

# TRADUCIR EL BARRIO: LAS DOS VERSIONES EN INGLÉS DE *CARAS VIEJAS* Y *VINO NUEVO* DE ALEJANDRO MORALES

## *Translating El Barrio: the two English versions of Caras viejas y vino nuevo by Alejandro Morales*

Elena ERRICO

Università di Genova

[elena.errico@unige.it](mailto:elena.errico@unige.it)

RESUMEN: La propuesta presenta una selección de ejemplos de las dos traducciones al inglés de la novela chicana *Caras viejas y vino nuevo* de Alejandro Morales. Más en concreto, se centra en el distinto tratamiento que recibe el uso estilísticamente marcado del imperfecto narrativo en la novela, y vincula esta diferencia a las condiciones extralingüísticas en que se produjeron las dos traducciones, reflexionando a partir de algunos planteamientos de la Escuela de la Manipulación (Lefevere 1982; 1992). Mientras que la primera versión en inglés de *Caras* tiende a normalizar el experimentalismo estilístico del Morales y a simplificar el texto, la más reciente, al beneficiar de una mejor aceptación de la obra, ha podido ser más respetuosa del estilo torcido del autor y ha intentado reproducirlo sin reticencias y simplificaciones, incluyendo el uso anómalo del imperfecto.

*Palabras clave:* Alejandro Morales; Francisco Lomelí; *Caras viejas y vino nuevo*; literatura chicana, imperfecto narrativo; traducción.

### 1. INTRODUCCIÓN Y MARCO TEÓRICO

La propuesta compara las dos traducciones al inglés existentes de *Caras viejas y vino nuevo* (1975; en adelante TF) la primera novela del escritor México-americano Alejandro Morales (Montebello, California, 1944). La obra, un raro ejemplo de literatura chicana escrita enteramente en español, se considera un trabajo pionero y bastante alejado de los géneros literarios que se producían en el seno del Movimiento Chicano en aquel entonces, puesto que brinda una imagen sórdida de los latinos, distante y hasta en contradicción con el discurso identitario edificante que dominaba los demás productos culturales que surgían en la comunidad (Lomelí 1995; Morales 1995). Se trata, en palabras del propio Morales de «one of the first barrio gang novels» (1995, 17), en la que se representan de forma explícita la violencia extrema y la marginación del barrio, con insistencia en detalles escatológicos y sexuales. La acogida que inicialmente recibió *Caras* fue negativa hasta el punto que el autor, al no encontrar editoriales interesadas en la obra en los Estados Unidos, terminó publicándola en México (Morales 1995, 17-18). El obstáculo quizás no fue no solo su experimentalismo lingüístico extremo, sino también la temática. Observa Lomelí, el autor de la traducción más reciente (Morales, 1998; en adelante TM2), en su introducción: «the Chicano reading public was simply not prepared to receive such striking depictions of the hardcore barrio, with its crude, graphic details imbedded in a language that resisted itself» (Lomelí 1998, 5).

La trama de *Caras*, que «resuena como un grito desgarrado, caótico e irracional» (Gurpegui 1995, 2), arranca con la muerte de Julián, el protagonista alcohólico y drogadicto, en un accidente de tráfico. Su vida descontrolada empeora por la muerte de la madre, debido al sentido de culpabilidad del protagonista por haberla hecho sufrir y al rechazo a la nueva relación que ha empezado el padre y por la que

decide enfrentarse a él con la ayuda de unos amigos suyos, circunstancia que causa el accidente. El resto de la novela es un *flashback* que explora los factores y las circunstancias desencadenantes del trágico desenlace.

Dice Morales (1995, 17) que su novela «was written in a convoluted Spanish that offered a vision de un mundo torcido». Desde la crítica literaria se ha observado que la experimentación narrativa del autor se manifiesta en la presencia de rasgos lingüísticos-discursivos no normativos a varios niveles, con una andadura fragmentada donde priman enunciados cortos o elípticos yuxtapuestos (Lomelí 1998), un empleo peculiar de las figuras de pensamiento con un uso extendido de la sinécdoque (las partes del cuerpo por las personas) y de la personalización de objetos (Albaladejo Martínez 2007) y la superposición de distintas voces, donde es difícil entender quién habla por la ausencia de marcadores textuales que señalen esta información (Albaladejo Martínez 2007). Además, el uso frecuente del punto y coma en enunciados cortos parece marcar un ritmo que recuerda más la técnica fílmica que la lengua escrita (Lomelí 1998, 9). Por último, como intentaré ejemplificar, está estilísticamente marcado el amplio empleo del imperfecto narrativo que, debido a su naturaleza aspectual,<sup>1</sup> contribuye a aportar al texto una sensación de caos, indeterminación temporal y ausencia de límites (Lomelí 1995; 1998), todo lo cual quizás también remite a la perspectiva de los personajes, en constante estado de alteración debido al consumo de sustancias. Lomelí explica detenidamente las soluciones que ha adoptado en inglés, una lengua cuyo sistema verbal carece de una forma morfológicamente equivalente, para el tratamiento del imperfecto y las vincula al cambio de actitud que se produjo hacia la escritura de Morales, lo cual en su opinión motivó una traducción que en la medida de lo posible mantuviera las asperezas del texto fuente. La versión anterior, a cargo de Max Martínez (Morales, 1981; en adelante TM1), parece mantener un planteamiento más bien didascálico, que según Lomelí «facilitated the accessibility of the work, but fundamentally altered its effect» (Lomelí 1998, 19). En el caso del imperfecto, en TM1 se opta casi exclusivamente por la traducción en el *simple past*, lo que empobrece los efectos estilísticos aspectuales aportados por dicha forma verbal.

Las soluciones adoptadas por Lomelí en el TM2 y defendidas en su introducción son un claro ejemplo de manipulación entendida en la acepción de la Escuela de la Manipulación como intervención activa y consciente en el proceso traductor y condicionada primordialmente por factores extratextuales, tales como ideología, poder y patronazgo (Lefevere, 1992). Siguiendo a Lefevere (1992) la traducción viene a ser una forma de reescritura que como tal es el reflejo de una ideología y de una forma poética, siendo la primera un conjunto de costumbres, convenciones y formas de ver el mundo que guían nuestra actuación (1992: 16). La forma poética, en cambio, es tanto un inventario de recursos literarios (géneros, determinados símbolos, personajes, situaciones prototípicas) como una idea de cómo la literatura debería ser, su papel en sistema social (Lefevere, 1982: 236). Es patente, en este caso, que la nueva traducción ha sido propiciada por un cambio en estos dos factores, que redundó en una mejor acogida de la escritura del autor. El patronazgo, según Lefevere, es «the powers (persons, institutions) that can further or hinder the reading, writing, and rewriting of literature» (Lefevere, 1992: 15). En este caso, creo que la autoridad de Francisco Lomelí como académico y crítico contribuyó también a impulsar y dar visibilidad a un proyecto traductor que iba en sentido contrario a la fluidez, entendida en el sentido de Venuti (2008) como legibilidad y normalización, la modalidad que suele ser la más aceptada en el mercado editorial.

---

<sup>1</sup> El aspecto define la estructura interna temporal de una situación (Comrie 1976). Si la actividad verbal se considera desde el exterior como proceso con un comienzo y un final, es decir si se resalta su delimitación temporal, se habla de aspecto perfecto, si en cambio se considera desde el interior, sin especificar sus límites temporales, se trata de aspecto imperfectivo (Gili Gaya 1961, 148-149).

2. OBSERVACIONES SOBRE EL USO DEL PRETÉRITO IMPERFECTO EN *CARAS*

Paso ahora a identificar cómo se ha concretado en el texto el camino distinto adoptado por las dos traducciones, centrándome en el imperfecto y, sin ánimo de generalización y de exhaustividad, ciñéndome al episodio del accidente de tráfico, el eje del desarrollo del argumento de la novela.

El pretérito imperfecto es un tiempo verbal periférico en el sistema del pasado en español en contraste con el indefinido, que en cambio se considera el tiempo central de la narración, pues transmite la idea de algo acabado. Esto se debe a que la implicatura habitual en un relato de hechos pasados es típicamente (aunque, por supuesto, no exclusivamente) la concatenación de eventos que se suceden uno tras el *final* de otro. El imperfecto, en cambio, presenta múltiples matices entre los que una perspectiva inacabada sobre estados, acciones o procesos (tal como señala también la etimología de su nombre). Este matiz aspectual de apertura e indeterminación hace que el imperfecto se use en un gran espectro de referencias temporales en el discurso para añadir valores expresivos (relacionados con el hablante) o pragmáticos y que se utilice como metáfora gramatical incluso en contextos de presente o futuro (Reyes 1990, 46). Argumenta Reyes que «una acción pasada, que se presenta en curso, sin incluir principio o fin, es una acción “suspendida”, propensa a deslizarse temporalmente hacia el presente o el futuro, y propensa también a no ser acción efectiva, real»<sup>2</sup> (Reyes 1990, 47).

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

El pie estaba contra el hierro de abajo; ya no podía más, y la carcacha charenga llegó hasta cincuenta y cinco; el Turco no sentía el pie; apenas veía. ¡Venga sesenta! ¡Venga sesenta! ¡Chaaaaahiii! ¡Qué curada! ¡Qué locura, qué enfermos, qué felicidad!

Pero los gritos del Román no se distinguían de los gargarones y carcajadas de los otros. Miedo, terror tronaron. ¡Mamá! ¡Maamá! ¡Ma... ma ... máaaaa!

Se hundió más el Turco en el espacio que ocupaba física y mentalmente; la cabeza y las manos que *conducían* el auto ya no lo *hacían* (TF, 31, énfasis añadido).

Al final del fragmento sobresale una anomalía semántica: la copresencia de dos imperfectos narrativos hace inferir que las dos acciones deberían ser concurrentes, sin embargo, las dos acciones se contradicen: la implicatura convencional de «ya no» es que la acción de la que habla el verbo deja de producirse, lo cual choca con el verbo anterior en el imperfecto, que designa la misma acción. De ahí que se desencadene una lectura metafórica: el Turco seguía sentado en el lugar del conductor, quizás seguía incluso con las manos agarradas al volante, pero realmente no tenía el control de sus acciones, o simplemente había dejado de conducir físicamente. El caos y la ambigüedad temporal, además, se acentúan por la alternancia, sin transición alguna, entre el plano de la narración en el pasado y el discurso directo, con las exclamaciones de los personajes.

El contenido aparentemente disperso del imperfecto se aprecia aun más a la hora de estudiarlo contrastivamente para la traducción a otras lenguas. El español y el inglés no organizan el contraste aspectual perfectivo e imperfectivo de la misma manera y en inglés no existe un tiempo exactamente equivalente al pretérito imperfecto español, sino varias formas que expresan las subcategorías de la imperfectividad: la forma progresiva se gramaticaliza con el *past progressive*, la habitualidad con la forma *used to/would* y la continuatividad con el *simple past*. Además, en esta lengua, para la clase de los estados, se neutraliza la

2 A este respecto recordemos el llamado «imperfecto de fantasía» que utilizan los niños en los juegos de rol.

distinción aspectual. En el caso de *Caras*, esta incongruencia a nivel de sistemas verbales plantea evidentemente un reto traductor, que se soluciona de formas distintas en TM1 y TM2, como veremos a continuación.

### 3. EL PRETÉRITO IMPERFECTO EN LAS TRADUCCIONES DE *CARAS*

Lomelí (1998) reconoce acertadamente que la experimentación estilística es un elemento vertebrador de *Caras* y en su introducción afirma: «[I want to] capture the author's original sense of experimentation as well as his Daedalian and, at times, deranged and disjointed virtuosity. [...] I attempt to recreate the explosive nature of the barrio as well as its marginal condition, together with the author's unclear geographical allusions with an ambiguous construct of references. All of this is intentional in the original and consequently reflected in the translation» (Lomelí 1998, 19). El traductor interpreta la elección del imperfecto narrativo en el original como un recurso que apunta a dar un sentido de urgencia, de presente perpetuo en continua evolución, «an uncountable past that is approaching the present» (Lomelí 1998, 11). Seguidamente proporciono la traducción del ejemplo del párrafo anterior, donde se concreta el intento del TM2 de no simplificar las peculiaridades o solucionar las ambigüedades del texto:

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

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

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

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

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

En el siguiente ejemplo aparecen dos verbos, *saber* y *vivir*, cuya semántica decanta ya de por sí por una interpretación durativa (se refieren a un estado antes que a una acción).

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

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

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

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

Lomelí, sin embargo aporta una solución más sofisticada: mantiene el *past tense*, pero selecciona un verbo del mismo campo semántico que *mirar*, que sin embargo contiene un rasgo asemejable a la especificidad imperfectiva. *Glare*, en efecto, significa ‘to look directly and *continuously* at someone or something in an angry way’ (énfasis añadido)<sup>3</sup>. Es cierto que se agrega también el sema de la rabia, pero esto es perfectamente congruente si se piensa en el odio que albergaba Julián hacia la madrastra.

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

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

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

El último ejemplo está extraído de la descripción de los heridos tras el accidente:

Goteaban en la misma ambulancia los hermanos, donde Román vio la sangre de Julián llenar el piso y las sábanas; el ayudante no pudo detener el derrame; Román no pudo llorar. (TF, 33)	The two brothers bled in the same ambulance. Román saw Julián's blood spill on the floor and on the sheets. The attendant could not stem the flow. Román could not cry.	The brothers were dripping blood in the same ambulance, where Román saw Julián's blood saturate the floor and the sheets; the assistant could not stop the flow of blood; Román was unable to cry. (TM2, 32)
--	---	--

Una vez más, Lomelí introduce un matiz que reproduce el valor metafórico del imperfecto. Además, cabe apuntar que *to drip blood* es semánticamente más preciso que *to bleed* y traduce literalmente el verbo *gotear*, un detalle que parece llamar la atención sobre la agonía inexorable que está sufriendo Julián.

#### 4. CONCLUSIONES

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

<sup>3</sup> <https://dictionary.cambridge.org/it/dizionario/inglese/glared>, sub voce. Fecha de acceso 31 de octubre de 2018.

de la ausencia de una forma exactamente equivalente en la lengua meta. De esta manera, el TM2 logra mantener el carácter no convencional e incluso indigesto del texto, pudiendo beneficiarse de una mejor comprensión y aceptación de las asperezas de la narrativa de Morales. El TM1, en cambio, se configuraba más bien como un cauto intento de empezar a divulgar a un autor todavía no comprendido y por ello quizás quiso narrar a los chicanos del barrio de forma menos estremecedora y más aceptable, a través de una lengua relativamente más normalizada. Esta aportación ha intentado explicar algunas diferencias textuales encontradas vinculándolas a las distintas condiciones socio-históricas en que se produjeron las dos versiones, a partir de las categorías identificadas por Lefevere y centrándose en el TM2. Este último, debido a su declarada fidelidad al original - y no a pesar de ella -, se puede definir una reescritura en el sentido lefeveriano (Lefevere 1992): se trata de una respuesta creativa a un cambio de circunstancias que a su vez pretende ser transformativa, en tanto que apunta a visibilizar una obra del patrimonio identitario chicano sin tener que sacrificar ya sus asperezas.

## BIBLIOGRAFÍA

- Albaladejo Martínez, Manuel. 2007. *Hacia una cartografía de Los Ángeles a través de la literatura chicana*. Tesis doctoral. Universidad de Alicante. Fecha de acceso 31 de octubre de 2018. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/hacia-una-cartografia-de-los-angeles-a-traves-de-la-literatura-chicana--0/>
- Comrie, Bernard. 1976. *Aspect*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Gili Gaya, Samuel. 1961. *Curso superior de sintaxis española*. Barcelona: Vox.
- Gurpegui, José Antonio. 1995. «Introduction.» *The Bilingual Review/La revista bilingüe* 20(3) («Alejandro Morales: Fiction Past, Present, Future Perfect», ed. por J.A. Gurpegui): 1-4.
- Lefevere, André. 1982 [2000]. «Mother Courage's Cucumbers. Text, system and refraction in a theory of literature». En *The Translation Studies Reader*, ed. por Lawrence Venuti. London-New York: Routledge, 233-249.
- Lefevere, André. 1992. *Translation, Rewriting and the Manipulation of the Literary Fame*. London and New York: Routledge.
- Lomelí, Francisco A. 1995. «Rereading Alejandro Morales's *Caras viejas y vino nuevo*: violence, sex, drugs, and videotape in a Chicano glass darkly.» *The Bilingual Review/La revista bilingüe* 20(3) («Alejandro Morales: Fiction Past, Present, Future Perfect», ed. por J.A. Gurpegui): 52-60.
- Lomelí, Francisco A. 1998. «Introduction.» en Alejandro Morales, *Caras viejas y vino nuevo/Barrio on the Edge*. Tempe: Bilingual Review Press.
- Morales, Alejandro. 1998. *Caras viejas y vino nuevo/Barrio on the Edge*. Traducido por Francisco A. Lomelí, con texto original en paralelo. Tempe: Bilingual Review Press.
- Morales, Alejandro. 1981. *Old faces and New Wine* [orig. *Caras viejas y vino nuevo*]. Traducido por Max Martínez. San Diego: Maize Press.
- Morales, Alejandro. 1995. «Dynamic identities in heterotopia.» *The Bilingual Review/La revista bilingüe* 20(3) («Alejandro Morales: Fiction Past, Present, Future Perfect», ed. por J.A. Gurpegui): 14-27.
- Reyes, Graciela. 1990. «Valores estilísticos del imperfecto», *Revista de filología española* 1(2), 17-55.
- Venuti, Lawrence. 2008. *The Translator's Invisibility: A History of Translation* (2ª ed.). Abingdon, Oxon, UK: Routledge.