso de *Caras*, esta disimetría plantea un reto traductor, que se soluciona de forma distinta en TM1 y TM2, como veremos a continuación.

3. EL PRETÉRITO IMPERFECTO EN LAS TRADUCCIONES DE CARAS

Lomelí (1998), al reconocer acertadamente el estilo “torcido” (Morales, 1996: 17) de *Caras* como un elemento vertebrador de la novela, intenta verterlo de la forma lo más fiel posible: “[I want to] capture the author’s original sense of experimentation as well as his Daedalian and, at times, deranged and disjointed virtuosity. [...] I attempt to recreate the explosive nature of the barrio as well as its marginal condition, together with the author’s unclear geographical allusions with an ambiguous construct of references. All of this is intentional in the original and consequently reflected in the translation” (Lomelí, 1998: 19). Para el traductor el imperfecto narrativo en el texto fuente es un recurso que da la idea de “un un-

countable past that is approaching the present” (Lomelí, 1998: 11). Seguidamente proporciono la traducción del fragmento de los momentos anteriores al accidente, donde se concreta el intento del TM2 de no simplificar las peculiaridades o solucionar las ambigüedades del texto:

Se hundió más el Turco en el espacio que ocupaba física y mentalmente; la cabeza y las manos que conducían el auto ya no lo hacían. (TF: 31)	El Turco sank deeper into the space he occupied physically and mentally. The head and hands no longer steered the car. (TM1: 12)	El Turco sank even further physically and mentally into the space he occupied; the head and hands that drove the car no longer did so. (TM2: 32)
--	--	--

Martínez omite el enunciado contradictorio, mientras que Lomelí lo mantiene, con un efecto parecido al original, a pesar del uso del *past tense*.

El siguiente fragmento, donde se aprecia también una pluralidad de voces yuxtapuestas, muestra asimismo el distinto tratamiento que recibe el imperfecto, que Lomelí traduce con un *past progressive*:

Manejaban su charenga muy felices. ¡Echa a la vieja fuera de casa! ¡Es una puta! (TF: 27)	They drove the heap happily. Kick the hag out of the house! ¡Es una puta! (TM1: 8)	They were happily driving their old clunker. Throw that ol' lady outta the house! She's a whore! (TM2: 26)
---	--	--

Nótese que Martínez añade un elemento heteroglósico (“¡Es una puta!”) a una traducción que en general pretende ser muy naturalizante (posiblemente para dinamizar los diálogos), a pesar de que en el original apenas hay rastro de cambios de código, calcos y préstamos. Lomelí, en cambio, no suele hacer uso de recursos del habla bilingüe, pero utiliza en inglés un registro comparable al original, incluso destacando gráficamente pronunciaciones no normativas (cf. p.e. “Throw that ol' lady outta the house”).⁶

Manejaban su charenga muy felices. ¡Echa a la vieja fuera de casa! ¡Es una puta! (TF: 27)	They drove the heap happily. Kick the hag out of the house! ¡Es una puta! (TM1: 8)	They were happily driving their old clunker. Throw that ol' lady outta the house! She's a whore! (TM2: 26)
---	--	--

6 En el TM2 se utiliza este medio gráfico para marcar ciertos cambios de perspectiva, como el paso al discurso directo (que no suele introducirse con verbos de palabra) o para referirse, junto con el uso del presente de indicativo, a los fragmentos de los monólogos interiores de Julián (cf. “I gotta protect the memory of my mother” (TM2: 24), o “[...] he could hold back from shooting up, knowing he was doing the right thing. He knew it. Admit it, I'm right. Say so Buenasuerte. Ain't that so, Turco?” (TM2: 26). Posiblemente esto cumpla múltiples funciones, a saber: imitar el habla coloquial, compensar la ausencia de marcas dialectales coloquiales en inglés y apoyo para la comprensión del lector, para que este se vaya ubicando en el caos de voces que se van acumulando a lo largo de la novela.

En el ejemplo siguiente, en cambio, la dinámica aspectual se expresa por un medio gramatical, el auxiliar *would*, una vez más para hacer hincapié en el aspecto obsesivo del odio de Julián:

La mente de Julián se torcía de locura al oír los chismes y mentiras que decían los Buenasuerte. (TF: 25)	Julián's mind churned in fury upon hearing the rumors and lies the Buenasuerter told him. (TM1: 8)	Julián's mind would wrench with rage upon hearing the gossip and lies the Buenasuerte brothers told him. (TM2: 24)
---	--	--

A continuación aparecen dos verbos, “saber” y “vivir”, cuya semántica decanta ya de por sí por una interpretación durativa (se refieren a un estado antes que a una acción).

Julián sabía; él vivía con esa pena. (TF: 24)	Julián knew. He lived with that pain. (TM1: 7)	Julián knew it all along; he used to live with that grief. (TM2: 25)
---	--	--

Sin embargo, incluso en este caso Lomelí procura señalar sintácticamente el rasgo aspectual: en el primer caso a través de una compensación, con la agregación de *all along*, que precisa el sentido del *past tense*, y en el segundo caso con la perífrasis *used to*, que también enfatiza la idea de un estado que se protrae en el pasado (aunque en este caso me parece algo redundante).

En el ejemplo siguiente, Martínez opta una vez más por la solución más sencilla, utilizando la traducción literal (*to look at* por “mirar”) que empobrece el enunciado del efecto estilístico del imperfecto original.⁷

El muchacho miraba a doña Matilde. (TF: 29)	The young man looked at doña Matilde. (TM1: 10)	The young man glared at doña Matilde. (TM2: 28)
---	---	---

Lomelí, no obstante, aporta una solución más sofisticada: mantiene el *past tense*, pero selecciona un verbo del mismo campo semántico de “mirar”, que sin embargo contiene un rasgo asemejable a la aspectualidad imperfectiva. *Glare*, en efecto, significa “to look directly and *continuously* at someone or something in

7 Algunas consideraciones aparte merecería el análisis comparativo del nivel léxico para comprobar a lo largo del texto una observación intuitiva, es decir que TM1 no va más allá de devolver el componente denotativo del significado o seleccionar la palabra más corriente o más general. Por ejemplo traduce “pena” (TF: 25) por *pain* (TM1: 7), mientras que en el TM2 tenemos *grief* (TM2: 24). Aquí la referencia es evidentemente a un dolor psicológico, lo que es también el núcleo del significado de *grief* (Merriam-Webster.com, sub voce, fecha de acceso 31 de octubre de 2018), en contraste con *pain*, que es primeramente un dolor físico y puede también ser un sentimiento de pena (en este sentido, la polisemia de *pain* es equivalente a la de *dolor* en español).

an angry way” (destacado mío)⁸. Es cierto que se agrega también el sema de la rabia, pero esto es congruente si se piensa en el odio que albergaba Julián hacia la madrastra.

La misma compensación semántica se logra en el siguiente ejemplo:

[...] sin embargo, veía que Julián se estaba perdiendo y ella trataba de indicarle el camino de buena astilla; [...] (TF: 25)	[...] nevertheless she saw Julián was becoming lost and she tried to show him the right path. (TM1: 7)	However, she saw that Julián was going astray and she tried over and over again to show him the right path. (TM2: 24)
---	--	---

En TM2 al *simple past* se añade la idea de esfuerzo repetido con el sintagma adverbial “over and over again”, mientras que en el TM1 no se precisa el valor aspectual del verbo.

El siguiente enunciado describe la agresión de Julián al padre, utilizando exclusivamente el imperfecto narrativo.

Los nudillos de Julián sangraban y la sangre se mezclaba con la de su padre todavía gritándole y culpándolo; el mundo también lloraba. Las sirenas mecánicas impregnadas de odio y miedo se acercaban. (TF: 28)	Julián’s knuckles bled and his blood mixed with his father’s who still shouted at him and accused him. The world cried, too. The mechanical sirens swollen with fear and hatred came closer. (TM1: 10)	Julián’s knuckles were bleeding, and his blood mixed with his father’s who continued screaming at him and blaming him. The world also wept. The mechanical sirens brimming with fear and hatred were fast approaching. (TM2: 27)
---	--	--

Una vez más, el TM1 renuncia a trasladar la sobrecarga estilística del imperfecto, mientras que el TM2 adopta dos clases de recursos distintos: uno gramatical, con el *past continuous*, y uno léxico-semántico, la perífrasis *continue* + gerundio.

4. OBSERVACIONES CONCLUSIVAS Y PERSPECTIVAS DE INVESTIGACIÓN

A través de algunos ejemplos relacionados con la traducción del imperfecto narrativo, he intentado mostrar cómo se concreta el proyecto traductor de Lomelí (TM2) en comparación con el anterior (TM1), del que pretende apartarse explícitamente. Mientras que el TM1, al optar casi exclusivamente por la narración no marcada en el *simple past*, atenúa el efecto desestabilizador que produce el aspecto imperfectivo, Lomelí procura reconstruir estos rasgos en inglés valiéndose creativamente de recursos compensatorios en el plano gramatical, semántico y léxico-sintáctico para paliar el problema de la ausencia de una forma exactamente equivalente en la lengua meta. De esta manera, el TM2 logra preservar el carácter

8 <https://dictionary.cambridge.org>, sub voce. Fecha de acceso 31 de octubre de 2018.

no convencional e incluso indigesto del texto, pudiendo beneficiarse de una mejor comprensión y aceptación de las asperezas de la narrativa de Morales.

Llama la atención el hecho de que, a pesar de la intención declarada de recuperar el estilo de Morales, Lomelí decide adoptar una estrategia aparentemente contradictoria en la traducción del título: *Caras viejas y vino nuevo* se convierte en *Old faces and new wine* en el TM1, pero *Barrio on the edge/Caras viejas y vino nuevo* en el TM2. Max Martínez se decanta por una traducción literal y mantiene el vínculo intertextual con el epígrafe, una cita tomada del poema “To What Green Altar”, del escritor, poeta y pintor norteamericano Prescott Chaplin (1897-1968), la cual por cierto aparece en inglés incluso en el TF: “Old faces and new wine... I followed the sun West”. En estos versos la referencia al vino es ambivalente, por una parte parece ser el elemento sagrado de la religión cristiana, a la que se alude en la segunda parte de la novela,⁹ por otra parte es causa frecuente de muerte en el entorno marginado del barrio. Además, es debido al vino (entre otras sustancias) que muchos vecinos del barrio se hacen viejos no por edad, sino por consunción, por causa de los excesos a los que se entregaron durante su vida.¹⁰ El TM1 simplemente repone el verso original, mientras que el TM2 contiene una creación discursiva, que Lomelí (1998) justifica como una referencia a la explosividad del barrio. No obstante, el TM2 compensa esta libertad acompañando el título en inglés con el original, que también - no olvidemos - está presente visualmente, en paralelo, a lo largo de toda la novela. Esta decisión va pareja con la diferencia ya apuntada sobre el uso de marcas heteroglósicas, utilizadas tan solo en el TM1 (aunque se trata fundamentalmente de elementos formulaicos y que por tanto no inciden demasiado en el tejido narrativo en TM1). A primera vista ambas estrategias del TM1 parecen *source-oriented*. Sin embargo, diría que se trata de una fidelidad algo ingenua, que tiende a coincidir con la literalidad o con el préstamo integral, y como tal se ciñe a un nivel formal, sin problematizar demasiado la relación entre los dos textos a nivel discursivo, donde en cambio (como hemos visto en el caso de la aspectualidad del imperfecto) la macroestrategia de esta traducción es fundamentalmente la de una simplificación sin compensaciones, lo cual debilita el lazo de equivalencia funcional entre los dos textos. El TM2, en cambio, procura lograr con meticulosidad una equivalencia funcional a nivel discursivo, global, lo que conlleva elecciones eclécticas e incluso sobretraducciones a un micronivel, el de la de técnica de traducción¹¹. Esto se debe a que, mientras que el TM1 tiende a despojar el texto de sus complejidades y des-contruye el querer decir de Morales sin más, el TM2 en cambio se dedica a reconstruirlo e incluso lo hace sobresalir. El TM1 adapta el TF para hacerlo caber dentro de lo que se consideraba la corriente mayoritaria de la literatura chicana de aquel entonces y en general termina alterando el propósito del

9 Cf. Albaladejo Martínez, 2007: 378-379.

10 Es una interpretación convincente de la que soy deudora a Lomelí (comunicación personal).

11 Entendida en el sentido de Molina y Hurtado Albir, como “result obtained that can be used to classify different types of translation solutions” (2002: 507).

texto original. El TM2, en cambio, mantiene un lazo más estrecho con el TF, pero es justamente debido a esta declarada fidelidad al original - y no a pesar de ella - que puede definirse una reescritura en el sentido lefeveriano (Lefevere, 1992): se trata de una respuesta creativa a un cambio de circunstancias que a su vez pretende ser transformativa, en tanto que apunta a visibilizar una obra del patrimonio identitario chicano sin tener que sacrificar ya sus asperezas.

A estas alturas cabe plantear dos cuestiones que, a mi manera de ver, pueden dar pie a futuros desarrollos investigadores: en primer lugar, puesto que estas reflexiones son el resultado de un análisis cualitativo de pocas páginas, merecería la pena validarlas extendiendo el análisis a toda la novela e integrando datos cuantitativos, a lo largo de dos vertientes: en primer lugar comprobar a través de las herramientas de la estilística del corpus aplicada a textos literarios y traducciones (cf. p.e. Leech y Short, 2007) que efectivamente el uso del imperfecto narrativo es sistemático y se configura como núcleo de un estilo propio de Morales. A partir de este elemento, que Lomelí identifica intuitivamente para orientar su proyecto traductor, habría que investigar de entrada si el tratamiento de estos aspectos en la traducción es congruente a nivel tanto intratextual como intertextual (con referencia al texto fuente, esto es), para determinar en concreto a qué nivel el proyecto traductor establece la equivalencia. Esto dicho y una vez desentrañados, como hemos intentado hacer, algunos factores sociohistóricos que a mi parecer han condicionado las dos traducciones (en el caso de Martínez han sido evidentemente conjeturas) cabe plantearse además si la diferencia entre las dos traducciones se debe solamente a condicionantes funcionales que han producido dos respuestas posibles igualmente válidas o si las soluciones escogidas se pueden ubicar en una gradación de adecuación y aceptabilidad, lo que comporta ir más allá de la perspectiva descriptiva para entrar en el terreno de la prescriptiva y proscriptiva, lo cual sin duda no está exento de riesgos. De hecho, al igual que las expectativas sobre el estilo de un autor están culturalmente determinadas y sufren cambios a lo largo de la historia, lo mismo puede afirmarse acerca de la identificación y conceptualización de los criterios de fondo que subyacen al concepto de calidad en traducción. En otras palabras, no solamente hemos de identificar cuáles son estos criterios (¿fidelidad?, ¿fluidez?, etc.) sino también problematizar su significado. Yo sospecho sin embargo que, sin perjuicio de la necesidad de relativizar las expectativas acerca de las dos traducciones habida cuenta del entorno diferente en el que se produjeron, posiblemente en el TM1 la simplificación y la normalización sistemáticas de ciertos aspectos del estilo de Morales (siendo también en cierto sentido la normalización una forma de simplificación) no están del todo motivadas por una decisión deliberada. Más bien me parece que se podrían achacar a una conciencia metatraductora algo limitada por parte del autor del TM1 y a concurrentes limitaciones de técnica traductora y quizás incluso de competencia lingüística y comunicativa en las dos lenguas. Este aspecto también, pues, merecería una profundización para estudiar realmente a fondo todos los múltiples condicionantes que entran en el desarrollo de los proyectos traductores.

- Albaladejo Martínez M. (2007) *Hacia una cartografía de Los Ángeles a través de la literatura chicana*. Tesis doctoral. Universidad de Alicante, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/hacia-una-cartografia-de-los-angeles-a-traves-de-la-literatura-chicana--o/> Fecha de acceso 31 de octubre de 2018.
- Bardovi-Harlig K. (2002) "Analyzing aspect", en *Tense-aspect morphology in L2 acquisition*. Ed. por R. Salaberry & Y. Shirai, Amsterdam, John Benjamins, pp. 129-154.
- Bres J. (2005) *L'imparfait narratif*. Paris, CNRS-Editions.
- Chaplin, P. (sin año) *To What Green Altar*, autopublicado.
- Comrie B. (1976) *Aspect*. New York, Cambridge University Press.
- Errico E. (en prensa) "Traducir el barrio: Las dos versiones en inglés de Caras viejas y Vino nuevo de Alejandro Morales", en *Actas del I Congreso sobre Traducción y Sostenibilidad Cultural*, Universidad de Salamanca, 28-30 de noviembre de 2018.
- García Márquez G. (1981) *Crónica de una muerte anunciada*. Madrid, Debolsillo.
- Gili Gaya S. (1961) *Curso superior de sintaxis española*. Barcelona, Vox.
- Gurpegui J.A. (1996) "Introduction", *The Bilingual Review/La revista bilingüe*, 20:3 ("Alejandro Morales: Fiction Past, Present, Future Perfect". Ed. por J.A. Gurpegui), pp. 1-4.
- Hopper P. (1982) "Aspect between discourse and grammar". En *Tense and Aspect: Between Semantics and Pragmatics*, vol. 1, Amsterdam, John Benjamins, pp. 3-18.
- Lefevere A. 1982 [2000]. "Mother Courage's Cucumbers. Text, system and refraction in a theory of literature", en *The Translation Studies Reader*. Ed. por L. Venuti, London-New York, Routledge, pp. 233-249.
- Lefevere A. (1992) *Translation, Rewriting and the Manipulation of the Literary Fame*. London and New York, Routledge.
- Leech G. & Short M. (2007) *Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*, 2nd edition, London, Pearson Education.
- Löbus T. (2015) "El imperfecto narrativo como recurso estilístico y técnica narrativa", en *ACTES/ACTAS/ATTI, Reykjavík 2014: XIXème Congrès des romanistes scandinaves*, Reykjavík, 12-15 de agosto de 2014, Toim, Sigrún Á. Eiríksdóttir, pp. 1-12, <https://conference.hi.is/rom14/rom-lectures/> Fecha de acceso 31 de octubre de 2018.
- Lomelí F.A. (1996) "Rereading Alejandro Morales's *Caras viejas y vino nuevo*: violence, sex, drugs, and videotape in a Chicano glass darkly". *The Bilingual Review/La revista bilingüe* 20:3 ("Alejandro Morales: Fiction Past, Present, Future Perfect". Ed. por J.A. Gurpegui), pp. 52-60.
- Lomelí, Francisco A. 1998. "Introduction". En A. Morales, *Caras viejas y vino nuevo/Barrio on the Edge*, Tempe, Bilingual Review Press, pp. 1-22.
- Molina L. y Hurtado Albir A. (2002) "Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach", *Meta* 47:4, pp. 498-512.
- Morales A. (1998) *Caras viejas y vino nuevo/Barrio on the Edge*. Traducido por Francisco A. Lomelí, con texto original en paralelo. Tempe, Bilingual Review Press.
- Morales A. (1981) *Old faces and New Wine* [orig. *Caras viejas y vino nuevo*], Traducido por Max Martínez, San Diego, Maize Press.
- Morales A. (1996) "Dynamic identities in heterotopia", *The Bilingual Review/La revista bilingüe* 20:3 ("Alejandro Morales: Fiction

Past, Present, Future Perfect”. Ed. por J.A. Gurpegui), pp. 14-27.

Reyes G. (1990) “Valores estilísticos del imperfecto”, *Revista de filología española* 1:2, pp. 17-55.

Venuti L. (2008) *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, 2nd edition, Abingdon (Oxon, UK), Routledge.