

La “oralidad simulada” en Roberto Bolaño: mexicanismos y lenguaje argótico en dos traducciones italianas de *Los detectives salvajes*

GIORGIA ESPOSITO
Università degli Studi di Torino

Resumen

El objetivo del presente trabajo es analizar las diferentes estrategias traductoras para el trasvase interlingüístico de expresiones marcadas diafásica y diatópicamente. Desde un enfoque descriptivista, observaremos qué técnicas se han aplicado para la traducción del lenguaje argótico y de los mexicanismos en las dos versiones italianas (2003 y 2014) de la novela *Los detectives salvajes* (1998) de Roberto Bolaño. En primer lugar, nos focalizaremos en los rasgos lingüísticos y discursivos de la novela, sobre todo en lo que se refiere a la oralidad simulada en el discurso directo de sus personajes, cuya caracterización sociocultural está fuertemente denotada por su uso más o menos marginal de la lengua. Sucesivamente, presentaremos las ocurrencias de los mexicanismos presentes en el texto original, distinguiendo entre expresiones tabuizadas y las que solo están marcadas diatópicamente. Finalmente, cuantificaremos las tendencias que han imperado en las dos traducciones italianas a fin de destacar las diferencias principales entre las dos versiones en lo referente al lenguaje argótico y regional.

Abstract

The current study aims at carrying out an analysis of the different strategies for the translation of those expressions which are diaphasically and diatopically marked. Using a descriptivist approach, we will draw attention to the techniques which have been implemented for the translation of vernacular expressions by the two Italian versions (2003; 2014) of Roberto Bolaño's novel *Los detectives salvajes* (1998). The first part of the research is centred on the linguistic and discursive features of the novel, particularly on the simulated orality which emerges from direct speeches. In fact, characters' sociocultural profiling is strongly linked to their linguistic marginalization. The second part focuses on the occurrences, within the corpus, of mexicanisms, of which we will distinguish between taboo expressions and those which are only diatopically marked. Finally, we will quantify the translation tendencies arisen, so as to highlight the main differences between the two Italian versions with regard to slang and vernacular language.

1. INTRODUCCIÓN

El trasvase interlingüístico de expresiones argóticas, las cuales remiten a contextos sociolectales bien circunscritos, es sin duda uno de los grandes retos de la traducción. Los traductores se hallan frente a un desafío considerable a la hora de trasvasar a otra lengua-cultura formas lingüísticas no canónicas, como por ejemplo aquellos elementos de la lengua hablada que pretenden conseguir un efecto de ilusión de oralidad. De hecho, a partir de la década de los sesenta del siglo XX, la incorporación de expresiones marginales, incluso tabuizadas, ha desempeñado un papel muy importante para la renovación del lenguaje literario a fin de reivindicar

las funciones creativas, subversivas e identitarias de la inserción de lo oral en el entramado literario (Marcone, 1997: 40; Kunz, 2012: 148).

La razón por la que decidimos emprender este estudio deriva, por un lado, de un interés por la traducción de aquellos aspectos del lenguaje que, por varios motivos de raíz generalmente pragmática, suponen un reto notable a la hora de encontrar homólogos que sean funcionalmente equivalentes en otra lengua. Por otra parte, la decisión de focalizarnos en el trasvase interlingüístico de expresiones argóticas y soeces deriva de nuestra experiencia didáctica, que nos ha permitido darnos cuenta del desamparo en el que caen los estudiantes a la hora de traducir expresiones no canónicas, especialmente las malsonantes. A este respecto, creemos que se trata de un ámbito de la reflexión traductológica del que no se puede prescindir si se quieren proporcionar las herramientas necesarias para la formación de futuros traductores literarios y, aún más, audiovisuales.

Para ello, en este trabajo nos centramos en las traducciones al italiano de la novela *Los detectives salvajes* (1998) del autor chileno Roberto Bolaño, una de las novelas paradigmáticas del postmodernismo literario (de Mora, 2015: 34). Se trata de un texto que destaca especialmente por su uso excéntrico y polilectal del lenguaje y en el que abundan abruptos cambios de registros así como una gran variedad de mexicanismos y expresiones tabuizadas, las cuales pertenecen a la jerga de la Ciudad de México de los años setenta, década en la que se desarrolla buena parte de la novela y que corresponde a la época en que el autor vivió en la capital de México, de 1968 a 1977, antes de mudarse a España (Kunz, 2012: 149).

Sin embargo, más allá de su lenguaje peculiar, otro aspecto destacado de esta novela de Bolaño atañe precisamente al ámbito traductor, ya que contamos con dos traducciones al italiano de esta obra, publicadas a poco más de una década de distancia la una de la otra: la primera en 2003, a cargo de Maria Nicola por la editorial Sellerio y la segunda en 2014, traducida por Ilide Carmignani y publicada por Adelphi. Así pues, nuestro objetivo es observar, desde un enfoque descriptivista, qué tendencias han imperado en las traducciones del lenguaje argótico presente en *Los detectives salvajes*, asimismo, nos proponemos destacar en qué se diferencian las dos versiones italianas con respecto a la traducción de esas formas lingüísticas marcadas en diatopía y diafasía.

Siguiendo a Toledano (2003) y Santaemilia (2008) asumimos que la traducción de expresiones tabuizadas, sobre todo en lo referente al campo de la sexualidad y la religión, sigue estando sujeta a procesos de censura, más o menos voluntaria y consciente, por parte de los traductores. Hay expresiones que se perciben como obscenas e incluso como una ofensa por parte del receptor, en cuanto suponen la violación de normas morales cuya observancia se considera necesaria para el respeto de los principios ideológicos de la sociedad a la que pertenece el receptor (Toledano, 2003: 74). Son precisamente esas expresiones las que suelen estar sometidas a una autocensura del traductor o, en otras ocasiones, a mutilaciones impuestas por las editoriales, a fin de producir textos más aceptables desde una perspectiva social y personal; de ahí que, a menudo, las traducciones sean más formales y menos transgresoras que los textos originales (Santaemilia, 2008: 222).

Asimismo, basándonos en Berman (1990: 3) y Gambier (1994: 414), presentamos la hipótesis de que la primera traducción de *Los detectives salvajes* es más asimiladora y menos fiel al original que su posterior retraducción. También tenemos en cuenta las observaciones de Pym (1998) y Venuti (2004) acerca de los diversos motivos por los que se suelen realizar retraducciones. En particular, al tratarse en nuestro caso de una retraducción "activa" (Pym, 1998: 82) –o sea una retraducción que no se debe a factores temporales o geográficos, como es el caso de las "pasivas", sino que se produce en el mismo contexto cultural y generacional que la traducción anterior– nos parece interesante investigar en qué medida pueden haber influido los diversos factores. Para ello, nos basámos fundamentalmente en los principales motivos de retraducción identificados por Venuti (2004: 25-26): un uso del lenguaje obsoleto o desfasado,

las nuevas interpretaciones críticas de un texto, el cambio de estatus del autor en la cultura meta, razones de política editorial y comercial, ya que tiene más prestigio –y un menor coste– presentar una obra como una nueva traducción que adquirir los derechos de traducción y publicar una traducción revisada.

Para este trabajo partimos, pues, de la hipótesis de que la retraducción en 2014 de la novela *Los detectives salvajes* a tan solo once años de distancia de la primera versión al italiano obedezca, entre otras cosas, a la necesidad de producir una traducción más transgresora en lo referente al carácter excéntrico del lenguaje del autor. Esta hipótesis estaría apoyada, además, por factores temporales: cuando se publicó la primera traducción al italiano de *Los detectives salvajes*, en enero de 2003, Bolaño aún era un autor relativamente marginal e incluso desconocido en Italia. En cambio, a partir de su fallecimiento, en el mes de julio del mismo año, el conjunto de su obra ha sido objeto de numerosos estudios, tesis doctorales, artículos y documentales (Balada Campo, 2015a: 27). De hecho, después de su prematura muerte a los cincuenta años por una enfermedad hepática y tras la publicación de su obra póstuma, en primer lugar la novela *2666* (2004), Bolaño se ha convertido en un escritor de culto envuelto, además, en un halo de leyenda que ha hecho de él casi el último escritor maldito¹. Así las cosas, siguiendo a Berman (1990), Gambier (1994) y Venuti (2004), parece razonable suponer que la primera traducción al italiano de *I detective selvaggi* (2003), que se remonta a una época en que el autor aún no gozaba de gran renombre, fuera más neutralizadora en lo que respecta al trasvase del lenguaje argótico y tabuizado y que, por el contrario, el éxito póstumo y su mitificación como autor maldito exigieran otra traducción más atrevida y transgresora. Partiendo de esta hipótesis, en las páginas que siguen intentaremos verificar si la retraducción de *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño (1998) ha producido un texto más transgresor que su antecedente en lo referente al trasvase del lenguaje argótico presente en la novela.

2. RASGOS LINGÜÍSTICOS Y DISCURSIVOS DE *LOS DETECTIVES SALVAJES*

La novela *Los detectives salvajes* (Bolaño, 1998) consta de tres partes, de las que la primera –*Mexicanos perdidos en México* (1975)– y la tercera –*Los desiertos de Sonora* (1976)– son el diario íntimo del personaje Juan García Madero, estudiante de derecho aspirante a poeta, mientras que la segunda parte –*Los detectives salvajes* (1976-1996)– recoge los testimonios de distintos personajes que tuvieron alguna relación con los poetas Arturo Belano y Ulises Lima, pseudónimos, respectivamente, del autor Roberto Bolaño y de su amigo, el poeta Mario Santiago Papasquiaro. La novela es un homenaje al movimiento poético infrarrealista², del que Bolaño y Santiago fueron los fundadores, y es a la vez un retorno a los vanguardistas de los años veinte, en particular a los estridentistas mexicanos, con quienes el movimiento infrarrealista compartía una actitud irreverente e incluso desafiante frente al canon literario (de Mora, 2015: 35).

En rigor, no se puede aprehender el alcance de la novela, ni el conjunto de la obra de su autor, si no se reconoce el papel fundamental que ahí juegan las relaciones intertextuales en tanto que dispositivo textual que permite llevar a cabo una reconfiguración dialógica y

¹ Roberto Bolaño: *el último maldito* es el título de un documental de 2010 dirigido por José Luis López-Linares.

² Bolaño y Santiago fundan, en la Ciudad de México de los años setenta, el movimiento infrarrealista (denominado "realismo visceral" o "real visceralismo" en la novela *Los detectives salvajes*), una vanguardia poética de la que se ha dicho que fue más literaria que real: "el infrarrealismo [...] se volvió real en la medida en que fue ficcionalizado en *Los detectives salvajes*" (Ayala, 2008: 93). En 2014 se publicó una antología, a cargo del poeta Rubén Medina, que reúne buena parte de la producción poética infrarrealista. Misteriosamente, de los poemas de Bolaño ahí recogidos solo aparecen los títulos seguidos de una página en blanco. Así se justifica en la edición esa extrañeza: "La dura custodia que la agencia y la heredera de Roberto Bolaño ejercen sobre su obra ha impedido que podamos incluir una selección de sus poemas en la presente antología. Sabemos que a RB le habría gustado compartir este libro con la vieja tribu, por lo que apelando a su espíritu lúdico y provocador, resolvimos dejar en blanco la sección en donde deberían aparecer sus poemas" (Medina, 2014: 106).

heterodoxa del canon literario (Esposito, 2019: 251). A lo largo de toda su obra, Bolaño desafía el canon literario institucionalizado, esto es, subvierte la influencia del boom y sus epígonos, rehabilita la obra olvidada de escritores de culto y refuta toda posibilidad de nacionalismo en las letras hispanoamericanas (Zavala, 2012: 639). A este respecto, Balada Campo ha señalado que para Bolaño: “[l]a literatura es vista, pues, no como una actividad pacífica e inocua, sino como una batalla por el control del propio discurso literario” (Balada Campo, 2015a: 27).

2.1 Intertextualidad

La presencia de una densa red de relaciones intertextuales, más o menos explícitas en el texto, es sin duda uno de los rasgos discursivos más destacados de *Los detectives salvajes* (Bolaño, 1998). Por ello la novela ha sido considerada “una de las novelas paradigmáticas del postmodernismo literario” (de Mora, 2015: 34) y hasta “una odisea postmoderna” (Balada Campo, 2015: 93), donde “la intertextualidad es una forma de reconocimiento a otros escritores –marcada, unas veces, y no marcada, otras– que recorre gran parte del tejido narrativo, ya que se trata de una novela fundamentalmente dialógica” (de Mora, 2015: 34). El diálogo con el canon se lleva a cabo a lo largo de toda la novela y se puede apreciar tanto en la frecuente alusión a otros autores y obras como en la estructura misma del relato.

A nivel macroestructural, la novela opera un canje por el que se sustituye el mito de Ulises por el de Rimbaud:

Bolaño desarrolla en *Los detectives salvajes* una odisea postmoderna en la que, mediante la estructura misma del relato, paralelismos con la *Odisea* y con Rimbaud, referencias a la epopeya homérica y al autor de *Le bateau ivre*, y numerosas transformaciones y divergencias significativas con respecto a la *Odisea*, se escenifica la sustitución de la subjetividad característica de la modernidad (Ulises) por la subjetividad característica de la postmodernidad (Rimbaud). No se trata pues del fin del mito, sino del fin de *un* mito, del fin de una concepción de la subjetividad. El mito como narración significativa para los tiempos actuales se renueva y adapta mediante la figura de Rimbaud. Nuevos tiempos necesitan nuevas ideas sobre el sujeto y por lo tanto nuevos mitos acordes: *Je est un autre*. (Balada Campo, 2015: 86-87)

De ahí, tal vez, que los dos personajes principales de la novela lleven los nombres, respectivamente, del héroe homérico, paradigma del hombre obsoleto: Ulises Lima, y el del poeta francés, el sujeto nuevo: Arturo Belano. La intertextualidad también se encuentra en alusiones más o menos explícitas a otros autores, en ocasiones para desafiar su papel sagrado en el canon literario, como en el fragmento a continuación, extraído de la primera parte de *Los detectives salvajes*, donde García Madero escribe en su diario algunas consideraciones sobre la poesía mexicana y el imperio de poetas como el mexicano Octavio Paz y el chileno Pablo Neruda:

Coincidimos plenamente en que hay que cambiar la poesía mexicana. Nuestra situación (según me pareció entender) es insostenible, entre el imperio de Octavio Paz y el imperio de Pablo Neruda. Es decir: entre la espada y la pared. (Bolaño, 1998: 30)

En otras ocasiones, las alusiones son menos explícitas y toman la forma de un pastiche, como en el caso de un pasaje de *Antes que anochezca* (1998) de Reinaldo Arenas, donde el autor cubano hace una clasificación de los homosexuales en Cuba:

Las cuatro categorías de locas

Atendiendo a aquellas diferencias tan grandes entre unos y otros homosexuales, establecí unas categorías entre ellos. Primero estaba la loca de argolla [...] Después

de la loca de argolla venía la loca común [...] A la loca común le sigue la loca tapada [...] Después estaba la loca regia. (Arenas, 1992: 103-104)

En su estudio sobre el canon literario en *Los detectives salvajes*, de Mora (2015: 43) identifica en el fragmento de Arenas arriba mencionado el antecedente de uno de los pasajes más irreverentes y humorísticos de la novela de Bolaño, donde aparece una clasificación de los géneros literarios y, pocas líneas más adelante, una clasificación de los poetas según la inclinación sexual de estos:



Las novelas, generalmente, eran heterosexuales, la poesía, en cambio, era absolutamente homosexual, los cuentos, deduzco, eran bisexuales, aunque esto no lo dijo. Dentro del inmenso océano de la poesía distinguía varias corrientes: maricones, maricas, mariquitas, locas, bujarrones, mariposas, ninfos y filenos. Las dos corrientes mayores, sin embargo, eran la de los maricones y la de los maricas. Walt Whitman, por ejemplo, era un poeta maricón. Pablo Neruda, un poeta marica. William Blake era maricón, sin asomo de duda, y Octavio Paz marica. Borges era fileno, es decir de improviso podía ser maricón y de improviso simplemente asexual. Rubén Darío era una loca, de hecho la reina y el paradigma de las locas. [...] El panorama poético, después de todo, era básicamente la lucha (subterránea), el resultado de la pugna entre poetas maricones y poetas maricas por hacerse con la *palabra*. (Bolaño, 1998: 83-84)

2.1 Oralidad simulada

Otro rasgo destacado de la novela es la cantidad de diferentes registros de voces que da lugar a "un efervescente magma lingüístico" (Vila-Matas, 2002: 99) en el que priman aspectos de la oralidad y, más precisamente, el recurso a formas lingüísticas marginales, no canónicas, incluso tabuizadas. Es cierto que la incorporación de registros orales así como la intensificación del efecto de mimesis del discurso oral no es una prerrogativa de Bolaño sino una tendencia más generalizada que, a partir de los años sesenta, se observa en buena parte de la producción literaria mundial (Marcone, 1997: 40). Sin embargo, esta inscripción de la oralidad no deja de ser un efecto de lectura, esto es, una "invención de oralidad" (Marcone, 1997: 113) cuya función no es la de reflejar sino la de aprehender e interpretar (Marcone, 1997: 77).

Pues bien, también en Bolaño la incorporación de elementos de la lengua hablada va más allá de la estética de la imitación realista; más bien, esta "oralidad fingida" constituye "un artificio que aspira a la creación de un nuevo lenguaje literario plurifónico y polilectal" (Kunz, 2012: 148). Las distintas voces que caracterizan los varios personajes y hasta el repertorio lingüístico más o menos plural de cada personaje cumplen una función poética, en el sentido que le atribuye Jakobson (1978: 220 *apud* Kunz, 2012: 156), o sea el de centrar el mensaje en la forma seleccionada para expresar un determinado contenido:

Bolaño muestra que la oralidad simulada en el discurso directo de sus personajes es el resultado de una opción estética, que cumple una función poética, que es quizás más importante que su aparente calidad de testimonio mimético. (Kunz, 2012: 156)

No es, pues, una mimesis de lo oral ni un propósito de realismo lo que expresa el repertorio lingüístico plural de la novela; muy al contrario, este discurso plural produce a menudo extrañamiento, desentendidos y hasta situaciones humorísticas. Por ejemplo, cuando García Madero admite su incompreensión del código usado por sus interlocutores; el mismo García Madero que al principio de la novela alardea de su buen dominio de la terminología métrica y desconfía de la competencia de un crítico literario porque este ignora cómo se define una pentapodia o un *rispetto*, tiene un déficit notable frente al lenguaje no literario. Así pues, el mayor o menor dominio de ciertos registros es una forma de caracterizar a los personajes a

través de la identificación de los ambientes cuyos códigos conocen o bien ignoran. La primera muestra de esta competencia insuficiente de la oralidad tiene que ver con el léxico tabuizado referente a prácticas sexuales: el término *guagüis*, mexicanismo por ‘felación’³, cuyo significado el joven estudiante y poeta García Madero desconoce:

Brígida seguramente se apercibió de mi estado pues se levantó y, tras volver a estudiarme desde lo alto, me propuso un **guagüis**.

- Qué... - dije.

- Un **guagüis**, ¿quieres que te haga un **guagüis**?

La miré sin comprender, aunque como un nadador solitario y exhausto la verdad poco a poco se fue abriendo paso en el mar negro de mi ignorancia. [...]

- No sé de qué hablas - dije.

- De mamártela, mi vida.

(Bolaño, 1998: 25)

Para describir situaciones como la de arriba, en que se tematiza la marginalidad de la jerga y se la convierte en el objeto de comentarios metalingüísticos, Kunz (2012: 152) habla de “atisbos de autoconciencia lingüística”, que sirven el propósito opuesto al del realismo mimético, ya que lo que hacen es relativizar irónicamente el pretendido realismo de discursos supuestamente orales. En otra situación, la incompetencia comunicativa de García Madero tiene que ver con un término que pertenece al vocabulario de la delincuencia: el verbo *abaratar*, que su interlocutor usa en un enunciado donde evidentemente no tiene el sentido corriente de ‘bajar el precio de algo’ sino el de ‘vencer, someter a alguien’⁴:

- El papá de Angélica está un poco chalado. Si ves algo raro no te asustes, tú haz lo mismo que hago yo y como si lloviera. Si se pone pesado, **lo abaratamos** y ya está.

- ¿**Lo abaratamos**? - dije sin saber muy bien qué era lo que me proponía -. ¿Entre tú y yo? ¿En su propia casa? (Bolaño, 1998: 33)

Expresiones como las que acabamos de ver –*guagüis* y *lo abaratamos*– representan “la jerga más heterodoxa (y la menos registrada en los diccionarios) de las variedades sociolectales que se usan en *Los detectives salvajes*” (Kunz, 2012: 153). En casos como los de arriba, el contexto cumple una función aclaradora que no pone en peligro la inteligibilidad del sentido global para quienes no estén familiarizados con ciertas variedades sociolectales del español de la Ciudad de México de la década de los setenta. Sin embargo, en otros casos las informaciones contextuales son muy escasas y los lectores deben resignarse a no comprender algunas palabras o expresiones (por ejemplo: *híjoles*, *mana*, *ixtles*, *se rindió*, *tiras*, *nelson*, *ruca*, *lurias*, etc.), sintiendo “lo mismo que cualquier persona no familiarizada con el lenguaje hermético de un grupo de marginados” (Kunz, 2012: 153), como en el siguiente diálogo entre la joven prostituta y drogadicta Lupe, “verdadera encarnación de la marginación lingüística” (Kunz, 2012: 153), y sus amigas Carmencita y María:

- ¡María! **Híjoles**, **mana**, cuánto tiempo - dijo y luego le dio un abrazo. [...]

- Pensé que te habías muerto - dijo María de golpe [...]

- Bien viva que estoy. Pero casi. ¿No es verdad, Carmencita?

La llamada Carmencita dijo «**ixtles**» y siguió estudiando a María.

- La que **se rindió** fue Gloria, ¿la conociste, no? Qué **sacón de onda**, **mana**, pero a esa **ruca** nadie la quería.

- No, no la conocí - dijo María con una sonrisa en los labios.

³ DEM (El Colegio de México, 2019: web).

⁴ Glosario de voces mexicanas, coloquiales y argóticas usadas en *Los detectives salvajes* (Kunz, 2012: 165).

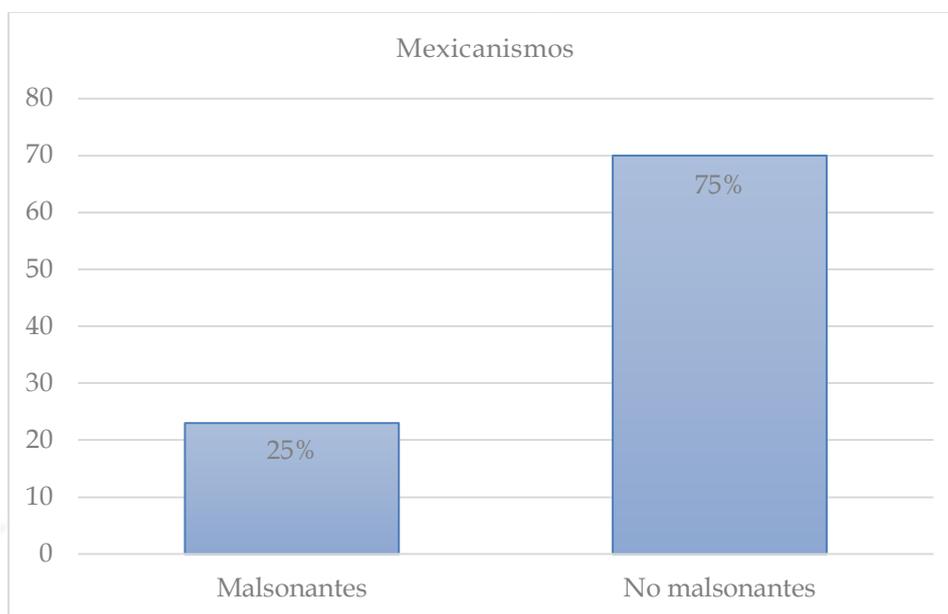
- **Se la cargaron los tiras** - dijo Carmencita.
 - ¿Y se ha hecho algo? - dijo María.
 - **Nelson** - dijo Carmencita -. ¿Para qué? La **ruca** estaba **lurias** con sus historias secretas. Le entraba a **todano**, así que ni modo.
- (Bolaño, 1998: 44-45)

3. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Como ya se ha dicho, el objetivo de nuestro estudio consiste en un análisis comparativo de las diversas estrategias traductoras que se han utilizado en las dos versiones italianas de *Los detectives salvajes* para la traducción de expresiones regionales y sociolectales marcadas. Para ello, hemos extraído las ocurrencias de todos los mexicanismos, palabras y locuciones, presentes en la primera de las tres partes en que se divide la novela: *Mexicanos perdidos en México* (páginas 11-137). Sucesivamente, dentro de los mexicanismos hallados, hemos distinguido entre expresiones sociolectales no malsonantes y expresiones soeces, o sea malsonantes. Así, hemos recolectado 195 ocurrencias totales de 93 mexicanismos, de los cuales el 75% (70 ocurrencias) son expresiones sociolectales no malsonantes mientras que el 25% (23 ocurrencias) corresponden a expresiones soeces, como se resume en la tabla y en el gráfico a continuación:

Ocurrencias		n.	
Mexicanismos	Malsonantes	93	23
	No malsonantes		70
Ocurrencias totales		195	

Tabla 1. Cantidad de mexicanismos presentes en la primera parte de *Los detectives salvajes*



3.1 Fuentes terminológicas

Para las fuentes terminológicas nos hemos basado en los siguientes recursos lexicográficos para el español:

- *DEM: Diccionario del español de México* (El Colegio de México, 2019)
- *Diccionario breve de mexicanismos* (Gómez de Silva, 2001)
- *DLE: Diccionario de la lengua española* (Real Academia Española, 23.4 ed.)

- *Glosario de voces mexicanas, coloquiales y argóticas usadas en Los detectives salvajes* (Kunz, 2012)

y para el italiano:

- *Vocabolario Treccani online* (Istituto della Enciclopedia Italiana)
- *Nuovo De Mauro* (De Mauro)
- *Vocabolario della lingua italiana* (Devoto-Oli, 2010)

Además de los diccionarios, también nos hemos apoyado en corpus contemporáneos del español y del italiano para comprobar la frecuencia y los contextos de uso de las expresiones objeto de nuestro análisis, tanto del texto original como de las traducciones:

- CREA: Corpus de Referencia del Español Actual
- CORPES XXI: Corpus del Español del Siglo XXI
- CORIS/CODIS: Corpus di Italiano Scritto
- KIParla: Corpus di Italiano parlato

3.2 Traducir el lenguaje soez y regional

Antes de exponer los criterios de análisis que hemos adoptado en nuestro estudio, cabe remarcar, como ya se ha dicho, que la traslación de términos y secuencias vulgares, máxime si pertenecen a variedades geográficas, es uno de los grandes retos de la traducción (Zamora, 2018: 155). Para el trasvase interlingüístico de expresiones soeces y regionales, los traductores se ven obligados con frecuencia a recurrir a términos análogos y funcionalmente equivalentes pero estandarizados. A este respecto, Toury (1995: 58-61) señala por lo menos tres estrategias traductorales generales: (i) eufemización, o sea la supresión total o parcial de vulgarismos; (ii) fidelidad lingüística, o sea la conservación de las imprecaciones; (iii) estandarización de rasgos pertenecientes a variedades lingüísticas marcadas en diatopía mediante la sustitución por otros neutros en la versión meta.

Con todo, muchos estudios descriptivos han puesto de manifiesto que la estrategia más recurrente en la práctica de la traducción es la autocensura del traductor, a la que se pueden añadir mutilaciones impuestas por las editoriales. Esta autocensura es el resultado de una lucha ética individual entre uno mismo –el propio traductor– y el contexto (Santaemilia, 2008: 221-222); en efecto, es el propio receptor (lector, traductor, editor, etc.) quien percibe algo como obsceno y como una ofensa, en tanto que supone la transgresión de unas normas morales cuya observancia se considera necesaria para respetar los principios ideológicos fundamentales de una sociedad (Toledano, 2003: 74).

Según observa Zamora (2015: 326) en un estudio sobre la traducción de unidades fraseológicas tabuizadas en el doblaje fílmico italiano-español, esta propensión a la censura, a la eliminación de términos y secuencias soeces en las versiones dobladas, es de hecho una norma tácita, que consiste en evitar o mitigar el lenguaje malsonante, de lo cual deriva que las traducciones sean, muy a menudo, más formales y menos transgresoras que los originales. Pues bien, en las páginas que siguen procuraremos observar en qué medida esas tendencias (eufemización, fidelidad, autocensura, etc.) se dan en las dos traducciones al italiano de la novela *Los detectives salvajes* de Bolaño.

3.3 Criterios de análisis

Los criterios de análisis a través de los cuales hemos clasificado las estrategias de traducción son los siguientes. Algunos se aplican solo a la traducción de expresiones tabuizadas (ET),

otros solo al trasvase de mexicanismos (M), finalmente la mayoría de ellos se aplica tanto a los mexicanismos en general como a los malsonantes. A continuación enumeramos los criterios adoptados y, sucesivamente, proponemos un ejemplo por cada estrategia traductora:

Estrategias de traducción:	Sigla:	Se aplica a:
1. Eufemización	EU	ET
2. Disfemización	DI	ET
3. Préstamo total	P.T.	M
4. Neutralización	NE	M
5.1 Fidelidad (italiano)	F.I.	ET, M
5.2 Fidelidad (italiano regional)	F.I.R.	ET, M
6. Explicitación	EX	ET, M
7. Recreación	RE	ET, M
8. Omisión	OM	ET, M

Tabla 2. Criterios de análisis para la clasificación de estrategias traductoras

A continuación, exponemos esquemáticamente un ejemplo por cada estrategia de traducción hallada. Se marca con la sigla DS el texto original (*Los detectives salvajes*), mientras que las dos versiones italianas se identifican a través de las iniciales de la editorial seguidas del año de publicación: SEL_03 y ADE_14.

(a) EUFEMIZACIÓN [EU]

DS	Significado	Malsonante	SEL_03		ADE_14	
Darle en la madre (p. 80)	Golpear, causar un daño grave	Sí	Metterla nel culo (p. 107)	F.I.	Gliela farò vedere io (p. 92)	EU

(b) DISFEMIZACIÓN [DI]

DS	Significado	Malsonante	SEL_03		ADE_14	
A la goma (p. 45)	Deshacerse o desentenderse de alguien o de algo	No	'Fanculo (p. 59)	DI	Fanculo (p. 52)	DI

(c) PRÉSTAMO TOTAL [P.T.]

DS	Significado	Malsonante	SEL_03		ADE_14	
Mana (p. 46)	Hermana, amiga íntima	No	Cara mia (p. 58)	F.I.	Mana (p. 86)	P.T.

(d) NEUTRALIZACIÓN [NE]

DS	Significado	Malsonante	SEL_03		ADE_14	
Tambo (p. 49)	Cárcel	No	Gabbio (p. 65)	F.I.	Galera (p. 57)	NE

(e) FIDELIDAD (ITALIANO - ITALIANO REGIONAL) [F.I. - F.I.R.]

DS	Significado	Malsonante	SEL_03		ADE_14	
Te agasaja (p. 45)	Halagar, complacer, ligar	No	Ti baccaglia (p. 59)	F.I.R.	Con cui te la fai (p. 52)	F.I.

(f) EXPLICITACIÓN [EX]

DS	Significado	Malsonante	SEL_03		ADE_14	
La neta (p. 46)	La verdad	No	Ma scusa (p. 61)	EX	Secondo te (p. 54)	EX

(g) RECREACIÓN [RE]

(h) OMISIÓN [OM]

DS	Significado	Malsonante	SEL_03		ADE_14	
Gabacho (p. 46)	Extranjero, gringo (despectivo)	No	Carciofo (p. 60)	RE	0 (p. 53)	OM

4. ESTUDIO COMPARATIVO DE DOS TRADUCCIONES ITALIANAS DE LOS DETECTIVES SALVAJES

Entre las expresiones jergales más frecuentes en la novela se encuentran las derivadas del verbo *chingar*, por ejemplo: *chingadera* ('acción baja, broma estúpida'), *un chingo* ('muchas cantidad'), *h/jijo de la chingada* ('hijo de puta') y *chingada madre*, como en el fragmento a continuación:

Ejemplo 1

– ¿Y qué hizo?
– Nada, chingada madre, no hizo nada.
– Tal vez no te vio – dijo Moctezuma.
(DS, p. 75)

– E cosa fece?
– Niente, puttana Madonna, non fece niente.
– Forse non ti vedeva – disse Moctezuma.
(SEL_03, p. 101)
Estrategia: DI

«E che ha fatto?».
«Nulla, porca puttana, non ha fatto nulla».
«Forse non ti ha visto» ha detto Moctezuma.
(ADE_14, p. 87)
Estrategia: F.I.

El diccionario breve de mexicanismos de Gómez de Silva (2001: 55) recoge, bajo el lema *chingar*, la expresión *chinga a tu madre*: 'expresión que es una injuria muy grave', mientras que el DEM (El Colegio de México, 2019: web) también contiene, mas bajo el lema *chingada*, la combinación que nos ocupa, *chingada madre*, definida como sigue: 'La madre, concebida como violada o mancillada'. Ambas traducciones del ejemplo (1) mantienen el carácter soez de la expresión mexicana *chingada madre* pero lo hacen a través de dos estrategias diferentes, la una más lexicalizada que la otra. Efectivamente, la expresión utilizada en SEL_03, *puttana Madonna*, no se registra en ningún diccionario de la lengua italiana y tampoco en los corpus consultados, mientras que la utilizada en ADE_14, *porca puttana*, presenta 3 ocurrencias en el corpus KIParla y 82 ocurrencias en CORIS/CODIS, además aparece en todos los diccionarios del italiano consultados. Análogamente, los derivados del verbo *chingar* aparecen en todos los diccionarios de mexicanismos consultados, asimismo la expresión *chingada madre* presenta 13 ocurrencias en el corpus CREA y 92 ocurrencias en el CORPES XXI.

De ahí que hayamos considerado un caso de fidelidad (F.I.) la traducción de ADE_14 y uno de disfemización (DI) la de SEL_03. Tal vez la traducción de SEL_03 resulte más

transgresora y obscena por involucrar, desacralizándolos, dos campos semánticos en lugar de uno; es decir, la expresión de SEL_03 es sexista y blasfema a la vez, mientras que la de ADE_14 solo mantiene la connotación sexista. Otro factor relevante consiste en el diferente grado de lexicalización, mayor para la expresión de ADE_14, del que deriva una pérdida parcial de su significado referencial y a la que se asocia un mayor índice de permisividad. Como ha señalado Zamora (2015: 324), hay casos en los cuales "el significado semántico de la unidad se ha transformado en pragmático y la imagen a la que evoca se ha diluido en la mente de los hablantes", mientras que en otros casos la imagen evocada por la expresión se mantiene; es esta "desigualdad, esta conservación de la imagen conceptual, [la que] genera que su grado de ofensa sea mayor" (Zamora, 2015: 324).

A lo largo del mismo diálogo del ejemplo (1) que acabamos de ver aparecen otras tres expresiones argóticas: *ñero*, *jija de la chingada* y *te mentó la madre*, de las que solo la segunda y la tercera son malsonantes:

Ejemplo 2

[...]
 – Tal vez no te vio – dijo Moctezuma.
 – Claro que me vio. [...] Y luego desapareció. Así que yo me dije hoy has perdido, ñero [...]. Y comencé a retirarme en forma y en eso que se me abalanza la jija de la chingada de la mamá de María [...] y qué creen que me dice... [...]
 – ¿Te mentó la madre? – dije tentativamente.
 (DS, p. 75)

[...]
 – Forse non ti vedeva – disse Moctezuma.
 – Certo che mi vedeva. [...] E poi sparì. E così io mi dissi oggi ti è andata male, stronzo [...]. E cominciai a ritirarmi in buon ordine ed è lì che mi salta addosso quella figlia di puttana della madre di Maria [...] e cosa credete che mi abbia detto? [...]
 – Ti mandò a fare in culo? – buttai lì orientativamente.
 (SEL_03, pp. 101, 102)

[...]
 «Forse non ti ha visto» ha detto Moctezuma.
 «Certo che mi ha visto. [...] E poi è sparita. Così mi sono detto oggi ti è andata male, caro mio [...]. E ho cominciato a ritirarmi in buon ordine e proprio allora mi salta addosso quella troia della madre di Maria [...] e cosa pensate che mi abbia detto...» [...]
 «Vaffanculo?» ho detto io giusto per fare un tentativo.
 (ADE_14, p. 87)

A continuación, en la tabla (3) se esquematizan las diversas estrategias de traducción del ejemplo (2) arriba:

DS	Significado	SEL_03		ADE_14	
		traducción	estrategia	traducción	estrategia
Ñero	<i>Amigo, compañero</i>	Stronzo	DI	Caro mio	F.I.
Jija de la chingada	<i>Hija de puta</i>	Figlia di puttana	F.I.	Troia	F.I.
Te mentó la madre	<i>Te insultó</i>	Ti mandò a fare in culo	F.I.	Vaffanculo	F.I.

Tabla 3. Comparación de las estrategias de traducción del ejemplo 2

En la traducción de ADE_14 del ejemplo (2) hallamos tres técnicas de fidelidad mientras que en SEL_03 conviven dos estrategias de fidelidad y un caso de disfemización, probablemente como estrategia de compensación de las pérdidas que se hayan producido en otras partes del

texto. Las diversas técnicas de traducción de los ejemplos (1) y (2) son representativas de unas tendencias generales que diferencian las dos versiones italianas de la novela de Bolaño; es decir, en SEL_03 encontramos más estrategias creativas, tales como la recreación (2%) y la fidelidad por medio del italiano regional (3%), soluciones traductoras que por el contrario no constan en ADE_14. Por su parte, en ADE_14 hay un empleo mucho más frecuente de préstamos totales (11% frente al 1% en SEL_03) y estrategias de neutralización (6% frente al 4% en SEL_03).

Una muestra ejemplificadora de estas diversas tendencias se puede apreciar en el fragmento a continuación (ejemplo 3), muy denso en mexicanismos, extraído de un diálogo entre la joven prostituta Lupe y sus amigas Carmencita y María, ejemplo ya visto en el apartado § 2.2 y presentado aquí con una nueva numeración:

Ejemplo 3

– ¡María! Híjoles, mana, cuánto tiempo – dijo y luego le dio un abrazo. [...]
– Pensé que te habías muerto – dijo María de golpe [...]
– Bien viva que estoy. Pero casi. ¿No es verdad, Carmencita?
La llamada Carmencita dijo «ixtles» y siguió estudiando a María.
– La que se rindió fue Gloria, ¿la conociste, no? Qué sacón de onda, mana, pero a esa ruca nadie la quería.
– No, no la conocí – dijo María con una sonrisa en los labios.
– Se la cargaron los tiras – dijo Carmencita.
– ¿Y se ha hecho algo? – dijo María.
– Nelson – dijo Carmencita –. ¿Para qué? La ruca estaba lurias con sus historias secretas. Le entraba a todano, así que ni modo.

(DS, pp. 44-45)

– María! Cavoli, quanto tempo, disse e poi l'abbracciò. [...]
– Pensavo che fossi morta – disse María di colpo [...]
– E invece sono vivissima. Ma stavo per. Non è vero, Carmencita?
La suddetta Carmencita disse «'azzo» e continuò a studiare María.
– Quella che ha schiodato è stata Gloria, l'hai conosciuta, no? Che botta di sfiga, cara mia, però quella pazza non la poteva vedere nessuno.
– No, non la conoscevo – disse María col sorriso sulle labbra.
– L'ha stirata la pula – disse Carmencita.
– E avete fatto qualcosa? – disse María.
– None – disse Carmencita. – E per cosa? Quella era completamente andata con le storie che si faceva. Tirava su di tutto, cosa vuoi farci.

(SEL_03, p. 58)

«María! Cavolo, *mana*, quanto tempo» ha detto e poi l'ha abbracciata. [...]
«Pensavo che fossi morta» ha detto María di colpo [...]
«No sono viva, vivissima. Ma c'è mancato un pelo. Eh, Carmencita?».
La suddetta Carmencita ha detto «ixtles» e ha continuato a studiare María.
«A morire è stata Gloria, la conoscevi, no? Che botta, *mana*, ma a quella non le voleva bene nessuno».
«No, non la conoscevo» ha detto María con un sorriso sulle labbra.
«L'hanno fatta fuori gli sbirri» ha detto Carmencita.
«E nessuno ha mosso un dito?» ha detto María.
«Nelson» ha detto Carmencita. «Tanto a che serviva?
Quella lì era fuori di testa, troppi segreti. Si faceva di tutto, era rovinata».

(ADE_14, pp. 51-52)

En la tabla (4) se esquematizan las diversas estrategias de traducción del ejemplo (3) de arriba:

DS	Significado	SEL_03		ADE_14	
		traducción	estrategia	traducción	estrategia
Híjoles	<i>Exclamación de sorpresa, asombro o susto</i>	Cavoli	F.I.	Cavolo	F.I.
Mana (x2)	<i>Expresión de confianza (hermana, amiga íntima)</i>	0; cara mia	OM.; F.I.	<i>Mana (x2)</i>	P.T.; P.T.
Ixtles	<i>Sí</i>	'Azzo	F.I.R.	<i>Ixtles [nota al pie]</i>	P.T.
Se rindió	<i>Morirse</i>	Ha schiodato	F.I.	A morire	NE
Sacón de onda	<i>Choque emocional, desconcierto fuerte</i>	Botta di sfiga	F.I.	Botta	F.I.
Ruca (x2)	<i>Mujer, muchacha, vieja</i>	Pazza; quella	EX; F.I.	Quella; quella lì	F.I.; F.I.
Se la cargaron	<i>Matar, asesinar</i>	L'ha stirata	F.I.	L'hanno fatta fuori	F.I.
Tiras	<i>Policía</i>	Pula	F.I.R.	Sbirri	F.I.
Nelson	<i>No</i>	None	F.I.R.	<i>Nelson [nota al pie]</i>	P.T.
Lurias	<i>Loca</i>	Completamente andata	F.I.	Fuori di testa	F.I.
Todano	<i>Todo</i>	Di tutto	NE	Di tutto	NE

Tabla 4. Comparación de las estrategias de traducción del ejemplo 3

Un dato que se desprende de las diversas soluciones traductoras del ejemplo (3) atañe al frecuente empleo de préstamos totales en ADE_14, donde además de marcar en cursiva la palabra extranjera (*mana, ixtles, nelson*) en ocasiones se añade una nota explicativa al pie. En cambio, una estrategia que encontramos únicamente en SEL_03 consiste en asegurar la fidelidad recurriendo a expresiones del italiano regional, tanto del meridional (*'azzo, none*) como de variedades del norte (*pula*) que, a pesar de estar marcadas diatópicamente en el uso, tienen un significado bastante transparente para todos los italofonos.

Así pues, una de las diferencias principales entre SEL_03 y ADE_14 consiste en que la primera, frente a expresiones sociolectales muy marcadas y juegos de palabras, opta con mayor frecuencia por estrategias de recreación y el empleo de regionalismos del italiano a la vez que la segunda, ADE_14, se decanta por préstamos totales:

Ejemplo 4

Si *simón* significa *sí* y *nel* significa *no*, ¿qué significa *simonel*?
(DS, p. 113)

Se *sine* significa *sì* e *none* significa *no*, cosa significa *ne*?
(SEL_03, p. 152)

Se *simón* significa *sì* e *nel* significa *no*, che significa *simonel*?
(ADE_14, p. 130)

En la tabla (5) se esquematizan las diversas estrategias de traducción del ejemplo (4) arriba:

DS	Significado	SEL_03		ADE_14	
		traducción	estrategia	traducción	estrategia
Simón	<i>Sí</i>	<i>Sine</i>	F.I.R.	<i>Simón</i>	P.T.
Nel	<i>No</i>	<i>None</i>	F.I.R.	<i>Nel</i>	P.T.
Simonel	[no consta en los diccionarios]	<i>Ne</i>	RE	<i>Simonel</i>	P.T.

Tabla 5. Comparación de las estrategias de traducción del ejemplo 4

También en lo referente a la estrategia ampliamente más utilizada en ambas traducciones, o sea la fidelidad por medio del italiano, la primera versión, SEL_03, la utiliza con mayor frecuencia (75% frente al 67% en ADE_14) ahí donde ADE_14 suele recurrir más a estrategias de neutralización, omisión y préstamos totales:

Ejemplo 5

– ¿Quieres decirme que tu pinche padrote a veces se hace cortes en el pene por gusto? – dijo María.
 – Pues sí.
 – No me lo puedo creer.
 – La neta. Le da por ahí, no todos los días, ¿eh?, sólo cuando está nervioso o muy pasado. Pero medírsela, lo que se dice medírsela, pues casi siempre. Dice que es bueno para su hombría. Dice que es una costumbre que aprendió en el tambo.
 – Ese cabrón debe ser un psicópata – dijo María.
 – Tú es que eres muy delicada, mana, y no entiendes estas cosas. ¿Qué tiene de malo, digo yo? Todos los pinches hombres siempre están midiéndose la verga. El mío lo hace de verdad. Y con un cuchillo.

(DS, p. 49)

– Vuoi dirmi che il tuo fottuto protettore ogni tanto si tagliuzza l’uccello tanto per divertirsi? – disse María.
 – Ebbene sì.
 – Non ci posso credere.
 – Giuro. A lui gli va, mica tutti i giorni, eh? Solo quando è nervoso o molto fatto. Ma misurarlo, quel che si dice misurarlo, quasi sempre. Dice che fa bene alla virilità. Dice che è un’abitudine che ha preso nel gabbio.
 – ‘Sto stronzo deve essere uno psicopatico – disse María.
 – È che tu sei delicatina, gioia, e non ne capisci di queste cose. Cosa c’è di male, dico io? Tutti i dannati uomini si misurano l’uccello di continuo. Il mio lo fa davvero. E con un coltello.

(SEL_03, p. 65)

«Vuoi dire che il tuo protettore a volte si fa dei tagli sull’uccello per divertimento?» ha detto María.

«Be’, sì».

«Non ci posso credere».

«Giuro. Gli gira così, ma mica tutti i giorni, eh? Solo quando è nervoso o molto fatto. Però misurarlo, proprio misurarlo, quello quasi sempre. Dice che fa bene alla sua virilità. Dice che è un’abitudine che ha imparato in galera».

«Dev’essere psicopatico» ha detto María.

«È che tu sei troppo delicata, mana, e non capisci queste cose. Che c’è di male, dico io? Tutti quegli stronzi degli uomini stanno sempre a misurarsi l’uccello. Il mio lo fa per davvero. Con un coltello.

(ADE_14, p. 57)

En la tabla (6) se esquematizan las diversas estrategias de traducción del ejemplo (5) arriba:

DS	Significado	SEL_03		ADE_14	
		traducción	estrategia	traducción	estrategia
Pinche(s) (x2)	<i>Despreziable, malo, mezquino</i>	Fottuto; dannati	F.I.; F.I.	0; stronzi	OM; F.I.
La neta	<i>La verdad</i>	Giuro	F.I.	Giuro	F.I.
Tambo	<i>Cárcel</i>	Gabbio	F.I.	Galera	NE
Mana	<i>hermana, amiga íntima</i>	Gioia	F.I.	<i>Mana</i>	P.T.

Tabla 6. Comparación de las estrategias de traducción del ejemplo 5

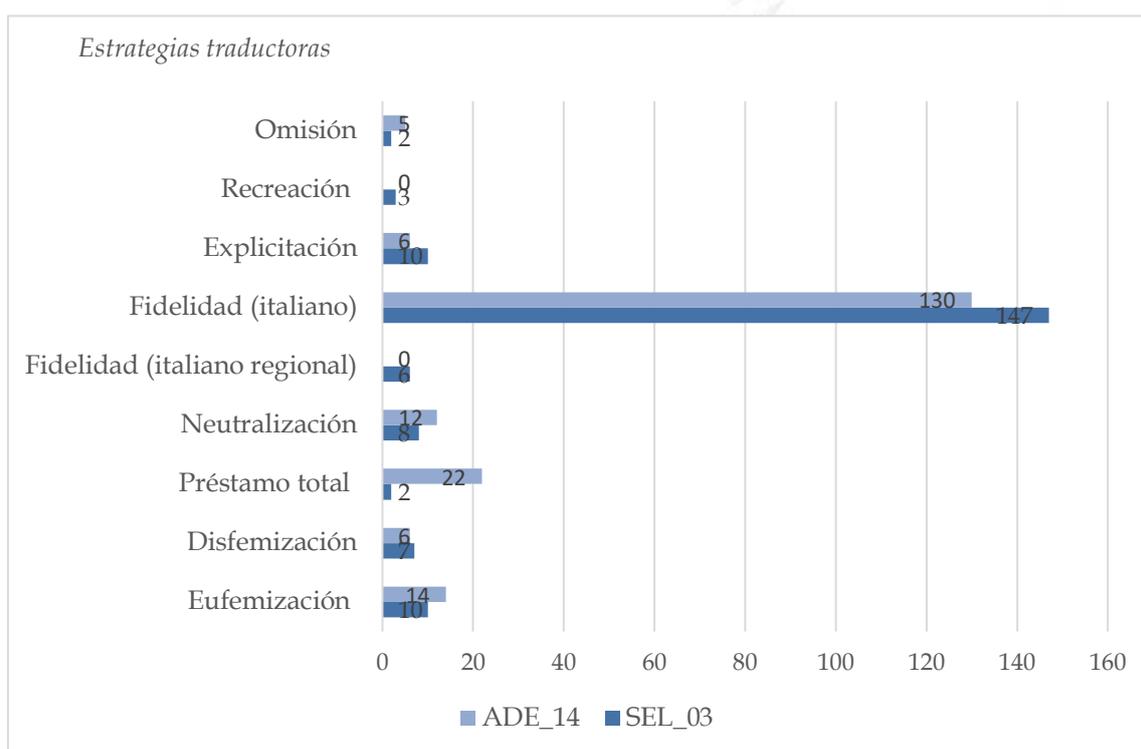
4.1 Resultados cuantitativos del análisis

En ambas traducciones al italiano de la novela *Los detectives salvajes* (Bolaño, 1998) la estrategia ampliamente más usual es F.I., o sea la fidelidad mediante el empleo de expresiones italianas no regionales. Este resultado contradice en parte las expectativas –en base a la frecuente propensión a la censura y mitigación del lenguaje sociolectal y malsonante en las traducciones (Toledano, 2003; Santaemilia, 2008; Zamora, 2015, 2018; cfr. § 3.2)– por las que deberíamos haber encontrado muchos más casos de eufemización y neutralización, más presentes en ADE_14 pero, de todas formas, en porcentaje muy bajo respecto de los casos de fidelidad.

Las diferencias más macroscópicas entre las dos traducciones se dan en el caso de la fidelidad al italiano, mayor en SEL_03 (75% frente al 67% en ADE_14) y que se compensa en ADE_14 por el recurso más frecuente a préstamos totales (11% frente al 1% en SEL_03). Además, cabe señalar dos estrategias que solo encontramos en SEL_03, es decir, la recreación y la fidelidad mediante el empleo de expresiones del italiano marcadas diatópicamente. A continuación, una tabla (7) y un gráfico que resumen cuantitativamente y comparan las diversas estrategias detectadas en las dos traducciones de la novela:

ESTRATEGIAS TRADUCTORAS	SEL_03		ADE_14	
	n.	%	n.	%
Omisión [OM]	2	1%	5	3%
Recreación [RE]	3	2%	0	0%
Explicitación [EX]	10	5%	6	3%
Fidelidad (italiano) [F.I.]	147	75%	130	67%
Fidelidad (it. regional) [F.I.R.]	6	3%	0	0%
Neutralización [NE]	8	4%	12	6%
Préstamo total [P.T.]	2	1%	22	11%
Disfemización [DI]	7	4%	6	3%
Eufemización [EU]	10	5%	14	7%

Tabla 7. Comparación de las estrategias traductoras entre SEL_03 y ADE_14



5. CONCLUSIONES

Para este estudio comparativo de las dos versiones al italiano de la novela *Los detectives salvajes* (1998) de Roberto Bolaño hemos partido de la hipótesis de que la retraducción de la obra en 2014, a tan solo once años de distancia de la primera versión (2003), se debiera a la necesidad de producir un texto más transgresor en el uso del lenguaje y más acorde con la fama de autor maldito, adquirida por el autor tras su prematura muerte, en julio de 2003. Sin embargo, nuestra hipótesis inicial queda refutada, ya que la segunda traducción no ha producido, tal como suponíamos, un texto más transgresor que el anterior, más bien todo lo contrario. Por tanto, las razones por las que se retradujo esta novela después de once años deben de ser otras y, probablemente, de naturaleza editorial. Acudiendo a los motivos expuestos por Venuti (2004) estaríamos, pues, ante un caso de retraducción por razones de política editorial y comercial. En este sentido, podríamos preguntarnos con Zaro si: “¿no cabría hablar también, pura y simplemente, de que la retraducción es un pretexto comercial?” (Zaro, 2007: 29).

En lo referente al análisis comparativo, antes que nada cabe señalar que tanto SEL_03 como ADE_14 son traducciones muy satisfactorias en lo referente al trasvase del lenguaje argótico y regional, ya que ambos textos presentan muchas más estrategias de fidelidad que eufemización, neutralización u omisión. Este resultado marca una contratendencia respecto de lo que suele ocurrir en la actualidad, por ejemplo, en el doblaje fílmico de la combinación lingüística que nos ocupa (cfr. Zamora, 2015, 2018), donde se registra una tendencia a la eufemización y neutralización mucho más contundente. Abogamos, pues, por que se multipliquen los estudios descriptivos acerca de la traducción del lenguaje argótico y malsonante a fin de enriquecer la reflexión sobre el tema y, asimismo, proporcionarles a los futuros traductores las herramientas necesarias para su ardua tarea. A este respecto, coincidimos con Schulte (2001: 65) y Zaro (2007: 30) y destacamos el gran potencial pedagógico del estudio de las retraducciones, las cuales pueden constituir un corpus muy valioso para la enseñanza y la práctica profesional de la traducción.

Asimismo señalamos un asunto pendiente en nuestro estudio, que requeriría más profundización, a saber, la cuestión diacrónica. En efecto, el lenguaje que ha sido objeto de nuestro estudio se circunscribe espacial y temporalmente a un contexto bien definido: la jerga de la Ciudad de México de la década de los setenta. Debido a la ausencia de marcas diacrónicas para el lenguaje argótico en los diccionarios y en los corpus del italiano consultados, nos ha sido imposible averiguar si los equivalentes traductológicos también eran fieles a nivel diacrónico, es decir, si reflejaban el habla de los años setenta o bien si se basaban en un argot más reciente. Por tanto, confiamos en que en el futuro haya estudios diacrónicos sobre el lenguaje argótico y soez tanto para el español como para el italiano.

A pesar de refutar nuestra tesis inicial y de las arriba mencionadas dificultades relativas al eje diacrónico, podríamos concluir afirmando que ambas traducciones al italiano de la novela *Los detectives salvajes* (Bolaño, 1998) trasvasan de forma bastante fiel el lenguaje soez y no canónico del autor. Sin embargo, si tuviéramos que resumir en pocas palabras las diferencias principales entre las dos versiones, diríamos que la segunda, ADE_14, es una traducción más moderna –debido, por ejemplo, al frecuente empleo de préstamos totales– y a la vez más prudente, ahí donde la primera, SEL_03, es una traducción más atrevida, que no teme aventurarse en soluciones osadas para devolverle al lector itálfono ese carácter excéntrico y polilectal del lenguaje de Roberto Bolaño.

Bibliografía

ARENAS, Reinaldo (1992) *Antes que anochezca*, Barcelona, Tusquets.

- AYALA, Matías (2008) "Notas sobre la poesía de Roberto Bolaño", en E. Paz Soldán y G. Faverón Patriau, eds., *Bolaño salvaje*, Barcelona, Candaya, pp. 91-101.
- BALADA CAMPO, Jordi (2015a) "Bolaño frente al canon literario", *Romanische Studien* 1, pp. 27-31.
- (2015) "Ulises y Rimbaud en Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*", *Romanische Studien* 1, pp. 85-109.
- BERMAN, Antoine (1990) "La retraduction comme espace de la traduction", *Palimpsestes* 4, pp. 1-7.
- BOLAÑO, Roberto (1998) *Los detectives salvajes*, Barcelona, Anagrama.
- (2003) *I detective selvaggi*, traducción al italiano de Maria Nicola, Palermo, Sellerio.
- (2014) *I detective selvaggi*, traducción al italiano de Ilide Carmignani Milano, Adelphi.
- DE MAURO, Tullio, *Nuovo De Mauro*, en línea: <https://dizionario.internazionale.it/> (22/10/2021)
- DE MORA, Carmen (2015) "El canon literario mexicano en *Los detectives salvajes*", *Romanische Studien*, 1, pp. 33-52.
- ESPOSITO, Giorgia (2019) "La literatura ancilar después de Borges", en V. Orazi, F. Cappelli, I. Scamuzzi y B. Greco, eds., *Traectorias literarias hispánicas: tradición, innovación y nuevos paradigmas*, Roma, AISPI, pp. 245-256.
- DEVOTO, Giacomo y Gian Carlo OLI (2010) *Vocabolario della lingua italiana*, Milano, Le Monnier.
- EL COLEGIO DE MÉXICO (2019) *Diccionario del español de México*, en línea: <https://dem.colmex.mx/> (22/10/2021)
- GAMBIER, Yves (1994) "La retraduction, retour et détour" *Meta* 39.3, pp. 413-417.
- GÓMEZ DE SILVA, Guido (2001) *Diccionario breve de mexicanismos*, México, Fondo de Cultura Económica.
- ISTITUTO DELLA ENCICLOPEDIA ITALIANA, *Vocabolario Treccani*, en línea: <https://www.treccani.it/vocabolario/> (22/10/2021)
- KUNZ, Marco (2012) "Cuando Bolaño habla mexicano: en torno a la oralidad fingida en *Los detectives salvajes*", en A. López Bernasocchi y J.M. De Abiada, eds., *Roberto Bolaño, estrella cercana. Ensayos sobre su obra*, Madrid, Verbum, pp. 148-175.
- MARCONE, Jorge (1997) *La oralidad escrita. Sobre la reivindicación y re-inscripción del discurso oral*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- MEDINA, Rubén (2014) *Perros habitados por las voces del desierto. Poesía infrarrealista entre dos siglos*, México, Aldus.
- PYM, Anthony (1998) *Method in Translation History*, Manchester, St. Jerome.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, versión 23.4, en línea: <https://dle.rae.es/> (22/10/2021)
- SANTAEMILIA, José (2008) "The Translation of Sex-Related Language: The Danger(s) of Self-Censorship(s)", *TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction* 21.2, pp. 221-252.
- SCHULTE, Rainer (2001) *The Geography of Translation and Interpretation. Traveling between languages*, Lewiston, Edwin Mellen.

- TOLEDANO BUENDÍA, Carmen (2003) *La traducción de la obscenidad*, Santa Cruz de Tenerife, La Página.
- TOURY, Gideon (1995) *Translation Studies and Beyond*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins.
- VENUTI, Lawrence (2004) "Retranslations: The Creation of Value", en Katherine M. Faull, ed., *Translation and Culture*, *Bucknell Review* 47.1, pp. 25-38.
- VILA-MATAS, Enrique (2002) "Bolaño en la distancia", en C. Manzoni, ed., *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Corregidor, pp. 97-104.
- ZAMORA MUÑOZ, Pablo (2015) "La traducción de las unidades fraseológicas tabuizadas en el doblaje fílmico italiano-español", en P. Mogorrón Huerta y F. Navarro Domínguez, eds., *Fraseología, Didáctica y Traducción*, Frankfurt, Peter Lang, pp. 321-338.
- (2018) "La traducción de *minchia*, término vulgar y marcado en diatopía, en el doblaje del italiano al español", en P. Mogorrón Huerta y A. Albaladejo-Martínez, eds., *Fraseología, Diatopía y Traducción*, Amsterdam, John Benjamins, pp. 155-176.
- ZARO, Juan Jesús (2007) "En torno al concepto de retraducción", en J. J. Zaro y F. Ruiz Noguera, eds., *Retraducir: una nueva mirada. La retraducción de textos literarios y audiovisuales*, Málaga, Miguel Gómez, pp. 21-34.
- ZAVALA, Oswaldo (2012) "El ensayo *Entre Paréntesis*: Roberto Bolaño y el olvido de la modernidad latinoamericana", *Revista Iberoamericana* LXXVIII.240, pp. 637-656.

