

**UNIVERSIDAD NACIONAL
SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
ESCUELA DE LITERATURA Y CIENCIAS DEL LENGUAJE
MAESTRÍA PROFESIONAL EN TRADUCCIÓN (INGLÉS-ESPAÑOL)**

**LOS DISTINTOS HOLDEN CAULFIELDS: LA CONSTRUCCIÓN DE
LA FIGURA DEL PROTAGONISTA DE *THE CATCHER IN THE RYE*
EN TRES TRADUCCIONES AL ESPAÑOL**

Trabajo de investigación para aspirar al grado de
Magíster en Traducción Inglés-Español

presentado por

ADRIANA ACOSTA BALLESTERO

Cédula No. 1-1482-0349

2014

**Nómina de participantes en la actividad final
del Trabajo de Graduación**

**Los distintos Holden Caulfields: La construcción de la figura del protagonista de *The
Catcher in the Rye* en tres traducciones al español**

presentado por la sustentante
ADRIANA ACOSTA BALLESTERO
el día
1 de noviembre de 2014

Personal académico calificador:

Dra. Judit Tomcsányi Major
Profesora encargada
Seminario de Traductología III

Dr. Francisco Javier Vargas Gómez
Profesor tutor

M.A. Sherry Gapper Morrow
Coordinadora
Plan de Maestría en Traducción

Sustentante:
Adriana Acosta Ballestero

Dedicatoria

A mis padres,

mi inspiración

Agradecimientos

A la profesora Judit Tomcsányi por su paciencia, disposición y aportes valiosos que permitieron que este trabajo saliera adelante.

A mis lectores Sherry Gapper por las enseñanzas y motivación que nos ha transmitido y a Francisco Vargas por su comprensión y sus acertadas sugerencias.

A mis compañeras de seminario y de maestría por su apoyo y amistad durante estos dos años. Fue un gusto haber compartido esta experiencia con ustedes.

A mis amigos y a esas personas especiales que entraron a mi vida en este año caótico y de una forma u otra me apoyaron hasta el final.

En especial a mi familia quienes lograron que todo fuera posible. A mi hermano Ignacio que ha sido mi cómplice y apoyo toda mi vida. A mi bebé P. quien me llenó de alegría y me acompañó en los momentos en que era difícil continuar. A mi padre quien me impulsó a seguir adelante y adentrarme en este extraño mundo de las letras. Finalmente a mi madre, quien vivió casi en carne propia las frustraciones y alegrías que provocó este trabajo; no tengo cómo agradecerle el amor incondicional y los miles de sacrificios que ha hecho por mí.

Índice general

Los distintos Holden Caulfields: La construcción de la figura del protagonista de *The Catcher in the Rye* en tres traducciones al español

Nómina de participantes en la actividad final.....	ii
Dedicatoria	iii
Agradecimientos.....	iv
Índice general.....	v
Índice de cuadros	viii
Índice de esquemas	viii
Índice de ejemplos.....	viii
Resumen	x
Abstract	xi
Introducción	1
Capítulo 1: Estado de los conocimientos	12
1.1. Estudios acerca de la reescritura en las traducciones literarias	12
1.2. Investigaciones traductológicas sobre las traducciones de <i>The Catcher in the Rye</i> 17	
1.2.1. Evaluación de las traducciones de <i>The Catcher in the Rye</i>	18
1.2.2. Descripción de las traducciones de <i>The Catcher in the Rye</i>	21
1.3. Recapitulación	23
Capítulo 2: Fundamentos teórico-metodológicos.....	27
2.1. La traducción como reescritura	27
2.1.1. Antecedentes	27
2.1.2. La reescritura de André Lefevere	29
2.1.3. La lengua.....	31
2.1.4. El universo del discurso	31
2.1.5. La poética	32
2.1.6. La ideología.....	33

2.1.7. <i>El mecenazgo</i>	34
2.2. Conceptos de sociolingüística	36
2.2.1. <i>El registro</i>	37
2.2.2. <i>El sociolecto y el idiolecto</i>	37
2.3. Conceptos de estilística	38
2.3.1. <i>El estilo</i>	38
2.3.2. <i>El tono</i>	38
2.4. Recapitulación	39
Capítulo 3: La construcción del personaje Holden Caulfield a través de la variación del estilo narrativo	40
3.1. El estilo de J. D. Salinger en <i>The Catcher in the Rye</i>	40
3.1.1. <i>El tono</i>	41
3.1.2. <i>El registro</i>	45
3.1.3. <i>Los recursos enfáticos en la narración</i>	47
3.2. El estilo de la traducción <i>El cazador oculto</i>	50
3.2.1. <i>El contexto literario argentino del decenio de 1960</i>	50
3.2.2. <i>El tono</i>	52
3.2.3. <i>El registro</i>	57
3.2.4. <i>Los recursos enfáticos en la narración</i>	59
3.3. El estilo de la traducción <i>El guardián entre el centeno de 1978</i>	62
3.3.1. <i>El contexto literario en España en el decenio de 1970</i>	62
3.3.2. <i>El tono</i>	64
3.3.3. <i>El registro</i>	68
3.3.4. <i>Los recursos enfáticos en la narración</i>	70
3.4. El estilo de la traducción española de <i>El guardián entre el centeno de 2006</i>	73
3.4.1. <i>El contexto literario en España en el siglo XXI</i>	73
3.4.2. <i>El tono</i>	74
3.4.3. <i>El registro</i>	78
3.4.4. <i>Los recursos enfáticos en la narración</i>	80
3.5. Comparación de personajes	81

Capítulo 4: La construcción del personaje de Holden Caulfield a través del idiolecto	85
4.1. El idiolecto de HC en <i>The Catcher in the Rye</i>.....	86
4.1.1. <i>Emotividad</i>	88
4.1.2. <i>La percepción del mundo por medio del idiolecto</i>	91
4.1.3. <i>Las expresiones vulgares en el idiolecto de HC</i>	92
4.2. El idiolecto de HC en la traducción <i>El cazador oculto</i>	94
4.2.1. <i>El contexto político y social de Argentina en los años sesenta</i>	94
4.2.2. <i>Emotividad</i>	96
4.2.3. <i>La percepción del mundo</i>	98
4.2.4. <i>Las expresiones vulgares</i>	100
4.3. El idiolecto de HC en la traducción <i>El guardián entre el centeno</i> de 1978.....	102
4.3.1. <i>Los diversos contextos españoles de la década de los setenta</i>	102
4.3.2. <i>Emotividad</i>	104
4.3.3. <i>La percepción del mundo</i>	107
4.3.4. <i>Las expresiones vulgares</i>	108
4.4 El idiolecto de HC en la traducción <i>El guardián entre el centeno</i> de 2006.....	110
4.4.1. <i>El contexto político y social en España del siglo XXI</i>	110
4.4.2. <i>Emotividad</i>	111
4.4.3. <i>La percepción del mundo</i>	112
4.4.4. <i>Las expresiones vulgares</i>	113
4.5. Comparación de personajes	114
Conclusiones.....	116
Bibliografía.....	123
Anexos	130

Índice de cuadros

Cuadro 1: Diferentes estructuras de las frases reiterativas con la palabra «really»	47
Cuadro 2: Diferentes usos de la tipografía cursiva en el texto original	49
Cuadro 3: Características lingüístico-textuales del estilo narrativo en las tres traducciones al español.....	82
Cuadro 4: Ejemplos de expresiones con la palabra «old».....	90
Cuadro 5: Tratamiento de la expresión «old» en la traducción de Manuel Méndez	97

Índice de esquemas

Esquema 1: Niveles de reescritura de Lefevere.....	31
Esquema 2: Expresiones del idiolecto de HC analizadas en el capítulo 4	88

Índice de ejemplos

Ejemplo 1: Tono sarcástico del texto original	41
Ejemplo 2: Tono crítico del texto original	43
Ejemplo 3: Tono nostálgico del texto original	44
Ejemplo 4: Registro del texto original	46
Ejemplo 5: Repetición a nivel oracional	48
Ejemplo 6: Manejo del tono sarcástico en la traducción argentina	53
Ejemplo 7: Manejo del tono crítico en la traducción argentina.....	55
Ejemplo 8: Manejo del tono nostálgico en la traducción argentina.....	56
Ejemplo 9: Manejo del registro en la traducción argentina	57
Ejemplo 10: Manejo de los recursos enfáticos en la traducción argentina	59
Ejemplo 11: Manejo de los recursos enfáticos a nivel oracional en la traducción argentina....	60
Ejemplo 12: Manejo de la cursiva en la traducción argentina.....	61
Ejemplo 13: Manejo del tono sarcástico en la traducción española de 1978.....	64
Ejemplo 14: Manejo del tono crítico en la traducción española de 1978	66
Ejemplo 15: Manejo del tono nostálgico en la traducción española de 1978	67
Ejemplo 16: Manejo del registro en la traducción española de 1978	68
Ejemplo 17: Manejo de los recursos enfáticos en la traducción española de 1978	70

Ejemplo 18: Manejo de los recursos enfáticos en la traducción española de 1978.....	71
Ejemplo 19: Manejo de la cursiva en la traducción española de 1978	72
Ejemplo 20: Manejo del tono sarcástico en la traducción española de 2006	74
Ejemplo 21: Manejo del tono crítico en la traducción española de 2006	76
Ejemplo 22: Manejo del tono nostálgico en la traducción española de 2006	77
Ejemplo 23: Manejo del registro en la traducción española de 2006	78
Ejemplo 24: Manejo de los recursos enfáticos en la traducción española de 2006.....	80
Ejemplo 25: Manejo de la cursiva en la traducción española de 2006	81
Ejemplo 26: Frase "kill me" en el texto original	89
Ejemplo 27: Expresión «boy» en el texto original	89
Ejemplo 28: Frase «no kidding» en el texto original.....	91
Ejemplo 29: Expresión «phony» en el texto original.....	92
Ejemplo 30: Expresión «sonuvabitch» en el texto original.....	92
Ejemplo 31: Frase «as hell» en el texto original	93
Ejemplo 32: Frase «kill me» en la traducción argentina.....	96
Ejemplo 33: Manejo de la expresión «boy» en la traducción argentina	97
Ejemplo 34: Manejo de la expresión «no kidding» en la traducción argentina	98
Ejemplo 35: Manejo de la expresión «phony» en la traducción argentina	99
Ejemplo 36: Manejo de la expresión «sonuvabitch» en la traducción argentina	100
Ejemplo 37: Manejo de la frase «as hell» en la traducción argentina	101
Ejemplo 38: Manejo de la frase «kill me» en la traducción argentina de 1978	104
Ejemplo 39: Manejo de la expresión «boy» en la traducción española de 1978.....	106
Ejemplo 40: Manejo de la expresión «no kidding» en la traducción española de 1978	107
Ejemplo 41: Manejo de la expresión «phony» en la traducción española de 1978.....	108
Ejemplo 42: Manejo de expresión «sonuvabitch» en la traducción española de 1978.....	109
Ejemplo 43: Manejo de la frase «as hell» en la traducción española de 1978	109
Ejemplo 44: Manejo de la frase «kill me» en la traducción española de 2006	111
Ejemplo 45: Manejo de la expresión «phony» en la traducción española de 2006.....	112
Ejemplo 46: Manejo de la expresión «sonuvabitch» en la traducción española de 2006.....	113

Resumen

Esta monografía aborda el tema de la construcción de personajes en la traducción literaria. Se utiliza como objeto de estudio la novela *The Catcher in the Rye*¹, de Jerome David Salinger, y las tres traducciones al español que han sido publicadas. Se parte de los planteamientos teóricos de André Lefevere quien concibe la traducción como la reescritura de un texto que se manipula conforme a la poética e ideología de una cultura. Esta base teórica sustenta el estudio descriptivo en el que se identifican las características lingüísticas del discurso del protagonista, Holden Caulfield, y se relacionan con diversos aspectos extralingüísticos con el fin de determinar la razón de las diferencias en la construcción de este personaje en cada una de las traducciones. Por medio de esta comparación se concluye que las variantes en la narración y las expresiones idiolectales crean personajes únicos con un grado distinto de aceptación del sistema social y de las normas artísticas dominantes correspondientes al contexto político y cultural en que fueron construidos.

Palabras clave: construcción de personaje, traducción literaria, reescritura, manipulación, idiolecto, estilo narrativo, Holden Caulfield

¹ Salinger, J. D. *The Catcher in the Rye*. Nueva York: Little, Brown and Company, 1951. Impreso.

Abstract

This graduation project deals with the construction of characters in literary translation. The novel *The Catcher in the Rye*², by Jerome David Salinger, and its three published translations into Spanish are used as a reference to study this construction. The analysis is based on André Lefevere's ideas regarding the rewriting of literary texts based on the poetological and ideological principles governing the target culture. With this in mind, a descriptive analysis is carried out to identify the linguistic characteristics of the speech of the main character, Holden Caulfield, and relate them to its extra-linguistic features to determine the differences in the construction of the characters in each translation. After this comparison, it is concluded that changes in the narration and idiolect produce unique characters with different degrees of acceptance of the social system and the prevailing artistic norms of the context of their creation.

Keywords: construction of characters, literary translation, rewriting, manipulation, idiolect, narrative style, Holden Caulfield

² Salinger, J. D. *The Catcher in the Rye*. New York: Little, Brown and Company, 1951. Print.

Introducción

Presentación del problema

En esta monografía se desarrolla el tema de la construcción de un personaje literario en tres traducciones distintas. Para realizar la investigación, se toma como objeto de estudio las versiones al español de la novela *The Catcher in the Rye*³ de Jerome David Salinger: *El cazador oculto*⁴, del argentino Manuel Méndez de Andes, de 1961, *El guardián entre el centeno*⁵, de la española Carmen Criado, de 1978 y la revisión de esta última traducción⁶ que elaboró la misma traductora en 2006, con casi treinta años de diferencia. El estudio se centrará tanto en las decisiones tomadas en tres momentos distintos por ambos traductores como en los motivos que ocasionaron una reconstrucción determinada de la personalidad del protagonista de la novela.

Entonces, por medio del análisis planteado, se busca responder a la siguiente pregunta: ¿cuáles factores textuales y contextuales específicos influyeron en la construcción de un personaje dado en las traducciones de *The Catcher in the Rye*? Esta interrogante surge de la observación y comparación del texto original y las tres versiones traducidas al español, en las que aparecen diferentes niveles de correspondencia con el texto fuente en lo que respecta a la imagen que proyecta el protagonista. Al analizar determinados aspectos estilísticos, no se pretende emitir juicios de valor, ni compararlos para escoger la versión más apropiada o

³ Salinger, J. D. *The Catcher in the Rye*. Nueva York: Little, Brown and Company, 1951. Impreso.

⁴ Salinger, J. D. *El cazador oculto*. Trad. Manuel Méndez de Andes. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1961.

⁵ Salinger, J.D. *El guardián entre el centeno*. Trad. Carmen Criado. Madrid: Alianza Editorial, 1978.

⁶ Salinger, J.D. *El guardián entre el centeno*. Trad. Carmen Criado. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

aceptada. Por el contrario, se busca realizar un estudio descriptivo que permita comprender el porqué de las decisiones tomadas. Para este efecto, se parte del análisis de un total de diecinueve segmentos escogidos para analizar en los cuatro textos según la estilística particular de la narración y de elementos propios del idiolecto del personaje principal, con el fin de resaltar los aspectos textuales y contextuales que los diferencian.

En consecuencia, con respecto al estilo en la narración, se examinan el manejo del registro y su tono en el discurso del protagonista, la constante reiteración de ideas y el énfasis que explícitamente muestra el autor al utilizar cursiva en segmentos de los textos traducidos. Además se identifica la forma en que el «nuevo» personaje principal se dirige a su audiencia por medio de las frases propias que repite constantemente como parte de su idiolecto, lo que contribuye a una nueva percepción de las personalidades adquiridas en cada texto.

De manera preliminar, se ofrece la siguiente hipótesis ante la pregunta de investigación:

Los cambios estilísticos realizados por los traductores obedecen a su interpretación del texto en el contexto sociocultural y literario en que la obra fue traducida, lo cual condujo a distintas construcciones del mismo personaje principal.

Esta hipótesis se fundamenta en la idea planteada por Lefevere de que «translation is, of course, a rewriting of an original text. All rewritings, whatever their intention, reflect a certain ideology and a poetics and as such manipulate literature to function in a given society in a given way» (xi). Al comprender la traducción literaria como la reescritura de una obra, y no como la imitación de esta, es necesario analizar el texto como un reflejo del punto de vista, ideología y antecedentes socioculturales que influyeron sobre el traductor, que se impregnan al

nuevo texto y lo distinguen de las demás interpretaciones que hayan hecho del original. Por esta razón, se puede hablar de la construcción de un «Holden Caulfield argentino» y dos «españoles» que responden a la época y cultura en que nacen.

Justificación

Para la elaboración de esta monografía se escoge la obra literaria de Salinger debido a que «*The Catcher in the Rye* is one of the most significant books in American literature to appear since the Second World War, and considered one of the top one hundred novels of the twentieth-century» (Andrychuk 1). Esta novela ha sido clasificada como literatura de culto, la cual es definida por Fann como «groundbreaking literature, either through its prose style or through the subject matter the author has chosen to discuss. Subjects often cover lurid topics such as sex and drugs, or will include criticism of the establishment through exploration of the human condition or creation of dystopian societies» (15). Este tipo de ficción genera un sentimiento de identificación con el punto de vista de los personajes, lo que cautiva a más lectores e incrementa el estatus de la novela. Por lo tanto, por medio de la narración caótica del protagonista, Holden Caulfield, los lectores logran adentrarse en lo más profundo de la mente adolescente en el estado de transición hacia la vida adulta, al tiempo que se exponen de manera ácida los problemas y la decadencia moral de una sociedad de clase alta llena de falsedades en la década de los años cuarenta en Estados Unidos. Como una de las obras más influyentes para los lectores, ha sido bastante difundida desde sus inicios, ya que se publican aproximadamente 250.000 copias al año y en total se han vendido más de sesenta y cinco millones de ejemplares en todo el mundo (Yardley).

Por otro lado, la novela representa elementos interesantes para un estudio traductológico, tales como la digresión en la línea de pensamiento, la repetición constante de frases y la abundancia de expresiones idiomáticas que, como se ha indicado, pueden ser analizados como rasgos constructivos de los personajes, con el fin de comprender cómo el manejo de estos aspectos se ve influido por el contexto en que se desarrolla la traducción.

Al efectuar la revisión de los numerosos estudios relacionados con el tema (véase § 1. 2. **Investigaciones traductológicas sobre las traducciones de *The Catcher in the Rye***) (López Rúa, 1997; Mayoral, 1997; Yus Ramos, 2001; O'Mara, 2007; Gómez Castro, 2007 y Andújar, 2009, 2011), se puede observar una monopolización del punto de vista de investigadores en España, ya que solo se han encontrado, hasta el momento, análisis académicos de las traducciones de esta obra en dicho país y ninguna realizada en Latinoamérica. De la misma manera, ninguno de los estudios toma en cuenta la traducción del argentino Manuel Méndez de Andes, la cual resulta relevante como punto de comparación con el cual contrastar las versiones publicadas en España. Por esta razón, se considera significativo para el campo de la traductología un análisis y comparación de estas tres versiones mediante los cuales se aborde la cuestión de la manipulación de personajes en la literatura que correspondan al contexto particular de las traducciones.

Aparte de la falta de investigación traductológica de la obra en los países latinoamericanos y en la construcción distinta del mismo personaje, los estudios revisados se centran en identificar «errores» léxicos y estructurales en las traducciones. Nuestra investigación se aleja de la evaluación de textos, del nivel de aceptabilidad o del posible efecto en los lectores. Lo que se busca es compararlos con el fin de resaltar las diferencias entre ellos,

y de esta manera, mostrar una visión más integral de lo que representa realizar una traducción de textos literarios.

Descripción del corpus

Como se ha señalado, el corpus que se utiliza para esta investigación está conformado por la novela *The Catcher in the Rye* y las tres traducciones al español publicadas: *El cazador oculto* y *El guardián entre el centeno* de 1978 y 2006.

El texto fuente

La novela de J.D. Salinger, *The Catcher in the Rye*, fue publicada originalmente en julio de 1951; de manera simultánea se publicó en la selección del Book-of-the-Month Club, lo que garantizaba una mayor audiencia. Al final de ese mes el libro tuvo cinco reimpresiones. A finales de agosto se encontraba en el cuarto lugar de la lista de los más vendidos del *New York Times*, en la que se mantuvo por veintinueve semanas más (Andrychuk 2). Aún mantiene su lugar entre los cien libros más vendidos del mundo, lo cual es poco común que ocurra con las novelas publicadas en la década de los años cincuenta (Rohrer). Presentó reacciones positivas y negativas por parte de los receptores y críticos literarios. Luego de ser proclamada como una obra maestra moderna, alcanzó un buen estatus literario que la convirtió en la novela contemporánea más analizada en los cursos universitarios estadounidenses (Andrychuk 4). Sin embargo, al introducirlo a los programas colegiales estadounidenses, no obtuvo tan buena aceptación y se incluyó constantemente en las listas de libros censurados. Este debate llegó a tal punto que, según Andrychuk, en 1981 fue el libro censurado con más frecuencia en los Estados Unidos e, irónicamente, el segundo más leído en las escuelas públicas del mismo

país (6). Vetado por unos y alabado por otros, esta novela continúa siendo una de las más leídas.

La obra se escribió en la época de la posguerra; Andrychuk sostiene que «the novels of this period reflected a growing sense of despair, paranoia, and irrational violence. It was in this social climate and amongst the company of such noted authors as Saul Bellow, Norman Mailer, Kurt Vonnegut, and Thomas Pynchon, that J. D. Salinger emerged» (1). Al mismo tiempo, la década de 1950 se caracterizó por la prosperidad económica, la estabilidad de las clases sociales altas y medias y el materialismo, lo que provocó una corriente literaria que se oponía a ese estilo de vida y exploró los temas relacionados con la soledad, la inadaptación social, la alienación y la disconformidad. Según Van Spankeren, algunos escritores como J. D. Salinger con *The Catcher in the Rye*, Ralph Ellison con *Invisible Man*, and Jack Kerouac con *On the Road* crearon personajes icónicos que renunciaban a esta sociedad (90). Además de la temática recurrente, esta década estuvo marcada por la experimentación en la literatura y la introducción de nuevos estilos de escritura que desafiaran las concepciones literarias tradicionales en los Estados Unidos. Estas características, que marcaron la época en que la novela fue publicada, la popularización de su venta y el continuo debate acerca de su censura permitieron que la obra, a pesar de la oposición de muchos grupos, ocupara una posición privilegiada en el sistema literario estadounidense. Con el transcurso de los años no solo mantuvo su posición central sino que se consolidó, según indica Bennet, como uno de los libros más leídos y discutidos del canon literario de dicho país (1).

Este fue el contexto en que se desarrolló la novela de veintiséis capítulos que narra los acontecimientos ocurridos a un adolescente de dieciséis años, Holden Caulfield, durante un par de días en que deambula por la ciudad de Nueva York. En este recorrido, el protagonista

mantiene un monólogo interno en el que expresa su opinión acerca de las personas, las costumbres y los sucesos que ocurren a su alrededor. Según Andrychuk, la novela ha tenido tanta aceptación debido a que «many readers, young and old, identified with Holden Caulfield's rebellion against the world of 'phoniness' and the rejection of adult values and mores in American society» (2). Esta es una de las posibles razones que permiten que los lectores se vinculen con el personaje principal y que este se haya convertido en un ícono de la literatura estadounidense.

Esta obra de Salinger presenta una narración circular, escrita en primera persona, muy subjetiva. Según Costello, la cohesión del texto se mantiene por medio de las constantes repeticiones en el discurso del protagonista. Debido a que este emula el discurso adolescente, lo caracteriza un registro informal, el cual no presenta cambios significativos al interactuar con distintos personajes de diferente edad y clase social. Su vocabulario particular evoca el decenio de 1950, combinado con frases y palabras soeces y una gran cantidad de «muletillas» (12,14). El tono de la novela es sarcástico, muestra disconformidad con lo observado y combina una visión deprimente de la vida con numerosos pasajes humorísticos.

El cazador oculto

La primera traducción al español de la obra de Salinger fue realizada por el traductor Manuel Méndez de Andes en 1961. Al ser una traducción realizada en Argentina, su mercado pudo haber sido el resto de América del Sur y al ser la única versión disponible en ese momento, se distribuye, a menor escala, por todo Latinoamérica.

Un hecho destacable acerca de esta traducción se relaciona con su título. Según Landers, Salinger siempre insistió en que los títulos de sus obras fueran traducidas de la forma más literal posible («The All Important Title»¹⁴¹), por lo que la decisión del argentino de

adaptarlo causó que el mismo autor rechazara la traducción y se cesara de publicar. Por esta razón, es que la versión argentina ha pasado casi desapercibida.

El guardián entre el centeno

Años más tarde, la editorial Alianza, en España, adquiere los derechos de la obra y en 1978 se publica la traducción realizada por la española Carmen Criado. Según Gómez Castro, esta obra se introduce hasta finales de los setenta «cuando ya el aparato censor encargado de controlar toda expresión cultural bajo el techo español desde la instauración de la dictadura muestra una dureza menor acorde con los cambios experimentados entonces por la sociedad española» (2). El contexto social en que se instaura la obra corresponde al final de la dictadura franquista, que estuvo en el poder entre 1939 y 1975 y ejerció un fuerte control en la inspección de libros, tanto en traducciones de textos extranjeros como en las de origen español. Gómez Castro, al realizar una consulta en el Expedientes de censura de libros encontró cuatro entradas acerca de esta novela (2). Aunque no se puede confirmar si la traducción fue realmente censurada en alguna ocasión o si existe una versión española previa a la publicada, los pasajes con referencias religiosas, con vocabulario soez y con temática sexual en el texto de Carmen Criado de 1978 fueron «suavizados».

La segunda versión de El guardián entre el centeno

En 2006, Alianza Editorial publica una nueva versión de la traducción, revisada por Carmen Criado. A pesar de que la primera traducción fue criticada por muchos traductores y lectores, esta nueva versión no se realiza para contrarrestar dichas críticas, sino con el fin de lograr mayor difusión de la obra. Según Rodríguez:

La traductora quiere dejar bien claro que no se trata de una actualización. Reconoce que habría sido muy fácil, incluso tentador trasladar el lenguaje a esta época, pero que

nadie busque un «flipar» o «me mola» porque no los encontrará. Criado ha optado por buscar palabras y usos lingüísticos próximos a la época en la que transcurre la obra — no más allá de los años 60—, pero que se adapten mejor al lector de hoy, sin resultar pasados de moda. (citado en Andújar Moreno 167)

Esta versión se difunde por toda Latinoamérica y debido a que se cesó de publicar la traducción argentina, esta es la traducción que se encuentra disponible para los lectores latinoamericanos. Actualmente, la obra de Salinger es reconocida por el nombre que popularizó Carmen Criado.

Objetivos

A continuación, se resumen los objetivos de la investigación aquí propuesta:

Objetivo general:

Identificar la relación entre las diferencias correspondientes a la imagen del protagonista tanto en la obra original como en las traducciones y los contextos poético-ideológicos en que surgieron.

Objetivos específicos

1. Identificar los rasgos característicos que definen el discurso del personaje principal en la obra original.
2. Contrastar las decisiones de los traductores en las tres versiones respecto al estilo narrativo y al manejo de las frases características del personaje.
3. Contraponer las diferencias entre las tres versiones al contexto sociocultural, ideológico y literario en que se produjeron.

Estructura general

La investigación se presentará distribuida de la siguiente forma: después de esta introducción, en el Capítulo 1, se reseñan los estudios que se consideran antecedentes del presente trabajo, que incluyen publicaciones acerca de la reescritura de las traducciones y del análisis de las versiones en español de *The Catcher in the Rye*. El Capítulo 2 corresponde a los fundamentos teóricos que se utilizaron para este estudio, basados en la propuesta de André Lefevere acerca de la manipulación y reescritura de los textos traducidos. El Capítulo 3 muestra los contrastes en el estilo de la narración de las tres traducciones, que incluye los tonos y registros escogidos y la manera de enfatizar ideas específicas en la obra. El Capítulo 4 es acerca del manejo de las frases características del idiolecto del protagonista y cómo repercuten estas decisiones en la creación de una nueva personalidad. Finalmente, se ofrecen las conclusiones y las recomendaciones de la investigación al campo de la traductología, así como la bibliografía utilizada y los anexos.

Capítulo 1

Estado de los conocimientos

Los estudios que conforman el estado de los conocimientos se dividen en dos subgrupos. El primero presenta una serie de análisis traductológicos que conciben la traducción como una manipulación textual, que ha sido adaptada tanto para lograr su aceptación en una cultura meta como para difundir un nuevo pensamiento a sus lectores. Dentro de esta sección se muestran algunas investigaciones acerca del impacto de la censura y de la reescritura de las variaciones lingüísticas en el texto meta. La segunda categoría expone los distintos estudios que toman como base alguna traducción al español de *The Catcher in the Rye*, en el plano evaluativo y en el descriptivo-explicativo. Estos estudios se han recopilado con el fin de determinar los descubrimientos realizados en el tema de la construcción de identidades por medio de la variación lingüística y la manipulación ideológica en traducciones literarias. Del mismo modo, nos indica la manera en que se han abordado los estudios traductológicos del texto fuente y sus traducciones, lo que servirá para lograr un acercamiento a las obras, distinto al realizado por los autores mencionados en este capítulo.

1.1 Estudios acerca de la reescritura en las traducciones literarias

En esta sección se describen distintas investigaciones que estudian la traducción literaria como una reescritura, en la que se manipula y construye una nueva obra en un contexto de distintos factores culturales y sociales.

Dentro del programa de la Maestría en Traducción de la Universidad Nacional hay siete estudios que abarcan esta perspectiva de diferentes maneras. Por ejemplo, cuatro de estos análisis de traducciones utilizan la manipulación de la variedad lingüística como alternativa

para la reescritura del texto. Suzana Starcevic (2005) traduce al inglés la novela *Limón Blues*, de Ana Cristina Rossi y escoge utilizar el dialecto criollo jamaicano con una intención ideológica: valorizar esta variación de la lengua y erradicar estereotipos (74-79). Se basa en las teorías de la Escuela de Manipulación para analizar los efectos políticos producidos al modificar el texto de esta manera. María Luz Méndez, en 2009, continúa con este tipo de propuesta al traducir los coloquialismos campesinos de *Cuentos de angustias y paisajes* al inglés vernáculo africano estadounidense y de esta forma construir un texto con características morfológicas, sintácticas y fonéticas distintas, pero que buscan conservar el entorno social de la obra (125-126, 136-138).

El trabajo de Emily Carpio de 2010 aborda el uso del argot como instrumento ideológico. Al traducir la obra de teatro *In Love with Madonna*, de Paul Knag Jr., la traductora incorpora coloquialismos callejeros y referencias culturales que muestran una realidad distinta de los Estados Unidos. Carpio no se limita a buscar equivalentes de las frases y palabras en un argot costarricense, ni mucho menos las suaviza, sino que pone en práctica una serie de estrategias que le permiten adaptar el texto a un público meta para que este pueda sentir el impacto del lenguaje estigmatizado y su función crítica en una obra literaria. Sostiene que al realizar la traducción del lenguaje explícito, se logra exponer el doble discurso del texto, la crítica de la ideología hegemónica y el contraste con el discurso marginal de sus personajes (129-130). Por lo tanto, la traducción de un sociolecto y el manejo de los intertextos se combinan en un macrotexto, cuyo valor literario afecta lo social, moral y cultural. Estos estudios acerca de la manipulación de la variación lingüística nos ofrecen distintas soluciones y percepciones de traductores al enfrentarse a los dialectos, sociolectos y cambios en el registro.

Continuando con las investigaciones acerca de la reescritura a nivel nacional, es importante recalcar la propuesta de Nydia Barrantes, en 2005, quien realiza una revisión de la versión publicada de *Harry Potter y la piedra filosofal* y de una traducción escrita por ella. Esta traductora no utiliza criterios como la adecuación o equivalencia al compararlas, sino que analiza las rupturas y ambigüedades que permiten una variedad de interpretaciones de un texto. Por lo tanto, el traductor y su texto se encuentran en primer plano. Parte de la teoría deconstruccionista de Derrida para afirmar que la subjetividad y la creatividad del traductor permiten que cada traducción de un mismo texto original sea diferente. Concluye que tanto traductor como lector en su contexto socio-cultural y lingüístico crean textos distintos (85-86). Esta investigación guarda semejanzas con la nuestra ya que valora las distintas versiones de un mismo texto por su diferencia. A su vez, en 2006, Jenny Pizarro analiza dos versiones de artículos de revista, una dirigida a un lector latinoamericano y la otra, a uno español. Analiza la manera en que una traducción cambia por las diferencias entre culturas y la forma en que los intertextos, las imágenes y la publicidad dentro de la revista ha sido manipulada para ofrecer una ideología y una conexión cultural distinta (66-93).

En otros trabajos se observa también la idea de que el estilo es manipulado debido al propósito de la traducción. Tal es la propuesta de Georgina Alvarado de 2006, quien traduce *En una silla de ruedas* de Carmen Lyra y analiza una serie de estrategias que se utilizaron para traducir los elementos fonéticos, sintácticos y culturales de la novela. Todas estas decisiones cumplen la función de transmitir el realismo del texto fuente. Al basarse en la teoría de Lefevere, concluye que una obra sobrevive si se reescribe y al hacerlo en una traducción enlaza diferentes culturas (190). Finalmente, en el 2011, Juan Carlos Bonilla en su estudio titulado *Closing the Gap, de Allerd Stikker: Recursos estilísticos y semánticos del discurso*

argumentativo y la manipulación textual en la traducción realiza una investigación que se acerca a algunas premisas que se desarrollan en esta monografía. Bonilla indaga la manera en que la ideología del traductor y el contexto social en que se desarrolla influyen en la reescritura del texto original. Basa su investigación en la descripción de los textos y del polisistema en que se desarrollan. Primero identifica los rasgos estilísticos significativos del texto original y los rasgos ideológicos de cada polisistema. Concluye que las diferencias en las traducciones se deben a la carga ideológica que se produce al manipular un texto y de esta forma se reestructura la sociedad (143-144). El estudio de Bonilla se diferencia del nuestro en el uso de un tipo de texto diferente: uno persuasivo acerca de las teorías de género. Al ser el objetivo principal del texto la persuasión, la manipulación ideológica es más evidente. Al utilizar un texto literario, las sutilezas del estilo permiten abordar el tema de la manipulación desde un punto de vista diferente, al no centrarse en convencer a la audiencia acerca de cierto pensamiento, sino al utilizar los elementos narrativos e idiolectales para acercar al lector a una realidad distinta, que involucra un tipo de literatura, de cultura, de expresión y, por supuesto, de ideología diferente.

En el ámbito internacional, Monique Ngamba, en su artículo de 2013 titulado «Intertextualidad, influencia, recepción, traducción y análisis comparativo» resalta el interés de estudiar la recepción de los textos extranjeros, ya sean leídos en el idioma original o producto de una traducción. Ngamba considera que el traductor de una obra realiza su propia interpretación y la transmite a los nuevos receptores. La autora sostiene que «la obra traducida adquiere por ello una valoración específica y colabora en la determinación de las reglas y modelos que componen su sistema literario. Cada generación suele realizar nuevas traducciones de los clásicos que considera dignos de recuperar y éstas suponen siempre una

nueva interpretación». Por esta razón, se establece la importancia de las reediciones de las obras, las revisiones de traducciones, retraducciones que buscan mantener un diálogo entre el texto original y las nuevas interpretaciones de los lectores actuales. Cada vez que se vuelve a traducir una obra literaria esta se adapta a los nuevos contextos y lectores, por lo que mantiene su «inmortalidad» y seguirá siendo aceptada en los distintos sistemas literarios a los que se inserten. Con respecto a la supervivencia de la literatura, Fidalgo (2001) recalca la importancia de la reescritura para lograr preservar las obras literarias. En su trabajo, desarrolla la percepción de la literatura anglosajona que usualmente ha ocupado la posición periférica. Resalta la labor de Jorge Luis Borges como traductor de ciertos poemas anglosajones que se introdujeron al sistema literario español, y que gracias a su labor, se han hecho accesibles para un público general y han inmortalizado una época tan distante (155-156)

Por su parte, en 2005, María Mercedes Enríquez Aranda aborda la percepción de la traducción en cinco épocas definidas por Lefevere. Sobre la cuarta «etapa», en relación con los estudios de recepción y la deconstrucción, dice: «Esta cuarta etapa está marcada por el privilegio que hacen de la traducción las nuevas corrientes literarias, según las cuales el traductor es tan responsable de la recepción de una obra como el autor del texto original, que sólo es original porque ha sido traducido» (368). Se concluye que la obra traducida será vista como la original debido a que es la reescritura de la interpretación del traductor y esta traducción será el objeto de estudio de la recepción.

Asimismo, Franco y Abio desarrollan el tema de la censura y la manipulación ideológica en la novela negra surgida en Estados Unidos. Este tipo de novela policiaca se caracteriza por un contenido y lenguaje violento, sexual y explícito (6). Analizan las diferentes traducciones de dos novelas de este tipo en España, clasificándolas en periodos políticos españoles, dentro

de ellos, la época franquista y el «destape» del sexo e ideologías en varias publicaciones luego de la dictadura. Franco y Abio catalogan referencias al sexo (12) y vulgarismos (15) y los dividen según se hayan atenuado, conservado e intensificado dichas referencias. Descubren que en la época anterior al franquismo se conservaban y se intensificaban más aspectos relacionados al sexo, incluso con respecto a la versión más actual. No obstante, los estudios no muestran un claro patrón del manejo de la censura a través de los años.

Finalmente, el artículo publicado en 2007 por Mónica Olivares indaga acerca de la censura en la traducción de obras del inglés al español en España, entre 1939 y 1975 y la aceptación que esta censura tuvo en los lectores. Olivares afirma que para lograr una recepción positiva, los traductores debían modificar el lenguaje que atentara contra la religión, la política, la moral, además de eliminar las frases vulgares. La autora sostiene que «este trabajo tiene el objetivo de investigar, con mayor profundidad, las estrategias textuales empleadas por los traductores para salvaguardar el transvase de información en la relación autor-lector dentro de un contexto social de represión cultural» (1071). De esta manera se evalúa el papel del traductor, su perspicacia para detectar la problemática en la recepción y la adaptación cultural necesaria en dicho periodo. Este estudio nos proporcionará información relevante para comprender la situación social de las versiones españolas de la obra con respecto a la censura y al contexto político-cultural español.

1.2 Investigaciones traductológicas sobre las traducciones de *The Catcher in the Rye*

Se han realizado distintos análisis acerca de los elementos léxicos, narrativos y sociales de las traducciones españolas de esta novela. En esta sección se exponen los estudios, divididos de acuerdo a la perspectiva en que se analizaron: evaluativa y descriptiva.

1.2.1. Evaluación de las traducciones de *El guardián entre el centeno*

El artículo de Francisco Yus Ramos del 2001, «*The Catcher in the Rye* versus *El guardián entre el centeno*: Opting for Literariness», es un análisis muy completo y fundamentado sobre el tema. El autor parte de la idea de que la primera traducción de Carmen Criado no logra representar la esencia del discurso de Holden Caulfield, caracterizado por la falta de dominio lingüístico y construcciones gramaticales descuidadas. Primero, revisa la traducción de expresiones idiomáticas y las estrategias de transposición y modulación que se utilizaron para solucionarlas. Continúa su análisis con una serie de ejemplos de decisiones que él considera ingeniosas y con otros pasajes en donde se añadió u omitió información sin necesidad alguna. Luego expone y analiza cuatro aspectos importantes de la narrativa del texto original y la actitud de la traductora hacia ellos:

- El uso constante del pronombre personal en segunda persona (you) que busca un diálogo entre el personaje principal y el lector.
- Las repeticiones innecesarias en el texto original muestran la falta de fluidez del discurso adolescente. La traductora omite o altera las frases catafóricas y anafóricas, así como expresiones hechas.
- Las frases intensificadoras, por lo general, en las que se combina una palabra con expresiones del tipo *and all, and something, or anything, and stuff*. La traductora buscó expresiones distintas en cada ocasión en vez de demostrar que esas son las «muletillas» del personaje.
- Expresiones idiomáticas construidas con la palabra «crap». La traductora suaviza la expresión y en algunos casos las omite.

Yus Ramos propone que este distanciamiento de la estructura del original se debe al concepto de «literaridad» que se le pudo imponer a la traductora (por parte del mecenas) (14), por lo tanto, no se conservan los aspectos idiomáticos por el miedo a reducir la calidad literaria. A pesar de que el trabajo cuenta con una breve explicación de los elementos narrativos particulares de la obra, Yus Ramos centra la mayor parte de su estudio en evaluar si las decisiones de los traductores con respecto a los criterios ofrecidos son consideradas aciertos o errores, sin ver la traducción como un producto cultural y social (14).

En el artículo, «The Translation of Idiolects in *The Catcher in the Rye*: An Approach Through Lexicalized Structures», de Paula López Rúa, 2007, el análisis se centra en el estilo del discurso de los distintos personajes de la obra. La intención del estudio es verificar el éxito de las traducciones con respecto a la manera de simular y diferenciar tales idiolectos. López Rúa parte de la premisa de que si una expresión es parte de los hábitos discursivos de los personajes, esa estructura se debe mantener intacta y ser traducida todas las veces que sea posible; de esa forma, la idiosincrasia lingüística se conservará para el lector del texto meta (1). Para elaborar el estudio, identifica las estructuras más utilizadas en cada personaje. Luego de identificar las expresiones, se indican las estrategias utilizadas por los traductores y se compararan los resultados de estas estructuras en la traducción española y gallega. López Rúa concluye que ambas versiones presentan deficiencias en la traducción de las estructuras lexicalizadas debido al exceso de omisiones o búsqueda de sinónimos, pero la versión gallega supera a la española porque esta reproduce en más ocasiones la misma estructura y cumple con la función de transmitir los idiolectos.

En el artículo de Michael O' Mara de 2007 se evalúa la conexión entre vocablos y su carga cultural. Se compara la traducción de noventa metáforas coloquiales en la traducción al

español y en catalán de la obra de Salinger, con el objetivo de determinar cuál de las dos traducciones mantiene el mayor nivel de sentido figurativo en la representación de las frases idiomáticas (72). El concepto de traducción utilizado es el de fidelidad al texto original al prestar atención a la coherencia en el uso de frases coloquiales. El autor detecta varias omisiones en el corpus seleccionado, por lo que deduce que la traducción más apropiada es la catalana porque mantiene la mayor cantidad de sentido figurativo de la obra original.

La tesis doctoral titulada *La traducción de la variación lingüística* de Roberto Mayoral de 1997 estudia los marcadores literarios y la manera en que se logran transmitir en las traducciones. Incluye un fragmento de *El guardián entre el centeno* como parte del corpus en el que destaca los marcadores literarios referentes a los años cincuenta, al lenguaje familiar, típicos de la región norteamericana, expresiones tabú y coloquiales. Los compara con la primera traducción realizada por Carmen Criado y establece que la mayoría de los marcadores literarios se pierden en el nuevo texto.

Finalmente, otro estudio que analiza los textos para evaluar los «logros» de las estrategias es el de Gemma Andújar Moreno, 2009, «La traducción al castellano y al catalán de algunos adjetivos sentimentales en *The Catcher in the Rye*: una aproximación a las divergencias de punto de vista semántica». El análisis se basa en el contraste de los adjetivos calificativos *happy* y *sad* y los intensificadores *goddam* y *damn* en las dos versiones al español de Carmen Criado y otras dos en catalán. De esta forma, busca evaluar si ha cambiado el punto de vista, la gradualidad y la intensidad semántica. A modo de conclusión, Andújar Moreno afirma que este análisis «pone de manifiesto cómo se proyectan los filtros subjetivos del traductor en el texto traducido cuando éste debe estabilizar en su versión la concreción semántica e intencional de los términos sentimentales» (181).

1.2.2. Descripción de las traducciones de *The Catcher in the Rye*

El otro artículo de Gemma Andújar Moreno, 2011, titulado «La traducción de algunas locuciones de indefinición en la oralidad fingida de *The Catcher in the Rye*» es el único estudio que combina el análisis de distintos segmentos de las traducciones con una visión descriptiva de las estrategias utilizadas. La autora analiza el aspecto discursivo del personaje principal, pero su objeto de estudio son las frases que se forman con la palabra «stuff» (stuff like that, and all that stuff,). Justifica el análisis de estas locuciones de indefinición al considerarlas parte esencial del idiolecto del protagonista, que utiliza la simulación del lenguaje oral por un medio escrito, «la oralidad fingida». La autora sostiene que esta imitación de un discurso impreciso y desordenado, típico del habla adolescente, fue una decisión efectiva del autor, ya que logra empatía y conexión por parte del lector. Para su análisis, toma como parte del corpus una versión francesa, dos catalanas y las dos españolas de Carmen Criado y compara el uso de estas expresiones. Establece que la primera traducción española es la más manipulada, ya que se omiten gran cantidad de estas frases; por el contrario, la versión de 2006 incluye algunas de estas repeticiones. Luego de la observación de sus resultados, Andújar Moreno concluye que es necesario buscar un equilibrio entre las características del texto original y el grado de aceptabilidad literaria de la cultura meta.

En el trabajo realizado por Beatriz Gómez-Pablos en 1991 se comenta acerca de la traducción de intertextos en el encargo de traducción de una obra literaria italiana, en la que se incorporan extractos de *The Catcher in the Rye*, por lo que se ve en la necesidad de buscar la versión en español de esta obra y transcribir lo ya traducido. No obstante, la autora presenta el dilema de qué traducción es más adecuada, al encontrarse dos versiones de la misma, la de Criado y la argentina de Méndez de Andes. Gómez-Pablos señala que «para justificar la

existencia de más de una versión basta aludir a la insatisfacción que producen en el lector hispanoamericano —más correcto aún sería decir mexicano, cubano, chileno, venezolano, etc. — algunas traducciones elaboradas en la Península Ibérica» (135). De esta manera define la problemática expuesta como diferencias diatópicas. Este artículo resulta de gran interés, ya que es el primero que estudia la versión argentina, cuya presencia en investigaciones académicas es casi nula, y expresa el interés de una autora española por la recepción de obras literarias en Latinoamérica. Además alude a la idea de la renovación de textos al exponer la necesidad de los lectores de distintos países de contar con versiones de obras literarias más cercanas a su realidad socio-lingüística.

Existen otros estudios que buscan explicar las decisiones de la traductora Carmen Criado al momento de realizar la traducción. Al describir brevemente el entorno político de la época (1978) se busca entender las razones de la censura de su trabajo. El artículo de José Santaemilia «The Translation of Sex-Related Language: The Danger(s) of Self-Censorship(s)» de 2008, indica que en algunas ocasiones la censura no depende de una institución externa, sino de las circunstancias ideológicas, estéticas y culturales (222). Santaemilia realiza una revisión de la censura en diversos textos dentro de los que figura la traducción original de Carmen Criado. En un fragmento de la traducción, se muestra la omisión o traducción parcial de insultos, blasfemias y palabras tabú que acortan el contenido del párrafo y le reducen la carga emocional. El autor concluye que la autocensura provoca las formas más extremas de eliminación, distorsión de significado, degradación e infidelidad. En otro artículo del mismo autor, «Releyendo a Jakobson o todo es traducción: tres estampas del discurso público contemporáneo», 2010, se parte del concepto de intraducibilidad de Jakobson para recalcar que las expresiones tabú propias de una cultura, pueden ser traducidas sin problema en otra.

No obstante, aún se encuentran casos de censura, como en la traducción de Carmen Criado de *The Catcher in the Rye* que omite las constantes blasfemias expresadas por los personajes. Sin embargo, Santaemilia rescata que la traductora, al revisar a fondo su propia traducción, «devuelve al texto de Salinger gran parte de su colorido expresivo, en especial los expletivos sexuales y las blasfemias. Se trata de un curioso *tour de force*, que podríamos calificar de autocensura de su autocensura previa, o de autocensura a la inversa» (Santaemilia 221).

Asimismo, Cristina Gómez Castro en su artículo «*El guardián entre el centeno* o cómo traducir a Salinger sin ofender la moral patria», 2007, nos muestra que varias ediciones de la obra estuvieron incluidas en expedientes de censura de libros en España. A pesar de esto, se afirma que a la traductora no se le impuso ningún tipo de norma, sino que las decisiones fueron por voluntad propia. Sin embargo, Gómez Castro concluye que «tanto la caracterización del personaje principal como el tono general de la novela experimentan un cambio que, de haberse realizado la traducción en otra época menos marcada ideológicamente, no se hubiera producido» (7). Por lo tanto, el contexto social y cultural influye fuertemente en el grado de censura de la traducción de una obra literaria.

1.3 Recapitulación

Al revisar los estudios seleccionados, se puede observar que existen varias investigaciones acerca del estilo y la manipulación en las traducciones. No obstante, la mayoría de estas corresponden a la transmisión de elementos específicos en una obra, como es el caso de los múltiples dialectos que se han presentado a la hora de comentar las traducciones. Hay que destacar que fundamentan sus propuestas por medio de las teorías de manipulación textual y los polisistemas literarios, por lo que se comparten la mayoría de las bases teóricas.

Sin embargo, como se indicó anteriormente, el análisis se basa en la descripción de rasgos narrativos e idiomáticos que forman parte de la construcción del idiolecto de un solo personaje.

Con respecto a los estudios acerca de *El guardián entre el centeno*, tales como los de Santaemilia (2008, 2010) y Gómez Castro (2007) que abarcan el punto de vista social, se expone el caso de la censura de la obra y la manera en que modifica la recepción de la misma. Con respecto a las frases idiomáticas, metáforas y adjetivos que contienen una alta carga cultural, Andújar (2009), O'Mara (2007) y Yus Ramos (2001) critican la suavidad del lenguaje en las traducciones y la cantidad de omisiones de frases coloquiales y tabú. Los autores coinciden en que la revisión de la traducción de Criado «mejora» en el manejo de dichas frases y provoca una reacción más cercana a la de los lectores del original. Los estudios acerca del estilo narrativo muestran que la omisión y el uso de circunloquios impiden transmitir el idiolecto del personaje principal, el cual debe ser identificado para buscar frases equivalentes en la lengua meta. Asimismo, los estudios comparativos de las traducciones en varios idiomas concuerdan en que los textos en español son menos aceptables que los demás. Estos estudios previos, al hacer hincapié en la aceptabilidad y fidelidad con respecto al texto meta, omiten la conexión del texto traducido con el contexto socio-cultural. Esto se debe a que la mayoría de los autores que evaluaron las traducciones critican fuertemente la censura de ciertas expresiones vulgares y la omisión de modismos, sin considerar la sensibilidad estética y cultural de una noción tradicional de la literatura que se presentaba en el contexto social en que se realizaron las traducciones y la manera en que esta ha evolucionado con el tiempo.

Luego de analizar los trabajos centrados en las traducciones de Carmen Criado, se pueden recopilar las diferentes descripciones del personaje principal propuestas por los

autores. Primero, la mayoría de ellos coincide en que el Holden Caulfield original presenta un discurso caracterizado por la imprecisión léxica y vocabulario escaso y repetitivo que simula el discurso de un adolescente típico, el cual muestra su estado de ánimo por medio de una serie de adjetivos calificativos con connotación negativa. Además, utiliza constantemente expresiones soeces para mostrar tanto su efusión como frustración. Por el contrario, el personaje de la primera traducción española, al ser sometido a la censura, utiliza un vocabulario más culto y con menos vacilaciones y repeticiones; las referencias al sexo y a la religión fueron omitidas o suavizadas. Estas decisiones provocaron la pérdida del impacto emocional, ya que no se perciben los sentimientos del personaje, lo que debilita la conexión con los lectores. A pesar de la falta de expresión emotiva, algunos autores coinciden en que el discurso de Holden Caulfield ganó un mayor grado de sofisticación. El personaje de la traducción española del 2006 mantiene un discurso similar al del original. Utiliza vocabulario más modernizado, lo que permite una mayor conexión con el lector meta. Emplea variadas expresiones idiomáticas y una narración más imprecisa, que le devuelven autenticidad al hecho de que el narrador es un adolescente. Este segundo Holden Caulfield no ha sido muy caracterizado en los trabajos previos. Las descripciones del personaje en las traducciones se encuentran aún en un plano muy superficial, ya que se compara con el original para encontrar diferencias estructurales. No se analizan desde un punto de vista macrotextual y no se elaboran en un mismo estudio conexiones de decisiones particulares con la situación social en que fueron construidos. Es necesario considerar los aspectos textuales y contextuales para describir el personaje en una traducción y no limitarse a criticar la «imitación» del personaje del texto fuente.

Se han identificado dos aspectos que no han sido analizados. El primero está ligado a la falta de estudios sobre la versión argentina, ya que como se mencionó anteriormente, sólo se detectó un artículo que menciona algunos fragmentos de tal versión, por lo que existe la necesidad de estudiar más a fondo la traducción de Méndez de Andes y compararla con las versiones de España. Debido a que fue traducida en una época distante y dentro de un contexto sociocultural muy alejado al español, es relevante presentar esta otra visión de traducción para contrastar la construcción de un mismo personaje. Además cabe recalcar que todas las investigaciones presentadas en esta sección son de autores españoles; no se han encontrado análisis académicos de las traducciones de esta obra en Latinoamérica, por lo que el punto de vista que estos autores ofrecen podrá ser distinto al percibido por el público y los traductores de otros contextos. El segundo aspecto es acerca del énfasis escogido para elaborar el estudio. En algunos casos se practica un estudio evaluativo basado en criterios de aceptabilidad y fidelidad; en otros trabajos se percibe un análisis descriptivo, que se limita a informar acerca de la técnica de traducción escogida y algunos como los de Santaemilia y Gómez Castro describen brevemente la situación social y política vivida en España en esa época, pero no relacionan dichos antecedentes con el texto traducido. En su lugar, se busca ofrecer un estudio descriptivo de estas traducciones que conecte los elementos propios del texto con los factores externos que influyeron en su reescritura.

Capítulo 2

Fundamentos teórico-metodológicos

En este capítulo se exponen las teorías y los conceptos adoptados para plantear el presente trabajo. La teoría traductológica que sustenta el análisis se encuentra en los postulados de André Lefevere (1992), ubicada en el contexto de la Escuela de la Manipulación; tales ideas se exponen en sus obras *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*, *Translating Literature: Practice and Theory in a Comparative Literature Context* y en *Translation, History, Culture: A Sourcebook*, este último editado en conjunto con Susan Bassnett. Estos postulados se delinean en la primera sección del presente capítulo; la segunda parte está compuesta por una serie de conceptos propios del campo de la sociolingüística que resultaron necesarios para llevar a cabo este estudio monográfico.

2.1 La traducción como reescritura

2.1.1 Antecedentes

Para introducir los postulados de Lefevere, es importante comenzar por dos visiones desde las cuales se estudió la traducción y que marcaron su línea de pensamiento, a saber, los Estudios de la Traducción y la Teoría de los Polisistemas.

Los Estudios de la Traducción se definen por el mismo Lefevere como una propuesta para lidiar con «the problems raised by the production and description of translations» (Bassnet 12). Se basan en la realización de estudios descriptivos de las traducciones y del proceso de traducción. Aparecieron a finales del decenio de 1970 y algunos de sus postulantes son James Holmes, Susan Bassnet, Mona Baker, André Lefevere, Gideon Toury, Even Zohar y Jeremy Munday, entre muchos otros. Según Snell-Hornby, representan un nuevo enfoque en

donde se unen los estudios de lingüística y de literatura comparativa, lo que se resume como la integración de las lenguas con la cultura (35). La visión de la traducción se transforma: no se basará en palabras y su significado, sino en una red de relaciones que incluye el contexto, la situación y la cultura. Snell-Hornby también afirma que en el marco de los Estudios de la Traducción, los conceptos clásicos como la dicotomía entre «fidelidad» y «libertad» y la búsqueda de la equivalencia obstaculizan el análisis descriptivo de las traducciones y el desarrollo de esta visión (25). Estos postulados fueron adoptados por Lefevere y aplicados al campo de la traducción literaria y del análisis y comparación descriptiva de este tipo de textos.

La otra teoría que influyó directamente en Lefevere es la de los Polisistemas, cuyo principal postulante es Even-Zohar (1990). Él percibe la traducción como una relación dinámica de sistemas, que incluyen la cultura, la política y las manifestaciones artísticas, entre ellas la literatura y su traducción. Even Zohar define este «sistema» tanto como «la idea de un conjunto de relaciones cerrado, en el que los miembros reciben su valor de sus respectivas oposiciones, como la idea de una estructura abierta que consiste en varias redes de relaciones de este tipo que concurren» («Teoría» 4). Por lo tanto, se establecen intra-relaciones e interrelaciones entre los sistemas heterogéneos que se integran y contrastan de forma dinámica. Sin embargo, un polisistema no presenta un solo centro y una sola periferia, ya que existe una variedad de estas posiciones. Este dinamismo es el que permite, que con el tiempo, se logre producir un cambio en las relaciones de los sistemas, que luchan por ser el dominante, lo que significa que no están en el mismo plano, sino que mantienen una jerarquía entre los que se encuentran en el centro del sistema y los de la periferia. Esta lucha busca la victoria al posicionar el nuevo sistema en el eje o ejes.

Según este autor, los textos traducidos se relacionan en al menos dos formas: en la manera en que la literatura meta selecciona el texto original para traducirlo y la forma de adoptar normas, comportamientos y políticas específicas; en otras palabras, la relación del repertorio literario con los demás sistemas de la cultura meta («The Position» 192-193). El concepto de «sistema» y su relación en un polisistema, además de las nociones de centro, periferia y lucha por la posición dominante, es fundamental para comprender los conceptos que Lefevere desarrolla a partir de estos.

Dentro de los Estudios de Traducción se desarrolla la Escuela de la Manipulación, llamada de esta manera en la compilación de varios estudios en una antología denominada *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation* editada por Theo Hermans en 1985. Está compuesta por un grupo de individuos con una idea básica en común: la visión de la literatura como un sistema complejo y dinámico y una orientación descriptiva y explicativa de la traducción literaria (Hermans 10). Entre los autores que forman parte de esta «escuela», están Lambert, Bassnet, Helmans, Hendrik van Gorp, Burnett, Toury y Lefevere, y coinciden en que «from the point of view of the target literature, all translation implies a degree of manipulation of the source text for a certain purpose» (Hermans 10). Inmerso en este espacio, Lefevere desarrolla sus ideas acerca de la reescritura, principalmente en el decenio de los años noventa.

2.1.2 *La reescritura de André Lefevere*

Como se ha mencionado en el apartado anterior, André Lefevere mantiene una línea de pensamiento similar a la de sus contemporáneos con respecto a la traducción. Esta se aleja de los términos «correcto/incorrecto» o de clasificaciones como «fiel» o «libre»; por el contrario, se observa la traducción como la producción de un texto *nuevo*, limitado por una época, un

lugar determinado, lineamientos literarios y traductológicos, características particulares de una lengua y un pensamiento específico del traductor y de la sociedad a la que se inserta. Todos estos factores permiten entender la traducción, no como la imitación o la reproducción de un texto en otro idioma, sino como una *reescritura*, la creación de uno nuevo. En las propias palabras de Lefevere:

Translation is, of course, a rewriting of an original text...Rewriting is manipulation, undertaken in the service of power, and in its positive aspect can help in the evolution of a literature and a society. Rewritings can introduce new concepts, new genres, new devices, and the history of translation is the history also of literary innovation, of the shaping power of one culture upon another. But rewriting can also repress innovation, distort and contain, and in an age of ever increasing manipulation of all kinds. (Bassnett y Lefevere XI)

Lefevere afirma que al reescribir un texto, este será manipulado. Se debe entender la manipulación como un cambio necesario causado por diferentes razones, no solo se debe considerar como un concepto negativo en donde se ejerce un control total de los escritos, aunque existen muchos grados de manipulación. Como indica Lefevere, el texto se manipula para que encaje con respecto a los parámetros de una cultura, política y sociedad. Por el contrario, los textos pueden ser manipulados para desafiar el sistema y el ideal literario de una cultura. Por estas razones dice que la reescritura es la fuerza que permite la evolución literaria; si una obra literaria no es reescrita de una u otra forma, es poco probable su supervivencia.

Lefevere propone que la manipulación de las traducciones se produce en distintos niveles como se observa en el siguiente diagrama:

Esquema 1: Niveles de reescritura de Lefevere



Las modificaciones en las traducciones pueden responder a alguno de los cuatro factores; no obstante, estos se encuentran organizados en una jerarquía presentada en el esquema de derecha a izquierda de manera ascendente, por lo que al alterar uno de estos niveles, se reflejará en los siguientes. Por ejemplo, un cambio en el nivel de lengua producirá como respuesta una diferencia en el universo del discurso o incluso una adaptación que se requiere para ser aceptado ideológicamente. Estos conceptos de la manipulación expuestos por Lefevere se describen a continuación, así como el de «mecenazgo» que permite entender las fuerzas que controlan la manipulación textual.

2.1.3 La lengua

La manipulación al nivel de la lengua es el tipo de factor más evidente de la manipulación. Los cambios en este nivel son necesarios ya que las convenciones gramaticales de las lenguas varían entre sí, por lo que si no se reescribe el texto adaptándolo al sistema meta, se puede crear un producto ininteligible, que no será aceptado en la cultura meta. A su vez, el idioma es la expresión de la cultura, por lo que los cambios y aspectos que se modifican en un texto reflejan los elementos culturales del contexto en que se desarrolla.

2.1.4 El universo del discurso

Más allá del plano expresivo, el nivel lingüístico forma parte del universo del discurso, al cual Lefevere define como «los objetos, los conceptos, las costumbres del mundo que le

eran familiar al escritor del original» (*Traducción* 59). Es la forma en que el idioma expresa los elementos propios de una cultura. La necesidad de reescribir el texto responde a la adaptación del «guión cultural» definido como «el modelo aceptado de un comportamiento que se espera de quienes desempeñan ciertos papeles en una determinada cultura» (*Traducción* 114). Este guión sintetiza las prácticas, las tradiciones, las costumbres, los papeles sociales y las actitudes esperadas por los miembros de una sociedad.

2.1.5 *La poética*

Lefevere define el concepto de poética de la siguiente manera:

Una poética está formada por dos componentes: uno es un inventario de recursos literarios, géneros, motivos, situaciones y personajes prototípicos y símbolos; el otro, una idea de cuál es, o debería ser, el papel de la literatura en el sistema social en su conjunto. Este último influye en la selección de temas que deben ser relevantes para el sistema social si la obra literaria llega a ser apreciada. (*Traducción* 41)

Dentro del primer componente, se incluye todo lo que forman las tradiciones literarias de las culturas: los autores renombrados (propios o extranjeros), los estilos más venerados, los géneros y movimientos literarios más leídos, los antecedentes literarios y la evolución del concepto propio de literatura. La poética de una cultura genera un sistema literario que establecerá quién escribe, de qué escribe y cómo se escribe. Como todos los sistemas dinámicos, va a existir un centro y una periferia y los diversos escritos van a luchar para establecer una posición privilegiada en esa cultura (*Traducción* 111). En palabras de Lefevere: «Both the poetics and the ideology of a culture are marked by tension and struggle between the center and the periphery, with various outcomes. Sometimes the center reasserts its domination; sometimes the periphery takes over or at least dislodges the center»

(*Translating Literature* 86). El conocimiento de esta constante lucha por la posición central es indispensable para el traductor, ya que al introducir un texto de una cultura y de un sistema literario distinto se debe estar informado de la poética dominante.

Como indica Lefevere respecto a las traducciones, «las obras se escriben para adaptarlas a la ‘nueva’ poética dominante» (*Traducción* 34). No obstante, las traducciones sirven también para desafiar la literatura dominante. Las traducciones, sino calzan con el centro del sistema literario, pueden apoyar la literatura periférica y su lucha por establecerse en el centro. Según Lefevere, «las reescrituras suelen jugar un papel al menos tan importante en la configuración de la poética de un sistema literario como los escritos originales» (*Traducción* 44). Por medio de la traducción, se insertan nuevas literaturas y se puede modificar toda la poética de una nación.

2.1.6 La ideología

Lefevere utiliza en su obra *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario* el siguiente concepto de ideología: «La ideología sería ese entrelazado de forma, convención y creencias que ordena nuestras acciones (Jameson 107)» (30). La ideología particular de una sociedad va a definir la moral y el grado de aceptación de los comportamientos de los individuos, la manera de comportarse cada grupo social y miembro de alguna institución (presidentes, empresarios, padres de familia, hijos, etc.), así como el pensamiento político y las visiones acerca de distintos problemas sociales que se trata de estandarizar para la población. El pensamiento que se comparte por la mayoría o que busca imponer la autoridad conforma la ideología dominante de una cultura.

Lo que nos concierne con respecto a la ideología son las limitantes que esta puede causar al momento de introducir un texto extranjero en una cultura meta:

Translators are interested in getting their work published. This will be accomplished much more easily if it is not in conflict with standards for acceptable behavior in the target culture: with that culture's ideology. If the source clashes with the ideology of the target culture, translators may have to adapt the text so that the offending passages are either severely modified or left out altogether. (*Translating Literature* 87)

De la misma manera que con la poética, también existen ideologías periféricas dentro una sociedad. Las reescrituras también permiten impulsar y apoyar estos pensamientos si son similares a los expuestos en los textos. Así, las traducciones pueden ser las promotoras de las distintas ideologías que pueden llegar al poder (nazismo, marxismo, capitalismo). Ya sean como medios controladores de masas para reafirmar el poder o despistar a la población de los problemas, o por el contrario, como motor social, de propagación de pensamiento y de revolución, la literatura traducida puede jugar un papel relevante en la sociedad.

2.1.7 El mecenazgo

Lefevre resalta otro concepto clave para comprender la reescritura y la manipulación de textos:

El mecenazgo son los poderes (personas, instituciones) que pueden impulsar o dificultar la lectura, escritura y reescritura de la literatura... Los mecenas intentan regular la relación entre el sistema literario y los demás sistemas que, juntos, conforman una sociedad, una cultura. Por lo general operan por medio de instituciones creadas para regular, si no la escritura de la literatura, al menos su distribución:

academias, censura, revistas especializadas y, sobre todo, instituciones educativas.

(Traducción 29-30)

El mecenazgo es el responsable de delinear el sistema literario y la función que este cumplirá en la sociedad. Es el que permite el patrocinio de ciertos escritores y escritos y a la vez, puede ser el ente censor de lo que podría perturbar el sistema social de cierta cultura. Los mecenas pueden ser una sola persona o alguna institución de corte religioso, educativo; algún partido político, clase social o medios de divulgación, como las revistas, cadenas de televisión, editoriales. Los mecenas buscan que la literatura que se publique, venda, lea y estudie en los centros educativos corresponda con la ideología dominante. Para ello establecen cánones literarios, que sugieren qué literatura será valiosa y a cuál no se le prestará atención.

Según Lefevre, el mecenazgo presenta tres componentes: el ideológico, relacionado con la elección de la temática, el económico, vinculado al salario o trabajo que se le ofrece al escritor y, finalmente, el estatus, en el que se integra al escritor a un grupo o estilo de vida. A la vez, existen dos tipos de mecenazgo: el diferenciado, en el que el factor económico no influye en el estatus o ideología del escritor, y el indiferenciado, en el cual el mecenas controla los tres componentes, lo que lo convierte en el mandatario absoluto de un sistema literario específico (*Traducción 30-31*). Estas características que definen la función del mecenazgo permiten comprender los posibles mecenas que fomentaron e introdujeron la traducción de la novela en estudio y los motivos poéticos e ideológicos que definen porqué se tradujo y cómo se debe reescribir.

La teoría propuesta por Lefevre permite visualizar la traducción, no como la copia fiel del texto, sino como su reescritura. Comprender la traducción de esta manera hace posible analizar el corpus de este estudio de forma descriptiva, para indicar la manipulación a nivel

lingüístico, cultural, literario e ideológico al estudiar el registro, el tono, el idiolecto y otros elementos supratextuales presentes en los textos traducidos, así como los componentes políticos, poetológicos, sociales y culturales que producen una reescritura distinta.

2.2 Conceptos de sociolingüística

Varios conceptos de sociolingüística han sido necesarios para llevar a cabo el análisis desarrollado en los siguientes capítulos. Este campo de la lingüística nació en los años de 1950-1960 con el fin de estudiar la relación entre lengua y su contexto social (Centro Virtual Cervantes). Algunos de sus exponentes más importantes son Labov, Gregory y Carroll, Hymes y Halliday. Se incluye en esta sección las definiciones de sociolecto e idiolecto de Gregory y Carroll (1978), además de los conceptos de registro de Biber y Conrad (2009) y Casamiglia y Tusón (1999) y la clasificación de la variación lingüística expresada por Santamaría (2007). La selección de estos conceptos se realizó utilizando como base las definiciones que mejor expresaran la naturaleza del análisis presentado en el capítulo 3 y 4.

En la sociolingüística se determinan cuatro tipos de variaciones según Santamaría:

1. La funcional o diafásica relacionadas con el registro.
2. La geográfica o diatópica relacionadas con los dialectos.
3. La sociocultural o diastrática según la formación cultural.
4. La histórica o diacrónica según la época (4).

Todas estas variaciones se toman en cuenta a la hora de analizar el corpus; sin embargo, el estudio se centra en los aspectos situacionales y socioculturales de los textos.

2.2.1 El registro

Se entiende por registro «el uso de la lengua en una unidad comunicativa de acuerdo con la situación en que se encuentra el hablante» (Casamiglia y Tusón 326). Es una variedad lingüística asociada con la situación comunicativa. Según Biber y Conrad, en el registro se combina el análisis de las características lingüísticas con el propósito de la comunicación y el contexto situacional (2). Los elementos que componen el registro son, el campo (tipo de texto y esfera de actividad del texto), el modo (forma de transmisión del mensaje) y el tenor (relación entre el emisor y receptor) (Calsamiglia y Tusón 328-330). Por lo tanto, el registro utilizado variará dependiendo de los diferentes tipos de textos y disciplinas, de la transmisión oral (conversación, conferencia) o escrita (textos académicos, correos electrónicos, literatura, etc.) y de la cercanía del receptor con la temática del texto y el vínculo que desea crear el emisor.

2.2.2 El sociolecto y el idiolecto

Los conceptos de «sociolecto» e «idiolecto», según la definición de Gregory y Carroll, son los siguientes: el sociolecto, «es la variación de la lengua por medio del origen social [la variedad social o diastrática]» (6). Por su parte, el idiolecto se refiere a «la individualidad del usuario y el conjunto de rasgos lingüísticos asociados con una persona en particular... su ‘dialecto individual’» (5). El acento propio de una persona, la estructura del habla y las expresiones recurrentes conformarán el idiolecto de un individuo, que será único y distinto a los de su grupo social y región.

2.3 Conceptos de estilística

Se complementan los aspectos de sociolingüística con las definiciones de estilo por parte de Biber y Conrad (2009) y de tono de Landers (2001) para llevar a cabo el análisis propuesto.

2.3.1 *El estilo*

Biber y Conrad definen el estilo como una perspectiva de análisis de la variedad textual basada en las características lingüísticas centrales que se encuentran en un texto. Estas características del estilo reflejan las preferencias estéticas de un autor o época determinada (2). De esta definición se desprende que el estilo corresponde a los rasgos distintivos que permiten que un texto sea único y caracterizan la manera de narrar de un escritor en particular. Los rasgos estilísticos pueden ser de tipo fonológico, sintáctico, dialectal, semántico, entre otros que se presentan tanto en la elección de una sola palabra como en el macrotexto. Entre los elementos que se pueden analizar dentro de la estilística del texto se encuentran el tono y el registro.

2.3.2 *El tono*

En lingüística, este concepto es sinónimo de tenor, el cual permite identificar el registro, que también se define en este capítulo (véase § **2.2 Conceptos de sociolingüística; 2.2.1 El registro**). No obstante, el significado que se le da a «tono» en este estudio se relaciona más con el campo de la literatura. Por lo tanto, tono es «the overall feeling conveyed by an utterance, a passage or an entire work...Tone can comprise humor, irony, sincerity, earnestness, naivety, or virtually any sentiment» (Landers, *Literary Translation* 67). El tono manifiesta la actitud y los sentimientos en torno a un hecho en particular y se relaciona con el

repertorio de decisiones de la lengua que un personaje, narrador o autor utiliza para comunicar su estado de ánimo.

2.4 Recapitulación

Como se ha descrito, el estudio se fundamenta en dos teorías, una traductológica y una sociolingüística. Los conceptos sociolingüísticos y estilísticos incluidos, complementan el análisis de los elementos intratextuales, ya que al identificar el tono, el registro o los componentes idiolectales del discurso del protagonista se logra contrastar los textos y establecer las diferencias en el nivel lingüístico. Por su parte, las propuestas de Lefevere, al retomar la teoría de los polisistemas, vinculan el contexto social con el texto, lo cual representa la base de esta investigación monográfica. Además sus conceptos de «mecenazgo», «ideología» y «poética» son claves para sustentar el análisis propuesto para delinear las diferencias entre las tres traducciones al español de la novela con respecto a los distintos contextos que marcan cada traducción.

Capítulo 3

La construcción del personaje Holden Caulfield a través de la variación del estilo narrativo

En el presente capítulo se examinan las decisiones de los traductores Manuel Méndez y Carmen Criado en sus versiones en español, con respecto a la construcción del personaje principal por medio del manejo del estilo narrativo en la novela *The Catcher in the Rye*. Primero se identifican los elementos del texto original que pueden considerarse característicos del estilo particular de la narración de J. D. Salinger en esta obra, específicamente el registro de la novela y el tono usado por el narrador, complementados con otros aspectos estructurales del estilo tales como la reiteración de ideas y el énfasis de las palabras y frases por medio de la letra cursiva. Posteriormente, se procede al análisis de los aspectos mencionados en cada una de las tres traducciones al español para identificar los cambios que alteran la personalidad de Holden Caulfield (HC). Al verse la traducción como manipulación del texto, se contextualiza la situación literaria de cada texto traducido para comprender el motivo de los cambios realizados.

3.1 El estilo de J. D. Salinger en *The Catcher in the Rye*

Como se ha explicado (véase § Justificación), esta novela rompió los moldes literarios establecidos en los inicios de los años cincuenta en Estados Unidos debido a la originalidad de su contenido y al uso de recursos estilísticos particulares. La temática de la obra muestra una faceta distinta de las clases elitistas, de las reglas sociales establecidas, del doble discurso estadounidense. Por medio del personaje de Holden Caulfield, quien actúa como narrador protagonista, Salinger desenmascara un mundo lleno de falsedades. Este es narrado de tal

manera que se desliga de todas las regulaciones y las élites literarias. Así pues, su temática desafiante y su narración caótica muestran un vínculo cercano de forma-contenido. El estilo narrativo de Salinger se estudia en este capítulo debido a que el narrador es protagonista y la forma en que expresa sus emociones influye en la manera de construir este personaje particular.

3.1.1.El tono

Como se ha indicado, los diferentes sentimientos expresados mediante los marcadores lingüísticos de tono son parte del estilo particular de Salinger. Se han identificado tres tipos de tonos prevaecientes en la obra original. Un ejemplo de estos se percibe en el siguiente fragmento:

Ejemplo 1: Tono sarcástico del texto original

Where I want to start telling is the day I left Pencey Prep. Pencey Prep is this school that's in Agerstown, Pennsylvania. You probably heard of it. You've probably seen the ads, anyway. They advertise in about a thousand magazines, always showing some **hotshot guy** on a horse jumping over a fence. Like as if all you ever did at Pencey was play polo all the time. I never even once saw a horse anywhere near the place. And underneath the guy on the horse's picture, it always says: «Since 1888 we have been **molding boys into splendid, clear-thinking young men.**» **Strictly for the birds.** They don't do any damn more molding at Pencey than they do at any other school. And I didn't know anybody there that was splendid and clear-thinking and all. Maybe two guys. If that many. **And they probably came to Pencey that**

way. (4, negrita añadida)⁷

Este segmento refleja una burla hacia el sistema de internados masculinos para alumnos de clase alta. El protagonista ha asistido a más de tres colegios distintos de este tipo y en ninguno ha podido encajar, ya que detesta el elitismo, la hipocresía del personal y la forma en que «moldean» a los alumnos para que imiten a sus padres, quienes por su posición económica mantienen el poder en esa sociedad. En este caso, el colegio Pencey Prep, uno de los mejores del país, es fuertemente desacreditado al contradecir el mundo idealizado que representa con la realidad percibida por el narrador. Primero, describe la imagen del jugador de polo en el anuncio; este deporte va acorde con la posición económica de los alumnos que desean que asistan a ella, por lo que a la misma vez excluye a todos los de clases sociales más bajas. El jugador está brincando una cerca, lo que muestra superioridad hacia los otros, que se ve reflejado en el lema del colegio «moldear a los muchachos para que sean hombres espléndidos y de pensamiento claro». Inmediatamente, Holden Caulfield niega todas estas declaraciones al resaltar la ausencia tanto de los caballos como de los alumnos espléndidos. De esta manera muestra que este tipo de institución se basa en poses e imágenes falsas para impresionar. A la misma vez, se establece que los alumnos del lugar se distancian de la calidad ofrecida por Pencey y la única manera de llegar a ser de mente clara es haber sido criado en otro contexto; este tipo de personas no son producto de la educación del centro.

Dos marcadores lingüísticos que establecen el tono del fragmento son las frases «hotshot guy» y «strictly for the birds». El concepto de «hotshot» (Merriam) se refiere a un hombre considerado talentoso, de clase alta, afortunado con las mujeres y exitoso en todos los

⁷ La versión de la novela utilizada corresponde a Salinger, J. D. *The Catcher in the Rye*. Nueva York: Random House, 1951. Archivo PDF.

aspectos, pero se muestra engreído y busca llamar la atención, justamente el verdadero tipo de alumno que se moldea en Pencey. La frase «strictly for the birds» se refiere a que resulta atractivo únicamente para los ingenuos. Al colocarse a la par del lema de Pencey, muestra que las únicas personas que podrían creer en esa afirmación, no razonan, ni cuestionan su veracidad. Por medio de este ejemplo, se puede percibir el manejo de ciertas frases para caracterizar personajes y el contraste entre la imagen ofrecida al público y la realidad, para conformar el tono sarcástico, característico de la obra.

El siguiente segmento ejemplifica otro tipo de tono en la novela:

Ejemplo 2: Tono crítico del texto original

There wouldn't be marvelous places to go to after I went to college and all. Open your ears. It'd be entirely different. We'd have to go downstairs in elevators with suitcases and stuff. We'd have to phone up everybody and tell 'em good-by **and** send 'em postcards from hotels and all. **And** I'd be working in some office, making a lot of dough, **and** riding to work in cabs **and** Madison Avenue buses, **and** reading newspapers, **and** playing bridge all the time, **and** going to the movies **and** seeing a lot of stupid shorts **and** coming attractions **and** newsreels. Newsreels. Christ almighty. There's always a dumb horse race, **and** some dame breaking a bottle over a ship, **and** some chimpanzee riding a goddam bicycle with pants on. It wouldn't be the same at all. **You don't see what I mean at all.** (172, negrita añadida)

El tono crítico de este pasaje refleja el rechazo hacia la edad adulta y la rutina social. HC considera que al crecer, la vida empeorará y se verá envuelto en una serie de compromisos sociales. Convertirse en adulto significa vivir una vida social delimitada por la rutina, que incluso preestablece las actividades de ocio que todos deben seguir, por más vacías que sean. Al madurar, la vida se acaba; el momento de transición de la infancia hacia la etapa adulta es

la última oportunidad para escapar, para cambiar el rumbo predestinado y para liberarse de las reglas sociales. Al describir el futuro que les espera a los jóvenes si continúan de esta manera, el narrador busca una respuesta de apoyo, pero al finalizar, expresa «You don't see what I mean at all» e incorpora la idea de incomprensión y aislamiento. Así, se evidencia el conflicto de individuo con la sociedad.

Los elementos intralingüísticos que permiten identificar este tono son, por ejemplo, las oraciones paratácticas que se unen por medio del polisíndeton. Este recurso literario hace referencia al uso repetido de conjunciones cuando no son necesarias. El uso de la conjunción copulativa «and» incrementa cada vez más hasta el final del segmento y refleja la rutina, el tedio, la desesperación, el pesimismo, así como la agresividad y frustración del personaje principal.

A pesar de que el tono dominante es el sarcástico y crítico, que demuestra la disconformidad social, en algunos pasajes de la novela aparece un tercer tono muy distinto a los anteriores:

Ejemplo 3: Tono nostálgico en el original

I got pretty soaking wet, especially my neck and my pants. My hunting hat really gave me quite a lot of protection, in a way; but I got soaked anyway. I didn't care, though. I felt so **damn happy** all of sudden, the way old Phoebe kept going around and around. I was **damn near bawling**, I felt so **damn happy**, if you want to know the truth. I don't know why. It was just that she looked so **damn nice**, the way she kept **going around and around**, in her blue coat and all. **God, I wish you could've been there.** (275, negrita añadida)

Este es uno de los pasajes finales de la novela. HC se encuentra en el Central Park con su hermana menor Phoebe, quien está montada en un carrusel. El cambio de tono inicia al

mencionar la lluvia; él está totalmente empapado y no le molesta, más bien lo acepta y lo disfruta. Esta acción representa un nuevo comienzo luego de ser «limpiado» por la lluvia. HC logra aceptar o buscar un punto medio entre el mundo deseado y en el que tiene que vivir. Con esta escena, finaliza el recorrido del protagonista, que culmina con una muestra de su nueva madurez, en la que le cede su lugar en la infancia a su hermana y él simplemente se convierte en un espectador. El tono muestra un estado de felicidad extrema. Al ser la narración en retrospectiva, él atesora ese pequeño instante como un momento de éxtasis y satisfacción pura, que se demuestra por el uso del intensificador «damn» y de la palabra «bawling» para expresar que su felicidad apenas era contenible. Además, la manera de referirse a su hermana muestra el grado de ternura y pureza presente en un niño. La frase «around and around» refleja el alto contenido emocional del momento y al ser utilizada dos veces en el mismo párrafo, le añade un grado de solemnidad más elevado. Ahora es su hermana quien girará una y otra vez hasta encontrar su lugar en la sociedad y él avanzará en su camino, aunque mantenga en su mente ese recuerdo, el cual permite ver al personaje de una manera más humana y con un carácter más elaborado, ya que se abrió la barrera hacia lo más íntimo de su personalidad. Este tono solemne y nostálgico resulta muy poderoso para mantener un enganche emotivo en la novela.

3.1.2 Registro

Luego de explorar los distintos tonos presentes en la novela, examinaremos otro elemento del estilo narrativo en que fue escrita, el registro. Según indicado por Casamiglia y Tusón (véase § **2.2 Conceptos de sociolingüística**; *2.2.1 El registro*) el registro está conformado por el campo, que en este caso es el literario, por lo que expresa distintos sentimientos y opiniones, el modo (escrito) y el tenor (326) que muestra una relación de

intimidad entre el narrador y la audiencia. Estos elementos se perciben en el siguiente ejemplo, el párrafo introductorio de la novela:

Ejemplo 4: Registro del texto original

If you really want to hear about it, the first thing **you'll** probably want to know is where I was born, an what **my lousy childhood** was like, and how my parents were occupied and all before they had me, and all that David Copperfield **kind of crap**, but I **don't** feel like going into it, if you want to know the truth. In the first place, **that stuff bores me**, and in the second place, my parents would have **about two hemorrhages apiece** if I told anything pretty personal about them. **They're** quite touchy about anything like that, especially my father. **They're** nice and all—I'm not saying that—but **they're** also touchy as hell. Besides, I'm not going to tell you my whole **goddam autobiography** or anything. **I'll** just tell you about this **madman stuff** that happened to me around last Christmas just before **I got pretty run-down** and had to come out here and **take it easy**. I mean that's all I told D.B. about, and **he's** my brother and all. (1, negrita añadida)

El narrador selecciona cuidadosamente qué información va a compartir con la audiencia, pero compensa el grado de intimidad con el lector al mencionar que es la misma historia que le contó a su propio hermano. De esta manera, establece un vínculo de familiaridad y confianza con el lector. Esto se percibe desde la primera línea: «If you really want to hear about it» en la que engancha al lector a descubrir los hechos ocurridos, y al hablarle directamente, lo hace parte de la historia. Esta relación de intimidad, también se muestra al dirigirse a la audiencia de manera informal y coloquial. Por ejemplo, utiliza constantemente contracciones (you'll, they're, I'm) y frases del habla cotidiana como «that stuff bores me», «would have about two hemorrhages apiece», «I got pretty run-down», «take it easy» y «madman stuff», además de las expresiones malsonante como «god damn», «kind of

crap» y «lousy». Además se aleja del concepto de literatura intimista, ya que cuenta un pasaje de su vida, criticando el concepto de autobiografía. Es por esta razón que ignora los hechos «relevantes» y que son característicos de este tipo de narraciones y escoge compartir su historia desde otro punto de vista, en el que los hechos principales formaran parte de la vida cotidiana. Por lo que el registro coloquial también refleja esta ambigüedad en el discurso y la constante oposición a lo establecido.

3.1.3 Recursos enfáticos en la narración

Otro elemento característico de la novela es la constante repetición y el énfasis de ideas. Se dividen en dos grupos: el énfasis sintáctico y el énfasis tipográfico. El primero consiste en la reiteración de ideas, seguida de la frase de contenido. Por ejemplo, una de estas «muletillas» del narrador son las oraciones con la palabra *really* que se muestran en el siguiente cuadro:

Cuadro 1: Diferentes estructuras de las frases reiterativas con la palabra «really»

Estructura	Frecuencia	Ejemplos
I really do	6	I'm six foot two and a half and I have gray hair. I really do. (13) Thanks a lot. No kidding. I appreciate it. I really do. (20)
I really don't	6	I don't think I could <i>ever</i> do it with somebody that sits in a stupid movie all day long. I really don't think I could. (125)
I really am	4	If you want to know the truth, I'm a virgin. I really am. (120)
I really was	8	How'd she happen to mention me? « I was pretty excited. I really was. (41)

I really did	13	Only, this time I thought I was dying. I really did. I thought I was drowning or something. The trouble was, I could hardly breathe. (135)
I really had	3	I'd just about broken her heart— I really had. I was sorry as hell I'd kidded her. (96)
I really would/ wouldn't	3	I don't think I'll ever forgive him for reading me that crap out loud. I wouldn't've read it out loud to him if he'd written it- I really wouldn't. (17)

Nota: Negrita añadida. La segunda columna muestra la cantidad de veces que aparece la estructura en particular por toda la novela.

Yus Ramos dedica una sección de su estudio a explicar la razón por la que él considera que se utiliza este tipo de estructuras. Afirma que HC emula el discurso adolescente, ya que esta población tiene un comando poco desarrollado de la lengua y eso le impide construir estructuras complejas, por lo que rellena con repeticiones constantes (9). Aunque este rasgo de imprecisión léxica se observa en la forma de expresarse de muchos adolescentes, más bien parece cumplir distintas funciones enfáticas, tanto para buscar más credibilidad en su afirmación como para admitir un hecho que fue difícil de confesar. Además de esta frase muletilla, en algunos segmentos, la repetición abarca oraciones completas:

Ejemplo 5: Repetición a nivel oracional

People always think something's all true. I don't give a damn, except that I get bored sometimes when people tell me to act my age. Sometimes I act a lot older than I am—**I really do—but people never notice it. People never notice anything.** (13, negrita añadida)

En este caso, la idea no solo se refuerza, sino que se generaliza. Estas constantes repeticiones de oraciones muestran el distanciamiento de una narrativa más conservadora caracterizada por un estilo más fluido y poco repetitivo. Por otro lado, se utiliza en toda la

obra la tipografía cursiva para enfatizar el sentido de palabras y frases. Esta característica la describe O'Mara como correspondiente al énfasis en las frases, palabras o partes de palabras que imitan la oralidad por medio escrito (57). Algunos ejemplos de este recurso enfático son los siguientes:

Cuadro 2: Diferentes usos de la tipografía cursiva en el texto original

<ul style="list-style-type: none"> • I had to sit there and <i>listen</i> to that crap. It certainly was a dirty trick (16)
<ul style="list-style-type: none"> • He put them in his coat pocket – <i>my</i> coat pocket (212)
<ul style="list-style-type: none"> • How marvelous to see you! « old Lillian Simmons said. Strictly a phony. «How's your big brother? « That's all she really wanted to know. «He's fine. He's in Hollywood. « «In <i>Hollywood!</i> How <i>marvelous!</i> What's he <i>doing?</i> « «I don't know. Writing, « I said. (113)

En el primer ejemplo, el profesor de Holden, Mr. Spencer, lo obliga a escuchar sus propias respuestas al examen de historia que reprobó. El énfasis en «listen» muestra la frustración y resignación del protagonista al ser forzado a mantenerse ahí y no poder hacer más que escuchar sus vergonzosas respuestas. El segundo ejemplo se refiere al momento en que el compañero de cuarto de HC, Stradlater, le pide prestado su abrigo y, aunque Holden se niega al principio, termina por prestarlo para evitar conflictos. No obstante, Stradlater se comporta como si fuera suyo. El énfasis en el posesivo «my» muestra su indignación interior al ver que su compañero acaparó una de sus pertenencias. El tercer ejemplo ocurre al encontrarse con una vieja amiga de su hermano y representa la falsedad y la irracional admiración de las personas por la industria cinematográfica de Hollywood. La cursiva no solo

imita el tono en la voz de Lillian, sino también satiriza esta falsa emoción por parte de ella. Así, este simple recurso literario permite expresar un sinfín de emociones.

3.2 El estilo de la traducción *El cazador oculto*

3.2.1. El contexto literario argentino del decenio de 1960

Con el fin de delinear los elementos extratextuales e intratextuales que llevaron a reescribir la obra de una manera particular, se procede a ubicar el texto en el contexto literario en que fue traducido antes de analizar los aspectos de estilo indicados anteriormente.

La década de los sesenta en Argentina fue marcada por un gran acontecimiento en el plano literario, el auge del *boom latinoamericano*. La escena literaria estaba monopolizada por autores como Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Juan Carlos Onetti, y por los escritores argentinos Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Ernesto Sábato, entre otros. Este boom de escritores argentinos inició por factores económicos, ya que hubo una decadencia en el mercado editorial, y esta industria optó por volcarse hacia el mercado interno. De esta forma logró la supervivencia, luego la recuperación y por último, el éxito, al poder exportar literatura por todo el mundo (De Diego 4).

Lo que inició como una necesidad económica, permitió promover la creación artística del país y la adopción de una nueva perspectiva de la literatura que Borges definió como «la acriollización de temas universales y la universalización de temas criollos» (en Breg, 13).

La traducción de *El cazador oculto* fue publicada en 1961. En aquel año se daba una división entre dos corrientes literarias. Una era la literatura tradicional de los años treinta y cuarenta, marcada por el realismo social, un estilo más elevado y la influencia europea, en especial de Francia y España (Faletto). De hecho, es la literatura española la que fue utilizada en

Argentina como modelo a seguir tanto en temática como en estilística. Por otro lado, el *boom latinoamericano*, como se ha mencionado anteriormente, inicia la transición hacia otra corriente, la literatura nacionalista, que buscaba una independencia de los modelos literarios previos y exaltaba el ser latino. Para esta corriente, la literatura debía reflejar esa mirada hacia adentro.

El polisistema literario de la época estaba caracterizado por «la sucesiva y contundente aparición de *La ciudad y los perros*, *El siglo de las luces*, *Tres tristes tigres*, *Cien años de soledad*, *Paradiso*, y la notoria fluidez del nuevo circuito de producción y de lectura latinoamericano se convirtió en un foco de gravitación lo suficientemente poderoso como para modificar las líneas internas y el juego de relaciones en el circuito de producción y lectura argentino» (Prieto 894). Por lo tanto, todos los lineamientos y los patrones de lectura y escritura previos fueron modificados, y el nuevo centro del sistema estaba dominado por estas grandes obras de la literatura latinoamericana que rompían estigmas y reglas de producción.

Según Prieto, esta literatura «aclimató parecidas normas de permisividad; aludió a la juventud; estimuló como nunca la producción e intercambio de objetos culturales; aplaudió (y absorbió) los brotes de la contracultura que buscaba suprimirla» (890). Era una literatura que volcaba todos los esquemas y cuya temática y narración coincidían con el estilo e ideología presente en la obra de Salinger. Asimismo, estaba «caracterizada por la lengua conversacional, localización anecdótica, centrado en el individuo como muestra del latinoamericano» (Prieto 900). Es así como la temática social se refleja, pero se le da más importancia al individuo posicionado en esa sociedad. De la misma manera, Ulloa argumenta que la oralidad en las «malas palabras» representaba un símbolo de protesta (41) en contra de todos los paradigmas y el «buen hablar» en la literatura. «Los discursos literarios de los años 1960 y 1970 tienen tal

predominio de lo coloquial en la narrativa ... la impregnación del habla fue una de las propuestas estéticas que mayores concreciones alcanzó ... La lectura y la amplia recepción de sus reflexiones actualizó en los jóvenes escritores de los años sesenta y setenta, la urgencia de defender el léxico y la entonación rioplatense» (Ulloa 43). Esta defensa de la oralidad, la entonación y el dialecto argentino marcaron la estilística de la literatura de la época.

A grandes rasgos, este es el contexto literario en que se inserta la traducción de Méndez de Andes. Las creaciones de los escritores argentinos estaban posicionadas en el centro del polisistema literario, lo que le dejaba un lugar periférico a la literatura y traducciones provenientes del extranjero, por lo que *El cazador oculto* no alcanzó un lugar privilegiado en el canon literario de los sesenta. Aunque las nuevas tendencias literarias se reflejaron en la traducción, aún se encuentran presentes en ella ciertos lineamientos de la literatura tradicional. Es esta mezcla de tradición y modernidad, que caracteriza la construcción de un HC «argentino» en el estilo narrativo de *El cazador oculto*, la cual se verá reflejada en los segmentos analizados.

3.2.2 *El tono*

El ejemplo 6 (página siguiente) muestra el tono sarcástico del original comparado a su traducción. En la traducción, las palabras utilizadas para describir al colegio Pencey Prep tienen un tono sarcástico muy similar al original, incluso se puede afirmar que el léxico escogido presenta un impacto aún mayor que el del texto fuente. Por ejemplo, la frase «Like as if all you ever did at Pencey was play polo **all the time**», se intensifica al traducirla mediante «todo el santo día» en español. La misma situación ocurre en la oración siguiente: «I never even once saw a horse anywhere near the place», donde se agrega «ni por casualidad» para aumentar la ironía de la situación. La frase «the guy on the horse» se traduce como «el jinete

famoso» para parodiar aún más la falsedad de este anuncio. Una decisión que resalta a la vista es la de cambiar el fragmento «If that many» por la frase explicativa «—si fueron tantos—» lo que aumenta el sarcasmo en el texto, ya que al tener que utilizar el guión para rodear la frase, la excluye del resto del texto y así incorpora la idea de que es mínima la cantidad de magníficos hombres de pensamiento claro que educaba tan prestigiosa institución.

Ejemplo 6: Manejo del tono sarcástico en traducción argentina

Texto original	Traducción de Manuel Méndez de Andes
<p>Where I want to start telling is the day I left Pencey Prep. Pencey Prep is this school that's in Agerstown, Pennsylvania. You probably heard of it. You've probably seen the ads, anyway. They advertise in about a thousand magazines, always showing some hotshot guy on a horse jumping over a fence. Like as if all you ever did at Pencey was play polo all the time. I never even once saw a horse anywhere near the place. And underneath the guy on the horse's picture, it always says: «Since 1888 we have been molding boys into splendid, clear-thinking young men» Strictly for the birds. They don't do any damn more molding at Pencey than they do at any other school. And I didn't know anybody there that was splendid and clear-thinking and all. Maybe two guys. If that many. And they probably came to Pencey that way. (4, negrita</p>	<p>Deseo empezar por el día en que abandoné Pencey Prep. Pencey Prep es un colegio de Agerstown, Pensilvania. Es probable que lo hayan oído nombrar. Por lo menos es casi seguro que habrán visto los avisos. Lo anuncian en más de mil revistas, mostrando siempre un tipo con una pinta bárbara, montado a caballo, que salta una valla. Como si lo único que se hiciera en Pencey Prep fuese jugar al polo todo el santo día. Durante mi permanencia allí, ni por casualidad conseguí ver un solo caballo por los alrededores. Y debajo del grabado con el jinete famoso, dice siempre: «Venimos moldeando jóvenes desde 1888, convirtiéndolos en magníficos hombres de claro pensamiento». Estrictamente para cazar mixtos. En Pencey no moldean ni mejor ni peor que en cualquier otro colegio. Y nunca tuve la oportunidad de conocer allí a nadie espléndido o de pensamiento claro. Salvo tal</p>

añadida)	vez un par de tipos — si fueron tantos —, y es muy probable que llegaran ya así a Pencey. (3, negrita añadida)
----------	---

Asimismo, las dos frases que cargan más sarcasmo en el texto original «hotshot» y «Strictly for the birds» se traducen con expresiones dialectales en el texto argentino. «Un tipo con una pinta bárbara» muestra de forma irónica y despreciativa la importancia de las apariencias en dicha institución y como estas desembocan en falsedad y superioridad. La frase «Estrictamente para cazar mixtos» hace referencia a la antigua actividad de cazar pájaros, originaria de España, pero que es muy practicada en Argentina. «Cazar mixtos» se refiere a atrapar por medio de redes u otro instrumento pájaros híbridos vivos y educarlos para el canto (Moreno). Esta actividad es muy popular entre los niños, lo que demuestra una metáfora aún más elaborada, la de un niño jugando a educar a un pájaro, considerado poco inteligente por caer en esa trampa. Por lo tanto, se transmite un sentido irónico muy similar y la misma imagen, pero con un contexto más fácil de visualizar para el público argentino.

El grado de sarcasmo que se refleja de manera muy clara puede verse como un rechazo a los valores estadounidenses y al estilo de vida de las clases altas, al incentivarse la identidad Argentina y la separación de modelos literarios y culturales externos. A menor aceptación, mayor nivel de sarcasmo. El siguiente ejemplo corresponde al tono crítico del original, descrito anteriormente:

Ejemplo 7: Manejo del tono crítico en la traducción argentina

Texto original	Traducción de Manuel Méndez de Andes
<p>There wouldn't be marvelous places to go to after I went to college and all. Open your ears. It'd be entirely different. We'd have to go downstairs in elevators with suitcases and stuff. We'd have to phone up everybody and tell 'em good-by and send 'em postcards from hotels and all. And I'd be working in some office, making a lot of dough, and riding to work in cabs and Madison Avenue buses, and reading newspapers, and playing bridge all the time, and going to the movies and seeing a lot of stupid shorts and coming attractions and newsreels. Newsreels. Christ almighty. There's always a dumb horse race, and some dame breaking a bottle over a ship, and some chimpanzee riding a goddam bicycle with pants on. It wouldn't be the same at all. You don't see what I mean at all. (172, negrita añadida)</p>	<p>No íbamos a tener lugares maravillosos adonde ir, cuando yo saliera de la universidad. Abre bien los oídos. Sería completamente distinto. Tendríamos que bajar en ascensores cargados de valijas y demás. Tendríamos que telefonarle a todo el mundo para despedirnos y escribirles postales desde los hoteles. Yo estaría trabajando en alguna oficina y ganando un montón de plata. Iría al trabajo en taxis y en ómnibus de Madison Avenue, leería diarios, jugaría al bridge todo el tiempo e iría al cine para ver una infinidad de películas cortas y noticieros. Noticieros. ¡Dios todopoderoso! Siempre hay alguna aburrida carrera de caballos, alguna señora que rompe una botella de champaña contra un barco y algún chimpancé con pan-taloncitos y todo que anda en una maldita bicicleta. Ni remotamente sería lo mismo. No ves lo que quiero decir. (65, negrita añadida)</p>

A pesar de la falta de informalidad, la traducción argentina mantiene el tono crítico acerca del mundo de los adultos, la pasión y la agresividad presentes en el original. Aunque el traductor decide eliminar un poco las oraciones paratáticas y no une las frases por medio de

conjunciones copulativas, utiliza la figura literaria del asíndeton, unión de frases sin conjunciones, por ejemplo, una serie de comas, pero a menor escala, lo que cambia el ritmo del texto. No obstante, incorpora los verbos en condicional «tendría, estaría, sería» que ofrecen más énfasis que las formas contraídas «I'd, We'd». Por medio de esta continua repetición de la terminación -ía, es que se añade el factor de rutina y tedio en español. Además, se concluye la idea con la frase: «Ni remotamente sería lo mismo», que resume toda la lista de actividades y enfoca más atención en la consecuencia final de vivir una rutina de este tipo, por lo que centra la idea final en el sentimiento final de pérdida inevitable de libertad y juventud, que proyecta una imagen de disconformidad hacia lo establecido.

El siguiente fragmento muestra el tono identificado como nostálgico en el texto original:

Ejemplo 8: Manejo del tono nostálgico en la traducción argentina

Texto original	Traducción de Manuel Méndez de Andes
<p>I got pretty soaking wet, especially my neck and my pants. My hunting hat really gave me quite a lot of protection, in a way; but I got soaked anyway. I didn't care, though. I felt so damn happy all of sudden, the way old Phoebe kept going around and around. I was damn near bawling, I felt so damn happy, if you want to know the truth. I don't know why. It was just that she looked so damn nice, the way she kept going around and around, in her blue coat and all. God, I wish you could've been there. (275, negrita añadida)</p>	<p>Me mojé mucho, sobre todo el cuello y los pantalones. La gorra de caza me protegió bastante, en cierta forma, pero igual me calé. Sin embargo, no me importaba. De pronto sentí una felicidad tan grande al ver cómo giraba y giraba Phoebe. Estuve en un tris de ponerme a gritar. Si quieren que les confiese la verdad, en mi vida me había sentido más feliz. No sé por qué. Es que Phoebe estaba tan linda girando y girando con su chaquetita azul y todo. Dios mío, cómo me hubiese gustado que ustedes hubiesen estado allí. (101, negrita añadida)</p>

En este segmento de la traducción argentina, se percibe el tono nostálgico expresado por HC, pero utiliza elementos distintos para conseguirlo. En el plano morfológico incorpora el morfema –ita en «chaquetita» para aumentar el grado de ternura y cariño que siente por su hermana. No obstante, la variación más evidente es el cambio de los elementos enfáticos típicos de un discurso adolescente, como la palabra «damn». El traductor opta por una escritura más precisa y culta con expresiones como «De pronto sentí una felicidad tan grande», «un tris de ponerme a gritar» y «en mi vida me había sentido más feliz», las cuales transmiten la solemnidad y nostalgia del episodio y refleja la transición hacia la etapa adulta que experimenta el personaje en ese momento por medio de un discurso «adulto». La imagen de HC en este segmento al final de la novela evidencia un grado mayor de madurez.

3.2.3 El registro

El registro es uno de los elementos en los que se puede evidenciar la diferencia de los sistemas literarios a los que pertenece esta obra literaria.

Ejemplo 9: Manejo del registro en la traducción argentina

Texto original	Traducción de Manuel Méndez de Andes
<p>If you really want to hear about it, the first thing you'll probably want to know is where I was born, an what my lousy childhood was like, and how my parents were occupied and all before they had me, and all that David Copperfield kind of crap, but I don't feel like going into it, if you want to know the truth. In the first place, that stuff bores me, and in the second place, my parents would</p>	<p>Si de veras desean oírlo contar, lo que probablemente querrán saber primero es dónde nací, cómo fue mi infancia miserable, de qué se ocupaban mis padres antes de que yo naciera, en fin, toda esa cháchara estilo David Copperfield; pero, para serles franco, no me siento con ganas de hablar de esas cosas. En primer lugar, me aburren soberanamente y, en segundo término, mis</p>

<p>have about two hemorrhages apiece if I told anything pretty personal about them. They're quite touchy about anything like that, especially my father. They're nice and all—I'm not saying that—but they're also touchy as hell. Besides, I'm not going to tell you my whole goddam autobiography or anything. I'll just tell you about this madman stuff that happened to me around last Christmas just before I got pretty run-down and had to come out here and take it easy. I mean that's all I told D. B. about, and he's my brother and all. (1, negrita añadida)</p>	<p>padres sufrirían un par de hemorragias cada uno si contara algo demasiado personal acerca de ellos. Son muy susceptibles para esas cosas, en especial mi padre. Son buenísimos, en cuanto a eso no tengo nada que decir, pero también más susceptibles que el demonio. Además, no pienso contarles toda mi cochina autobiografía ni nada semejante. Me limitaré a relatarles esas cosas de locura que me ocurrieron allá por la última Navidad, poco antes de sentirme medio acabado y de verme obligado a venir aquí para reponerme y descansar. Bueno, eso fue todo lo que le conté a D. B., y conste que es mi <i>hermano</i>. (3, negrita añadida)</p>
---	--

La relación con el lector se torna un poco más lejana, ya que no le habla a una única persona, sino al conjunto de lectores que se interesan por la historia, que se evidencia en la segunda persona en plural, por lo que la conexión íntima entre narrador-lector se fragmenta para incorporar más lectores a la audiencia. Asimismo, en la versión argentina se conjugan las palabras coloquiales como «de veras», «cháchara» y «cochina» con una narración más formal. Por ejemplo, frases sencillas como «to know the truth» se cambia por un adjetivo de un registro más elevado «serles franco» y «I'll just tell you about» por «me limitaré a relatarles». Otro ejemplo en donde el registro se eleva en comparación con el original es con la frase «take it easy» que se traduce por «reponerme y descansar». Por último se añade el adverbio «soberanamente» al verbo aburrir, una palabra bastante extensa para este contexto. Al analizar

el registro en la obra, se puede deducir que el joven HC argentino no muestra su inmadurez en la forma de expresarse, ya que lo hace de una manera muy fluida y con un vocabulario más formal. Esto puede verse como consecuencia de que la literatura latinoamericana estaba en etapa de transición de narración tradicional a la adopción de nuevos modelos y aunque podían optar por rechazar temáticas extranjeras, la forma de narrar una obra literaria se mantenía siguiendo los parámetros tradicionalistas, por lo que la fluidez y el registro elevado todavía formaban parte de su visión de literatura.

3.2.4 *Los recursos enfáticos en la narración*

En los siguientes segmentos se muestra la forma cómo la traducción argentina maneja los recursos enfáticos por medio de la sintaxis.

Ejemplo 10: Manejo de los recursos enfáticos en la traducción argentina

Texto original	Traducción de Manuel Méndez de Andes
I'm six foot two and a half and I have gray hair. I really do (13)	Mido un metro ochenta y tengo el cabello gris. (6)
Thanks a lot. No kidding. I appreciate it. I really do (20).	Muchas gracias. Aprecio mucho su buena intención. De verdad. (9).
How'd she happen to mention me? « I was pretty excited. I really was. (41)	¿Cómo fue que me mencionó?—Estaba excitadísimo. De veras. (18)
Only, this time I thought I was dying. I really did. I thought I was drowning or something. The trouble was, I could hardly breathe (135).	Sólo que esta vez, de verdad creí que me moría. Me parecía que me ahogaba o algo así. Lo peor era que casi no podía respirar. (52)

Nota: La negrita fue añadida.

En el primer ejemplo, como en muchos otros, no se utiliza el énfasis sintáctico; por el contrario, el tercer ejemplo muestra el uso de una muletilla coloquial similar en español: «de

veras». Se resalta el hecho de que el traductor cambia una oración completa (I really was) por un fragmento, por lo que estos cambios no responden a una falta de permisividad literaria con respecto a repeticiones o usos de frases incompletas, ya que muestra la libertad de alterar normas literarias previas. Muestra una variedad estilística para lograr este efecto: «de verdad», «de veras» u omitir la frase, variará con respecto a lo que el traductor considera significativo de resaltar. Sin embargo, la estrategia más común es la de reescribir toda la frase, como se percibe en el cuarto ejemplo, sin prestar mucha atención a estas estructuras que son esenciales en el estilo de Salinger. HC como narrador argentino utiliza sus propios recursos para expresar sus emociones y opiniones. En el siguiente ejemplo, se muestra como por medio de distintos recursos, se mantiene el énfasis del original:

Ejemplo 11: Manejo de recurso enfático a nivel oracional en la traducción argentina

Texto original	Traducción de Manuel Méndez de Andes
<p>People always think something's all true. I don't give a damn, except that I get bored sometimes when people tell me to act my age. Sometimes I act a lot older than I am—I really do—but people never notice it. People never notice anything. (13, negrita añadida)</p>	<p>La gente siempre cree que todo debe ser totalmente verdadero. Eso no me importaría un cuerno si la gente no me aburriese diciéndome, continuamente, que debo comportarme de acuerdo con mi edad. A veces obro como si fuese mucho mayor, pero la gente parece no notarlo. No tendría que extrañarme, pues la gente nunca nota nada. (6, negrita añadida)</p>

La frase «I really do» se encuentra separada de la oración por medio de la raya; la versión argentina opta por omitirla y utilizar un estilo narrativo más fluido. Se enfatiza la idea en la oración que le precede, al incorporar la frase «continuamente» para expresar la

frustración del personaje desde el principio. La última frase concluye la idea y generaliza esta incompreensión social que experimenta HC. La traducción argentina muestra como esta incompreensión ya es una realidad aceptada, al agregar la frase «no tendría que extrañarme». En el contexto argentino, el conflicto del individuo contra la sociedad estaba siendo explorado por varios escritores de la época, por lo que la familiaridad con la temática, se refleja con el manejo de esta frase.

Con respecto al énfasis por medio de la tipografía, la versión argentina omite este recurso, por lo que se muestran ejemplos de cómo se contrarrestan para expresar el carácter enfático.

Ejemplo 12: Manejo de las cursivas en la traducción argentina

Texto original	Traducción de Manuel Méndez de Andes
I had to sit there and <i>listen</i> to that crap. It certainly was a dirty trick (16)	Yo no tenía más remedio que seguir allí sentado y escuchar todas aquellas tonterías (8)
He put them in his coat pocket – <i>my</i> coat pocket (44)	Los guardó en el bolsillo del saco... de mi saco. (19)
«How marvelous to see you!» old Lillian Simmons said. Strictly a phony. «How's your big brother?» That's all she really wanted to know. «He's fine. He's in Hollywood.» «In <i>Hollywood!</i> How <i>marvelous!</i> What's he <i>doing?</i> » «I don't know. Writing,» I said. (113)	—¡Qué maravilloso me resulta verte! —dijo Lillian Simmons. Era una verdadera farsante —. ¿Cómo está tu hermano mayor? —Eso era lo único que le interesaba. —Muy bien. Está en Hollywood. —¡En Hollywood! ¡Qué maravilla! ¿Y qué hace? —No sé. Escribir —dije. (44)

Nota: La negrita fue añadida.

En el primer ejemplo se percibe cómo el énfasis en la «tortura» de tener que escuchar sus respuestas se cambia por la frase «Yo no tenía más remedio que», lo que provoca un

impacto mayor. El segundo ejemplo utiliza los puntos suspensivos para indicar el momento de meditación del narrador, en el que se da cuenta de que era su saco; no obstante, el tono de enojo del original se reduce. En el último ejemplo no se utilizan ningún otro tipo de recursos para compensar el énfasis en «Hollywood», «maravilla» y «hace», por lo que centrarse en la falsedad de tono de Lillian, no era prioridad para el narrador. La versión argentina muestra a un HC que expresa una variedad de formas de cómo centrar la atención en una idea con elementos naturales de la escritura latinoamericana.

3.3 El estilo de la traducción *El guardián entre el centeno*

3.3.1. El contexto literario en España en el decenio de 1970

Como se ha explicado anteriormente (véase § **Descripción del corpus**; *El guardián entre el centeno*), los años setenta en España están caracterizados por experimentar la caída del régimen franquista y la transición hacia la democracia. El año en que se publica la traducción de la novela es en 1978, cuatro años después de la abolición de esta dictadura. Al ser un acontecimiento tan reciente en esa época, se contrastan dos puntos de vista de la literatura en España: primero que todo, se continúa, a menor medida, la prohibición de libros y se experimenta una «dicotomía entre el régimen político que intenta regular la avalancha de cambios que se producen y la vida cotidiana de los ciudadanos, sobre todo en el ámbito urbano, en gran medida al margen de ese orden coercitivo y legal» (Franco y Abio, 10). Por ello, permanece un sentimiento de control que intenta canalizar toda la serie de cambios que ocurren en ese momento, esto se refleja en el intento de ciertos grupos sociales de rescatar la literatura tradicional y rechazar lo moderno. Por otro lado, «el periodo se caracteriza por una fuerte reacción a las décadas de represión previas y podría afirmarse que al corsé impuesto por

el régimen franquista le estallan las costuras por todas partes, con la aparición cada vez más explícita de sexo y reivindicaciones políticas en el cine, la novela y el teatro» (Franco y Abio, 10). Este otro movimiento buscaba una salida más radical, una liberación absoluta del régimen opresor, es por eso que las creaciones literarias rompieron con los esquemas aceptados y transformaron la escena literaria.

Esta necesidad de expresión y rebelión se debe a que los escritores de esa época vivieron su infancia y juventud en la etapa más dura del franquismo. Según Urbez, buscaron «modernizar la novela española» (25). Además se incorporan los trabajos de los escritores exiliados por el régimen, por lo que la literatura presenta una carga ideológica muy marcada. Holloway define esta literatura como posmodernista; la cataloga como «una producción que fomenta la toma de conciencia y pone en cuestión la autoridad artística y social, en vez de aglomerar imágenes vacías, desprovistas de cualquier significado histórico» (61). Es aquí donde se refleja la necesidad de nuevas temáticas en la literatura, y de impulsar obras que dedican más importancia al contenido que a la elegancia y retórica de la obra.

Además de la experimentación de nuevos temas y estructuras, hubo «una inequívoca penetración cultural imperialista norteamericana, correlato indudable de la penetración económica y militar» (Blanco, Rodríguez y Zavala 490). Debido a esta influencia de los Estados Unidos, se había logrado penetrar en España una serie de libros de autores estadounidenses que fueron traducidos en el país ibérico. La novela de Salinger ingresa veintisiete años después de su publicación y se deduce a partir de las tendencias literarias de la época que adquiere un lugar más cercano al centro del polisistema literario, ya que al ser una obra icónica, y haber causado tanta controversia en los Estados Unidos, las expectativas de los

lectores eran muy altas, lo que pudo incrementar el interés de introducir este nuevo clásico de la literatura norteamericana en España.

3.3.2 *El tono*

El contexto literario de la traducción de la obra se refleja en la variación de tonos que escoge la traductora.

Ejemplo 13: Manejo del tono sarcástico en la traducción española de 1978

Texto original	Traducción de Carmen Criado (1978)
<p>Where I want to start telling is the day I left Pencey Prep. Pencey Prep is this school that's in Agerstown, Pennsylvania. You probably heard of it. You've probably seen the ads, anyway. They advertise in about a thousand magazines, always showing some hotshot guy on a horse jumping over a fence. Like as if all you ever did at Pencey was play polo all the time. I never even once saw a horse anywhere near the place. And underneath the guy on the horse's picture, it always says: «Since 1888 we have been molding boys into splendid, clear-thinking young men.» Strictly for the birds. They don't do any damn more</p>	<p>Empezaré por el día en que salí de Pencey, que es un colegio que hay en Agerstown, Pennsylvania. Habrán oído hablar de él. En todo caso, seguro que han visto la propaganda. Se anuncia en miles de revistas siempre con un tío de muy buena facha montado en un caballo y saltando una valla. Como si en Pencey no se hiciera otra cosa que jugar todo el santo día al polo. Por mi parte, en todo el tiempo que estuve allí no vi un caballo ni por casualidad. Debajo de la foto del tío montando siempre dice lo mismo: «Desde 1888 moldeamos muchachos transformándolos en hombres espléndidos y de mente clara.» Tontadas. En Pencey se moldea tan poco</p>

<p>molding at Pencey than they do at any other school. And I didn't know anybody there that was splendid and clear-thinking and all. Maybe two guys. If that many. And they probably came to Pencey that way. (4, negrita añadida)</p>	<p>como en cualquier otro colegio. Y allí no había un solo tío ni espléndido, ni de mente clara. Bueno, sí. Quizá dos. Eso como mucho. Y probablemente ya eran así de nacimiento. (3, negrita añadida)</p>
--	---

La narración del HC español está caracterizada por un menor nivel de sarcasmo que la versión original y la traducción argentina. Al analizar las dos frases con mayor impacto: «hotshot» y «strictly for the birds» se nota la diferencia en el tono. En el primer caso, «un tío de muy buena facha» solo describe el tipo de imagen que Pencey busca proyectar en sus alumnos. El vocabulario hace más referencia a la apariencia que a lo que oculta esa imagen, no se percibe el nivel de ironía o burla hacia el joven montado en el caballo. La segunda frase, «tontadas», tampoco presenta ningún insulto, simplemente se entiende que el lema de Pencey es ridículo. Hay algo de ironía en ciertos elementos similares a la versión argentina como «todo el santo día» y «ni por casualidad», pero se observa otra diferencia en cuanto al cuestionamiento de los estudiantes espléndidos y de mente clara. En el texto original se deja la duda en el lector, el texto argentino, lo niega, pero la versión española es más afirmativa al respecto, «Bueno, sí». Por lo tanto, se ofrece una visión menos crítica de la sociedad, reflejada en un colegio elitista y se presenta a un HC menos combatiente ante la clase social alta y sus prácticas falsas. Lo mismo se ve reflejado en el siguiente pasaje, que caracteriza al original por su tono crítico de la realidad.

Ejemplo 14: Manejo del tono crítico en la traducción española de 1978

Texto original	Traducción de Carmen Criado (1978)
<p>There wouldn't be marvelous places to go to after I went to college and all. Open your ears. It'd be entirely different. We'd have to go downstairs in elevators with suitcases and stuff. We'd have to phone up everybody and tell 'em good-by and send 'em postcards from hotels and all. And I'd be working in some office, making a lot of dough, and riding to work in cabs and Madison Avenue buses, and reading newspapers, and playing bridge all the time, and going to the movies and seeing a lot of stupid shorts and coming attractions and newsreels. Newsreels. Christ almighty. There's always a dumb horse race, and some dame breaking a bottle over a ship, and some chimpanzee riding a goddam bicycle with pants on. It wouldn't be the same at all. You don't see what I mean at all. (172, negrita añadida)</p>	<p>He dicho que no, que no habrá sitios maravillosos donde podamos ir una vez que salgamos de la universidad. Y a ver si me oyes. Entonces todo será distinto. Tendremos que bajar en el ascensor rodeados de maletas y de trastos, tendremos que telefonar a medio mundo para despedirnos, y mandarles postales desde cada hotel donde estemos. Y yo estaré trabajando en una oficina ganando un montón de pasta. Iré a mi despacho en taxi o en el autobús de Madison Avenue, y me pasaré el día entero leyendo el periódico, y jugando al bridge, y yendo al cine, y viendo un montón de noticiarios estúpidos y documentales y trailers. ¡Esos noticiarios del cine! ¡Dios mío! Siempre sacando carreras de caballos, y una tía muy elegante rompiendo una botella de champán en el casco de un barco, y un chimpancé con pantalón corto montando en bicicleta. No será lo mismo. Pero, claro, no entiendes una palabra de lo que te digo. (86, negritas añadidas)</p>

Se mantiene una estructura de la narración paratáctica y en un punto se utiliza el polisíndeton, por lo que el ritmo y la agresividad incrementan. No obstante, hay un corte en la frustración del narrador, ya que luego de hablar de los noticiarios en el cine, dirige su crítica a ellos, conectándolos con la idea de las carreras de caballos, la inauguración de barcos y circos. Así, lo ridículo son las noticias, no la serie de compromisos sociales que atañen a los adultos de una clase social alta en Nueva York. Además, la idea de que al crecer todo será distinto y caerán inevitablemente en el mundo adulto, no se expresa de una manera tan evidente. Nuevamente, la crítica acerca de la sociedad estadounidense y su estilo de vida no es prioridad en esta traducción, lo cual puede resultar de la reciente apertura a este mercado que experimentaban los españoles.

Como se ha indicado, no todo en el personaje original de HC es crítica, frustración y burla, también ofrece una faceta muy humana, que se presenta en el siguiente extracto.

Ejemplo 15: Manejo del tono nostálgico en la traducción española de 1978

Texto original	Traducción de Carmen Criado
<p>I got pretty soaking wet, especially my neck and my pants. My hunting hat really gave me quite a lot of protection, in a way; but I got soaked anyway. I didn't care, though. I felt so damn happy all of sudden, the way old Phoebe kept going around and around. I was damn near bawling, I felt so damn happy, if you want to know the truth. I don't know</p>	<p>Me empapé bien, sobre todo el cuello y los pantalones. En cierto modo la gorra de caza me protegía bastante, pero aun así me mojé. No me importó. De pronto me sentía feliz viendo a Phoebe girar y girar. Si quieren que les diga la verdad, me sentí tan contento que estuve a punto de gritar. No sé por qué. Sólo porque estaba tan guapa con su abrigo</p>

<p>why. It was just that she looked so damn nice, the way she kept going around and around, in her blue coat and all. God, I wish you could've been there. (275, negrita añadida)</p>	<p>azul dando vueltas y vueltas sin parar. ¡Cuánto me habría gustado que la hubieran visto así! (134, negrita añadida)</p>
---	---

De la misma forma que en la versión argentina, esta traducción opta por utilizar frases como «tan contento que estuve a punto de gritar» y «¡Cuánto me habría gustado que la hubieran visto así!» en vez de basar la expresión de los sentimientos en el intensificador «damn». Por lo tanto, al narrar desde un punto de vista más nostálgico, esta traducción ofrece frases más tradicionales, y más aceptadas para este contexto determinado, que la incorporación de frases malsonantes para intensificar un sentimiento. Al igual que la traducción argentina muestra un discurso más «adulto».

3.3.3 El registro

Ejemplo 16: Manejo del registro en la traducción española de 1978

Texto original	Traducción de Carmen Criado
<p>If you really want to hear about it, the first thing you'll probably want to know is where I was born, and what my lousy childhood was like, and how my parents were occupied and all before they had me, and all that David</p>	<p>Si de verdad les interesa lo que voy a contarles, lo primero que querrán saber es dónde nací, cómo fue todo ese rollo de mi infancia, qué hacían mis padres antes de tenerme a mí, y demás puñetas estilo David</p>

<p>Copperfield kind of crap, but I don't feel like going into it, if you want to know the truth. In the first place, that stuff bores me, and in the second place, my parents would have about two hemorrhages apiece if I told anything pretty personal about them. They're quite touchy about anything like that, especially my father. They're nice and all—I'm not saying that—but they're also touchy as hell. Besides, I'm not going to tell you my whole goddam autobiography or anything. I'll just tell you about this madman stuff that happened to me around last Christmas just before I got pretty run-down and had to come out here and take it easy. I mean that's all I told D.B. about, and he's my brother and all.</p> <p>(1, negrita añadida)</p>	<p>Copperfield, pero no tengo ganas de contarles nada de eso. Primero porque es una lata, y, segundo, porque a mis padres les daría un ataque si yo me pusiera aquí a hablarles de su vida privada. Para esas cosas son muy especiales, sobre todo mi padre. Son buena gente, no digo que no, pero a quisquillosos no hay quien les gane. Además, no crean que voy a contarles mi autobiografía con pelos y señales. Sólo voy a hablarles de una cosa de locos que me pasó durante las Navidades pasadas, antes de que me quedara tan débil que tuvieran que mandarme aquí a reponerme un poco. A D.B. tampoco le he contado más, y eso que es mi hermano. (3, negrita añadida)</p>
--	---

Contrario a la versión argentina, el registro de esta traducción es informal, coloquial y denota una relación de igualdad entre el narrador y el lector, por la forma en que se dirige a su audiencia. Al utilizar expresiones como «rollo» «lata», «pelos y señales» y «puñetas», el narrador busca acercarse al lector, hablarle con familiaridad y posicionarse en un nivel de

confianza y complicidad. Además formas de expresión como «si yo me pusiera aquí a hablarles» y «a quisquillosos no hay quien les gane» explotan al máximo la tendencia de lenguaje hablado en la literatura y le otorgan a HC una personalidad muy pícaro y vivaz, que no está presente ni en la versión original, ni en la traducción argentina. Al ser el primer párrafo, el HC español crea una atmósfera de cercanía desde el inicio y ofrece un buen ejemplo de la adaptación del discurso juvenil en la literatura.

3.3.4. Los recursos enfáticos en la narración

Las estructuras sintácticas para resaltar ideas en la novela se manejan de la siguiente manera en la primera versión española.

Ejemplo 17: Manejo de los recursos enfáticos en la traducción española de 1978

Texto original	Traducción de Carmen Criado
I'm six foot two and a half and I have gray hair. I really do. (13)	Parece que tuviera trece, lo cual es bastante irónico porque mido seis pies y dos pulgadas y tengo un montón de canas. De verdad. (7)
Thanks a lot. No kidding. I appreciate it. I really do. (20)	Muchas gracias. Se lo agradezco mucho. De verdad. (12)
«How'd she happen to mention me?» I was pretty excited. I really was. (41)	Pero, ¿cómo es que habéis hablado de mí? Estaba excitadísimo, de verdad. (23)
Only, this time I thought I was dying. I really did. I thought I was drowning or something. The trouble was, I could hardly breathe. (135)	Sólo que esta vez de verdad creí que me moría. En serio. Era como si fuera a ahogarme. No podía ni respirar. (69)

Nota: La negrita fue añadida.

Este aspecto fue desarrollado por Yus Ramos y observa que existen menos repeticiones en la versión traducida por la presunta razón de mejorar la calidad literaria (9). No obstante,

como se puede observar en estos segmentos, existen diversas maneras de aproximarse a la estructura del original. Las frases «de verdad» y «en serio» se utilizan como estructuras reiterativas en lugar de una oración completa. Estas reflejan un uso coloquial del español y reafirman la idea de la expresión utilizada anteriormente. En varias ocasiones, la traductora no incluye estas frases, pero cuando decide que son necesarias, mantiene alguna de estas dos posibilidades. Por lo tanto, aunque la traducción imita una estructura poco común en español, crea un estilo sintáctico de reiteración de ideas que será característico de este personaje y que a la vez se utiliza de manera coherente a lo largo del texto, por lo que le brinda sentido de unidad al discurso del HC español. El siguiente ejemplo muestra una estructura más elaborada con respecto a la reiteración sintáctica de ideas.

Ejemplo 18: Manejo de recursos enfático oracional en la traducción española de 1978

Texto original	Traducción de Carmen Criado
<p>People always think something's all true. I don't give a damn, except that I get bored sometimes when people tell me to act my age. Sometimes I act a lot older than I am—I really do—but people never notice it. People never notice anything. (13, negrita añadida)</p>	<p>Pero la gente se cree que las cosas tienen que ser verdad del todo. No es que me importe mucho, pero también es un rollo que le estén diciendo a uno todo el tiempo que a ver si se porta como corresponde a su edad. A veces hago cosas de persona mayor, en serio, pero de eso nadie se da cuenta. La gente nunca se da cuenta de nada. (9, negrita añadida)</p>

El uso de las frases «de verdad» y «en serio» reitera la idea, pero esta no se repite explícitamente en el texto. En el caso de la frase final de este párrafo, la traductora decide incluir el paralelismo con la oración anterior y repite la mayor parte de la estructura. Aunque esta repetición pueda diferir de lo que es considerado apropiado en una obra literaria, la novela adopta esta forma de narrar y la hace parte del personaje principal, por lo que demuestra una aceptación de elementos que tradicionalmente fueron poco prestigiosos en la literatura.

Con respecto al énfasis por medio de la letra cursiva, los siguientes ejemplos muestran la ausencia de este recurso.

Ejemplo 19: Manejo de cursiva en la traducción española de 1978

Texto original	Traducción de Carmen Criado
I had to sit there and <i>listen</i> to that crap. It certainly was a dirty trick (16)	Tuve que quedarme allí sentado escuchando todas aquellas idioteces. Me la jugó buena el tío. (10)
He put them in his coat pocket— <i>my</i> coat pocket (44)	Los cogió y se los metió en el bolsillo de la chaqueta. De mi chaqueta. (24)
«How marvelous to see you!» old Lillian Simmons said. Strictly a phony. «How's your big brother?» That's all she really wanted to know. «He's fine. He's in Hollywood.» «In <i>Hollywood!</i> How <i>marvelous!</i> What's he <i>doing?</i> » «I don't know. Writing,» I said. (113)	—¡Qué maravilloso verte! —dijo Lillian. ¡Qué tía más falsa!— ¿Cómo está tu hermano? —eso era lo que en realidad quería saber. —Muy bien. Está en Hollywood. —¿En Hollywood? ¡Qué maravilla! ¿Y qué hace? —No sé. Escribir —le dije. (57)

A pesar de que en su estudio O'Mara resalta este elemento estilístico en el texto original, no describe la manera en que se maneja en la traducción española. En estos tres

ejemplos se puede percibir que en la traducción no hay ningún elemento que corresponda a la tipografía ni que exprese el cambio en entonación y sentido por medio del vocabulario o la gramática. Así el uso de la cursiva es un recurso que solo caracteriza el discurso del HC del texto original.

Al resaltar puntos importantes del estilo narrativo de la traducción de 1978, se puede establecer una comparación con el estilo de la nueva versión de la obra, traducida nuevamente por Carmen Criado.

3.4. El estilo de la traducción española de *El guardián entre el centeno* (2006)

3.4.1. El contexto literario en España en el siglo XXI

Los inicios de los años 2000 no han estado marcados ideológica o artísticamente por ninguna tendencia en particular, como lo fue en los años sesenta en Latinoamérica o los años setenta en España. El panorama literario se basa en «la hibridación de géneros y estructuras. La norma es que no hay reglas. Es la riqueza de lo heterogéneo» (Sabogal). Se produce literatura que no responde a ningún movimiento en particular, que no se basa en un solo modelo literario, que experimenta con métodos y estructuras novedosas y no sigue paradigmas. Según Sabogal, «los temas en auge tienen que ver, sobre todo, con la literatura del Yo; líneas y enfoques ensayísticos que se han desplazado hacia la novela; miradas sobre la historia y la política más contemporáneas; la novela negra o asomos de ella al prestarse más para contar las incertidumbres del presente; lo urbano y cosmopolita pero también lo neorural». Bajo esta línea temática, la novela de Salinger se abre paso entre lo moderno. La retraducción de la obra permite que las nuevas generaciones descubran el mundo de falsedades de HC y al no haber restricciones, tiene toda la libertad para expresar lo que quedó en silencio

en la primera versión española. Tanto la temática de la novela como el estilo narrativo pueden incursionar en un sistema literario en el que lo novedoso y lo subversivo llamará más la atención.

A su vez, la literatura moderna basa su producción en el consumismo, en crear y traducir las obras que venden. Baudrillard afirma que hasta el sistema de premios literarios es compatible con la moda cultural actual, ya que selecciona el nuevo producto que será consumido por las masas (117). En este polisistema, cuyo centro lo ocuparán las obras comerciales, es que se decide reciclar este clásico de la literatura moderna.

3.4.2. El tono

El tono sarcástico de la obra original que se había disminuido en la versión de 1978, se expresa de la siguiente manera.

Ejemplo 20: Manejo del tono sarcástico en la traducción española de 2006

Texto original	Traducción de Carmen Criado (2006)
<p>Where I want to start telling is the day I left Pencey Prep. Pencey Prep is this school that's in Agerstown, Pennsylvania. You probably heard of it. You've probably seen the ads, anyway. They advertise in about a thousand magazines, always showing some hotshot guy on a horse jumping over a fence. Like as if all you ever did at Pencey was play polo all the time. I never even once</p>	<p>Empezaré por el día en que salí de Pencey. Pencey es un colegio que está en Agerstown, Pennsylvania. Probablemente habrán oído hablar de él. En todo caso, probablemente habrán visto la propaganda. Se anuncia en miles de revistas, siempre con un tío con pinta de pez gordo montado en un caballo y saltando una valla. Como si en Pencey no se hiciera otra cosa que jugar todo el tiempo al</p>

<p>saw a horse anywhere near the place. And underneath the guy on the horse's picture, it always says: «Since 1888 we have been molding boys into splendid, clear-thinking young men.» Strictly for the birds. They don't do any damn more molding at Pencey than they do at any other school. And I didn't know anybody there that was splendid and clear-thinking and all. Maybe two guys. If that many. And they probably came to Pencey that way. (4, negrita añadida)</p>	<p>polo. Yo no vi un caballo por allí ni una sola vez. Y debajo de la foto del tío a caballo siempre dice: «Desde 1888 moldeamos muchachos transformándolos en hombres magníficos y de mente clara». Bobadas. En Pencey se moldea igual que en cualquier otro colegio. Y yo no conocí a nadie allí ni magnífico ni de mente clara. Quizá dos tíos. Como mucho. Y probablemente ya eran así cuando llegaron a Pencey. (12, negrita añadida)</p>
--	---

La palabra «bobadas» indica un bajo nivel de sarcasmo, igual que la primera versión («tontadas»). No obstante la ironía se percibe en las frases finales, «Quizá dos tíos. Como mucho», ya que se vuelve a introducir la duda y la negación implícita de la falta de estudiantes magníficos. Es, sin embargo, la frase «un tío con pinta de pez gordo» la que sobresale con la burla implícita en «hotshot» al describir a un sujeto con complejo de superioridad como imagen de la institución. Estos pequeños matices léxicos reflejan un nuevo punto de vista hacia la sociedad norteamericana. Luego de una etapa de admiración, se inicia una etapa de crítica hacia su sistema social e ideológico. Es por eso que al hablar de las élites sociales se mantiene el tono «ácido» del original. El siguiente segmento muestra el manejo del tono crítico

Ejemplo 21: Manejo del tono crítico de la traducción española de 2006

Texto original	Traducción de Carmen Criado (2006)
<p>There wouldn't be marvelous places to go to after I went to college and all. Open your ears. It'd be entirely different. We'd have to go downstairs in elevators with suitcases and stuff. We'd have to phone up everybody and tell 'em good-by and send 'em postcards from hotels and all. And I'd be working in some office, making a lot of dough, and riding to work in cabs and Madison Avenue buses, and reading newspapers, and playing bridge all the time, and going to the movies and seeing a lot of stupid shorts and coming attractions and newsreels. Newsreels. Christ almighty. There's always a dumb horse race, and some dame breaking a bottle over a ship, and some chimpanzee riding a goddam bicycle with pants on. It wouldn't be the same at all. You don't see what I mean at all. (172, negrita añadida)</p>	<p>He dicho que no, que no habrá sitios maravillosos a los que podremos ir cuando haya ido a la universidad. Escúchame bien. Entonces todo será diferente. Tendremos que bajar en ascensores con maletas y todas esas cosas. Tendremos que llamar a todo el mundo para despedirnos, y mandarles postales de hoteles y todo eso. Y yo estaré trabajando en una oficina ganando un montón de pasta, e iré a trabajar en taxi o en los autobuses de la Avenida Madison, y leeré los periódicos, y jugaré al bridge todo el tiempo, e iré al cine y veré un montón de cortos, y de trailers, y de noticiarios estúpidos. Esos noticiarios. Dios mío. Siempre sacando estúpidas carreras de caballos y una señora rompiendo una botella contra un barco y un chimpancé con pantalones montado en una maldita bicicleta. No será lo mismo. No entiendes una palabra de lo que quiero decir. (180, negrita añadida)</p>

El nivel de agresividad es menor en las frases como «escúchame bien», con menos intensidad que «open your ears» y sin los signos de admiración característicos de la versión anterior. El ritmo de las oraciones es similar, sin abusar de la repetición de la conjunción «y»; se incorporan más palabras soeces y se incluye la muletilla «y todo eso». Esta imprecisión verbal del HC en la nueva versión refleja de manera más clara la frustración que le produce su futuro como parte de la sociedad que tanto critica. La oración final «No entiendes una palabra de lo que quiero decir» proporciona un final lleno de resignación luego del tono indignante con que se expresa.

Finalmente, el tono nostálgico es similar a la versión anterior.

Ejemplo 22: Manejo del tono nostálgico en la traducción española de 2006

Texto original	Traducción de Carmen Criado (2006)
<p>I got pretty soaking wet, especially my neck and my pants. My hunting hat really gave me quite a lot of protection, in a way; but I got soaked anyway. I didn't care, though. I felt so damn happy all of sudden, the way old Phoebe kept going around and around. I was damn near bawling, I felt so damn happy, if you want to know the truth. I don't know why. It was just that she looked so damn nice, the way she kept going around and around, in her blue coat and all. God, I wish you could've been there. (275, negrita añadida)</p>	<p>Me empapé, sobre todo el cuello y los pantalones. En cierto modo, la gorra de caza me protegía bastante, pero aun así me empapé. Pero no me importó. De pronto me sentía enormemente feliz viendo a Phoebe dar vueltas y vueltas. Estuve a punto de gritar de lo feliz que me sentía, si quieren saber la verdad. No sé por qué. Solo porque estaba tan mona con su abrigo azul dando vueltas sin parar. Dios mío, ojalá hubieran podido estar allí. (277, negrita añadida)</p>

La mayor diferencia recae en el adjetivo calificativo que escoge para Phoebe. La palabra «mona» transmite una imagen más tierna, más inocente e infantil de la niña. Al realizar este cambio léxico, el tono nostálgico se eleva y produce un sentimiento de apego no solo a la niña, sino al mismo HC, por mostrar esa otra faceta de su personalidad. Aunque la nostalgia y emotividad se mantienen en la traducción, esta no oculta el tono sarcástico y crítico que caracteriza al nuevo HC español.

3.4.3 El registro

El nuevo HC español se expresa de una manera muy distinta a su predecesor.

Ejemplo 23: Manejo del registro en la traducción española de 2006

Texto original	Traducción de Carmen Criado (2006)
<p>If you really want to hear about it, the first thing you'll probably want to know is where I was born, an what my lousy childhood was like, and how my parents were occupied and all before they had me, and all that David Copperfield kind of crap, but I don't feel like going into it, if you want to know the truth. In the first place, that stuff bores me, and in the second place, my parents would have about two hemorrhages apiece if I told anything pretty personal about them. They're quite touchy about anything like that, especially my</p>	<p>Si realmente les interesa lo que voy a contarles, probablemente lo primero que querrán saber es dónde nací, y lo asquerosa que fue mi infancia, y qué hacían mis padres antes de tenerme, y todas esas gilipolleces estilo David Copperfield, pero si quieren saber la verdad no tengo ganas de hablar de eso. Primero porque me aburre y, segundo, porque a mis padres les darían dos ataques por cabeza si les dijera algo personal acerca de ellos. Para esas cosas son muy susceptibles, sobre todo mi padre. Son buena</p>

<p>father. They're nice and all—I'm not saying that—but they're also touchy as hell. Besides, I'm not going to tell you my whole goddam autobiography or anything. I'll just tell you about this madman stuff that happened to me around last Christmas just before I got pretty run-down and had to come out here and take it easy. I mean that's all I told D.B. about, and he's my brother and all. (1, negrita añadida)</p>	<p>gente y todo eso, no digo que no, pero también son más susceptibles que el demonio. Además, no crean que voy a contarles toda mi maldita autobiografía ni nada de eso. Sólo voy a hablarles de unas cosas de locos que me pasaron durante las Navidades pasadas, justo antes de que me quedara bastante hecho polvo y tuviera que venir aquí y tomármelo con calma. Quiero decir que a D.B. tampoco le he contado más, y eso que él es mi hermano y todo. (11, negrita añadida)</p>
--	---

La forma de expresión «pícaro» y juguetona del HC de los setenta en España, se cambia por una personalidad irreverente al incorporar expresiones más agresivas como «asquerosa», «gilipollecés» y «maldita». Desde el primer párrafo se nota un estilo más informal y descuidado de narrar que corresponde a la imitación de un discurso adolescente en una época de mayor libertad de expresión. Se mantiene el nivel de informalidad, ya que no eleva el registro como la versión argentina; por ejemplo «got pretty run-down» y «take it easy» se traducen por «quedar hecho polvo» y «tomármelo con calma» respectivamente. Estas expresiones coloquiales ayudan al lector a identificar el tenor en la traducción. El protagonista les habla directamente mientras imita una conversación oral y mantiene cierta familiaridad con el lector. No obstante, al introducir un tono más desafiante, posee más control de la situación y

expresa solo la información que desea mostrar, por lo que, aunque la diferencia sea sutil, el narrador cuenta su historia desde una posición más elevada con respecto a su audiencia. En esta obra se ve una correlación entre el tono y el registro usado por el narrador.

3.4.4. Los recursos enfáticos en la narración

Estos ejemplos reflejan el uso de las expresiones «en serio» y «de verdad» para enfatizar la idea previa.

Ejemplo 24: Manejo de recursos enfáticos en la traducción española de 2006

Texto original	Traducción de Carmen Criado (2006)
I'm six foot two and a half and I have gray hair. I really do. (13)	La verdad es que es bastante paradójico, porque mido un metro ochenta y siete y tengo canas. De verdad. (21)
Thanks a lot. No kidding. I appreciate it. I really do. (20)	Muchas gracias. En serio, se lo agradezco. De verdad. (28)
«How'd she happen to mention me?» I was pretty excited. I really was. (41)	¿Cómo es que ha hablado de mí? Estaba excitadísimo, de verdad? (50)
Only, this time I thought I was dying. I really did. I thought I was drowning or something. The trouble was, I could hardly breathe. (135)	Sólo que esta vez creí que me moría. En serio. Pensé que me estaba ahogando o algo así. Lo malo era que casi no podía respirar. (116)

Nota: La negrita fue añadida.

Se puede observar que mantiene la misma estructura que en la versión anterior, por lo que el narrador de esta traducción incorpora la reiteración de ideas como método discursivo y esto evidencia cómo el uso de estas frases para recalcar el sentido del texto se ha convertido en un recurso aceptado en la narrativa española. Contrario a su versión anterior, esta traducción es la única que incorpora el énfasis tipográfico en el texto.

Ejemplo 25: Manejo de la cursiva en la traducción española de 2006

Texto original	Traducción de Carmen Criado
I had to sit there and <i>listen</i> to that crap. It certainly was a dirty trick. (16)	Tuve que quedarme allí sentado y <i>escuchar</i> toda esa basura. De verdad que fue un golpe bajo. (24)
He put them in his coat pocket— <i>my</i> coat pocket. (44)	Se los metió en el bolsillo de su chaqueta. De <i>mi</i> chaqueta. (53)
«How marvelous to see you!» old Lillian Simmons said. Strictly a phony. «How's your big brother?» That's all she really wanted to know. «He's fine. He's in Hollywood.» «In <i>Hollywood!</i> How <i>marvelous!</i> What's he <i>doing?</i> » «I don't know. Writing,» I said. (113)	—¡Qué maravilla verte! —dijo Lillian Simmons. Una falsa integral—. ¿Cómo está tu hermano? —Eso era lo que quería saber en realidad. —Muy bien. Está en Hollywood. —¿En <i>Hollywood?</i> ¡Qué <i>maravilla!</i> ¿Y qué hace? —No lo sé. Escribir. (121)

En esta nueva versión, la traductora consideró conveniente adoptar este recurso para lograr un nivel de expresividad aun mayor en el protagonista. En los primeros dos ejemplos, aumenta la frustración de HC al tener que contemplar situaciones poco agradables y no poder reaccionar al respecto. En el tercer ejemplo, se expresa la falsedad en la entonación de esta mujer. Por lo tanto, el HC español del siglo XXI se inclina por mostrar las sutilezas del lenguaje por medio de la comunicación no verbal, al mostrar sus emociones a través de un recurso estilístico en el texto.

3.5. Comparación de personajes

Por medio de los análisis de aspectos estilísticos presentes en la narración *de The Catcher in the Rye* y sus traducciones se evidencia la construcción de personajes distintos entre sí. En el cuadro 3 se resumen los rasgos lingüístico-textuales en las tres traducciones:

Cuadro 3: Características lingüístico-textuales del estilo narrativo en las tres traducciones al español

	El cazador oculto (1961)	El guardián entre el centeno (1978)	El guardián entre el centeno (2006)
Tonos	Preferencia por el tono sarcástico y crítico	Menor grado de sarcasmo y crítica que las demás versiones	Preferencia por el tono irónico y sarcástico
Registro	Mayor grado de formalidad Ligero distanciamiento entre el narrador y el lector	Informalidad del discurso adolescente Familiaridad y cercanía al lector Muestra la picardía y vivacidad del personaje	Informal, coloquial, Mantiene cercanía con el lector
Estructura	Preferencia de estructuras tradicionales Énfasis por medio de parafraseo	Aceptación de estructuras no tradicionales Fragmentos reiterativos. Paralelismo con oraciones	Aceptación de estructuras no tradicionales. Adaptación de recursos enfáticos.

Al observar el tono, registro y manejo de elementos enfáticos, se puede deducir que la personalidad del HC argentino es muy sarcástica y predomina en la mayoría de su discurso. Además es un personaje con una visión muy crítica del mundo, que rechaza los estándares, principios y alusiones a la cultura extranjera, tendencia ideológica desarrollada en la época en que se realiza la traducción que corresponde a la poética que se inserta en el sistema argentino. En menor medida, incorpora expresiones argentinas que permiten expresar la lucha por la identidad latinoamericana. Aunque el personaje es subversivo por la ironía de su discurso y la indignación social en la que se desarrolla, la narración mantiene rasgos tradicionales de la literatura como lo son la narración fluida, sin interrupciones ni repeticiones de ideas y el

registro elevado de su narración, lo que lo diferencia de los demás HC en español, ya que el grado de madurez del personaje es mayor y se aleja de la percepción del «típico» adolescente. Este personaje no muestra la ambigüedad e inconsistencia expresiva de la versión estadounidense, ya que el texto no explota los recursos estilísticos, sino se centra en el contenido de la obra, en maximizar opiniones en contra del sistema. Por medio del contexto cultural y los segmentos analizados se podría concluir que el HC argentino sirve de canal para expresar los ideales en contra de una cultura a través de un vocero procedente de la misma.

Por el contrario, el primer HC español es un adolescente «pícaro» que utiliza expresiones jocosas para mantener una relación de complicidad con su público. En este texto se experimenta con nuevas formas estructurales y se adoptan varios recursos presentes en el HC original, aunque estos lleguen a oponerse a la visión literaria de la época. Por lo tanto, es un HC que introduce una nueva visión de la literatura a un contexto en que apenas inicia la exploración de métodos y corrientes artísticas en la narración. Esta incorporación de elementos estilísticos ajenos a la tradición española responde a la reciente apertura con el mercado estadounidense y la influencia que recibía de este país, no solo como modelo literario y cultural, sino también en su ideología. Es por esta razón que el HC español no muestra un sentido muy crítico hacia la sociedad norteamericana y no satiriza de una manera tan agresiva su falsedad y normas sociales. El propósito de la traducción no es mostrar esta doble realidad de los Estados Unidos, sino introducir una obra icónica de su literatura.

Sin embargo, el nuevo HC español se caracteriza por su tono irreverente, agresivo, indignado. Expresa lo que siente y lo comunica sin tapujos. Debido a que la escena literaria está caracterizada por la libertad artística, se introducen nuevas estructuras estilísticas, se experimenta con vocabulario moderno y ácido y se critica abiertamente a la sociedad

estadounidense, ya que la etapa de admiración hacia ese país ha sido superada. No solo utiliza el sarcasmo para oponerse al estilo de vida de ese país, sino para reflejar la falsedad de la sociedad moderna, por lo que a su vez se muestra con un tono de frustración y resignación similar al HC original. Busca una conexión con los nuevos lectores al hablarles directamente y de manera muy coloquial, por lo que al expresar lo que no se dijo en la versión anterior trata de impresionar a la nueva audiencia.

Anteriormente, Yus Ramos propuso que las decisiones traductológicas responden al concepto de «literaturalidad» que manejaban los traductores. Por lo tanto, indica que cada decisión, en especial las omisiones o la falta de paralelismo con estructuras del original, se basa en el concepto de literatura que se manejaba en la época. Aunque la ideología y las corrientes artísticas marcan una influencia muy importante a la hora de traducir un texto, en los tres casos se evidencia que el mismo concepto de literatura es ambiguo y no hay un paradigma marcado de cómo debería ser una obra que responda a este contexto. Sin embargo, al delinear la manera en cómo los traductores han manipulado, conscientes de ello o no, el estilo narrativo para resaltar o atenuar distintos aspectos sociales e ideológicos, se puede concluir que la razón que más influyó en la toma de decisiones fue la intención por la que se introduce dicha obra en los sistemas literarios de cada época y región.

Capítulo 4

La construcción del personaje de Holden Caulfield a través del idiolecto

Como se indica en la Introducción, en este capítulo se describe el manejo del idiolecto de HC en las versiones al español de los traductores Manuel Méndez y Carmen Criado. Al identificar un patrón de discurso en la obra original y al contrastar las frases recurrentes del protagonista en cada traducción, se busca descubrir la personalidad de HC en las distintas versiones. De esta manera, al adentrarse en la mente del personaje, es posible comprender cómo la construcción de su idiolecto en las traducciones se ve influenciada por la percepción de mundo y el ambiente sociocultural en que cada texto se produjo.

Dos conceptos claves para este capítulo son el «sociolecto» y el «idiolecto». (véase § **2.2 Conceptos de sociolingüística; 2.2.2 El sociolecto y el idiolecto**). En el caso de esta novela, el protagonista utiliza un léxico que lo identifica como un representante de la juventud estadounidense de clase alta. Este sociolecto se percibe en la manera de comunicarse con otros jóvenes que comparten el mismo entorno social. Sin embargo, el personaje no se limita a ser un vocero de este grupo, sino que también presenta expresiones y léxico propios que lo diferencia de los demás. Debido a que la obra original explora el tema de la lucha del individuo contra la sociedad, la forma particular de expresión de HC evidencia su separación de lo típico y establecido y nos muestra, a través de su discurso, su percepción del mundo. Esta forma propia de expresarse es el idiolecto, es decir, los hábitos en el habla de un individuo en un momento establecido (Rodríguez 249). Así, el análisis presentado en este capítulo se basa en la identificación y la comparación de los elementos del discurso que hacen único a este personaje y moldean su personalidad en cada texto.

Con respecto a la afirmación anterior, Costello afirma que Salinger se dio a la tarea de crear a un personaje individual, no a la tarea lingüística de reproducir el habla de los adolescentes en general. No obstante, Holden es un adolescente y habla como tal, pero al mismo tiempo se le otorga una fuerte idiosincrasia (12). Por eso, aunque mantenga rasgos propios del discurso de ese grupo, expresa las ideas a su manera. A su vez, Yus Ramos establece en su estudio que el idiolecto de HC cumple dos funciones específicas: «the characterisation of the character as opposed to his social background; and to create and maintain a tight link of solidarity between the character and the reader» (3). La primera función que identifica se relaciona con el léxico limitado y poco sofisticado de HC en contraste con el que se espera de su nivel social, lo que se puede entender como una estrategia subversiva para oponerse a la falsedad del mundo que lo rodea. La segunda hace referencia a la familiaridad con que le habla a su audiencia y como esta reacciona ante la autenticidad del discurso ofrecido. Estas proposiciones permiten aclarar principios del idiolecto de Holden en el texto original que será descrito en la siguiente sección.

4.1 El idiolecto de HC en *The Catcher in the Rye*

Como se indicó anteriormente, el idiolecto está conformado por un conjunto de expresiones recurrentes de un personaje. Para identificar la frecuencia del uso de las frases de HC, se revisó el texto original con ayuda del programa de análisis de corpus AntConc. Se realizó un cuadro que resume las treinta y cuatro palabras de contenido más usadas por Holden, así como la frecuencia y algunas oraciones y frases con las que se utilizan (véase § Anexo 1). En este estudio de frecuencia se descartan los nombres propios, las preposiciones, la mayoría de verbos (to be, to tell, to start) que se consideran necesarios para el uso del lenguaje

pero que no aportan ninguna particularidad al discurso, y la mayoría de pronombres. La excepción a este caso es el pronombre personal «you», además de los pronombres indefinidos «all, something, anything» que, junto con otras palabras, forman frases recurrentes del idiolecto de HC. La mayoría de estas palabras son adjetivos calificativos, adverbios intensificadores y sustantivos típicos del discurso de Holden.

El análisis de Costello titulado «The Language of *The Catcher in the Rye*» abarca algunos de los aspectos del vocabulario de HC presentes en el cuadro antes referido. Por ejemplo, Costello estudia el uso excesivo de las frases terminadas en «and all», «or something», «or anything» (11), de la expresión «if you wanna know the truth» como signo de franqueza en su discurso (13), de las expresiones con la palabra «crazy» y «kill»: «it drives me crazy» y «that killed me», respectivamente, como muestra de una actitud que le afecta emocionalmente de forma positiva y negativa (16) y el adjetivo «old» antes de los nombres propios de personas, el cual no mantiene relación con la característica de vejez, sino como antecedente de cualquier nombre, tanto de personajes reales como ficticios (16). Además Costello comenta acerca del uso excesivo del lenguaje vulgar del cual destacan las expresiones «God's sake», «Chrissake», «bastard», «crap» y «goddamn», esta última es utilizada en contextos negativos y positivos (15). El símil «as hell» es el más versátil de sus expresiones, ya que lo adjunta a cualquier otra frase aunque la comparación se aleje del significado original de la palabra (16). No obstante, Costello indica que aunque HC utiliza en exceso estas frases vulgares, se aleja de otras preferidas por los adolescentes, como la palabra «fuck», la cual le causa repudio.

Tanto el estudio de frecuencia como lo descrito por Costello sirven como base para seleccionar los rasgos discursivos que se analizarán y se compararán con las tres traducciones.

Las treinta y cuatro palabras de uso frecuente en el idiolecto de HC seleccionadas se clasifican en distintas categorías: expresiones de emotividad, expresiones sobre la percepción del mundo, lenguaje vulgar, imprecisión verbal, palabras que muestran la cercanía narrador-lector y expresiones idiomáticas (véase § Anexo 2). Se seleccionan siete expresiones pertenecientes a tres categorías que no han sido muy comentadas en estudios previos y que permiten reflejar la manera distinta en que se construye el discurso del protagonista en las tres traducciones. El esquema 2 resume los elementos del idiolecto que servirán de objeto de estudio para este capítulo.

Esquema 2: Expresiones del idiolecto de HC analizadas en el capítulo 4



4.1.1 Emotividad

Las siguientes frases muestran la manera en que HC expresa sus distintas emociones. Por ejemplo, utiliza construcciones como «kill me» para expresar su actitud acerca de las personas, de sus comportamientos y de sus actividades.

Ejemplo 26: Frase "kill me" en el texto original

Women kill me. They really do. I don't mean I'm oversexed or anything like that— although I am quite sexy. I just like them, I mean (70).

I could see them all sitting around in some bar, with their goddam checkered vests, criticizing shows and books and women in those tired, snobby voices. **They kill me,** those guys (166).

Nota: La negrita fue añadida.

En el primer ejemplo, HC expresa su opinión acerca de las mujeres y recalca que su gusto por ellas no se basa solo en el plano físico, sino en especial sobre sus actitudes. En este extracto hace referencia a una mujer que deja su maleta en medio pasillo sin importarle lo que ocurra y luego concluye que acciones como estas es lo que más le agrada de las mujeres. En este caso, «kill me» se refiere a un sentimiento de gracia, de simpatía que despierta en él los comportamientos de las mujeres. En el segundo ejemplo, se refiere a un grupo de universitarios que se dedican a criticar todo lo que les rodea con tal de presumir sus conocimientos. HC, en vez de criticarlos abiertamente, expresa que estas actitudes son ridículas, por lo que le causan gracia. Por medio de esta expresión, logra hacer del esnobismo un objeto de burla. Por lo tanto, la expresión «kill me» no muestra solo su agrado o desagrado, sino se utiliza para expresar un rango variado de emociones que va desde la ternura y simpatía hasta un sentimiento de burla y superioridad.

La siguiente expresión es una interjección que refleja una carga emocional

Ejemplo 27: Expresión «boy» en el original

He always picked up your personal stuff and looked at it. **Boy,** could he get on your nerves sometimes (27, negrita añadida).

HC utiliza la interjección «boy» para expresar distintos sentimientos tales como la sorpresa, el enojo, la frustración. En el ejemplo anterior, la palabra connota un grado muy alto de exasperación que le causa el personaje con quien interactúa. El uso excesivo de esta interjección le permite expresar todos estos sentimientos y los altibajos emocionales que experimenta durante su recorrido en la novela.

Otro rasgo característico del idiolecto de HC es la incorporación del adjetivo «old» antes de los nombres propios. El cuadro 4 indica alguno de los usos de esta palabra:

Cuadro 4: Ejemplos de expresiones con la palabra «old»

Expresiones con «old»	Uso
old Pencey	Nombre de una institución
old Spencer, old Thurmer	Nombres de hombres mayores (profesores, directores)
old Jane, old Sally	Nombres de mujeres jóvenes
old Stradlater, old Ackley	Nombres de hombres jóvenes
old D. B., old Phoebe	Nombres de hermanos
old Columbus, old Grendel, old Mercurio	Nombres de personajes históricos o literarios

El cuadro indica la flexibilidad del adjetivo «old» en el discurso de HC. No solo utiliza esta palabra para caracterizar a personas mayores como Spencer o Thurmer, sino que esta pierde su significado original y la utiliza como muletilla antes de referirse a los demás personajes. Por lo tanto, le asigna esta frase a sus compañeros de colegio, a sus novias o

intereses románticos e incluso a su pequeña hermana Phoebe. Como parte del elemento humorístico que rodea el discurso de HC, él le añade esta palabra a nombres de instituciones e incluso a personajes ficticios como Grendel de *Beowulf* o históricos como Cristóbal Colón. Este rasgo en su discurso muestra no solo la admiración y cariño por algunos personajes, ya que es utilizado tanto para personajes queridos como para otros a los cuales repudia, sino que este vocablo refleja la cercanía con los personajes y la forma en que mantiene una relación de complicidad con ellos.

4.1.2 *La percepción del mundo por medio del idiolecto*

Aparte de los elementos idiolectales que expresan las distintas emociones de HC en la obra, el protagonista dispone de una serie de expresiones que reflejan su visión del mundo, como «no kidding» y la palabra «phony».

Ejemplo 28: Frase «no kidding» en el texto original

Then I started reading this timetable I had in my pocket. Just to stop lying. Once I get started, I can go on for hours if I feel like it. **No kidding.** Hours (76, negritas añadidas).

HC utiliza la frase «no kidding» para reafirmar una idea expresada, por lo que al introducir información que puede ser difícil de creer o al confesar algún hecho a su audiencia, siente la necesidad de utilizar esta frase enfática para que su veracidad no quede en duda. Este comportamiento compulsivo de reafirmar lo dicho luego de una confesión, puede verse como un recurso para contrastar su discurso con el de la sociedad, para diferenciar la verdad contra la hipocresía. Por otro lado, este ejemplo refleja parte de la ironía que rodea a HC, ya que busca convencer a la audiencia de que dice la verdad, al confesar que es un mentiroso compulsivo. Por lo tanto, el discurso de HC denuncia un grado tan alto de falsedad en el

mundo que ha logrado atrapar hasta a sus detractores. Otro ejemplo que refleja esta percepción de falsedad en el mundo es el siguiente:

Ejemplo 29: Expresión «phony» en el texto original

What I liked about her, she didn't give you a lot of horse manure about what a great guy her father was. She probably knew what a **phony slob** he was (6, negrita añadida).

Si hay una palabra que describa el mundo de HC es «phony». HC es muy explícito al caracterizar a las personas, sus acciones y sus comportamientos como falsos, hipócritas y ridículos. La frecuencia y la relevancia de esta palabra le dan coherencia al discurso del personaje. En este ejemplo se evidencia cómo las distintas frases utilizadas complementan la idea de que el director del colegio no es una buena persona, sino todo lo contrario, por lo que «slob» y «horse manure» complementan la imagen de falsedad y pretensión que rodea la figura de este personaje secundario.

4.1.3 *Las expresiones vulgares en el idiolecto de HC*

Esta sección muestra la relevancia del lenguaje explícito del protagonista en la novela. La palabra «crap», «damn», «goddam», «Chrissake» y las expresiones «helluva» y «sonuvabitch» abundan en el discurso de HC y como señales de frustración e irritación, o simplemente de énfasis. Por ejemplo, se describe el uso de la frase «sonuvabitch»:

Ejemplo 30: Expresión «sonuvabitch» en el texto original

That guy had just about everything. Sinus trouble, pimples, lousy teeth, halitosis, crumby fingernails. You had to feel a little sorry for the **crazy sonuvabitch** (51, negrita añadida).

A pesar de que la palabra «son of a bitch» resulta muy ofensiva y el vocabulario vulgar es utilizado en la novela como muestra de rebeldía, en ciertos segmentos como el del ejemplo 31 no tiene intención ofender al personaje al que se refiere, sino expresa un sentimiento de lástima y compasión luego de citar todos los problemas que acarrea Ackley, el compañero de cuarto de HC. Por lo tanto, en este caso, sirve para enfatizar una idea. Además es relevante mencionar la ortografía especial que reproduce la pronunciación de Holden, otra característica de su idiolecto. Por otro lado, la palabra «hell» se utiliza de manera muy frecuente en la construcción de frases como «as hell» y «like hell», como se muestra en los siguientes ejemplos:

Ejemplo 31: Frase «as hell» en el texto original

It looked **pretty as hell**, and we all started throwing snowballs and horsing around all over the place. It was very childish, but everybody was really enjoying themselves (16).

Old Sally's ankles kept bending in till they were practically on the ice. They not only looked **stupid as hell**, but they probably **hurt like hell**, too (168).

Nota: La negrita fue añadida.

Con respecto a esta construcción, O'Mara le dedica una sección en su estudio en el que muestra un cuadro con las diferentes combinaciones de la palabra «hell» (60) y su frecuencia en el discurso; no obstante, dichas expresiones no se explican, simplemente se mencionan. Por su parte, López Rúa asegura que esta frase no expresa un sentido «literal», ya que incluye comparaciones que se alejan del significado original de la palabra como en «young as hell» y «funny as hell», por lo que reflejan la opinión positiva o negativa por parte de HC (5). Por esta

razón, más que una figura literaria, «as hell» se podría considerar como otra muletilla del protagonista. Como se percibe en el primer ejemplo, la nieve no se compara con el infierno, sino que enfatiza su belleza por medio de la expresión «as hell». De la misma manera, las dos expresiones del segundo ejemplo le añaden más fuerza al adjetivo y al verbo que prosiguen. Este énfasis constante por medio del símil, conforma un elemento vital del idiolecto de HC.

4.2 El idiolecto de HC en la traducción *El cazador oculto*

4.2.1. El contexto político y social de Argentina en los años sesenta

Es importante delinear el contexto político y social que atravesaba Argentina al momento de realizarse la traducción para comprender la línea de pensamiento que se seguía y cómo esta repercute en las decisiones léxicas e idiomáticas tomadas en la traducción. En el plano político, la época de 1960 estuvo marcada por el comunismo, el peronismo y el nacionalismo. Con respecto al comunismo, la revolución cubana en 1959 influyó en la manera de percibir las relaciones de poder y de gobernar, no solo en Argentina, sino en toda Latinoamérica. Según Nercesian, este movimiento «instaló la revolución como una posibilidad en América Latina y funcionó como disparador de distintos proyectos revolucionarios. Los sucesos de Cuba impactaron no sólo en las izquierdas sino que irradiaron sobre las fuerzas todos los colores políticos» (408). Además, este suceso introdujo la posibilidad del «tercerismo» en el que se buscaba una ruptura del capitalismo e imperialismo norteamericano, lo cual se consideraba la respuesta para mejorar la situación económica y la injusticia social por la que el país atravesaba. Sin embargo, buscar esta ruptura con los Estados Unidos, no representaba la unión y aceptación del sistema político de la Unión Soviética (Nercesian 401), por lo que se considera este acercamiento como de izquierda-nacionalista, en el que el

desarrollo interno y la exaltación del ser argentino se prefieren antes de imitar algún sistema extranjero. Sumado a estos factores ideológicos, se mantiene la influencia del gobierno peronista (1943-1955), el cual a pesar de sus muchas contradicciones luchaba por la defensa de las clases trabajadoras. Como indica Tortti en Nercesian, «se comenzó a «reinterpretar la historia, en particular de la clase obrera y a descubrir aspectos y potencialidades revolucionarias en el peronismo: a partir de ese momento, una amplia franja de la izquierda se peronizó» (404). Estas combinaciones ideológicas y políticas establecieron una nueva línea de pensamiento entre la población, que iba de la mano con el periodo de experimentación en otros ámbitos, como el literario.

Desde el punto de vista social, el peronismo tuvo como función fomentar y reforzar la clase obrera, como se mencionó anteriormente. Según Dalle, este sistema reafirmó los derechos tanto sociales como civiles de los trabajadores manuales asalariados, fomentó una estructura sindicalista, aumentó el salario de los obreros; de esta forma, aumentaron su posición en la estructura social (63-64). Más que cambios económicos, este sistema buscaba reivindicar a la clase trabajadora al asociarla como un símbolo de dignidad, orgullo y respeto en el que se trastocaran «los límites simbólicos sobre los que se apoyaba la desigualdad de clases, afectando los principios de distribución social, los estatus y jerarquías imperantes en la estructura social hasta el momento» (Dalle 64). Junto con el realce de la clase obrera, Argentina experimenta un crecimiento acelerado de la clase media, quienes conformaban la mayor parte de la población. Esta redistribución social permite que el país sea uno de los más equitativos en toda Latinoamérica durante esa época. En este clima social, se busca que las manifestaciones culturales demuestren esta lucha por la equidad y el rechazo por el elitismo.

4.2.2 Emotividad

Ejemplo 32: Frase «kill me» en la traducción argentina

Texto original	Traducción de Manuel Méndez de Andes
Women kill me. They really do. I don't mean I'm oversexed or anything like that-- although I am quite sexy. I just like them, I mean (70).	Las mujeres me matan, de veras. No quiero decir con esto que sea un hipersexual ni nada de eso... si bien soy bastante lujurioso. Quiero decir sencillamente que las mujeres me gustan mucho (29).
I could see them all sitting around in some bar, with their goddam checkered vests, criticizing shows and books and women in those tired, snobby voices. They kill me, those guys (166).	Ya me los imaginaba sentados en algún bar, con sus condenados chalecos a cuadros, criticando piezas de teatro, libros y mujeres con sus voces cansadas de snobs. Esos tipos de verdad me matan (62).

Nota: La negrita fue añadida.

La frase «kill me» se traduce el 84 % de las veces con alguna variante gramatical de la frase «me mata», por lo que se mantiene la coherencia en el discurso y se puede considerar la expresión como parte del idiolecto del HC argentino. Los ejemplos anteriores muestran algunos contextos en que se inserta dicha frase: en el primero se percibe la connotación positiva de la expresión, ya que muestra el cariño o la simpatía que siente por las mujeres; el segundo, expresa de manera similar al original, la referencia negativa con la que utiliza esta, en modo de burla ante una actitud que él considera patética y pretenciosa.

Ejemplo 33: Manejo de la expresión «boy» en la traducción argentina

Texto original	Traducción de Manuel Méndez de Andes
He always picked up your personal stuff and looked at it. Boy , could he get on your nerves sometimes (27, negrita añadida)	Siempre levantaba las cosas más personales e íntimas para mirarlas. A veces le atacaba a uno los nervios (11).

Como se indicó anteriormente, esta interjección es usada por HC para intensificar sus distintas emociones. En la traducción argentina no se busca un equivalente idiolectal; se opta por no traducir esta expresión en la totalidad de los casos, por lo que este rasgo de oralidad no está presente en el discurso del HC argentino. A su vez, la palabra «old» que precede los nombres propios es tratada de una manera particular por Méndez, como se indica a continuación:

Cuadro 5: Tratamiento de la expresión «old» en la traducción de Manuel Méndez

Expresiones con «old»	Versión en español
old Pencey	Pencey
old Spencer, old Thurmer	El viejo Spencer, el viejo Thurmer
old Jane, old Sally	Jane, Sally
old Stradlater, old Ackley	Stradlater, Ackley
old D.B., old Phoebe	D.B., Phoebe
old Columbus, old Grendel, old Mercutio	El viejo Colón, el viejo Grendel

El uso de la frase «el viejo» en la versión argentina mantiene un lineamiento más tradicional. No se le asigna a cualquier personaje, como lo hace el HC de la versión original. Por el contrario, solo precede nombres propios de hombres mayores, por lo que mantiene la cualidad denotativa de la palabra. Así, ninguna mujer ni hombre joven es llamado de esta manera, sino únicamente por el nombre propio. En el caso de los personajes literarios e históricos, se les llama «viejo» a Cristobal Colón y a Grendel, tal vez porque mantienen la misma idea de longevidad de personajes del pasado. El caso de Mercucio es interesante, ya que al ser un personaje joven no lo precede el adjetivo «viejo» pero le añade el adjetivo demostrativo «ese» (Ese Mercucio) para mostrar la familiaridad y confianza con el personaje que representa la palabra «old» en el original. Por lo tanto, esta expresión en la traducción argentina no tiene carácter idiolectal.

4.2.3 La percepción del mundo

Ejemplo 34: Manejo de la expresión «no kidding» en la traducción argentina

Texto original	Traducción de Manuel Méndez de Andes
Then I started reading this timetable I had in my pocket. Just to stop lying. Once I get started, I can go on for hours if I feel like it. No kidding. Hours (76, negrita añadida).	Entonces empecé a leer un horario de trenes que llevaba en el bolsillo, a fin de no seguir diciéndole mentiras. Cuando comienzo a mentir puedo seguir haciéndolo durante horas, si estoy de humor. Fuera de bromas. Durante «horas « (31, negrita añadida).

Méndez utiliza la frase «fuera de bromas» un 34,37 % de las veces. En el texto original, HC expresa con la frase «no kidding» la constante necesidad de asegurar la verdad de sus afirmaciones y así alejarse de las falsedades que rodean su mundo. La expresión en

español se inserta en el discurso sin causar mayor contraste, ya que el énfasis de la frase recae en justificar que lo expresado no es una broma, aunque sea difícil tomarlo en serio. En vez de reafirmar la veracidad, este HC se concentra en admitir el nivel de exageración de su discurso. Otras opciones dadas por Méndez para referirse a este rasgo idiolectal son «en serio» 31,25 % y «de verdad» un 18,75 %. Esto evidencia que el HC argentino no utiliza una frase fija para reforzar la veracidad de su discurso.

El siguiente ejemplo muestra una de las opciones que ofrece la versión argentina con respecto a la palabra «phony»

Ejemplo 35: Manejo de expresión «phony» en la traducción argentina

Texto original	Traducción de Manuel Méndez de Andes
What I liked about her, she didn't give you a lot of horse manure about what a great guy her father was. She probably knew what a phony slob he was (6, negrita añadida).	Lo que más me gustaba en ella era que nunca lo aburría a uno con toda esa bosta de lo gran tipo que era su padre. Es probable que supiese demasiado el miserable farsante que era (3, negrita añadida).

En la traducción argentina se utiliza el término «farsante» un 47,61 % de las veces. Esta expresión coincide con el sentido de hipocresía y de pretensión que HC busca transmitir. La mayor diferencia es el grado de pertenencia o conexión del personaje con la expresión, ya que el HC del texto original se adueña de la frase y caracteriza todo su mundo con este adjetivo. Ya que la palabra «farsante» tiene un sentido más neutro, que no refleja informalidad, no transmite la apropiación del personaje argentino a este término, que sería considerado el eje de su discurso. Además lo combina con otro tipo de vocablos como «falso»

el cual aparece un 28,57 % de las veces, lo que impide considerarlo como una palabra base en su idiolecto.

Por otro lado, la frase «horse manure» del original, de un registro más elevado, pero con un sentido irreverente, es traducida como «bosta» un derivado de la palabra «bostear», que significa excremento de caballo (RAE), pero que solo se utiliza en algunos países latinoamericanos (Argentina, Bolivia, Chile, Perú y Uruguay). Por lo tanto, aunque muchas de las palabras típicas de Holden no reflejan su contexto argentino, algunas otras expresiones de su discurso sí incluyen palabras características de esta región.

4.2.4 *Las expresiones vulgares*

Las expresiones «damn», «hell», «crap», etc. se traducen sin reservas en la versión argentina, igual que la palabra «sonovabitch», como se ilustra a continuación

Ejemplo 36: Manejo de la expresión «sonovabitch» en la traducción argentina

Texto original	Traducción de Manuel Méndez de Andes
That guy had just about everything. Sinus trouble, pimples, lousy teeth, halitosis, crumby fingernails. You had to feel a little sorry for the crazy sonovabitch (51, negrita añadida).	Sinusitis, granos, mala dentadura, halitosis y uñas sucias. Aquel pobre mal parido daba lástima (21, negrita añadida).

La frase «mal parido», la cual es utilizada un 45,45 % de las veces que se refiere a «sonovabitch» tiene un impacto similar o mayor a su equivalente en el texto original. Junto al adjetivo «pobre», expresa la idea de lástima que rodea la imagen de Ackley. Por medio de este ejemplo, se muestra que el uso del vocabulario vulgar encaja con naturalidad en el texto y forma parte del idiolecto del HC argentino, quien expresa sus opiniones sin necesidad de

regular o censurar su léxico. No obstante, en las construcciones formadas con el vocablo «hell», Méndez decide manejar la traducción de dos maneras distintas.

Ejemplo 37: Manejo de la frase «as hell» en la traducción argentina

Texto original	Traducción de Manuel Méndez de Andes
It looked pretty as hell , and we all started throwing snowballs and horsing around all over the place. It was very childish, but everybody was really enjoying themselves (16).	Estaba precioso , y todos empezamos a jugar y a tirarnos bolas de nieve. Era algo muy infantil, pero todos nos divertíamos más que el demonio (20).
They not only looked stupid as hell , but they probably hurt like hell , too (168).	No solamente le daban un aspecto ridículo , sino también debían dolerle más que el demonio (63).

Nota: La negrita fue añadida.

El símil «pretty as hell» no tiene equivalente en esta traducción. Debido a la forma explícita en que se traducen las palabras soeces, no se cree que el traductor considere esta frase como una blasfemia o una expresión chocante para la audiencia argentina. Como se indicó, la imagen típica del infierno no coincide con el adjetivo «precioso»; sin embargo, la formación de expresiones en una lengua no siempre mantiene una lógica entre sus elementos, sino se utiliza basado en las costumbres, como se percibe en la expresión «divertíamos más que el demonio». De la misma manera, diversión no mantiene una relación lógica con infierno; no obstante, el traductor decide resaltar esta idea para compensar la neutralización de la frase anterior. Otro ejemplo es la ausencia del equivalente «stupid as hell», el cual se traduce por «aspecto ridículo». En esta ocasión este cambio de sentido puede responder a la cercanía con otra estructura similar «hurt like hell».

Se utiliza un equivalente para «as hell», «más que el demonio» o «como el demonio», que aparece un 45,12 % de las veces en que se traduce esta expresión. Esta frase no resulta una frase típica argentina, ni latinoamericana, sino más bien un calco de la estructura con un pequeño cambio de sentido de la palabra infierno a demonio. Por lo tanto, se detectan dos características en el HC argentino al expresar el lenguaje vulgar. Primero, no existe censura en las expresiones; segundo, hay en su mayoría un paralelismo entre el texto original y la traducción con respecto a las símiles de este tipo, lo que indica que «más que el demonio» se convierte en una expresión del idiolecto del HC argentino.

4.3. El idiolecto de HC en la traducción *El guardián entre el centeno* de 1978

4.3.1 Los diversos contextos españoles de la década de los setenta:

4.3.1.1 El contexto político español

Como se señaló al delinear el contexto literario español en los años setenta (véase § 3.1 **Estilo de la traducción *El cazador oculto***; 3.1.1 *El contexto literario argentino del decenio de 1960*), esta época estuvo marcada por el final de la dictadura franquista. Esta dictadura catalogada como fascista se extendió desde 1939 a 1975, año en que finaliza oficialmente, debido a la muerte del general Franco. Este régimen autoritario buscaba representar a España como una nación «Una, Grande y Libre»: «UNA, libre de separatismos, GRANDE, unida a la idea de imperio y LIBRE de las ideologías ‘extranjerizantes’ (judíos, masones y comunistas)» (Cortés 93). Por lo tanto, se percibe la ideología anticomunista, en la que el poder estaría centralizado en una figura, la cual controlaría los poderes del estado y gobernaría a los habitantes con dureza. Este poder se aseguró por el apoyo de ciertas instituciones, según indica Cortés: la falange franquista, la cual fue un grupo político que apoyaba la continuidad del

general Franco, el ejército, cuya función no solo se limitaba a defender a la nación, sino también a ejercer control interno entre sus habitantes. (94) La tercera institución aliada de Franco era la iglesia Católica, encargada de la vida intelectual y la enseñanza. Se promueve, de esta forma, el «nacionalcatolicismo» que se basa en «la defensa de la religión y de la moral católica en sus versiones más tradicionales, como algo consustancial a la propia España. En la forma de vestir, de salir, de relacionarse, de casarse o de la educación o las relaciones sexuales se impuso la moral católica más conservadora» (Cortés 93). Por lo tanto, las ideas conservadoras y la exaltación de los valores religiosos marcarían la mentalidad de los españoles, los cuales buscarían mantenerse acordes a los principios en los que fueron educados y rechazarían las manifestaciones culturales o hasta literarias que cuestionarían su ideología tradicional o que utilizaran blasfemias o comportamientos que se oponen a la moral católica. Debido a la posición hegemónica que mantuvo la Iglesia durante el régimen franquista, ciertas percepciones morales se mantuvieron, incluso luego de que empezara el proceso democratizador en el que se ubica la traducción de 1978.

4. 3.1.2 El contexto social español

La sociedad española durante la época de la dictadura estuvo basada en jerarquías bastante claras. La clase dirigente, formada por los terratenientes y empresarios, constituían una minoría que recibía el apoyo de Franco. La clase media, de corte tradicionalista recibía los cargos en las distintas instituciones; no obstante, dentro de esta clase existían grupos de intelectuales y estudiantes universitarios que iniciaron la protesta popular en contra del régimen junto con la tercera clase: los obreros y campesinos. Aunque esta clase trabajadora pasó de experimentar hambre, racionamiento y desempleo a experimentar una mejora en el nivel de vida, apoyó los movimientos de reforma debido a la represión que experimentaban

(Cortés 95). En el periodo siguiente, se percibe el rechazo y la crítica hacia estas jerarquías tan establecidas y hacia la división de clases sociales.

4.3.1.3 *El contexto cultural*

En el caso de las manifestaciones culturales e intelectuales, estas fueron controladas por el aparato censor establecido en la dictadura, que solo promovían «los principios estéticos e intelectuales del franquismo: exaltación del nacionalismo español y de las virtudes militares, clasicismo en los gustos artísticos, catolicismo militante, hipervaloración de la época ‘dorada’ del Imperio español y del Siglo de Oro, de la arquitectura herreriana y del pensamiento tradicional español» (Instituto Bachiller Sabuco 13). Otros tipos de expresión que no resaltaban la «grandeza» española, sino que mostraban signos de oposición tanto política, ideológica o religiosa sufrían de censura civil y hasta eclesiástica. Además de la selección cuidadosa de valores e ideales, se percibe en España una cultura de «evasión» (14) caracterizada por el cine folklórico, la subliteratura (novelas rosas) y el entretenimiento basado en el fútbol y en los toros.

A continuación se analizará la manera en que se tradujeron los mismos elementos ya discutidos acerca del idiolecto de HC con respecto a la emotividad, percepción de mundo y manejo de expresiones groseras en la traducción española de 1978.

4.3.2 *Emotividad*

Ejemplo 38: Manejo de la frase «kill me» en la traducción española de 1978

Texto original	Traducción de Carmen Criado (1978)
Women kill me. They really do. I don't mean I'm oversexed or anything like that--	Me encantan las mujeres. De verdad. No es que esté obsesionado por el sexo, aunque claro que me gusta todo eso. Lo que quiero

although I am quite sexy. I just like them, I mean (70).	decir es que las mujeres me hacen muchísima gracia (36).
I could see them all sitting around in some bar, with their goddam checkered vests, criticizing shows and books and women in those tired, snobby voices. They kill me, those guys (166).	Me los imaginé a todos sentados en un bar con sus chalecos de cuadros hablando de teatro, libros y mujeres con esa voz de snob que sacan. Me revientan esos tipos (84).

Nota: La negrita fue añadida.

La palabra «kill me» es utilizada en estos dos ejemplos para referirse a dos situaciones diferentes, una positiva y otra negativa. En el primer ejemplo, la frase «me encantan» (14,28 %) muestra el afecto que siente por las mujeres y la opinión positiva que tiene de ellas. De nuevo, el equivalente elegido no se maneja como aspecto idiolectal en el discurso de HC, aunque sí se busca expresar, igual que con la frase con la que concluye la idea: «me hacen muchísima gracia» (14,28 %), este sentimiento de ternura y de simpatía presente en el original. Cuando se utiliza «kill me» para indicar un hecho positivo, las traducciones son neutras como la anterior, aunque en algunas ocasiones, el traductor le añade elementos lingüísticos adicionales que permiten expresar más a fondo las emociones del personaje. Por ejemplo, la oración «Phoebe lleva siempre unos modelos que te dejan bizco» (103) crea una imagen bastante gráfica de lo mucho que le agrada a HC el vestuario que utiliza.

El segundo ejemplo de «kill me» hace referencia a un aspecto negativo, el esnobismo de ciertos grupos sociales. Criado decide traducir esta frase como «me revientan» (única aparición), lo cual le da un sentido distinto al del original, ya que en este caso, no solo

considerará a estos jóvenes como patéticos y le causarán gracia, sino que manifiesta expresamente un repudio hacia ellos. Este cambio en el sentimiento muestra un rechazo más evidente hacia lo pretencioso, hacia las clases sociales altas, hacia la autoridad y la verdad absoluta que se ve representada en la imagen de los jóvenes universitarios de clase alta. Tal cambio puede ser el reflejo de la transformación social que experimentaban los españoles en ese momento.

En general, tanto en un contexto positivo como negativo, se comprueba lo que propuso López Rúa en su estudio sobre el manejo de esta frase en la versión española y gallega, a saber, que se disuelve la característica idiolectal al traducir «kill me» de 23 maneras distintas al español (7).

Ejemplo 39: Manejo de la expresión «boy» en la traducción española de 1978

Texto original	Traducción de Carmen Criado (1978)
He always picked up your personal stuff and looked at it. Boy , could he get on your nerves sometimes (27, negrita añadida)	Siempre te cogía las cosas más personales que tuvieras para fisgonearlas. ¡Jo! A veces le ponía a uno nervioso (15, negrita añadida).

En el caso de la interjección «boy», la traductora española propone la expresión «¡jo!» la cual permite expresar los distintos sentimientos del protagonista. En este caso, la interjección muestra la frustración y el enojo de HC al tener que lidiar con su compañero de cuarto. Una vez más, la traducción española de 1978 incorpora un rasgo cultural muy típico de su dialecto y lo incorpora al idiolecto de HC al utilizar este equivalente un 89,04 % de las ocasiones.

Sin embargo, al buscar el equivalente o la forma de adaptar la frase «old» antes de los sustantivos propios, no se identifica ningún ejemplo en que haya sido incorporado este elemento en el discurso, ni que se haya añadido alguna característica particular a los personajes. La traductora opta expresar únicamente los nombres propios y eliminar este elemento del discurso de HC.

4.3.3. La percepción del mundo

Ejemplo 40: Manejo de la expresión «no kidding» en la traducción española de 1978

Texto original	Traducción de Carmen Criado (1978)
Then I started reading this timetable I had in my pocket. Just to stop lying. Once I get started, I can go on for hours if I feel like it. No kidding . Hours (76, negrita añadida).	Luego saqué del bolsillo un horario de trenes que llevaba y me puse a leerlo para no seguir mintiendo. Una vez que me disparo puedo seguir horas enteras si me da la gana. De verdad . Horas y horas (39, negrita añadida).

La traducción de la frase «no kidding» se transmite a lo largo del texto de distintas maneras, de las que resalta «de verdad» con una frecuencia de 59,38 % como ilustra este ejemplo. La frase «de verdad» recalca el hecho de que lo expresado es verídico, lo cual tiene un efecto análogo discursivo que «no kidding». No obstante, al utilizar una equivalencia neutra, no se le da el valor idiolectal o de pertenencia a cierto grupo social a esta estructura en el discurso de HC.

Ejemplo 41: Manejo de la expresión «phony» en la traducción española de 1978

Texto original	Traducción de Carmen Criado (1978)
What I liked about her, she didn't give you a lot of horse manure about what a great guy her father was. She probably knew what a phony slob he was (6, negrita añadida).	Lo que más me gustaba de ella es que nunca te venía con el rollo de lo fenomenal que era su padre. Probablemente sabía que era un gilipollas (4, negrita añadida).

La palabra «gilipollas» es definida en el diccionario de la Real Academia Española como un adjetivo vulgar que se origina de la palabra «gilí» que significa «tonto». No obstante, el significado de esta palabra involucra además, la característica de idolatrarse a sí mismo y tratar de encajar en un círculo establecido. Por lo tanto, el equivalente propuesto describe el tipo de ofensa que HC señala en el original. Sin embargo, aunque este término añade un elemento muy marcado de la cultura española al texto, su uso es reducido en la traducción, únicamente un 2,38 %. La traductora utiliza también otras formas como «falsos» (23,80 %) e «hipócritas» (11,90 %), según el contexto en cada ocasión.

4.3.4 *Las expresiones vulgares*

El tema de la traducción de las expresiones malsonantes ha sido descrito por Yus Ramos y Santaemilia en sus estudios, los cuales concluyen que estas expresiones se han omitido o suavizado en la traducción, lo cual puede entenderse como secuelas ideológicas del régimen franquista en el que el lenguaje y obras artísticas que se desviaban de lo establecido eran censurados. Un ejemplo de esto se percibe en el siguiente segmento:

Ejemplo 42: Manejo de expresión «sonuvabitch» en la traducción española de 1978

Texto original	Traducción de Carmen Criado (1978)
That guy had just about everything. Sinus trouble, pimples, lousy teeth, halitosis, crumby fingernails. You had to feel a little sorry for the crazy sonuvabitch (51, negrita añadida).	Lo que es el tío tenía de todo: sinusitis, granos, una dentadura horrible, halitosis y unas uñas espantosas. El muy cabrón daba hasta un poco de lástima (27, negrita añadida).

El impacto de la palabra «sunovabitch» no se percibe en muchos ejemplos de la versión española de 1978; esta opta por traducir esta frase por «cabrón», «puñetero» o incluso introduce la frase «hijoputa», que aunque son muy marcadas ideológicamente y pueden causar rechazo del público, no mantienen el impacto del original. En el caso de esta frase, la traductora se aseguró de transmitir un sentimiento particular del personaje, pero evitando que la obra resultara muy chocante o muy agresiva para sus lectores españoles. Asimismo, la expresión vulgar fue totalmente omitida un 45,45 % de las ocasiones. El resto de las frases soeces presenta también una traducción suavizada y más aceptable en un español estándar. Por lo tanto, se muestra el grado de censura aún presente luego de la dictadura franquista. Un ejemplo de esto se percibe en el manejo del símil «as hell»

Ejemplo 43: Manejo de la frase «as hell» en la traducción española de 1978

Texto original	Traducción de Carmen Criado (1978)
It looked pretty as hell , and we all started throwing snowballs and horsing around all over the place (16).	Estaba todo precioso. Empezamos a tirarnos bolas unos a otros y a hacer el indio como locos (25).

They not only looked stupid as hell , but they probably hurt like hell , too (168).	No sólo hacía el ridículo , sino que además debían dolerle muchísimo (84).
---	--

Nota: La negrita ha sido añadida.

En el primer ejemplo, al igual que en la versión argentina, se opta por no traducir el símil, se deduce que pudo haber ocurrido por la falta de familiaridad con el tipo de frases y la comparación de ideas poco relacionadas la una a la otra. Tampoco se utiliza en el segundo ejemplo, en donde en el TO aparece dos veces seguidas. En la primera, el TT no marca el énfasis, mientras que en la segunda ocasión, lo hace con el adverbio «muchísimo». Según el estudio de López Rúa, la versión en español utiliza diversos recursos como el sufijo «-ísimo» y el adverbio «muy» para expresar el valor enfático de «as hell» (11). En general la expresión «as hell», se traduce utilizando otro tipo de comparaciones, «más viejo que Matusalén», «más frío que un témpano», «inocente como un niño». No obstante, es común que se omita por completo el sentido de comparación. Con respecto a la incorporación de palabras blasfémicas, como en el caso de «as hell», se utiliza el símil «como el demonio» tan solo un 3,65 % de las veces, por lo que se mantiene la tendencia de suavizar y omitir el vocabulario tabú.

4.4 El idiolecto de HC en la traducción *El guardián entre el centeno* de 2006

4.4.1 El contexto político y social en España del siglo XXI

El cambio más evidente en esta época es en el ámbito político, ya que los días de dictadura habían quedado atrás y se vive bajo un gobierno de monarquía parlamentaria, basado en principios de igualdad, libertad y pluralismo político. Por lo que la democracia en el país se mantiene estable. Los ciudadanos cuentan con múltiples derechos, y variedad de «partidos políticos, sindicatos, se abre la posibilidad al divorcio y se constitucionaliza el derecho a la

huelga» (Cortés 102-103). La Iglesia Católica no ejerce el mismo poder que en la antigüedad, por lo que la censura y la lucha por mantener los valores religiosos ha cesado. En el plano social, se mantiene la brecha entre clases sociales y el descontento social, pero tanto en el plano cultural como ideológico, no existe una marcada opresión por parte de ninguna institución; se acepta la pluriculturalidad y la variedad de manifestaciones.

En este segmento se analizan los elementos característicos del idiolecto de HC tomando como base la revisión de la traducción española que se realizó en el 2006. El propósito es compararla con el texto original y con las dos versiones ya analizadas, con el fin de resaltar las decisiones de la traductora no solo al tomar en cuenta las variantes regionales, sino el cambio socio cultural que ha experimentado España durante lapso transcurrido entre las dos traducciones en ese país.

4.4.2 Emotividad

Ejemplo 44: Manejo de la frase «kill me» en la traducción española de 2006

Texto original	Traducción de Carmen Criado (2006)
<p>Women kill me. They really do. I don't mean I'm oversexed or anything like that-although I am quite sexy. I just like them, I mean (70).</p>	<p>Las mujeres me dejan sin habla. De verdad. No es que esté obsesionado por el sexo ni nada de eso, aunque puedo ponerme bastante cachondo. Lo que quiero decir es que me gustan (59).</p>
<p>I could see them all sitting around in some bar, with their goddam checkered vests, criticizing shows and books and women in those tired, snobby voices. They kill me, those guys (166).</p>	<p>Me los imaginé a todos sentados en algún bar con sus malditos chalecos de cuadros, criticando obras de teatro, y libros, y mujeres con esas voces cansadas de snobs. Esos tíos me dejan sin habla (141).</p>

Nota: La negrita se ha añadido.

Contrario a las diversas traducciones utilizadas para esta frase en la versión de 1978, la traducción de 2006 mantiene un mismo equivalente en el 92 % de las veces. Por lo tanto, «me deja sin habla» será utilizado por HC tanto en contextos positivos como negativos. La frase tiene la misma ambigüedad del original, ya que dependiendo de los elementos que la rodean puede expresar sentimientos positivos y negativos en un grado superlativo, análogo a la exageración observada en «kill me».

La interjección «boy» se mantiene traducida de la misma manera que en la versión previa, «jo»; no obstante, la frecuencia de uso de esta expresión aumenta a un 98,63 %, lo que nos indica que este es un claro marcador idiolectal del HC español de 2006. Respecto a la muletilla «old» que utiliza HC en el TO antes de los nombres de los otros personajes, en esta versión tampoco se retoma, igual que en la primera.

4.4.3. La percepción del mundo

La frase «no kidding» también se maneja de manera similar en las dos versiones españolas, aunque en la segunda, Criado utiliza «en serio» un 78,12 % de las ocasiones, por lo que aunque sea una frase neutral, forma parte del discurso particular del nuevo HC español. Con respecto a la palabra clave de la novela, «phony», esta se traduce de la siguiente manera:

Ejemplo 45: Manejo de la expresión «phony» en la traducción española de 2006

Texto original	Traducción de Carmen Criado (2006)
<p>What I liked about her, she didn't give you a lot of horse manure about what a great guy her father was. She probably knew what a phony slob he was (6, negrita añadida).</p>	<p>Lo que me gustaba de ella es que nunca te venía con esa gilipollez de lo fenomenal que era su padre. Probablemente sabía qué clase de palurdo farsante era (3, negrita añadida).</p>

Aunque «gilipollas» había sido una opción que le otorgaba bastante identidad cultural al HC español, en la nueva versión se traduce la palabra «phony» como «farsante», o la más común «falso» (76,19 %), que son expresiones más neutrales. Sin embargo, las frases típicas españolas siguen presentes en el discurso de HC, como es el caso de «gilipollez» para traducir a «horse manure» y «palurdo» para calificar a los sujetos falsos.

4.4.4 Expresiones vulgares

Con respecto a la traducción del léxico vulgar, existe una gran diferencia entre las dos versiones españolas, ya que la de 1978 optaba no traducir o buscar expresiones menos explícitas para las palabras que se consideraban blasfemias o relacionadas con el sexo. Por el contrario, la versión nueva busca una liberación de la censura y del «buen» hablar, para darle paso a una versión más abierta y explícita, como se muestra en el siguiente ejemplo.

Ejemplo 46: Manejo de la expresión «sonuvabitch» en la traducción española de 2006

Texto original	Traducción de Carmen Criado (2006)
That guy had just about everything. Sinus trouble, pimples, lousy teeth, halitosis, crumby fingernails. You had to feel a little sorry for the crazy sonuvabitch (51).	El tío tenía de todo. Sinusitis, granos, unos dientes repugnantes, halitosis y unas uñas asquerosas. Era imposible no sentir un poco de lástima por ese pobre hijo de puta (65, negrita añadida).

Al traducir la frase «sonuvabitch», se aleja de eufemismos u otras opciones menos groseras para dar lugar a la expresión «hijo de puta», sin ninguna contracción fonética u otras formas disimuladoras, para mantener un impacto aún mayor. El 90,90 % de las frases utiliza

esta expresión y de estas solo dos utilizan la expresión contraída (hijoputa). Así, las secciones que se deseaban ocultar del público en 1978, son expuestas de manera abierta en el 2006.

Con respecto al símil «as hell» en la nueva traducción española, se mantienen estructuras muy similares a su versión anterior. No obstante, la frecuencia del posible equivalente «como el demonio» aumenta a un 21,95 %. Estas expresiones las utiliza para comentar conceptos y situaciones «negativas», por lo que aunque existe apertura con respecto a este tipo de expresiones, se mantiene un sentido más literal de la expresión.

4.5 Comparación de personajes

Como se desprende del análisis anterior, el manejo del idiolecto del HC del texto original en las tres versiones sigue patrones distintos, que permiten entrever el pensamiento de la época con respecto al poder, a la censura y a la creación artística. En el caso del HC argentino, este personaje no utiliza frases recurrentes que reflejen una «personalidad» argentina en su discurso. Las expresiones dialectales son utilizadas en el texto, pero a menor escala. En su mayoría, el léxico se caracteriza por su neutralidad. Esta tendencia de la traducción de Méndez no sigue el patrón de la literatura de esa época que, como se indicó en el capítulo anterior, buscaba «una acriollización de temas universales y universalización de temas criollos» (Breg, 13). Se podría decir en este sentido que esta traducción de un texto estadounidense se opone al modelo que se implementaba en Argentina, ya que los elementos «criollos» (expresiones argentinas y latinoamericanas) son reemplazados por un texto en español menos marcado culturalmente.

Por el contrario, la primera versión española refleja su contexto sociocultural. Primero que todo, el HC de Criado, de 1978, tiene un carácter español, ya que se apropia de

ciertos términos locales como «¡jo!» y «¡tío!». Asimismo, la manera en que se adapta su léxico al contexto de la cultura meta refleja su visión de mundo española, la que aún mantiene cierto grado de «miedo» o falta de costumbre al expresar abiertamente sus opiniones y emociones, enunciadas por medio del vocabulario vulgar. Aunque Franco y Abio sostienen que la época postfranquista estaba marcada por los grandes cambios sociales y por el rompimiento de lo establecido (10), la traducción de 1978 se mantiene alejada de esta «revolución» y opta por una solución más pasiva al traducir el léxico soez, siguiendo una tendencia más tradicionalista.

No ocurre lo mismo en la nueva versión, la cual no solo busca equivalentes culturales para las expresiones idiomáticas de HC, sino que también mantiene un alto grado de rebeldía al utilizar las frases que antes se consideraban inapropiadas. El contexto social se transforma y la versión de 2006 ilustra cómo la cultura, las normas y los valores evolucionan de la mano de las creaciones literarias. Prueba de ello, es la constante repetición de vocablos y expresiones vulgares o no que imitan la frecuencia y el manejo del idiolecto en el original.

Esta comparación del idiolecto de los tres HC en las traducciones al español nos permitió mostrar que el personaje literario se construye en la traducción de acuerdo con las características histórico-sociales y políticas de la sociedad receptora y la aceptabilidad que han tenido. El texto literario es un punto de partida que se modifica por medio de las decisiones que toman los traductores para expresar un discurso determinado.

Conclusiones

En los capítulos anteriores se analizó la construcción del protagonista de la novela *The Catcher in the Rye* en las tres versiones traducidas al español. Se partió de la siguiente hipótesis:

Los cambios estilísticos realizados por los traductores obedecen a su interpretación del texto en el contexto sociocultural y literario en que la obra fue traducida, lo cual condujo a distintas construcciones del mismo personaje principal.

Al analizar el conjunto de segmentos en las traducciones para delinear la construcción del personaje, se perciben diferencias entre los tres protagonistas de las traducciones y se confirma la hipótesis planteada. Cada protagonista, por medio de variantes en la narración y expresiones propias, muestra un grado distinto de rebeldía, de incorporación de su propia cultura (cultura meta) y de aceptación del sistema social y de las normas artísticas dominantes, por lo que se logró cumplir con el objetivo principal que consistía en:

Identificar la relación entre las diferencias relativas a la imagen del protagonista en el texto original y en las traducciones y los contextos poético-ideológicos en que surgieron.

En esta comparación, desarrollada en los capítulos anteriores, se pudo observar que el estilo narrativo, el tono escogido, el registro, las frases que conforman el idiolecto del HC original y los demás recursos intratextuales son distintos no solo al comparar los textos traducidos con el texto fuente, sino también al contrastar las traducciones al español entre sí. La base teórica utilizada, la traducción como reescritura (Lefevere) permitió establecer estas relaciones y se confirma que cada traducción estudiada es una muestra de manipulación. Se observó cómo los

tres textos son diferentes y en ellos viven personajes únicos, que aunque pudieron haber sido contruidos en el mismo país, en épocas cercanas o por el mismo traductor, cada uno ha sido reescrito de manera distinta y cada uno responde a los contextos en que están inmersos.

Se logran percibir distintos principios de traducción que rigieron los tres textos en estudio. Uno de estos principios es la adecuación a la ideología dominante que se percibe en la traducción argentina, ya que la crítica del texto original se exalta para comunicar las corrientes dominantes: la lucha de clases, la dignidad de ser latino, el valor de las producciones autóctonas. En el caso de la primera traducción española, este principio de adecuación se ubica entre dos tendencias, la que resultó dominante por muchísimos años (ideología franquista) y la nueva ideología periférica que estaba alcanzado el nuevo centro del sistema. Esta traducción demuestra el posible pensamiento colectivo de la época, que mantenía el tradicionalismo pero buscaba expresar la rebeldía y el inconformismo. No obstante en la nueva traducción española, se percibe un principio de conservación de elementos textuales sin una clara conexión con una ideología dominante ni periférica, ya que se observa que las decisiones tomadas por la traductora reflejan su preocupación por expresar la correspondencia de los elementos intratextuales.

Para demostrar estos principios, se retoman los objetivos específicos delineados en función del objetivo principal, los cuales permitieron establecer los siguientes resultados:

Objetivos específico 1: Identificar los rasgos característicos que definen el discurso del personaje principal en la obra original.

Por medio del análisis de la obra original se identificaron como rasgos característicos del discurso de HC los tonos sarcásticos, críticos y en menor parte, nostálgicos, un registro

muy informal y el uso particular del énfasis por medio de la repetición y tipografía específica. Con respecto a su idiolecto, prevalecen las expresiones para calificar la falsedad, acercar al lector a alguna situación o personaje, satirizar el sistema social o rebelarse contra él por medio de expresiones vulgares.

Objetivos específico 2: Contrastar las decisiones de los traductores en las tres versiones respecto al estilo narrativo y al manejo de las frases características del personaje.

Como resultado de la investigación de las tres traducciones, se determinó que el HC de la versión argentina es un adolescente con una forma de expresión más madura y formal, no incorpora mayor cantidad de dialectismos como expresión de identidad pero sí manifiesta su disconformidad contra el elitismo y rebeldía contra los sistemas de poder como se muestra con los tonos sarcásticos y críticos de los ejemplos estudiados. Las decisiones tomadas para construir el primer HC español lo convierten en un personaje menos crítico del mundo que lo rodea, que evita expresiones vulgares, pero mantiene expresiones españolas muy típicas como se indica en el análisis de su idiolecto. En la nueva versión española, HC se caracteriza por su ironía, informalidad, rebeldía e irreverencia, presentes tanto en su idiolecto como en el tono y registro de su narración. Estas características en la personalidad de los protagonistas permiten establecer las diferencias en la traducción a nivel lingüístico.

Objetivos específico 3: Describir el contexto sociocultural, ideológico y literario en que se produjeron las tres versiones y contraponer las diferencias de las traducciones a dichos contextos.

Al relacionar los elementos contrastados en el plano textual con el contexto histórico, político, social y literario se concluye que las decisiones a la hora de traducir responden a la

noción de la literatura y al nivel de aceptación de nuevas técnicas y recursos narrativos, como se percibe en el uso de frases repetitivas y fragmentos que fueron adoptados o modificados en las traducciones. Además, la situación política, los antecedentes de dictaduras, la estratificación de las clases sociales, la apertura a las nuevas manifestaciones artísticas y culturales y la percepción y relación que se mantenía con los Estados Unidos también influyeron a la hora de construir personajes subversivos, indiferentes o subordinados. Esta afirmación se establece al analizar la insatisfacción que expresa el HC argentino con respecto al sistema social, estratificación de clases e influencia extranjera reflejo del peronismo y el «boom» latinoamericano que se experimentaba. En contraste con este está el primer HC español que se autocensura y no cuestiona las relaciones de poder e influencia estadounidense, el cual termina por convertirse en el 2006 en un joven que emite críticas y comentarios ácidos los cuales son indistintos de la relación política con el país de origen del texto fuente. Por medio de esta relación de lo contextual y lo textual se consiguió ver los textos como productos integrales, que han sido reescritos principalmente por la influencia de la poética e ideología que caracterizaban al lugar y época en que fueron traducidos.

El valor de este estudio en el campo de la traductología se basa en la perspectiva con la que se abordó el análisis y en los resultados alcanzados. Este estudio no se convierte en una descripción tradicionalista de las técnicas y decisiones de los traductores al enfrentar un texto literario, sino que, basado en la teoría de Lefevere acerca de la reescritura, se observa las traducciones como el producto de la relación de factores entrelazados. Esto permite una visión más objetiva de lo que es la traducción literaria, que no marca un modelo de cómo debería ser una traducción, sino acepta que cada texto es válido porque posee elementos únicos que lo convierten en una nueva creación. Asimismo, la temática escogida, la construcción de un

personaje literario en las traducciones, permitió la profundización en un aspecto amplio por estudiar a la hora de analizar una traducción literaria. Por medio de este estudio se logra llamar la atención al hecho de que la traducción al crear textos diferentes, también construye personajes distintos.

El valor de esta monografía también radica en la contraposición de sus resultados con respecto a los otros estudios de las traducciones de *The Catcher in the Rye* (véase § **1.2 Investigaciones traductológicas sobre las traducciones de *The Catcher in the Rye***). En el caso de autores como Andújar, Yus Ramos y Mayoral, que caracterizan rasgos discursivos de HC, se logró reafirmar algunos aspectos de sus descripciones, como es el caso de la «oralidad fingida», las repeticiones, las muletillas del personaje por medio del análisis de ejemplos seleccionados. Además los trabajos de Santaemilia y Gómez Castro acerca del entorno de la traducción española de 1978 se complementaron con secciones de la novela en donde se observa censura, por lo que se confirman las afirmaciones sobre el sistema ideológico dominante. No obstante se contradicen los postulados de los estudios de Yus Ramos, López Rúa, O'Mara y Andújar, quienes aseguran que las traducciones españolas sufren carencias y pérdidas significativas en el discurso del protagonista. Nuestro estudio demuestra que no son pérdidas y que la evaluación de la traducción basada en la fidelidad e imitación no permite entender todos los elementos contextuales que una traducción literaria pueda tener. Las traducciones no son deficientes, sino diferentes; no buscaron imitar a un personaje, sino recrearlo en un contexto distinto. Además de abordar el análisis resaltando las diferencias, se incorpora la descripción y estudio del HC argentino el cual no había sido caracterizado hasta el momento.

Cabe destacar el aporte práctico de esta monografía, el cual no consiste en la creación de un modelo de análisis traductológico, sino en una muestra del trabajo y de las conductas de traductores literarios profesionales con respecto a sus contextos de traducción a la hora de elaborar traducciones que serán publicadas.

Recomendaciones:

A partir del estudio realizado, surgen una serie de temáticas relacionadas que servirían para darle continuidad al análisis presentado:

1. El aspecto idiolectal de la investigación, en el cual se describió la forma de expresión del personaje en el texto original y luego se contrastó con la manera de manejar dichas expresiones en los textos traducidos podría ampliarse. Aunque se mencionan las expresiones más frecuentes en las traducciones, un nuevo estudio podría profundizar en estos idiolectos y en los dialectos presentes en las versiones españolas y la argentina, para descubrir el nivel de regionalización o neutralización presentes en las traducciones y así percibir ciertos patrones de los traductores de los distintos lugares.
2. Los aspectos analizados en esta monografía podrían extenderse para analizar no solo la construcción del protagonista, sino de los personajes secundarios. De esta manera, se podrían comparar las expresiones e ideología expresada por HC con la de personajes con pensamientos contrarios a él, o percibir la influencia que tienen estos *nuevos* personajes de las traducciones en el protagonista con el fin de estudiar los alcances de la ideología impuesta por el traductor o el mecenas.
3. Se recomienda estudiar las traducciones de otras obras de Salinger, tales como *Nueve cuentos*, traducción de Marcelo Berri (1971) en Argentina, o las versiones de Elena Rius (1986, 2011) en España; *Franny y Zooey*, traducida por Jesús Pardo (1962), Pilar Giralt

(1987) e Isabel de Juan (2003) todas de España; *Levantad carpinteros la viga maestra* de Aurora Bernáñez (1977) y *Levantad carpinteros la viga del tejado*, traducción de Carmen Criado (1990), ambas de España. De estas obras de Salinger se podrá delinear un estilo personal del autor y contrastarlo con algunas de las versiones traducidas para contrastar el grado de manipulación en las traducciones. En el caso de Carmen Criado, se puede comparar con sus traducciones de *El guardián entre el centeno* para analizar su presencia e imposición de la ideología en sus obras.

4. Se recomienda compilar un corpus de distintas traducciones argentinas o españolas contemporáneas a las versiones aquí estudiadas para establecer patrones a la hora de traducir para esa época y región específica.
5. Finalmente, se recomienda extender este estudio a otras obras literarias, en especial aquellas de épocas muy distantes o clásicos de la literatura, para estudiar su recepción en los lectores nuevos, así como la construcción de personajes antiguos en las diferentes versiones traducidas de los textos literarios para resaltar las diferentes construcciones de los mismos y la forma en que cambia su personalidad e imagen en las distintas épocas.

Bibliografía

- Alvarado Sancho, Georgina. *En una silla de ruedas de Carmen Lyra: La traducción como una reescritura funcional*. Trabajo de graduación. Universidad Nacional de Costa Rica, 2006. Impreso.
- Andújar Moreno, Gemma. «La traducción de algunas locuciones de indefinición en la oralidad fingida de *The Catcher in the Rye*». *Implicación emocional y oralidad en la traducción literaria*. eds. Montserrat Cunillera y Hildegard Resinger. Berlín: Frank & Timme, 2011. Impreso.
- . «La traducción al castellano y al catalán de algunos adjetivos sentimentales en *The Catcher in the Rye*: Una aproximación a las divergencias de punto de vista e intensidad semántica». *Trans: Revista de Traductología* 13 (2009): 163-183. Impreso.
- Andrychuk, Sylvia. *A History of J. D. Salinger's The Catcher in the Rye*. 2004. Archivo PDF
- Barrantes-Padilla, Nidya. *Harry Potter y la deconstrucción de mundos*. Trabajo de graduación. Universidad Nacional, 2005. Impreso.
- Bassnett, Susan. *Translation Studies*. 3ª edición. Londres-Nueva York: Routledge, 2002. Impreso.
- Bassnett, Susan y André Lefevere, eds. *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Londres: Multilingual Matters, 1998. Impreso.
- Baudrillard, Jean. *La Sociedad de Consumo: Sus mitos, sus estructuras*. Madrid: Siglo XXI, 2007. Impreso.
- Bennett, Robert. «An Overview of *The Catcher in the Rye*». *Exploring Novels*, Detroit: Gale, 2003. En línea.

Berg, Walter. *Oralidad y Argentinidad: Estudios sobre la función del lenguaje hablado en la literatura argentina*. Tubinga: Gunter Narr Verlag , 1997. Impreso.

Biber Douglas y Susan Conrad. *Register, Genre and Style*. Nueva York: Cambridge UP, 2009. Impreso.

Blanco, Carlos, Julio Rodríguez e Iris Zavala. *Historia social de la literatura española*. Madrid: Akal, 2000. Impreso.

Boase-Beier, Jean. *Stylistics Approaches to Translation*. Nueva York: Routledge, 2011. Impreso

Bonilla Hernández, Juan Carlos. *Closing the Gap, de Allerd Stikker. Recursos estilísticos y semánticos del discurso argumentativo y la manipulación textual en la traducción*. Trabajo de graduación. Universidad Nacional de Costa Rica, 2011. Impreso.

«bostear». *Diccionario de la Real Academia Española*, 2014. En línea.

Briz, Antonio. «Lo coloquial y lo formal, el eje de la variedad lingüística». Universidad de Valencia, 2011. Archivo PDF.

Carpio Ramírez, Emily. *In love with Madonna: una mirada desde el revés*. Trabajo de graduación. Universidad Nacional de Costa Rica, 2010. Impreso.

Calsamiglia Blancafort, Helena y Amparo Tusón. *Las cosas del decir: manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel, 1999. Impreso.

Centro Virtual Cervantes. «Sociolingüística». Instituto Cervantes, 2014. En línea.

Cortés Cuoso, Domingo. «Historia de España». Departamento de Geografía e Historia de Montevies. s.f. Archivo PDF.

Costello, Donald P. «The Language of *The Catcher in the Rye*». Bloom's Modern Critical Interpretations: *The Catcher in the Rye*. Nueva York: Chelsea House, 2000. 11-20.

- Impreso.
- Criado, Carmen, trad. *El guardián entre el centeno*. De J. D. Salinger. Madrid: Alianza Editorial, 1978. Impreso.
- Criado, Carmen, trad. *El guardián entre el centeno*. De J. D. Salinger. Madrid: Alianza Editorial, 2006. Impreso.
- Dalle, Pablo. «Estratificación social y movilidad en Argentina (1870-2010): Huellas de su conformación socio-histórica y significados de los cambios recientes». *Revista de Trabajo* 6.8 (2010): 59-81. Impreso.
- De Diego, José Luis. «Políticas editoriales y políticas de lectura». *Anales de la Educación Común* 3.6 (2007). Impreso.
- Enríquez Aranda y María Mercedes. «La literatura comparada en proceso de renovación: Algunas notas sobre su relación con la recepción del texto literario y la traducción». *Interlingüística* 16 (2005): 363-370. Impreso.
- Even-Zohar, Itamar. «Teoría de los polisistemas». Trad. Ricardo Bermudez Otero. *Poetics Today* 11.1 (1990). Impreso.
- . «The Position of the Translated Literature within the Literary Polysystem». *The Translation Studies Reader*. Londres, Nueva York: Routledge, 2000. Impreso.
- Faletto, Enzo. «Los años 60 y el tema de la dependencia». *Estudios Avanzados* 12.33 (1998). En línea. 2 abril 2014.
- Fann, Kelly. «Tapping into the Appeal of Cult Fiction». *Reader's Advisory* 51.1 (2011): 15-18. En línea. 13 mzo. 2014.
- Fidalgo Monge, Susana. «La pervivencia de la literatura anglosajona: reescritura, traducción, creación». *Trasvases culturales: literatura, cine, traducción*. Vitoria: Editorial de la

- Universidad del País Vasco, 2001. 151-175. Impreso.
- Franco, Javier y Carlos Abio. «Manipulación ideológica y traducción: Atenuación e intensificación moral en la traducción de la novela negra norteamericana al español (1933-2001)». *Hermēneus. Revista de Traducción e Interpretación* 11 (2009). Impreso.
- «gilipollas». *Diccionario de la Real Academia Española*, 2014. En línea
- Gómez Castro, Cristina. «El guardián entre el centeno o cómo traducir a Salinger sin traicionar la moral patria». *Métodos y aplicaciones de la Lingüística* 1 (2007): 655-665. Impreso.
- Gómez-Pablos, Beatriz. «Dos versiones al español de una obra italiana: Observaciones sobre las variantes diatópicas en la traducción». *Hieronymus* 8 (1991): 135-144. Impreso.
- Gregory, Michael y Susanne Carroll. *Language and Situation: Language Varieties and Their Social Contexts*. Londres: Routledge, 1978. Impreso.
- Hermans, Theo, ed. *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. Nueva York: Rotledge, 1985. Impreso.
- «hotshot». *Merriam Webster Dictionary*. En línea.
- Instituto Bachiller Sabuco. «España durante el franquismo.» s.f. Archivo PDF.
- Landers, Clifford. «The All Important Title». *Literary Translation: A Practical Guide*. Clevedon, UK: Multilingual Matters, 2011. Impreso.
- . *Literary Translation: A Practical Guide*. Clevedon: Multilingual Matters, 2001. Impreso.
- Lefevere, André. *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*. Londres: Routledge, 1997. Impreso.
- . *Translating Literature: Practice and Theory in a Comparative Literature Context*. Nueva

- York: Modern Language Association of America, 1992. Impreso.
- , ed. *Translation/History/Culture: A Sourcebook*. Nueva York: Routledge, 1992. Impreso.
- López Rúa, Paula. «The Translation of Idiolects in *The Catcher in the Rye*: An Approach Through Lexicalized Structures». *Miscelánea: A Journal of English and American Studies* 18 (1997): 139-158. Impreso.
- Mayoral Asensio, Roberto. *La traducción de la variación lingüística*. Tesis. Universidad de Granada, 1997. Impreso.
- Méndez de Andes, Manuel, trad. *El cazador oculto*. De J. D. Salinger. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1961. Impreso.
- Méndez Salazar, María Luz. *Cuentos de angustias y paisajes de Carlos Salazar Herrera*. *The Plausibility of Substituting a Folk Dialect with a Regional Dialect*. Trabajo de graduación. Universidad Nacional de Costa Rica, 2009. Impreso.
- Moreno, Iván. «Una experiencia sobre la cría en cautividad del jilguero». *Aviario Pitorra*. s.f. En línea. 2 abr. 2014.
- Nercesian, Inés. «Ideas, pensamiento y política en Argentina, Brasil, Chile y Uruguay, entre los años cincuenta y sesenta». *Trabajo y Sociedad* 19 (2012): 393-415. Impreso.
- Ngamba, Monique. «Intertextualidad, influencia, recepción, traducción y análisis comparativo». *Tonos: Revista Electrónica de Estudios Filológicos* 17 (2009). En línea. 26 set. 2013.
- Ocampo Rodríguez, Francine. *American Women Writers, de Eileen Barrett y Mary Cullinam*. Trabajo de graduación. Universidad Nacional de Costa Rica, 2004. Impreso.
- Olivares, Mónica. «Autocensura y traducción: Análisis de estrategias textuales en un

- determinado contexto comunicativo». *AESLA: 25 años de Lingüística Aplicada en España: Hitos y retos* (2007): 1071-1076. Impreso.
- O'Mara, Michael. «Translating Colloquial Idioms/Metaphors in *The Catcher in the Rye*: A Comparison of Metaphorical Meaning Retention in the Spanish and Catalan Texts». *Miscelánea: A Journal of English and American Studies* 35 (2007): 57-75. Impreso.
- Pizarro Salas, Jenny. *Traducciones de la National Geographic: Dos culturas en una misma lengua*. Trabajo de graduación. Universidad Nacional de Costa Rica, 2006. Impreso.
- Prieto, Adolfo. «Los años sesenta». *Revista Iberoamericana* 69.125 (1983). Impreso.
- Rodríguez Álvarez, Julián. *Salinger, J. D. "The Catcher in the Rye". Novela y su traducción*. 2011. Archivo PDF.
- Rodríguez, Gustavo. «Algunas precisiones sobre el concepto de dialecto». *Lexis* 7. 2 (1983): 239-264. Impreso.
- Rohrer, Finlo. «Why does Salinger's *Catcher in the Rye* still resonate?» *BBC News Magazine*. 5 jun 2009. En línea. 31 oct. 2013.
- Sabogal, Winston. «La novela en español del siglo XXI». *El País*, 24 mzo. 2014. En línea. 4 abr. 2014.
- Salinger, J. D. *The Catcher in the Rye*. Nueva York: Little, Brown and Company, 1951.
Impreso
- Santaemilia, José. «Releyendo a Jakobson o todo es traducción: Tres estampas del discurso público contemporáneo». *El futuro de las Humanidades: II volumen de artículos en homenaje al profesor D. Ángel López García*. Valencia: Servei de Publicacions de la Universitat de València (2010): 213-228. Impreso.
- . «The Translation of Sex-Related Language: The Danger(s) of Self-Censorship(s)».

- Translator Training: Pedagogy, Evaluation, and Technologies II*. 21.2 (2008): 221-252. Impreso. 17 my. 2014.
- Santamaría Pérez, Isabel. *El argot y las jergas*. Biblioteca de Recursos Electrónicos de Humanidades. s.f. En línea. 17 my. 2014.
- Snell-Hornby, Mary. *Translation Studies: An Integrated Approach*. Amsterdam: John Benjamins, 1995. Impreso.
- Starcevic, Suzana. *Limón Blues de Anacristina Rossi*. Trabajo de graduación. Universidad Nacional de Costa Rica, 2005. Impreso.
- Ulloa, Noemí. «Tipos de recursos rioplatenses de los años 1960 y 1970». *Oralidad y Argentinidad: Estudios sobre la función del lenguaje hablado en la literatura argentina*. Tubinga: G. Narr, 1997. Impreso.
- Urbez, Luis. ed. *Doce años de cultura española: 1976-1987*. Madrid: Ediciones Encuentro, 1989. Impreso.
- VanSpanckeren, Kathryn. «American Prose, 1945-1990: Realism and Experimentation». *Outline of American Literature*, 2013. Impreso.
- Yardley, Jonathan. «J. D. Salinger's Holden Caulfield, Aging Gracelessly». *The Washington Post*. 19 oct. 2004. En línea. 31 oct. 2013.
- Yus Ramos, Francisco. «*The Catcher in the Rye* or *El guardián entre el centeno*: Opting for Literariness». 2001. Impreso. 11 ag 2013.

Anexos

Anexo 1

Palabras más frecuentes del idiolecto de Holden Caulfield en *The Catcher in the Rye*

Palabra	Frecuencia	Rank	Contexto
1. You	1052	9	If you really want to hear about it, ...and you were supposed to commit suicide or something if old Pencey didn't win. ...the author that wrote it was a terrific friend of yours and you could call him up on the phone whenever you felt like it.
2. All	885	12	and not applying myself and all. All of a sudden I thought of just to be polite and all
3. Old	334	42	Old Selma Thurmer Old Stradlater old Jane Old Phoebe Old Mr. Antolini Old Spencer, Old Marsalla old Ossenburger
4. Goddamn	241	56	To tell you my goddam autobiography have to stay in the Army so goddam long I mean if I had my goddam choice
5. Hell	229	61	they're also touchy as hell It was icy as hell I slid way the hell down I said-- suave as hell.
6. Really	228	64	It really does They really will I really do
7. Something	214	68	That's something that drives me crazy took them away to a zoo or something another convent or something
8. Anything	200	74	no gloves or anything to go home or anything till they It's not paradise or anything
9. Though	191	77	I'm pretty healthy, though I didn't say it nasty, though

			I didn't care much, though
10. Mean	183	80	I mean that's all I told D.B. but I don't mean it mean «I mean it. I'll be all right. I mean, for instance
11. Sort	178	84	I was sort of disappearing I sort of glanced through it I was sort of crying
12. Damn	124	110	and I damn near fell down he damn near made you sick I was so damn worried
13. Stuff	107	127	I can't stand that stuff do you like school, and all that stuff? That stuff's sort of flitty.
14. Anyway	84	152	I never saw him use one, anyway Nobody was around anyway Anyway, it took me about a half hour to find out But I got soaked anyway.
15. Crazy	77	170	I'm not too crazy about describing It drives me crazy, though I was crazy about The Great Gatsby
16. Boy	73	169	Boy, I rang that doorbell fast Boy, could he get on your nerves He was the perfect host, boy
17. Bastard	49	221	the phoniest bastard I ever met getting drunk as a bastard shivering like a bastard
18. Lousy	49	223	I have a lousy vocabulary She was a lousy conversationalist He did the same lousy old half gainer all day
19. Dough	47	228	I sort of counted my dough making a lot of dough
20. Terrific	44	243	I'm the most terrific liar you ever saw in your life I thought he was a terrific whistler
21. Kidding	41	248	No kidding

22. Listen	39	262	«Listen. Give her my regards, willya Well, listen. I was wondering if you were busy today
23. Hate	38	268	If there's one word I hate Boy, do I hate it
24. Hot	36	278	a real hot-shot That's why she was so hot to go He wasn't too hot at it
25. Phony	46	287	what a phony slob he was They sound so phony when they talk
26. Killed	34	295	It killed me That killed me That story just about killed me
27. Crissake	31	320	«For Chrissake!
28. Crap	26	379	And all that crap
29. Crumby	21	441	That isn't too far from this crumby place because he was so crumby in his personal habits
30. Ass	19	468	And your hair's so lovely. « Lovely my ass. I called her a pain in the ass.
31. Shot	19	480	I shot the bull for a while Big shot
32. sonuvabitch	18	506	He's one sonuvabitch I really can't stand
33. Helluva	17	536	like he was a helluva swell guy if you knew him
34. Madman	16	541	I apologized like a madman I swear to God I'm a madman.

Anexo 2

Clasificación de las expresiones que forman parte del idiolecto de Holden Caulfield en *The Catcher in the Rye*

Categoría	Estructuras
Expresiones de emotividad	<ul style="list-style-type: none"> • Crazy about • Kill me • Boy • Old • Terrific
Expresiones sobre la percepción del mundo	<ul style="list-style-type: none"> • Phony • No kidding • Really does • I mean it. • Lousy • Hate • Too hot • Crumby • Madman
Lenguaje vulgar	<ul style="list-style-type: none"> • Sonuvabitch • As hell • Goddam • Damn • Bastard • Chrissake • Crap • Ass • Helluva
Imprecisión verbal y generalizaciones	<ul style="list-style-type: none"> • and all • or something

	<ul style="list-style-type: none"> • or anything • sort of • and stuff • anyway • though
Palabras que muestran cercanía y conexión con la audiencia	<ul style="list-style-type: none"> • You • Listen
Expresiones idiomáticas	<ul style="list-style-type: none"> • Dough • Shot (shot the bull, hotshot)

Anexo 3

Frecuencia de uso de palabras equivalentes a las frases del idiolecto en las tres traducciones

Expresión	Traducción argentina	Traducción española (1978)	Traducción española (2006)
Kill me	Me mata	Me encanta, me hace muchísima gracia	Me deja sin habla
	84%	14,28	92%
No kidding me	Fuera de bromas	De verdad	En serio
	34,97%	59,38%	78,12
Phony	Farsante	Falsos	Falso
	47,61	23,08	76,19
As hell	Más que el demonio	Como el demonio	Como el demonio
	45%	3,65%	21,95%
Boy	-	Jo	Jo
	-	87,04%	98,63%

Anexo 4

Manejo de las expresiones idiolectales seleccionadas para el análisis

Expresión	Texto original	Traducción Méndez	Traducción Criado 1978	Traducción Criado 2006
As hell	They're nice and all--I'm not saying that--but they're also touchy as hell.	Son buenísimos, en cuanto a eso no tengo nada que decir, pero también más susceptibles que el demonio.	Son buena gente, no digo que no, pero a quisquillosos no hay quien les gane.	Son buena gente y todo eso, no digo que no, pero también son más susceptibles que el demonio.
	It was icy as hell	Estaba más helada que el demonio	Estaba completamente helada	Había muchísimo hielo
	You take somebody old as hell	Uno toma a alguien más viejo que el mundo,	Ahí tienen a un tío como Spencer, más viejo que Matusalén	Imagínense a un tío más viejo que Matusalén como Spencer
	He started getting serious as hell.	Empezó a ponerse más serio que el demonio	De pronto le dio por ponerse serio	De pronto empezó a ponerse más serio que un demonio.
	He'd be charming as hell and all	Era más meloso que el demonio	Se derretía con todos	Simpatiquísimo
	I felt sorry as hell for him	me dio una lástima bárbara	De pronto me dio una pena terrible	De pronto me dio muchísima pena

	It made me feel sad as hell	me ponía más triste que el demonio.	Sentí que me daba una pena terrible.	Pero me hizo sentirme más triste que un demonio.
	and his ears were always dirty as hell	las orejas más sucias que el infierno	las orejas más negras que un demonio	las orejas más sucias que un demonio
	He came over to me and gave me these two playful as hell slaps on both cheeks	Se acercó a mí y me dio dos palmaditas juguetonas en ambas mejillas	Se acercó en plan gracioso y me dio un par de cachetes en las mejillas	Se acercó a mí y me dio en plan gracioso un par de cachetes en las mejillas
	It was hot as hell and the windows were all steamy	Hacía un calor de los mil infiernos	El calor era infernal y los cristales de las ventanas estaban cubiertos de vaho.	Hacía un calor de mil demonios y las ventanas estaban llenas de vaho.
	It was always rusty as hell	más oxidada que el demonio	Estaba toda oxidada	Siempre estaba toda oxidada
	Just as long as it's descriptive as hell.	Basta que sea lo más descriptiva posible	El caso es que describas como loco.	El caso es que sea descriptiva a más no poder
	Make it descriptive as hell	pero que sea lo más descriptiva posible	que sea de muchísima descripción	que sea descriptiva a más no poder
	It looked pretty as hell	Estaba precioso	Estaba todo precioso	Estaba todo precioso
	Cold as hell.	con tono glacial.	más frío que un témpano.	Más frío que un témpano.
	He was sore as hell.	(no hay traducción)	estaba negro el tío.	Estaba hecho un demonio
	And taking these playful as hell socks at my shoulder.	comenzó a propinarme golpecitos juguetones en el hombro	me dio una serie de puñetazos en el hombro	empezó a darme puñetazos de broma en el hombro.

	I was mad as hell.	Era tal mi furia	estaba tan furioso	estaba hecho un demonio.
	she's old as hell	es más vieja que el demonio	tiene más años que un camello	es más vieja que Matusalén
	it was cold as hell	pero hacía un frío de mil demonios	pero hacía un frío de mil demonios	pero hacía un frío de mil demonios
	She sounded interested as hell	Estaba más interesada que el demonio	estaba interesadísima en el asunto.	Sonaba interesadísima
	I said it suave as hell	le dije, más suavemente que el demonio	se lo dije de la manera más fina posible.	Lo dije más fino que un demonio
	She was getting friendly as hell	se estaba poniendo más amable que el demonio.	De repente estaba simpatiquísima.	De repente estaba simpatiquísima.
	I said- suave as hell. "Holden Caulfield's my name."	Gracias por el cumplido. Me llamo Holden Caulfield	...así como con mucho mundo—. Me llamo Holden Caulfield	más fino que un demonio—. Me llamo Holden Caulfield.
	I said it fast as hell	Se lo dije lo más ligero posible	le dije muy deprisa	lo dije a toda prisa
	...excited as hell	me preguntó excitadísima	nerviosísima	nerviosísima
	I was sorry as hell I'd kidded her.	Entonces me dio lástima haberla engañado.	Me dio pena	Me dio muchísima pena haberle tomado el pelo
	You could see they were being careful as hell not to drink up.	Era evidente que tenían un cuidado del demonio de no beber demasiado aprisa	Se les notaba en seguida que bebían muy despacio la consumición mínima para no tener que pedir otra cosa.	Se les notaba que tenían muchísimo cuidado de no acabarse la consumición mínima.
	drunk as hell	más borrachos que el demonio	completamente curdas	completamente borrachos

	they're just scared as hell	están más asustadas que el demonio	si es que tienen miedo	si están muertas de miedo
	Suave as hell, boy.	con la mayor amabilidad posible	con un tono muy fino	Jo, elegantísimo
	She was young as hell	la causa debía ser su extrema juventud	porque era jovencísima	porque era jovencísima
	It made me feel sad as hell	me ponía más triste que el demonio	Me dio una tristeza horrible	Me dio muchísima pena
	She was sore as hell	Estaba furiosa	Estaba furiosísima	Estaba furiosísima
	...he said, innocent as hell.	con la mayor inocencia	dijo con una voz tan inocente como un niño	dijo de lo más inocente
	Everything I had was bourgeois as hell.	más burgués que el demonio	Todo lo que yo tenía era burgués	lo que yo tenía era más burgués que el demonio
	but it sure as hell didn't do it any good.	pero la pregunta me desagradó.	pero tampoco contribuyó a animarla	pero segurísimo que tampoco la mejoró.
	It always ends up making you blue as hell	Siempre termina por ponerlo a uno triste.	Siempre acaba amargándole a uno la vida	Siempre acaba amargándote la vida
	She'd make it sound cute as hell	resultaría más "mono" que el demonio	habría resultado empalagosísimo	haría que sonara cursilísimo
	I was anxious as hell to see it	tenía unas ganas bárbaras de verlo	se le notaba que estaba deseando volver a verla	que acabé deseando verla
	because they were lumpy as hell.	estaban más apelotonados que el demonio.	llenos de bollos	como llenos de bultos

	but it didn't make me feel gay as hell	tampoco me alegraba mucho que digamos.	pero tampoco me puso como unas castañuelas	tampoco me hizo sentirme como unas pascuas
	and childish as hell if you beat them at golf	se ponen infantiles y se enojan más que el demonio cuando les ganan al golf o	que se enfadan como niños cuando pierden al golf	que se enfadan como niños cuando les ganas al golf
	looking sore as hell	que esperan furiosos	furiosos	hechos unos demonios
	I was being seductive as hell	más seductor que el demonio	estuve tan seductor	pero estuve de lo más seductor
	Modest as hell.	más modestos que el demonio.	como si fueran muy modestos	Modestísimos ellos
	and looking bored as hell.	muerto de aburrimiento	con aspecto de estar aburridísimo	con pinta de estar aburridísimo
	till I got bored as hell	que le dije aburrido	hasta que al fin me harté	hasta que no aguanté más
	looked stupid as hell	daban un aspecto ridículo,	No sólo hacía el ridículo	No sólo quedaban de lo más ridículos
	It's beautiful as hell up there	Es una región hermosísima	Es precioso	Es precioso
	I was getting excited as hell	más excitado me ponía	más me gustaba la idea	más me gustaba la idea
	She sounded sore as hell.	parecía más enojada que el demonio.	Parecía enfadadísima	Parecía enfadadísima
	I was getting depressed as hell again.	más deprimido que el demonio	me estaba entrando una depresión horrible	empezaba a estar más deprimido que un demonio

I was sorry as hell I'd started it	Estaba muy arrepentido de haber iniciado aquello	Estaba arrepentidísimo de haber empezado siquiera	Estaba arrepentidísimo de haber empezado siquiera.
It's supposed to be religious as hell	es algo muy religioso	lo considera muy religioso	Se supone que es de un religioso que te mueres
she was kindhearted as hell	era muy bondadosa	era muy buena persona	porque tenía muy buen corazón
with her that was bored as hell	estaba más aburrido que el demonio	(sin traducción)	que estaba aburridísimo
and being cute as hell	hacerse la simpática	demostrar lo graciosa que era	graciosísima
I'm lonesome as hell.	Me siento más solo que el demonio.	Me siento muy solo	Me siento de lo más solo
I was getting drunk as hell	me estaba poniendo más borracho que el demonio	estaba emborrachando a base de bien.	cogiendouna borrachera del demonio
I was careful as hell	Pero tuve mucho cuidado	Me anduve con mucho cuidado	tener un cuidado de mil demonios
I just felt blue as hell	pero estaba más triste y deprimido que el demonio	Solo estaba muy deprimido	Sólo estaba más triste que un demonio
I felt sorry as hell for my mother	Mis padres me daban mucha pena.	Lo sentía muchísimo por mis padres	Lo sentí muchísimo por mi padre y mi madre
quiet as hell.	silencioso como una sombra	muchísimo cuidado de no hacer ruido	sin hacer nada de ruido

	It was dark as hell in the foyer	estaba más oscuro que el demonio	El recibidor estaba en tinieblas	El recibidor estaba más oscuro que un demonio
	She's nervous as hell.	Es más nerviosa que el demonio	Es nerviosísima	Es un puro nervio
	I went into D.B.'s room quiet as hell	con más cuidado que el demonio	Entré al cuarto de D. B.	entré en el cuarto de D.B. sin hacer nada de ruido
	She was glad as hell to see me	muy contenta de verme	estaba contentísima de verme	estaba contentísima de verme
	but she's strong as hell.	más fuerte que el demonio	tiene muchísima fuerza	pero es más fuerte que un demonio
	if you hold her in close as hell	(no hay traducción)	si la aprieto bien fuerte	si la aprietas muy fuerte
	she's funny as hell.	es más graciosa que el demonio	me hace muchísima gracia	se pone graciosísima
	Then, quick as hell	Retiré la mano precipitadamente	Se sentó en la cama a toda velocidad	Se sentó en la cama a toda velocidad
	I was embarrassed as hell.	Estaba más turbado que el diablo.	Estaba desconcertadísimo.	Estaba violentísimo
	my eyes were sore as hell.	más irritados que el demonio	me dolían muchísimo los ojos	me dolían muchísimo los ojos
	it's hard as hell to swallow	resulta muy difícil tragar algo	le resulta difícilísimo tragar	le resulta difícilísimo tragar
	They'd get bored as hell doing that	se aburrirían de hacerlo	Al final se hartarían	Con el tiempo se hartarían
	I'd want it to be sunny as hell all the time	muy soleada todo el tiempo	querría ver el sol todo el tiempo	porque quería tener sol todo el tiempo

	I got excited as hell thinking about it	muy excitado pensando en todas esas cosas	Pensando en todo aquello me puse contentísimo	Pensando en todo aquello me excité muchísimo
	and started walking fast as hell up to her school	empecé a caminar lo más aprisa posible hacia la escuela	empecé a andar a toda prisa hacia el colegio	empecé a andar a toda prisa hacia el colegio
	They stuck close as hell to me	No se separaban de mí	Se arrimaban a mí lo más que podían	Se pegaban a mí todo lo que podían
	my mother'd get nervous as hell	que mi madre se iba a poner más nerviosa que el demonio	mi madre se pondría muy nerviosa	mi madre se pondría muy nerviosa
	I'd be casual as hell.	pero no le haría caso	Estaría de lo más sereno	Estaría tranquilísimo
Boy	Boy, I rang that doorbell fast	me apuré a tocar el timbre	¡Jo! ¡No me di prisa ni nada a tocar el timbre de la puerta	Jo, no me di prisa ni nada en tocar el timbre de la puerta
	Boy, did I get in that house fast	Entré en la casa como una exhalación	Se imaginarán la velocidad a la que entré en aquella casa	Jo, lo deprisa que entré en aquella casa.
	Boy, his bed was like a rock	Su cama era más dura que una piedra	¡Vaya cama que tenía el tío! Dura como una piedra.	Jo, esa cama era más dura que una piedra.
	Boy! I said. I also say "Boy!" quite a lot.	—¡Compañero! —dije. También digo ¡compañero! muchas veces.	—¡Jo! —dije luego. También digo «¡jo!» muchas veces.	—¡Jo! —dije luego. También digo «¡jo!» muchas veces.
	Boy, I know it. You couldn't help it	De sobra lo sé. Usted no pudo evitarlo.	—Lo sé, señor. ¡Jo! ¡Que si lo sé! No ha sido culpa suya.	—Lo sé, señor. Jo, que si lo sé. No ha sido culpa suya.

	Boy, you can't imagine how sorry I was getting	Ahora lamentaba de veras haber ido a decirle adiós	¡Jo! ¡No saben lo arrepentido que estaba de haber ido a despedirme de él!	Jo, no saben lo arrepentido que estaba de haber ido a despedirme de él
	Boy, I couldn't've sat there another ten minutes	No me hubiese quedado sentado allí diez minutos más	¡Jo! ¡No hubiera aguantado allí ni diez minutos más aunque me hubiera ido la vida en ello!	Jo, no habría aguantado allí diez minutos más ni aunque me hubiera ido la vida en ello.
	Boy, was he sore.	Qué furioso estaba	¡Jo! ¡No se puso furioso ni nada!	Jo, cómo se enfadó.
	Boy, could he get on your nerves sometimes.	A veces le atacaba a uno los nervios.	¡Jo! A veces le ponía a uno nervioso.	Jo, qué nervioso te ponía a veces
	Boy, I can't stand that sonuvabitch.	No puedo tolerar a ese mal parido.	¡Jo! No aguanto a ese cabrón	Jo, no aguanto a ese hijo de puta.
	Boy, he could really be aggravating sometimes.	Ackley podía ser verdaderamente ofensivo a veces.	¡Jo! ¡Qué pesado se ponía a veces!	Jo, qué insoportable se ponía a veces.
	Boy, I nearly dropped dead when he said that.	Casi me quedé muerto en el mismo sitio cuando lo dijo	¡Atiza! Cuando lo oí por poco me desmayo.	Jo, casi me caigo muerto cuando dijo eso
	Boy, was I excited, though.	Estaba excitadísimo	¡Jo! ¡Qué nervioso me había puesto! De verdad.	Jo, qué nervioso me había puesto. De verdad.
	Boy, was I getting nervous	Me estaba poniendo muy nervioso.	¡Qué nervioso estaba!	Jo, qué nervioso me estaba poniendo.
	Boy, did he look worried.	Parecía muy preocupado	¡Jo! ¡No estaba poco preocupado el tío!	Jo, qué preocupado se le veía

	Boy, did that annoy me	Cómo me enojé al oír aquello.	¡Jo! ¡Qué mal me sentó aquello!	Jo, qué mal me sentó aquello.
	Boy, did I feel rotten.	Qué mal me sentía.	¡Jo! ¡Estaba hecho polvo!	Jo, estaba hecho polvo
	Boy, was she lousy with rocks.	Qué de brillantes tenía en las manos	Jo! ¡No llevaba pocos pedruscos!	Jo, no llevaba pocos pedruscos
	but boy, you should've seen her.	pero tendrían que haberla visto.	Pero, ¡jo! ¡Había que verla!	Pero, jo, deberían haberla visto.
	I said--boy, was I chucking it	(sin traducción)	¡Jo! ¡Vaya bolas que le estaba metiendo!	Jo, qué manera de largar bolas
	Boy, he's really shy.	timidísimo.	¡Es tan tímido!	Jo, qué tímido es
	Boy, was she crumby!	(sin traducción)	¡Jo! ¡No hacía pocas cosas raras!	Jo, cómo le gustaban esas porquerías
	Boy, she was a real tigress over the phone.	Parecía una verdadera leona por teléfono	¡Jo! ¡Esa mujer era una fiera corrupta!	Jo, por teléfono era una tigresa
	Boy, I really fouled that up	Cómo eché a perder aquel asunto	¡Jo! ¡Vaya ocasión que había perdido!	Jo, cómo había metido la pata.
	Boy, old Laverne and Bernice nearly committed suicide	Laverne y Bernice casi estuvieron a punto de suicidarse.	¡Jo! Laverne y Bernice por poco se suicidan cuando lo oyeron.	Jo, Laverne y Bernice por poco se suicidan cuando lo oyeron.
	boy, I can still see it	me parece que todavía la estoy viendo	¡Jo! ¡Aún me parece que la estoy viendo!	Jo, aún me parece que la estoy viendo.
	Boy, she was good-looking.	Era lindísima.	¡Jo! ¡Qué guapa era la tía!	Jo, qué guapa era.
	Boy, was I feeling peculiar.	Qué raro me sentía	¡Jo! ¡No me sentía poco raro!	Jo, qué raro me sentía

	boy, she was a nervous girl.	¡Qué nerviosa era!	¡Jo! ¡No era poco nerviosa la tía!	Jo, qué nerviosa era.
	Boy, was I getting nervous.	¡Qué nervioso me estaba poniendo!	—¡Jo! ¡No me estaba poniendo poco nervioso!	Jo, qué nervioso me estaba poniendo
	Boy, I felt miserable.	Me sentía pésimamente	¡Jo! ¡Qué triste me sentía!	Jo, qué triste me sentía.
	Boy, my voice was shaking like hell.	Me temblaba la voz más que el demonio	¡Jo! ¡Cómo me temblaba la voz!	Jo, cómo me temblaba la voz
	Boy, was my voice shaking.	Cómo me temblaba la voz.	¡Jo! ¡Cómo me temblaba la voz!	Jo, cómo me temblaba la voz.
	Boy, was I nervous.	¡Qué nervioso me sentía!	¡Jo, yo estaba con los nervios desatados!	Jo, qué nervioso estaba.
	Boy, I couldn't get off that goddam Broadway fast enough.	De repente sentí unas ganas locas de salir de una vez del maldito Broadway.	Jo! ¡No me di poca prisa en salir de Broadway!	Jo, no me di poca prisa en salir de Broadway.
	Boy, it made me so happy all of a sudden	De repente me sentí muy feliz.	¡Jo! ¡Qué contento me puse de repente!	Jo, qué contento me puse de repente
	Boy, I hadn't had a skate key in my hand for years.	Hacía años que no tenía un patín en las manos	Jo! Hacía años que no cogía una llave de ajustar patines.	Jo, hacía años que no tenía en la mano un llave de ajustar patines.
	Boy, that museum was full of glass cases.	Aquel museo estaba lleno de jaulas de vidrio.	¡Jo! Ese museo estaba lleno de vitrinas.	Jo, ese museo estaba lleno de vitrinas.
	Boy, do I hate it	Y cómo lo odio	—Lo que quiero decir es si lo odias de verdad	Jo, cómo lo odio

	Boy, did she hit the ceiling when I said that.	Cuando se lo dije saltó hasta el techo.	¡Jo! ¡Cómo se puso cuando le dije aquello!	Jo, cómo se puso cuando le dije aquello.
	Boy, did she hit the ceiling.	Sally botó hasta el techo	¡Jo! ¡Cómo se puso!	Jo , cómo se puso
	Boy, it really screws up my sex life something awful	Si no, medio pierdo el condenado deseo por ella y todo.	¡Jo! ¡No sabes cómo me fastidia eso!	Jo, no sabes cómo fastidia eso mi vida sexual
	Boy, he amused me.	Cómo me divertía.	¡Jo! ¡Cómo me divertía!	Jo, cómo me divertía.
	Boy, I sat at that goddam bar	Bueno, me quedé sentado en aquel bar	¡Jo! Seguí sentado en aquella barra	Jo, seguí sentado en aquella maldita barra
	But, boy, I could hardly see straight	Pero la verdad que apenas veía.	Pero, ¡jo!, de verdad que no veía nada.	Pero, jo, casi no veía nada
	Boy, was I drunk.	Estaba borracho perdido	¡Jo! ¡Vaya tranca que llevaba encima!	Jo, qué borracho estaba.
	Boy, was I blind.	Qué ciego estaba.	¡Jo! ¡No veía nada!	Jo, no veía nada.
	Boy was I drunk!	Dios mío, qué borracho estaba.	¡Jo! ¡Qué borrachera tenía!	Jo, qué borracho estaba.
	Boy, you can play that goddam piano.	Qué bien toca el piano	¡Jo! ¡Qué bien toca usted el piano!	Jo, qué bien toca usted el puñetero piano
	Boy, was it dark.	Qué oscuro estaba.	¡Jo! ¡Qué oscuro estaba!	Jo, qué oscuro estaba.
	Boy, I was still shivering like a bastard	Todavía temblaba como un degenerado	Jo! Seguía tiritando como un imbécil	Jo, seguía tiritando como un condenado
	Boy, when you're dead, they really fix you up.	Cuando uno muere sí que lo arreglan	¡Jo! ¡Buena te la hacen cuando te mueres!	Jo, buena te la hacen cuando te mueres

	boy, I spent a fortune since I left Pencey.	Había gastado una verdadera fortuna desde que abandoné Pencey.	¡Jo! Desde que había salido de Pencey había gastado una verdadera fortuna.	Jo, desde que había salido de Pencey había gastado una fortuna.
	Boy, was she wide-awake.	Ya estaba completamente despierta	¡Jo! Tenía los ojos abiertos de par en par.	Jo, qué despierta estaba.
	Boy, was she wide-awake.	Ahora estaba ya completamente despierta.	¡Jo! ¡No estaba poco despierta!	Jo, qué despierta estaba.
	Boy, that stuff drives me crazy.	Esas cosas me vuelven loco	¡Jo! Esas cosas me sacan de quicio.	Jo, esas cosas me sacan de quicio
	Boy, you have to watch her every minute.	Con Phoebe hay que estar en guardia todo el tiempo	¡Jo! ¡El cuidado que había que tener con ella!	Jo, no puedes perderla de vista.
	Boy, if she wants to keep a pillow over her head, she keeps it	Si Phoebe quiere taparse la cabeza con una almohada, pues se la tapa.	¡Jo! ¡Qué tía! Cuando se le mete una cosa en la cabeza...	Jo, si quiere seguir tapándose la cabeza con la almohada, sigue tapándose.
	Boy, she really gets something on her mind when she gets something on her mind.	Cuando se le mete una cosa en la cabeza es difícil sacársela.	¡Jo! ¡Qué terca es la tía!	Jo, cuando se le mete algo en la cabeza es que se le mete en la cabeza
	Boy, did he depress me!	¡Cómo me deprimió aquel tipo!	¡Jo! ¡Cómo me deprimió aquel tío!	Jo, cómo me deprimió.
	Boy, was she depressing me.	Cómo me estaba deprimiendo.	¡Jo! ¡Cómo me estaba deprimiendo!	Jo, cómo me estaba deprimiendo.

	Boy, my heart was beating like a bastard.	El corazón me latía como un degenerado.	¡Jo! El corazón me latía como un condenado.	Jo, el corazón me latía como un condenado
	Boy, I scared hell out of poor old Phoebe	Qué susto le di a la pobre Phoebe.	Jo! ¡Qué susto le di a la pobre!	Jo, qué susto le di a la pobre Phoebe
	Boy, I felt so damn tired all of a sudden.	De repente empecé a sentirme terriblemente cansado.	Curda, en cambio, estaba un rato.	Jo, de pronto estaba cansadísimo
	Boy, he was really hot.	Estaba verdaderamente entusiasmado.	¡Jo! ¡Se había disparado!	Jo, se había disparado
	Boy, it seemed like twenty years ago!	¡Me parecía que ya habían pasado veinte años!	¡Jo! ¡Parecía que habían pasado como veinte años desde entonces!	Parecía que habían pasado como veinte años
	Boy, it really scared hell out of me.	Qué susto me llevé.	¡Jo! ¡Vaya susto que me pegué!	Jo, qué susto me pegué
	Boy, I'll bet I jumped about a thousand feet.	Debo haber pegado un salto de cien metros.	¡Jo! ¡Les aseguro que pegué un salto hasta el techo!	Jo, pegué un salto como de trescientos metros
	Boy, I was falling all over myself in the dark.	(sin traducción)	¡Jo! No daba pie con bola en medio de aquella oscuridad.	Jo, no daba pie con bola en medio de aquella oscuridad.
	Boy, I was shaking like a madman.	Estaba temblando como loco.	¡Jo! ¡Iba temblando como un condenado!	Jo, temblaba como un loco .
	Boy, did it scare me.	Me llevé un susto que ni siquiera pueden imaginarse.	¡Jo! ¡No me asusté poco!	Jo, cómo me asusté

	Boy, I used to know exactly where they were	En un tiempo sabía perfectamente dónde se hallaban,	¡Jo! Antes sabía exactamente dónde estaban	Jo, antes sabía exactamente dónde estaban
	Boy, it began to rain like a bastard.	¡Cómo empezó a llover! A baldes.	¡Jo! ¡De pronto empezó a llover a cántaros!	Jo, de pronto empezó a diluviar
No kidding	The more expensive a school is, the more crooks it has--I'm not kidding.	Cuanto más caro es un colegio más delincuentes tiene... fuera de bromas.	Cuanto más caro el colegio más te roban, palabra.	Cuanto más caro es el colegio, más ladrones, en serio
	I know you are, sir, I said. "Thanks a lot. No kidding. I appreciate it	—Sé que desea ayudarme, señor. Muchas gracias. Aprecio mucho su buena intención. De verdad.	—Ya lo sé, señor —le dije—. Muchas gracias. Se lo agradezco mucho. De verdad.	—Ya lo sé, señor —le dije—. Muchas gracias. En serio, se lo agradezco. De verdad.
	"No kidding, you gonna use your hound's-tooth tonight or not?"	Nos vamos. Fuera de bromas, ¿vas a prestarme el saco sport o no?	Venga, en serio, ¿vas a llevar la chaqueta de pata de gallo, o no?	En serio, ¿vas a ponerte la chaqueta de pata de gallo esta noche o no?
	Give her to me, boy. No kidding. She's my type.	¿Sí? Entonces puedes pasármela a mí, querido. Es mi tipo.	—¿Ah, sí? Pues pásamela, hombre. En serio. Es mi tipo.	—¿Sí? Pues pásamela. En serio. Es mi tipo.
	"She had a lousy childhood. I'm not kidding."	Tuvo una infancia miserable. Lo digo en serio.	—Ha tenido una infancia terrible. De verdad.	—Ha tenido una infancia asquerosa. En serio.

<p>Then I started reading this timetable I had in my pocket. Just to stop lying. Once I get started, I can go on for hours if I feel like it. No kidding. Hours.</p>	<p>Cuando comienzo a mentir puedo seguir haciéndolo durante horas, si estoy de humor. Fuera de bromas. Durante "horas".</p>	<p>Una vez que me disparo puedo seguir horas enteras si me da la gana. De verdad. Horas y horas.</p>	<p>Una vez que empiezo, puedo seguir horas y horas si me da la gana. En serio. Horas.</p>
<p>They were in hysterics the whole time, like it was the funniest thing that ever happened. I'm not kidding, the hotel was lousy with perverts.</p>	<p>Ambos estaban como histéricos, como si aquello fuese la cosa más graciosa del mundo. Fuera de bromas, aquel hotel estaba repleto de perversos.</p>	<p>¡No se imaginan qué espectáculo! Y, mientras, se reían todo el tiempo como si fuera la cosa más divertida del mundo. En serio. Ese hotel estaba lleno de maniáticos sexuales.</p>	<p>Deberían haberlos visto. Y todo el rato se reían como histéricos, como si fuera la cosa más divertida del mundo. En serio, ese hotel estaba lleno de perversos.</p>
<p>I should've waved a buck under the head-waiter's nose. In New York, boy, money really talks--I'm not kidding.</p>	<p>Debía haber agitado un billete de un dólar bajo las barbas del maitre. En Nueva York el dinero lo puede todo... puedo asegurárselo.</p>	<p>Debí plantarle un dólar delante de las narices al camarero. ¡Jo! ¡Les digo que en Nueva York sólo cuenta el dinero! De verdad.</p>	<p>Debí ponerle un dólar delante de las narices al camarero. Jo, en Nueva York solo cuenta el dinero, en serio.</p>
<p>They started giggling some more. I'm not kidding, they were three real morons</p>	<p>Pero, maldita sea, empezaron a reírse un poco más. Bromas aparte, eran tres verdaderas taradas.</p>	<p>Empezaron a reírse como locas, de verdad. Eran las tres unas cretinas integrales.</p>	<p>Empezaron a reírse más. En serio, eran tres cretinas integrales.</p>

<p>She was one of the best dancers I ever danced with. I'm not kidding, some of these very stupid girls can really knock you out on a dance floor.</p>	<p>Una de las mejores bailarinas con quien haya bailado jamás. Fuera de bromas, algunas de esas chicas estúpidas pueden hacer verdaderas maravillas en una pista de baile.</p>	<p>La rubia aquella bailaba de miedo. He conocido a pocas mujeres que bailaran tan bien. A veces esas estúpidas resultan unas bailarinas estupendas</p>	<p>La rubia bailaba de miedo. Era una de las mejores parejas con las que he bailado en mi vida. En serio. A veces esas chicas estúpidas te vuelven loco en una pista de baile.</p>
<p>I was surrounded by jerks. I'm not kidding.</p>	<p>Estaba rodeado de idiotas. Fuera de bromas.</p>	<p>Estaba rodeado de cretinos. En serio.</p>	<p>Estaba rodeado de imbéciles. En serio.</p>
<p>He gave her every single goddam play in the whole game-- I'm not kidding. He was the most boring guy I ever listened to.</p>	<p>Le daba todos los detalles del condenado partido. En serio. Era el tipo más aburrido que haya escuchado jamás.</p>	<p>Se lo contó con pelos y señales hasta la última jugada, de verdad. Era el tío más plomo que he oído en mi vida.</p>	<p>Le contó hasta la última jugada, en serio. Era el tío más aburrido que he oído en mi vida.</p>
<p>It's a funny kind of yellowness, when you come to think of it, but it's yellowness, all right. I'm not kidding myself.</p>	<p>Pensándolo bien la mía es una especie de cobardía bastante extraña, aunque cobardía al fin. No quiero engañarme a mí mismo.</p>	<p>Sé que es un tipo de cobardía bastante raro, la verdad, pero aun así es cobardía. No crean que me engaño.</p>	<p>Si lo piensas bien, es un tipo de cobardía bastante raro, pero aun así es cobardía. No me engaño.</p>

I was a little premature in my calculations. No kidding. I'm sorry.	Creí que iba a sentirme mucho mejor. Fui demasiado optimista en mis cálculos. Te lo aseguro. Lo lamento.	Me equivoqué en mis cálculos. Me he precipitado, de verdad. Lo siento	Me precipité en mis cálculos. En serio. Lo siento.
The goddam movies. They can ruin you. I'm not kidding.	Culpa de las películas. Son capaces de arruinarlo a uno. Fuera de bromas.	¡Maldito cine! Puede amargarle a uno la vida. De verdad.	malditas películas. Son capaces de destrozarte la vida. En serio.
No kidding. We'll stay in these cabin camps and stuff like that till the dough runs out.	Te hablo en serio. Viviríamos en campamentos de chozas hasta que se nos acabe el dinero.	De verdad. Viviremos en cabañas y sitios así hasta que se nos acabe el dinero.	En serio. Viviremos en cabañas y sitios así hasta que se nos acabe el dinero.
No kidding. I'm sorry, I kept telling her	En serio. Lo siento muchísimo.	—Lo siento mucho, de verdad	—En serio. Lo siento mucho
C'mon, I'll take ya home. No kidding.	Ven. Te llevaré a casa.	—Vamos, te llevaré a casa. En serio.	—Vamos, te llevaré a casa. En serio.
You take somebody that cries their goddam eyes out over phony stuff in the movies, and nine times out of ten they're mean bastards at heart. I'm not kidding	Nueve de cada diez personas de esas que lloran en el cine hasta arrancarse los ojos al ver una película falsa y sentimentaloides, son, en el fondo, unas degeneradas. Lo digo muy en serio.	Todos los que lloran como cosacos con esa imbecilidad de películas suelen ser luego unos cabrones de mucho cuidado. De verdad.	Nueve de cada diez de los que lloran a lágrima viva por esas cosas tan falsas de películas en el fondo son unos desalmados. En serio.

	It was a terrible place, I'm not kidding.	Era un sitio terrible, fuera de bromas.	Era un sitio horrible. De verdad.	Era un sitio horrible. En serio.
	So all I did was, I started discussing topics in general with him. "No kidding, how's your sex life?" I asked him	Así que me puse a conversar con él de temas de carácter general. —En serio, ¿cómo anda tu vida sexual?	—De verdad, ¿qué tal tu vida sexual?	—En serio, ¿qué tal tu vida sexual?
	Yeah? No kidding? How old is she?	—¿Sí? ¿De veras? ¿Qué edad tiene?	—¿Sí? ¿De verdad? ¿Cuántos años tiene?	—¿Sí? ¿De verdad? ¿Cuántos años tiene?
	You do? Why? No kidding, they better for sex and all?	¿Sí? ¿Y por qué? ¿De verdad son mejores para esas cosas?	—¿De verdad? ¿Por qué? Dime, ¿es que hacen el amor mejor o qué?	—¿De verdad? ¿Por qué? En serio. ¿Son mejores para el sexo y todo eso?
	No kidding! She Chinese, for Chrissake?	—¿En serio? ¿Es china, por el amor de Dios?	—¡No me digas! ¿Es china?	—¡No me digas! ¿Es china, por el amor de Dios?
	No kidding! Do you like that? Her being Chinese?	—¿De veras? ¿Y te gusta que sea china?	—¡No me digas! ¿Y te gusta eso? Que sea china?	—¡No me digas! ¿Y te gusta eso? ¿Que sea china?
	Listen, I'm serious, I said. "No kidding. Why's it better in the East?"	—Escucha, te estoy hablando en serio — le dije —, Fuera de bromas. ¿Por qué esas cosas son mejores en Oriente?	—Oye, de verdad. Te lo pregunto en serio —le dije— Por qué es mejor en Oriente?	—Oye, en serio —le dije—. No es broma. ¿Por qué es mejor en Oriente?
	Please. I'm lonesome as hell. No kidding	Me siento más solo que el demonio. De verdad.	Me siento muy solo, de verdad.	Me siento de lo más solo. En serio.

<p>"No home to go to. No kidding--you need a manager?"</p>	<p>—No tengo casa. En serio, ¿no necesita un empresario?</p>	<p>No tengo donde ir. Se lo digo en serio, ¿necesita un agente?</p>	<p>No tengo una casa donde ir. En serio. ¿Necesita un agente?</p>
<p>I wish you could see old Phoebe in that suit my mother bought her in Canada. I'm not kidding.</p>	<p>Me gustaría que hubiesen visto a Phoebe con el vestido que mi madre le compró en el Canadá. Fuera de bromas.</p>	<p>En cambio, no se imaginan cómo iba Phoebe con ese traje que le había traído mi madre de Canadá. En serio.</p>	<p>Me gustaría que pudieran ver ese vestido que le había comprado mi madre en Canadá. En serio.</p>
<p>Just give me two bucks, is all. No kidding--Here. I tried to give it back to her, but she wouldn't take it.</p>	<p>—Oye, no necesito todo esto — dije—. Bastará que me des dos dólares. En serio. Toma. —Traté de devolvérselo, pero no quería aceptarlo.</p>	<p>—Oye, no necesito tanto —le dije—. Préstame sólo dos dólares. De verdad. Toma. Traté de darle el resto, pero no me dejó.</p>	<p>—Oye, no necesito tanto — le dije—. Dame solo dos pavos, nada más. En serio. Toma. Traté de devolvérselo, pero no quiso cogerlo</p>
<p>I know it, I said. I didn't even look around much for my tie. So I went without it. "Good-by, sir," I said, "Thanks a lot. No kidding."</p>	<p>—Lo sé —dije. Ni siquiera busqué mucho la corbata. De manera que me fui sin ella. — Adiós, señor — dije —. Y muchísimas gracias. De verdad.</p>	<p>—Lo sé —le dije. Me cansé de buscar la corbata y decidí irme sin ella. —Adiós —le dije—. Muchas gracias por todo. De verdad.</p>	<p>—Lo sé —dije. Ni siquiera busqué mucho la corbata. Así que me fui sin ella. —Adiós —le dije—. Muchas gracias. En serio.</p>

	I'm going to bed myself. The money will be there safe and sound in the morn--" "No, no kidding. I gotta get going. I really do	Yo también me voy a la cama. El dinero estará sano y salvo por la mañana... —No, en serio. Tengo que irme. De verdad.	Yo me voy a dormir. El dinero seguirá allí por la mañana. —No, de verdad. Tengo que irme. En serio.	Yo también me voy a dormir. El dinero estará allí sano y salvo mañana... —No, en serio. Tengo que irme. De verdad.
Phony	She probably knew what a phony slob he was.	Es probable que supiese demasiado el miserable farsante que era.	Probablemente sabía que era un gilipollas.	Probablemente sabía qué clase de palurdo farsante era.
	I really hate. It's a phony. I could puke every time I hear it.	"Grandes". Si hay una palabra que aborrezco es grande. Suena a falso. Cada vez que la escucho me vienen ganas de vomitar.	«Encantadores». Ésa sí que es una palabra que no aguanto. Suena tan falsa que me dan ganas de vomitar cada vez que la oigo.	«Encantadores.» Me revienta esa palabra. Es de lo más falsa . Me dan ganas de vomitar cada vez que la oigo.
	then old Haas would just shake hands with them and give them a phony smile and then he'd go talk, for maybe a half an hour, with somebody else's parents.	el viejo Haas se limitaba a estrecharles la mano y hacerles una sonrisa falsa para luego irse a charlar, tal vez por espacio de media hora, con los padres de algún otro.	Hans les daba la mano a toda prisa, les echaba una sonrisa de conejo , y se largaba a hablar por lo menos media hora con los padres de otro chico.	Haas sólo les daba la mano y les echaba una sonrisita falsa y se iba a hablar como media hora con los padres de otro chico.

<p>I just see the big phony bastard shifting into first gear and asking Jesus to send him a few more stiffs</p>	<p>Me imagino al gran farsante degenerado poniendo la primera y pidiendo a Dios que hiciera el favor de mandarle algunos fiambres más.</p>	<p>Me lo imaginaba al muy hipócrita metiendo la primera y pidiendo a Dios que le mandara unos cuantos fiambres más.</p>	<p>Me imagino a ese tío falsísimo metiendo la primera mientras pide a Dios que le mande unos cuantos fiambres</p>
<p>It was partly a phony kind of friendly, but at least he always said hello to Ackley and all.</p>	<p>En parte sus manifestaciones de amistad eran un poco falsas; pero por lo menos siempre saludaba a Ackley.</p>	<p>Tenía una simpatía un poco falsa, pero al menos era capaz de saludar a Ackley</p>	<p>En parte era una simpatía un poco falsa, pero al menos saludaba a Ackley y todo eso.</p>
<p>I stopped on the way, though, and picked up Ackley's hand, and gave him a big, phony handshake.</p>	<p>Sin embargo me detuve en mi camino, para tomarle la mano a Ackley y darle un caluroso y fingido apretón.</p>	<p>En el camino me paré, le cogí una mano y le di un fuerte apretón</p>	<p>Pero en el camino paré, le cogí una mano a Ackley y le di un apretón de manos falsísimo.</p>

<p>One of those stories with a lot of phony, lean-jawed guys named David in it, and a lot of phony girls named Linda or Marcia that are always lighting all the goddam Davids' pipes for them.</p>	<p>Me refiero a esos cuentos con una cantidad de tipos falsos llamados David y un montón de chicas no menos farsantes llamadas Linda o Marcia, que siempre les están encendiendo las pipas a los malditos Davides.</p>	<p>Ya saben, esas que tienen por protagonista un tío muy cursi, de mentón muy masculino, que siempre se llama David, y una tía de la misma calaña que se llama Linda o Marcia y que se pasa el día encendiéndole la pipa al David de marras.</p>	<p>Ya saben. Esas historias tontas en las que aparecen un montón de tíos falsísimos con un mentón muy huesudo y que siempre se llaman David, y un montón de chicas falsísimas que se llaman Linda o Marcia que siempre están encendiendo las pipas a los Davids.</p>
<p>because I knew her Christmas vacation had started already--she'd written me this long, phony letter, inviting me over to help her trim the Christmas tree Christmas Eve and all</p>	<p>porque sabía que ya había comenzado a disfrutar de las vacaciones de Navidad (me había escrito una carta larga y rebuscada invitándome a ayudarla a adornar el árbol de Navidad y todo)</p>	<p>Sabía que ya estaba de vacaciones porque me había escrito una carta muy larga y muy cursi invitándome a decorar el árbol con ella el día de Nochebuena</p>	<p>porque sabía que ya estaba de vacaciones — me había escrito una carta muy larga y muy falsa invitándome a ayudarla a poner el árbol de Navidad el día de Nochebuena y todo eso.</p>

<p>I spent the whole night necking with a terrible phony named Anne Louise Sherman.</p>	<p>Me pasé toda la noche abrazando a una falsa llamada Anne Louise Sherman.</p>	<p>Me pasé horas enteras besando y metiendo mano a una cursi horrorosa que se llamaba Anne Louise Sherman.</p>	<p>Me pasé toda la noche besándome y todo eso con una chica falsísima que se llamaba Anne Louise Sherman.</p>
<p>I should've given her a phony name, but I didn't think of it</p>	<p>Debí haberle dado un nombre falso» pero no se me ocurrió en aquel momento.</p>	<p>Debí darle un nombre falso, pero no se me ocurrió</p>	<p>Debí darle un nombre falso, pero no se me ocurrió</p>
<p>I figured that anybody that hates the movies as much as I do, I'd be a phony if I let them stick me in a movie short.</p>	<p>Pensé que por aborrecer el cine como lo aborrezco, sería un farsante si permitiese que me sacaran en una película de corto metraje.</p>	<p>Pensé que si odiaba el cine tanto como creía, era una hipocresía por mi parte dejarles que me sacaran en una película.</p>	<p>Pensé que si odiaba tanto el cine, sería una hipocresía dejarles que me sacaran en el corto.</p>
<p>Like as if he was a helluva humble guy, besides being a terrific piano player. It was very phony-- I mean him being such a big snob and all.</p>	<p>Como si fuera un tipo de lo más humilde, además de un pianista estupendo. Era una verdadera farsa.</p>	<p>Como si además de tocar el piano como nadie fuera un tío sensacional. Tratándose como se trataba de un snob de primera categoría, la cosa resultaba bastante hipócrita.</p>	<p>Como si además de tocar el piano como nadie fuera un tío estupendo y muy humilde. La cosa resultaba falsísima , tratándose como se trataba de un snob de primera y todo eso.</p>

<p>"How marvelous to see you!" old Lillian Simmons said. Strictly a phony.</p>	<p>—¡Qué maravilloso me resulta verte! — dijo Lillian Simmons. Era una verdadera farsante</p>	<p>—¡Qué maravilloso verte! —dijo Lillian. ¡Qué tía más falsa!</p>	<p>—¡Qué maravilla verte! — dijo ____ Lillian Simmons. Una falsa integral—.</p>
<p>Then the crook probably would've given me this very phony, innocent look, and said, "I never saw those gloves before in my life.</p>	<p>Entonces, el maleante me habría mirado con un aspecto de lo más inocente y me habría dicho. "En mi vida he visto esos guantes.</p>	<p>El ladrón me habría mirado otravez con una expresión muy inocente y me habría dicho: «No los he visto en mi vida».</p>	<p>El ladrón probablemente me habría mirado con una expresión falsísima y muy inocente y me habría dicho: «No los he visto en mi vida.</p>
<p>I've gone to, they all have these Holy Joe voices when they start giving their sermons. God, I hate that. I don't see why the hell they can't talk in their natural voice. They sound so phony when they talk.</p>	<p>Todos los que conocí en los distintos colegios donde estudié, tenían voces de santitos cuando comenzaban a predicar sus sermones. Cómo detesto esas cosas. No sé por qué demonios no pueden hablar con su voz natural. Parecen unos farsantes no bien abren la boca.</p>	<p>Todos los capellanes de los colegios donde he estudiado sacaban unas vocecitas de lo más hipócrita cuando nos echaban un sermón. No veo por qué no pueden predicar con una voz corriente y normal. Suena de lo más falso.</p>	<p>Todos los de los colegios donde he estudiado ponen una vocecita de lo más falsa cuando empiezan a dar sermones. Dios, cómo lo odio. No veo por qué demonios no pueden hablar con su voz normal. Suena de los más falso cuando hablan.</p>

<p>"Yes--who is this?" she said. She was quite a little phony. I'd already told her father who it was.</p>	<p>—Sí..., ¿con quién hablo? — me preguntó. Era una pequeña farsante. Yo acababa de decirle a su padre quién era.</p>	<p>—Sí. ¿Quién es? —preguntó. ¡Qué falsa era la tía! Sabía perfectamente que era yo porque acababa de decírselo su padre.</p>	<p>Sí. ¿Quién es?— dijo. Era una falsa integral. Yo ya le había dicho quien era a su padre.</p>
<p>Grand. If there's one word I hate, it's grand. It's so phony.</p>	<p>"Grande". Si hay una palabra que detesto es grande. Suena tan a falso.</p>	<p>Encantadora. Si hay una palabra que odio, es esa. Suena de lo más hipócrita.</p>	<p>Divino. Si hay una palabra que odio, es «divino». Es de lo más falsa.</p>
<p>If an actor acts it out, I hardly listen. I keep worrying about whether he's going to do something phony every minute.</p>	<p>Si las representa un actor, apenas lo escucho. Me preocupa que en el momento menos pensado vaya a hacer algo falso.</p>	<p>En cuanto un actor empieza a representar, ya no puedo ni escucharlo. Me obsesiona la idea de que de pronto va a salir con un gesto falsísimo.</p>	<p>Si un actor empieza a actuar, casi no le escucho. Me preocupa que pueda hacer algo falsísimo todo el rato.</p>
<p>The funny part was, they probably met each other just once, at some phony party</p>	<p>Y lo peor era que probablemente no se habían visto más que una vez en alguna fiesta de mala muerte.</p>	<p>Y lo más gracioso era que probablemente se habían visto sólo una vez en alguna fiesta</p>	<p>Lo más gracioso era que probablemente sólo se habían visto una vez en alguna fiesta de tíos falsísimos.</p>

<p>You should've seen him when old Sally asked him how he liked the play. He was the kind of a phony that have to give themselves room when they answer somebody's question. He stepped back, and stepped right on the lady's foot behind him.</p>	<p>¡Tendrían que haberlo visto cuando Sally le preguntó si le había gustado la pieza! Era uno de esos farsantes que necesitan hacerse espacio antes de contestar alguna pregunta. Dio un paso atrás y le pisó el pie a una señora que estaba detrás de él.</p>	<p>No se imaginan cuando Sally le preguntó si le gustaba la obra... Era uno de esos tíos que para perorar necesitan unos cuantos metros cuadrados. Dio un paso hacia atrás y aterrizó en el pie de una señora que tenía a su espalda.</p>	<p>Deberían haberle visto cuando Sally le preguntó si le gustaba la obra . Era el tipo de pedante que para contestar a una pregunta necesita espacio. Dio un paso hacia atrás y pisó a una señora que estaba detrás del él.</p>
<p>The worst part was, the jerk had one of those very phony, Ivy League voices, one of those very tired, snobby voices.</p>	<p>Y lo peor era que el punto tenía una de esas voces de universitario farsante, una de esas voces de niño bien fatigado. Parecía una chica.</p>	<p>Lo peor era que aquel imbécil tenía una de esas voces típicas de Universidad del Este, como muy cansada y muy snob.</p>	<p>Lo peor era que aquel imbécil tenía una de esas voces tan pedantes típicas de la Ivy League, una de esas voces snobs y como muy cansadas.</p>
<p>I sort of hated old Sally by the time we got in the cab, after listening to that phony Andover bastard for about ten hours.</p>	<p>Cuando llegó el momento de subir al taxi, después de haber tenido que escuchar a aquel degenerado de Andover lo menos diez horas,</p>	<p>Cuando en el taxi, odiaba tanto a Sally después de haberla oído hablar diez horas con el imbécil de Andover</p>	<p>Para cuando entramos en el taxi, yo casi odiaba a Sally después de haber oído como diez horas a ese hijoputa de Andover.</p>

<p>and being introduced to phony guys that call the Lunts angels, and going up and down in elevators when you just want to go outside, and guys fitting your pants all the time at Brooks, and people always</p>	<p>detesto que me presenten cochinos farsantes que llaman ángeles a los Lunts, y subir y bajar en ascensores cuando lo único que uno quiere es salir cuanto antes, y los tipos que no nacen más que probarle a uno los pantalones en Brooks y la gente que siempre</p>	<p>y odio que me presenten a tíos que dicen que los Lunt son unos ángeles, y odio subir y bajar siempre en acensor y odio a los tipos que me arreglan los pantalones en Brooks, y que la gente no pare de decir</p>	<p>y que me presenten a tíos pedantes que dicen que los Lunt actúan como los ángeles, y subir y bajar en ascensor cuando sólo quieres salir a la calle, y esos tíos que te arreglan todo el tiempo los pantalones en Brooks, y la gente que no para de decir...</p>
<p>I think he was pretty surprised to hear from me. I once called him a fat-assed phony.</p>	<p>Me pareció que estaba bastante sorprendido de oírme. En una ocasión le había llamado culón farsante.</p>	<p>Creo que se sorprendió bastante de que le llamara. Una vez le había dicho que era un fantasma.</p>	<p>Creo que se sorprendió bastante de que le llamara. Una vez le dije que era un culogordo y un falso.</p>
<p>You take somebody that cries their goddam eyes out over phony stuff in the movies, and nine times out of ten they're mean bastards at heart. I'm not kidding.</p>	<p>Nueve de cada diez personas de esas que lloran en el cine hasta arrancarse los ojos al ver una película falsa y sentimentaloides, son, en el fondo, unas degeneradas.</p>	<p>Todos los que lloran como cosacos con esa imbecilidad de películas suelen ser luego unos cabrones de mucho cuidado. De verdad.</p>	<p>Nueve de cada diez de los que lloran a lágrima viva por esas cosas tan falsas de películas son en el fondo unos desalmados. En serio.</p>

<p>I don't see how D.B. could hate the Army and war and all so much and still like a phony like that.</p>	<p>No veo cómo D. B. puede odiar tanto el ejército y la guerra y, sin embargo, gustarle un farsante como ése.</p>	<p>No entiendo cómo D. B. podía odiar la guerra y decir que ese libro era buenísimo al mismo tiempo</p>	<p>No entiendo cómo D.B. podía odiar tanto el ejército y la guerra y que le gustara un libro tan falso como ése</p>
<p>I mean, for instance, I don't see how he could like a phony book like that and still like that one by Ring Lardner, or that other one he's so crazy about, The Great Gatsby.</p>	<p>Por ejemplo, no comprendo cómo puede agradarle un libro falso como ése y también el de Ring Lardner, o el otro que tanto lo enloquece, El gran Gatsby.</p>	<p>Tampoco comprendo cómo a una misma persona le pueden gustar <i>Adiós a las armas</i> y <i>el Gran Gatsby</i></p>	<p>Quiero decir que no entiendo, por ejemplo, cómo podía gustarle un libro tan falso como ése y que, al mismo tiempo, le gustara ese libro de Ring Lardner o ese otro que le vuelve loco, El gran Gatsby.</p>
<p>All of them swimming around in a goddam pot of tea and saying sophisticated stuff to each other and being charming and phony.</p>	<p>Todos ellos estaban nadando en una maldita tetera y diciéndose cosas sofisticadas tratando de hacerse los encantadores.</p>	<p>nadando todos ellos en una tetera, diciendo unas cosas ingeniosísimas, y actuando todos de una manera falsísima.</p>	<p>nadando todos en una maldita tetera y diciéndose unas cosas sofisticadísimas, y siento todos encantadores y falsísimos</p>

<p>All you have to do to depress somebody is give them a lot of phony advice while you're looking for your initials in some can door</p>	<p>Lo único que basta para deprimir a alguien es darle una cantidad de consejos falsos mientras buscas tus iniciales en la puerta de algún baño</p>	<p>No tienes más que darle un montón de consejos mientras buscas tus iniciales en la puerta de un retrete.</p>	<p>Todo lo que tienes que hacer para deprimir a alguien es darle un montón de consejos falsísimos mientras buscas tus iniciales en la puerta de un váter</p>
<p>Even if you did go around saving guys' lives and all, how would you know if you did it because you really wanted to save guys' lives, or because you did it because what you really wanted to do was be a terrific lawyer, with everybody slapping you on the back and congratulating you in court when the goddam trial was over, the reporters and everybody, the way it is in the dirty movies? How would you know you weren't being a phony?</p>	<p>Aunque uno se dedicara a salvar vidas y todo eso, ¿cómo va a saber si lo hace porque de veras desea salvar vidas inocentes, o porque quiere ser uno de esos abogados famosos a quienes todo el mundo palmea la espalda y felicita en los tribunales cuando termina un juicio, como sucede en las cochinas películas? ¿Cómo puede saber uno que no está haciendo el farsante? Lo malo es que no puede saberlo.</p>	<p>Además, si de verdad te pones a defender tíos inocentes ¿cómo sabes que lo haces porque quieres salvarles la vida, o porque quieres que todos te consideren un abogado estupendo y ten den palmaditas en la espalda y te feliciten los periodistas cuando acaba el juicio como pasa en toda esa imbecilidad de películas? ¿Cómo sabes tú mismo que no te estás mintiendo?</p>	<p>Aunque de verdad fueras por ahí salvando la vida a tíos inocentes y todo eso, ¿cómo podrías saber si lo has hecho porque realmente querías salvar la vida a esos tíos, o si lo has hecho porque lo que de verdad querías era ser un abogado estupendo y que todo el mundo te diera palmaditas en la espalda y te felicitará en los tribunales cuando se acabara el maldito juicio, los periodistas y todo el mundo, como hacen en esas asquerosas películas?</p>

			¿Cómo podrías saber que no eras un hipócrita?
I'd have this rule that nobody could do anything phony when they visited me. If anybody tried to do anything phony, they couldn't stay.	Implantaría la regla de que nadie podía hacer nada falso mientras estuviera en mi cabaña. Si alguien trataba de hacer algo falso no le permitiría quedarse.	A todos los que vinieran a visitarme les pondría una condición. No hacer nada que no fuera sincero. Si no, tendrían que irse a otra parte.	Pondría como condición que nadie podría hacer nada falso cuando viniera a verme. Si alguno trataba de hacer algo falso, tendría que irse a otra parte.
One of the biggest reasons I left Elkton Hills was because I was surrounded by phonies. That's all.	Una de las razones más importantes que me obligaron a alejarme de Elkton Hills, fue que estaba rodeado de farsantes pretenciosos. Eso es todo.	Uno de los motivos principales por los que me fui de Elkton Hills fue porque aquel colegio estaba lleno de hipócritas.	Una de las razones por las que había dejado Elkton Hills fue porque allí estaba rodeado de tíos falsísimos. Eso es todo.

<p>I didn't much want to see it, but I knew old Sally, the queen of the phonies, would start drooling all over the place when I told her I had tickets for that, because the Lunts were in it and all.</p>	<p>No tenía muchas ganas de verla, pero sabía que a Sally, la reina de las farsantes, empezaría a caérsele la baba cuando le dijera que había sacado entradas para esa pieza, porque en ella trabajaban los Lunts.</p>	<p>pero como conocía a Sally y sabía que se moría por esas cosas, pensé que se derretiría cuando le dijera que íbamos a ver eso</p>	<p>pero conocía a Sally, la reina de los pretenciosos, y sabía que se le caería la baba cuando le dijera que tenía entradas para esa obra</p>
<p>You never saw so many phonies in all your life, everybody smoking their ears off and talking about the play so that everybody could hear and know how sharp they were.</p>	<p>¡Qué escena! Todos fumaban como murciélagos y hacían comentarios de la obra en voz alta, para demostrar lo agudos e ingeniosos que eran.</p>	<p>En mi vida había visto tanto farsante junto, todos fumando como cosacos y comentando la obra en voz muy alta para que los que estaban a su alrededor se dieran cuenta de lo listos que eran.</p>	<p>En mi vida había visto tanta gente falsa junta, todos fumando a lo bestia y comentando la obra de forma que los demás pudieran oírlos y darse cuenta de lo listos que eran</p>
<p>but he had to meet a bunch of phonies for cocktails, he said.</p>	<p>tenía que encontrarse con una manga de individuos "refinados" como él para tomar el cóctel.</p>	<p>pero por suerte dijo que había quedado con unos amigos para ir a tomar unas copas.</p>	<p>pero dijo que había quedado con otros cuantos pedantes para tomar unos cócteles.</p>

<p>It's full of phonies, and all you do is study so that you can learn enough to be smart enough to be able to buy a goddam Cadillac some day</p>	<p>Están llenos de farsantes y lo único que haces es estudiar para ser lo suficiente vivo para poder comprar algún día un condenado Cadillac</p>	<p>Están llenos de farsantes. Tienes que estudiar justo lo suficiente para poder comprarte un Cadillac algún día</p>	<p>Están llenos de tíos falsísimos y todo lo que haces allí es estudiar y aprender lo suficiente para poder comprarte un puñetero Cadillac algún día</p>
<p>It's one of those places that are supposed to be very sophisticated and all, and the phonies are coming in the window</p>	<p>Es uno de esos lugares considerados muy sofisticados, donde van a exhibirse todos los farsantes y simuladores.</p>	<p>Es uno de esos sitios que se consideran muy finos y donde se ven farsantes a patadas.</p>	<p>Es uno de esos sitios que se supone que son muy sofisticados y todo eso y en los que hay tíos falsos a patadas</p>
<p>she'd sing some dopey song, half in English and half in French, and drive all the phonies in the place mad with joy.</p>	<p>cantaba cualquier canción estúpida, mitad en francés y mitad en inglés, y volvía locos de alegría a todos los farsantes del público.</p>	<p>una canción tontísima que volvía locos a todos los imbéciles del bar.</p>	<p>una canción tontísima que volvía locos a todos los tíos falsos que habían en el mar.</p>
<p>If you sat around there long enough and heard all the phonies applauding and all, you got to hate everybody in the world</p>	<p>Si uno se quedaba sentado allí un rato y tenía oportunidad de comprobar cómo aplaudían aquellos tarados terminaba por odiar a todo el mundo, lo juro.</p>	<p>Si te pasabas allí un buen rato oyendo aplaudir a ese hatajo de idiotas, acababas odiando a todo el mundo.</p>	<p>Si te pasabas allí el tiempo suficiente oyendo aplaudir a todos esos tíos acababas odiando a todo el mundo.</p>

<p>Then I watched the phonies for a while. Some guy next to me was snowing hell out of the babe he was with. He kept telling her she had aristocratic hands.</p>	<p>Luego empecé a mirar a la clientela. Un tipo que estaba cerca le decía a su compañera que le encontraba unas manos muy aristocráticas.</p>	<p>Luego me puse a mirar a todos los cretinos que había por allí. A mi lado tenía a un tío metiéndole un montón de cuentos a la chica con que estaba. Le decía por ejemplo que tenía unas manos muy aristocráticas.</p>	<p>Luego me puse a mirar a todos los tíos falsísimos que había allí. A mi lado tenía a un tío que estaba liando a la chica que iba con él. No hacía más que decirle que tenía unas manos muy aristocráticas.</p>
<p>It was one of the worst schools I ever went to. It was full of phonies. And mean guys. You never saw so many mean guys in your life.</p>	<p>Era uno de los peores colegios que he frecuentado. Estaba lleno de farsantes y de miserables. En mi vida he visto tantos tipos despreciables juntos.</p>	<p>Es uno de los colegios peores que he conocido. Estaba lleno de unos tíos falsísimos.</p>	<p>Es uno de los peores colegios a los que he ido. Estaba lleno de tíos falsísimos. Y de malas personas. En mi vida he visto tantas malas personas juntas</p>
<p>Even the couple of nice teachers on the faculty, they were phonies, too</p>	<p>Aun el par de profesores "buenos" que había en la facultad, eran también unos farsantes.</p>	<p>—Hasta los profesores más pasables del colegio eran también falsísimos.</p>	<p>—Hasta el par de profesores que eran buenas personas también eran falsísimos</p>

Kill me	<p>Women kill me. They really do. I don't mean I'm oversexed or anything like that--although I am quite sexy. I just like them, I mean. They're always leaving their goddam bags out in the middle of the aisle.</p>	<p>Las mujeres me matan, de veras. No quiero decir con esto que sea un hipersexual ni nada de eso... si bien soy bastante lujurioso. Quiero decir sencillamente que las mujeres me gustan mucho. Siempre andan dejando sus malditas carteras en medio de los pasillos.</p>	<p>Me encantan las mujeres. De verdad. No es que esté obsesionado por el sexo, aunque claro que me gusta todo eso. Lo que quiero decir es que las mujeres me hacen muchísima gracia. Siempre van y plantan sus cosas justo en medio del pasillo.</p>	<p>Las mujeres me dejan sin habla. De verdad. No es que esté obsesionado por el sexo ni nada de eso, aunque puedo ponerme bastante cachondo. Lo que quiero decir es que me gustan. Siempre dejan sus malditas bolsas en medio del pasillo.</p>
	<p>I could see them all sitting around in some bar, with their goddam checkered vests, criticizing shows and books and women in those tired, snobby voices. They kill me, those guys</p>	<p>Ya me los imaginaba sentados en algún bar, con sus condenados chalecos a cuadros, criticando piezas de teatro, libros y mujeres con sus voces cansadas de snobs. Esos tipos de verdad me matan.</p>	<p>Me los imaginé a todos sentados en un bar con sus chalecos de cuadros hablando de teatro, libros y mujeres con esa voz de snob que sacan. Me revientan esos tipos.</p>	<p>Me los imaginé a todos sentados en algún bar con sus malditos chalecos de cuadros, criticando obras de teatro, y libros, y mujeres con esas voces cansadas de snobs. Esos tíos me dejan sin habla.</p>
	<p>Kid's notebooks kill me.</p>	<p>Las libretas de los niños son mi debilidad.</p>	<p>Me encantan.</p>	<p>Los cuadernos de los críos me dejan sin habla</p>

<p>It was about this little kid that wouldn't let anybody look at his goldfish because he'd bought it with his own money. It killed me.</p>	<p>Trataba de un niño que no le permitía a nadie mirar su pez dorado, porque lo había comprado con su propio dinero. Me enloquecía.</p>	<p>Trata de un niño que tiene un pez y no se lo deja ver a nadie porque se lo ha comprado con su dinero. Es una historia estupenda.</p>	<p>Trata de un niño que tiene un pez y no se lo deja ver a nadie porque se lo ha comprado con su dinero. Me dejó sin habla.</p>
<p>He said he talked to Jesus all the time. Even when he was driving his car. That killed me.</p>	<p>Confesó que conversaba con Jesús todo el tiempo, hasta cuando manejaba el automóvil. Aquello me mató.</p>	<p>que él le hablaba todo el tiempo, hasta cuando iba conduciendo. ¡Qué valor!</p>	<p>Que él hablaba con Jesús todo el tiempo. Hasta cuando iba conduciendo. Me dejó sin habla.</p>
<p>Then this girl gets killed, because she's always speeding. That story just about killed me.</p>	<p>Luego la chica se mata, porque anda siempre a excesiva velocidad. Ese cuento me entusiasmó.</p>	<p>Luego la chica tiene un accidente y se mata. Es una historia estupenda.</p>	<p>Luego la chica se muere porque siempre se está saltando el límite de velocidad. Esa historia por poco me deja sin habla.</p>
<p>"No, but for Chrissake, I can't just tell somebody they can sleep in his goddam bed if they want to." That killed me.</p>	<p>No, pero por el amor de Dios, no puedo permitir que venga cualquiera a quien se le ocurra a dormir en su cama. Aquello me mató.</p>	<p>—Pero yo no puedo dar permiso para dormir en su cama a todo el que se presente aquí por las buenas. Aquello era el colmo.</p>	<p>—No, pero, yo no soy quién para decirle a cualquiera que puede dormir en su maldita cama si quiere. Aquello me dejó sin habla.</p>
<p>Sensitive. That killed me. That guy Morrow was about as sensitive as a goddam toilet seat.</p>	<p>Sensible. Aquello me mataba. Morrow era tan sensible como el asiento de un retrete.</p>	<p>¡Sensible! ¿No te fastidia? El tal Morrow tenía la sensibilidad de una tabla de retrete.</p>	<p>¡Sensible! Me dejó sin habla. El tal Morrow tenía la sensibilidad de una maldita tabla de retrete.</p>

	She looked all around. "I don't believe this is a smoker, Rudolf," she said. Rudolf. That killed me	Miró alrededor y dijo: —No creo que en este coche esté permitido fumar, Rudolf. Me llamó Rudolf. Eso me mató.	Miró a su alrededor. —Creo que en este vagón no se puede fumar, Rudolph — me dijo. ¡Rudolph! ¡Qué gracia me hizo!	Miró a su alrededor. —Creo que en este vagón no se puede fumar, Rudolf —dijo. Rudolf . Me dejó sin habla.
	Old Mart said she'd only caught a glimpse of him. That killed me.	Marty les contestó que apenas había podido echarle una ojeada. Aquello me mató.	Les contestó que solo de refilón. Por poco suelto la carcajada.	Marty dijo que sólo le había visto de refilón. Me dejó sin habla.
	when she was talking and she got excited about something, her mouth sort of went in about fifty directions, her lips and all. That killed me.	cuando hablaba movía la boca en cincuenta direcciones distintas. Aquello me mataba.	cuando estaba hablando y de repente se emocionaba, los labios se le disparaban como en cincuenta direcciones diferentes. Me encantaba.	cuando estaba hablando y de repente se emocionaba por algo, la boca se le disparaba como en cincuenta direcciones diferentes, los labios y eso. Me dejaba sin habla.
	Imagine giving somebody a feel and telling them about a guy committing suicide at the same time! They killed me.	¡Imagínense a un sujeto toqueteando a su compañera y hablándole al mismo tiempo de un tipo que estuvo a punto de suicidarse. Aquello era matador.	¿Se imaginan a alguien metiendo mano a una chica y contándole un suicidio al mismo tiempo? Era para morir de risa.	Imagínense meter mano a alguien mientras le cuentas que un tío se ha suicidado . Me dejaron sin habla
	Calling her up night and day. Night and day-- that killed me.	La llamaba por teléfono noche y día. ¡Noche y día! Eso me mató.	la llamaba día y noche. ¡Día y noche! ¡Menuda cursilería!	La llamaba noche y día. Noche y día. Me dejó sin habla

I should've at least asked her if Jane was home yet, though. It wouldn't have killed me.	debí haberle preguntado, por lo menos, si Jane ya había llegado. No creo que el esfuerzo me hubiese matado.	debí preguntarle al menos si Jane estaba ya de vacaciones. No me habría pasado nada por eso,	Aunque al menos debería haberle preguntado si Jane estaba ya en casa. No me habría pasado nada por eso.
For Chrissake. Angels. That killed me.	¡Por el amor de Dios, "ángeles"! Aquello me mató.	¡Ángeles! ¿No te fastidia?	Por el amor de Dios. ¡Como los ángeles! Me dejó sin habla.
"You know what that is? That's precision." He killed me.	—¿Sabes lo que es eso? Precisión. Me mató.	«¿Te das cuenta? ¡Eso es lo que yo llamo precisión!». ¡Menudo cretino!	«¿Sabes lo que es eso? ¡Eso es lo que se llama precisión!». Me dejó sin habla.
I told him I liked Ring Lardner and The Great Gatsby and all. I did, too. I was crazy about The Great Gatsby. Old Gatsby. Old sport. That killed me.	Le contesté que me gustaba Ring Lardner y El gran Gatsby. El bueno de Gatsby. Me mataba.	Le dije que a mí me gustaban Ring Lardner y El gran Gatsby. Y es verdad. Me encantan. ¡Qué tío ese Gatsby! ¡Qué bárbaro! Me chifla la novela.	Le dije que a mí me gustaban Ring Lardner y El gran Gatsby y todo eso . Y era verdad. Me volvía loco El gran Gatsby. Gatsby. Muchacho. Me dejó sin habla.
Some guy next to me was snowing hell out of the babe he was with. He kept telling her she had aristocratic hands. That killed me.	Un tipo que estaba cerca le decía a su compañera que le encontraba unas manos muy aristocráticas. Aquello me mató.	A mi lado tenía a un tío metiéndole un montón de cuentos a la chica con que estaba. Le decía por ejemplo que tenía unas manos muy aristocráticas. ¡Menudo imbécil!	A mi lado tenía a un tío que estaba liando a la chica que iba con él. No hacía más que decirle que tenía unas manos muy aristocráticas. Me dejó sin habla.

	That killed me. Her middle name is Josephine	Aquello me mató. Su segundo nombre era Josephine,	Aquello me hizo muchísima gracia. ¡Qué trasto de niña! Se llama Phoebe Josephine	Me dejó sin habla. Su segundo nombre es Josephine
	Then your whole forehead gets so hot you can burn somebody's hand." That killed me.	Entonces se te pone la frente tan caliente que hasta puede quemarle la mano a cualquiera. Aquello me mató.	Te arde tanto la frente que hasta puedes quemarle la mano a alguien. ¡Qué risa!	La frente se te pone tan caliente que puedes quemarle la mano a alguien. Me deja sin habla.
	Not that they would've killed me or anything if they'd caught me home	No es que fuesen a matarme ni nada de eso si me sorprendían en casa.	No es que me hubieran matado de haberme encontrado en casa.	No es que me hubieran matado ni nada de eso si me hubieran pillado en casa.
	he didn't even bother to go behind a post or anything. He killed me.	ni siquiera se molestó en ocultarse detrás de alguna columna ni nada. Aquello me mató.	No se molestó ni en esconderse detrás de una columna ni nada. Me hizo muchísima gracia.	No se molestó ni en esconderse detrás de una columna ni nada. Me dejó sin habla.
	Toons. That killed me. He meant tombs.	(Sin traducción)	¡Qué risa! Quería decir tumbas.	Tundas. Me dejó sin habla. Quería decir tumbas.
	Then she turned her back on me again. It nearly killed me	Luego volvió a darme la espalda. Aquello casi me mató	(Sin traducción)	Luego me volvió la espalda otra vez. Casi me deja sin habla.
	Then what she did--it damn near killed me	Luego hizo algo que casi me mató.	Luego hizo una cosa que me hizo mucha gracia.	Lo que hizo después casi me deja sin habla.

sonuvabitch	That guy had just about everything. Sinus trouble, pimples, lousy teeth, halitosis, crumby fingernails. You had to feel a little sorry for the crazy sonuvabitch.	Tenía sinusitis y no respiraba bien cuando dormía. Aquel tipo tenía casi de todo. Sinusitis, granos, mala dentadura, halitosis y uñas sucias. Aquel pobre mal parido daba lástima.	Lo que es el tío tenía de todo: sinusitis, granos, una dentadura horrible, halitosis y unas uñas espantosas. El muy cabrón daba hasta un poco de lástima.	El tío tenía de todo. Sinusitis, granos, unos dientes repugnantes, halitosis y unas uñas asquerosas. Era imposible no sentir un poco de lástima por ese pobre hijo de puta.
	He kept holding onto my wrists and I kept calling him a sonuvabitch and all, for around ten hours.	Continuó sujetándome las muñecas y yo llamándolo hijo de... y todo, durante lo menos diez horas.	Siguió sujetándome las muñecas mientras yo le gritaba hijoputa como cinco mil veces seguidas.	Siguió sujetándome las muñecas y yo seguí llamándole hijo de puta y todo como diez horas.
	You're a dirty stupid sonuvabitch of a moron,	Eres un estúpido, un mal parido, y además, un tarado	—¡Eres un cochino, un tarado y un hijoputa!	—Eres un cerdo asqueroso y un cretino y un hijo de puta
	I just lay there in the floor for a while, and kept calling him a moron sonuvabitch.	Permanecí tirado en el suelo durante un rato llamándole hijo de... y tarado.	(Sin traducción)	Me quedé allí en el suelo un rato sin parar de llamarle cretino hijo de puta.
	But I wouldn't visit that sonuvabitch Morrow for all the dough in the world	Pero no habría visitado a ese mal parido de Morrov ni por todo el oro del mundo	Pero ni por todo el oro del mundo hubiera ido a visitar a ese hijo de puta de Morrow.	Pero ni por todo el oro del mundo habría ido a visitar a ese hijoputa de Morrow

	Then he gave me a big shove with his crumby hand. I damn near fell over on my can-- he was a huge sonuvabitch.	Y me dio un empujón con su puerca mano. Estuve a punto de caer de espaldas... era un mal parido enorme.	Luego me dio un empujón con toda la manaza. Tenía tanta fuerza el muy hijoputa que por poco me caigo sentado.	Luego me dio un empujón con toda la manaza. Casi me caigo sentado, era un hijo de puta enorme.
	The sonuvabitch could whistle better than anybody I ever heard.	El degenerado silbaba como un ruiseñor.	Silbaba estupendamente.	El hijoputa silbaba como no he oído silbar a nadie.
	I ordered a Coke for her--she didn't drink--and a Scotch and soda for myself, but the sonuvabitch wouldn't bring me one	pedí una Coca Cola para ella — no tomaba bebidas alcohólicas — y un whisky con soda para mí, pero el degenerado no me lo quiso traer,	pedí una Coca-cola para ella —no bebía— y un whisky con soda para mí, pero el muy hijoputa se negó a traérmelo	pedí una coca-cola para ella — no bebía— y un whisky con soda para mí, pero el muy hijo de puta no quiso traérmelo.
	I was concealing the fact that I was a wounded sonuvabitch.	Quería ocultar el hecho de que era un degenerado herido.	Quería ocultar que era un pobre diablo destinado a morir.	Quería ocultar el hecho de que era un pobre diablo herido.
	I didn't even bother to dry it or anything. I just let the sonuvabitch drip.	Ni siquiera me tomé el trabajo de secarme ni nada. La dejé que goteara.	no me molesté siquiera en secarme el agua. Dejé que la muy puñetera me chorreara por el cuello.	no me molesté siquiera en secármela. Dejé que la muy hija de puta me chorreara.
	One guy kept saying to the other guy, "Hold the sonuvabitch up!"	Uno de ellos le decía al otro: — ¡Levanta más al mal parido!	Uno le gritaba al otro: «¡Cuidado! ¡Que se cae el muy hijoputa!	Uno le gritaba al otro: «¡Sostén de pie al hijo de puta!

