

LA TRADUCCIÓN DE LOS RASGOS MORFOSINTÁCTICOS DEL INGLÉS COLOQUIAL

Esther FRAILE VICENTE
Universidad de Valladolid

“A MIS ALUMNOS DE «LA TRADUCCIÓN DEL INGLÉS COLOQUIAL» QUE COMPARTIERON MI
ENTUSIASMO, Y PARTICIPARON EN LA RECOPIACIÓN Y ANÁLISIS DEL MATERIAL”

1. OBJETIVOS Y MÉTODOS. REGISTROS FORMAL E INFORMAL. SU RELACIÓN CON EL HABLA Y LA ESCRITURA.

La lengua inglesa (al igual que todas las otras lenguas) posee diferentes registros, es decir, distintas variantes léxico-gramaticales entre las que el hablante puede elegir, cuando se enfrenta a un determinado contexto social. Los registros más importantes son dos: el formal y el coloquial. El primero es adecuado para las ocasiones serias y oficiales, mientras que el segundo lo es para la conversación normal. La versión formal de la lengua inglesa se denomina inglés estándar. Se trata de la variedad lingüística usada por el canal de televisión oficial Británico (BBC), y la que se enseña en las universidades de Oxford & Cambridge. Se concretiza en la *RP* (*Received Pronunciation*), la pronunciación aceptada como norma, originaria del sudeste de Gran Bretaña y símbolo de alto estatus social y de buena educación. El habla coloquial es la que se usa con los amigos y la familia. Si se pretende hablar inglés con fluidez es necesario conocer las peculiaridades de este inglés informal que añade ritmo, sonido y color al inglés estándar.

La división habla formal y coloquial está estrechamente ligada a la diferencia entre la lengua hablada y escrita. Por sus características, la lengua hablada se acerca más al registro coloquial, es más natural y espontánea, se construye basándose en repeticiones de términos y construcciones, oraciones inacabadas y todo tipo de peculiaridades formales. La escritura admite la corrección, permite un análisis más detallado de su compleja estructura, por lo que su organización es más clara. Sin embargo, no todos los ejemplos de habla son coloquiales, ni todos los textos escritos son formales, de hecho podemos encontrar textos escritos con alto grado de coloquialidad. Los escritores contemporáneos gustan de representar por escrito el registro coloquial copiando sus rasgos, como el uso exagerado de los signos de puntuación, y oraciones especialmente cortas que imitan la rapidez del habla cotidiana, que no siguen las reglas de la gramática inglesa, hasta el punto de que los enunciados se convierten en meras enumeraciones de nombres o verbos:

- *Men. Say one thing. Mean another (Candem Girls).*
- *Check: Keys? Yes. Drugs? Yes. Ansafove on? Yes. Cigarettes burning? No. Good. We're outta here. Damn I forgot to call Lenny (Candem Girls).*
- *Kettle on mug down teabag in get box of milk from fridge sniff it before you pour it god knows how long it's been there... (Candem Girls).*

Estos ejemplos “híbridos” muestran que, aunque las características de la lengua oral son diferentes a las de la lengua escrita, la barrera entre ambas no se dibuja tan claramente, de forma que puede hablarse de distintos grados de *oralidad* y de *graficidad* en cualquier tipo de texto. Por esta razón, he preferido elegir para mi corpus de trabajo materiales tanto de carácter escrito (novelas) como oral (películas, canciones).

Cuando hablamos de manera informal somos menos conscientes de las reglas gramaticales porque la comunicación con otros individuos en igualdad de condiciones es el factor que más nos interesa. Por ello, buscamos un lenguaje fluido y tomamos ciertas libertades, no apropiadas para la escritura como el uso de contracciones, omisiones de letras o palabras, repeticiones de términos, oraciones inacabadas. Este artículo tiene como objeto caracterizar estos recursos formales que representan la variedad coloquial de la lengua y la distinguen de su variedad estándar. Se trata de rasgos que Catford llamó *markers* (marcadores) y que pueden aparecer en todos los niveles lingüísticos:

All the varieties of a language have features in common, these constitute a “common core” of e.g. grammatical, lexical, & phonological forms. In addition to the common core, however, every variety has features which are peculiar to it, & which serve as formal criteria or markers of the variety in question .. they may be at any level: phonetic, phonological, graphological, grammatical, lexical (Catford, 1965, 87).

Mi análisis se va a centrar en el terreno de la expresión, en los niveles propiamente formales (fonético, fonológico, morfológico y sintáctico). Dejaré para otra ocasión, por su complejidad, el análisis de las peculiaridades léxico-semánticas.

Para analizar tanto las *desviaciones* sintácticas como semánticas que caracterizan al habla coloquial, creo especialmente útil la definición de Marchese y Forradellas (1986, 164-168)¹ de las *figuras retóricas*, porque los autores conciben estas unidades como formas expresivas peculiares que constituyen desviaciones con respecto al lenguaje normal. No obstante, los mismos autores señalan que, al ser abundantísimas estas peculiaridades también en la lengua usual, la supuesta desviación en que se basan es absolutamente normal, ya que la figura es un proceso fundado en la connotación e implica la conciencia de la ambigüedad del lenguaje. El lenguaje literario (al igual que la lengua coloquial) constituiría una segunda lengua dentro de la primera. La clasificación de estos autores sigue la del llamado “grupo μ ” [Dubois, Edeline, Klinkenberg, Minguet, Pire y Trinon apud Marchese (1986: 165)], y se fundamenta en la estructura lingüística en que estas unidades se realizan. De acuerdo con lo anterior, las figuras retóricas se distribuirían en cuatro áreas (*metaplasmos*, *metataxis*, *metasemas*, *metalogismos*) mediante cuatro operaciones lógicas (la adición, la supresión, la supresión-adición y la permutación), como muestra el esquema siguiente:

¹ En la clasificación de las figuras sigo la concepción moderna recogida en Marchese, A. y Forradellas, J., (1986): *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona: Ariel.

- *Metaplasmos* = operaciones morfológicas, modificaciones de palabras y de elementos inferiores a la palabra desde el punto de vista de la expresión. Son ejemplos de este fenómeno:
 - supresión parcial = *apócope, síncope, sinéresis*
 - adición simple = *prótesis, diéresis, epéntesis, paragoge*
 - adición repetitiva = *reduplicación, insistencia, rima, aliteración, paronomasia*
 - supresión/adición parcial = *equivoco, calambur*
 - supresión/adición total = *neologismos*
 - permutaciones = *anagrama, metátesis*
- *Metataxis* = operaciones sintácticas, transformaciones formales de la estructura de la frase como las siguientes:
 - supresión parcial = *truncamiento de la frase*
 - supresión completa = *elipsis, zeugma, asíndeton, parataxis*
 - adición simple = *paréntesis, concatenación, enumeración*
 - adición repetitiva = *repetición, polisíndeton, simetría*
 - supresión / adición parcial = *silepsis, analocuto*
 - supresión/ adición total = *quiasmo*
 - permutación = *tmesis, hipérbaton, inversión*
- *Metasemas* = operaciones semánticas, modificaciones de las palabras en cuanto a su significado como las que muestran los procedimientos que presentamos a continuación:
 - supresión parcial = *sinécdoque, antonomasia*
 - supresión total = *comparación, metáfora in praesentia*
 - adición simple = *sinécdoque, antonomasia*
 - supresión/ adición parcial = *metáfora in absentia*
 - supresión/adición total = *metonimia*
 - supresión/ adición negativa = *oxímoron*
- *Metalogismos* = operaciones lógicas, modificaciones del valor lógico de la frase de los siguientes tipos:
 - supresión parcial = *lítótes*
 - supresión total = *reticencia, suspensión, silencio*
 - adición simple = *hipérbole*
 - adición repetitiva = *repetición, pleonasma, antítesis*
 - supresión/ adición parcial = *eufemismo*
 - supresión/ adición completa = *alegoría, parábola, fábula moral*
 - supresión/ adición negativa = *ironía, paradoja, antífrasis*
 - permutación = *inversión lógica o cronológica*

En el cuerpo del artículo, estudiaré más detalladamente cuáles de todas estas figuras literarias son más frecuentes en el inglés coloquial.

También voy a seguir la terminología de José Martínez de Sousa (1995: 17 y ss.) que me ayudará a encontrar la denominación que tienen fenómenos parecidos a los del inglés coloquial en nuestra lengua. Este estudioso recoge recursos representativos del uso² de las lenguas, que podrían emparentarse con los metaplasmos de la clasificación anterior como son los *abreviamientos*;

2 Tal y como Martínez de Sousa entiende el uso, “el conjunto de reglas gramaticales más o menos estabilizadas y empleadas por la mayoría de los usuarios de una época dada y en un determinado medio social ... no se alude a que el uso lingüístico lo establezca una determinada institución sino la mayoría de los usuarios” (Martínez de Sousa 1995: 17).

abreviaturas; alternancias, variantes ortográficas o alografías; apócope; contracciones, amalgamas o crasis; diminutivos... entre otros. Dentro de lo que Sousa (1997: 107-111 y 467) llama “dudas” incluye anomalías como los *barbarismos*, que clasificamos a continuación:

- *antropónimos y topónimos*: consisten en la representación de nombres propios de personas extranjeras con grafías intermedias (*Brutus* en lugar de *Bruto*), o nombres de lugares conservando la grafía original (*London*) cuando tienen un exónimo español (*Londres*).
- *barbarismos fonéticos*: pronunciación errónea de los vocablos (**périto*, **háyamos*), uso de tiempos verbales incorrectos (**cabió*, **haiga*), pronunciación o escritura de palabras con más o menos letras de las que les corresponden (**cuala*, **experencia*, **farmancia*, **inflacción*, **bacalado*, **hemo llegao*, **ta costao*).
- *cacografías o faltas de ortografía, etimologías populares, hipercorrecciones o ultracorrecciones*: escritura defectuosa de las palabras (**hamar*, **cojer*, **dirijir*...)
- *vulgarismos*: utilización de formas regulares de verbos en vez de las formas irregulares correspondientes (**andé* por *anduve*, *cabió* por *cupó*), el empleo de ciertas formas fonéticas consistentes en juntar la “a” de “una” a un abreviamento, convertido así de masculino en femenino (**un afoto*, **un amoto*, **un arradio*), el empleo de neologismos de invención particular (endiñar por *endiñar*).
- *extranjerismos*: aplicación de grafías extrañas a palabras españolas o españolizadas (**folklore*), utilización innecesaria de palabras extranjeras cuando existe una forma española que las sustituye (*standard* por *estándar*, *hôtel de ville* por *ayuntamiento*), o castellanizar palabras extranjeras innecesarias mediante la grafía de la forma pronunciada (**buat* del francés *boîte* en vez de *sala de fiestas*).
- *neologismos*: invención de palabras no acordes con la índole de nuestra lengua (**coloridad*, **acostumbración*)

El autor también considera otros fenómenos como *los solecismos (dequeísmos; pleonasmos y redundancias y queísmos)* que podríamos relacionar con las *metataxis* de la taxonomía precedente. El autor advierte que pronunciar o escribir mal los vocablos son defectos que no solo cometen personas ignorantes o incultas sino también los estudiantes y las personas de formación universitaria.

Crystal (1996, 406-410) afirma que cualquiera de los dominios de la estructura del lenguaje puede manipularse para producir comicidad, de modo que los tipos de humor pueden ser caracterizados según los recursos lingüísticos en que se basen. Entre los fenómenos estudiados, he encontrado casos de humor *grafológico* (basado en desviaciones de las normas de escritura, puntuación y tipografía), *fonológico* (desviaciones del uso normal de los sonidos, con la adición, omisión, sustitución y transposición de vocales y consonantes), *morfológico* (que manipula la estructura de la palabra y juega con los límites entre los términos, combinándolos para formar nuevos entes léxicos), *léxico* (centrado en los significados alternativos de las palabras), *sintáctico* (que interpreta una construcción como si fuera otra), y el *variety humor* (que surge de personajes con estilos vocales particulares).

Los ejemplos que presento proceden de un corpus de textos que he seleccionado por su alto grado de coloquialidad: letras de canciones de los géneros musicales más de moda (pop, rock, rap, hip hop), guiones de películas y novelas “de la más rabiosa actualidad”, y comics tanto infantiles

como de adultos³. He prestado especial atención a los géneros musicales más innovadores porque son los que incluyen más instancias de lenguaje coloquial, me refiero en concreto a las composiciones de grupos de personas de color y otras que he tildado de *radicales*. He trabajado, con mayor o menor dedicación, la práctica totalidad de las letras musicales mencionadas, aunque no proporcione ejemplos de todas ellas en estas líneas. Al citar los ejemplos, he preferido adoptar un sistema de notación que indica simplemente el nombre del grupo musical del que proceden las referencias por razones de espacio.

Quiero hacer notar que este trabajo pretende ser una aproximación al tema que nos ocupa, por lo que no debe esperarse un análisis exhaustivo de cada uno de los recursos caracterizadores del inglés coloquial. Organizaré el estudio en torno a dos grandes apartados que considero diferentes aunque interrelacionados, la forma o expresión y el significado. Como ya he explicado con anterioridad, en esta ocasión me centraré en la caracterización de los rasgos formales marcadores de informalidad en la lengua inglesa, más concretamente en aquellos que afectan a la palabra y unidades inferiores a ella, dejando para artículos posteriores la descripción de los rasgos formales del inglés coloquial a nivel de unidades superiores a la palabra como la oración, así como los semánticos.

2. RESULTADOS. RASGOS MORFOSINTÁCTICOS CARACTERIZADORES DEL INGLÉS COLOQUIAL:

2.1 RASGOS FORMALES QUE AFECTAN A LA ESTRUCTURA DE LA PALABRA. METAPLASMOS (Operaciones morfológicas, modificaciones de palabras y de elementos inferiores a la palabra desde el punto de vista de la expresión):

2.1.1 SUPRESIONES PARCIALES⁴

A) OMISIONES DE LETRAS:

Los hablantes del inglés contemporáneo tienden a omitir los sonidos que no se perciben en el flujo de la conversación diaria, hecho que reflejan en la escritura por medio de un apóstrofo, en un intento por simplificar la forma escrita de su sistema de signos y adaptarla a su forma oral.

Este proceso afecta principalmente a verbos, pronombres y adverbios. La omisión más frecuente es, con mucho, la de la letra /-g/ al final de los gerundios, y por analogía, al final de pronombres que aparecen con cierta regularidad (*somethin, nothin*). Otro sonido final que tiende a desaparecer es la /-t/ en palabras más gramaticales que léxicas (*tha, wha, ou*). Además, es bastante

3 Las referencias a estas obras pueden encontrarse en el apéndice uno al final del artículo, donde también explico el género musical del que proceden las canciones y álbumes que he analizado.

4 Sousa distingue los *abreviamentos* “reducciones del cuerpo fónico de ciertas palabras de mucho uso en un campo de aplicación determinado ... (*profe, mili, pelu, tele*)”, de las *abreviaturas* “reducciones del cuerpo gráfico de una palabra, que se representa en lo escrito con menos letras de las que constituyen la voz original y un punto, llamado *punto abreviativo*, indicador de que la grafía que se nos presenta corresponde a una palabra abreviada ... (*Km. para kilómetro o p. para página*)” (Martínez de Sousa 1995: 17-19). Como se observa las primeras corresponderían a nuestros *apócopies* y, en cuanto a las segundas coincidimos con su denominación.

usual la omisión de sonidos intervocálicos como /-t-/ , /-d-/ , /-g-/ , fenómeno presente en adverbios del tipo de *probably* (*prob'ly*, *prolly*), donde no se pronuncian ciertas vocales de las sílabas centrales del término:

- *Yes, ma'am* (*madam*) (*South Park*)
- *Yeh, prolly a gay pig too* (*probably*) (*South Park*)
- *There was def'ly somethin going on out there* (*definitely*) (*Songs, Iron Maiden*)

Como puede observarse en estos fragmentos de la película *The Stand*, resulta fácil reflejar en la traducción omisiones similares a las del original, dando lugar incluso a contracciones de términos (ente preposiciones y artículos, o entre el verbo principal y auxiliar de un grupo verbal), otro recurso formal que se estudia a continuación:

- *Thinkin ' ' bout robbery that I did last week* (*The Stand*) Pensando n ' el atraco de la semana pasada⁵
- *That nigga with the getting money plan* (*The Stand*) Ese tío p ' al que conseguir dinero es un juego
- *I been conjurin up forces way back in my lair* (*The Stand*) He ' stao reuniendo refuerzos en mi guarida

B) APÓCOPE, SÍNCOPA, SINÉRESIS:

Este fenómeno se distingue de la omisión de letras porque, en este caso, lo que desaparece es una o varias de las sílabas de una palabra, de modo que solo una parte del término representa al total. Lógicamente, son las voces de dos o tres sílabas las más proclives a mutilaciones semánticas de este tipo. La supresión puede tener lugar al final de la palabra, al principio o en ambos lados (llamaremos estos fenómenos *apócope*, *síncopa* y *sinéresis* respectivamente). La nueva creación sigue conservando el mismo significado y categoría gramatical, por lo que estas reducciones únicamente tienen por objeto facilitar la pronunciación y economizar el tiempo de producción de la unidad léxica. De nuevo nos encontramos ante otro de los procedimientos que los hablantes usan para simplificar la lengua inglesa en aras de una mayor fluidez. La nueva palabra puede tener tal éxito que llegue a reemplazar al término original en la lengua, o bien puede conservarse en determinados *sociolectos* como el habla infantil, donde la motivación que guía el empleo de apóopes es fundamentalmente lúdica.

El caso más frecuente de abreviación es la *apócope* o abreviamiento⁶, por la que el principio de la palabra representa al total. Es difícil saber cuántas sílabas permanecen y, aunque parece ser la sílaba portadora del acento tónico la que tiende a mantenerse, no se puede generalizar en este sentido:

- *Leave that fem* (*female*) (*Songs, Neneh Cherry*)
- *We ' d met a few people from the biz* (*business*) (*Songs, Iron Maiden*)
- *We have a black list of celebs who we don't ask anymore* (*celebrities*) (*Cosmopolitan*)

5 Las traducciones que se ofrecen pertenecen a la autora de estas líneas, a no ser que se especifique explícitamente su procedencia. No pretendemos dar divulgación a los vulgarismos que en ellas se muestran, sino que únicamente los justificamos como recursos para reproducir con fidelidad el habla coloquial o de clase baja de los protagonistas de estas obras.

6 Véase nota a pie número 4.

Esta supresión humorística, afectiva o imaginativa de la sílaba o sílabas finales (*cole, propi, poli, bici*) es también bastante frecuente en castellano (en el habla infantil por ejemplo), donde reducciones de este tipo han pasado al uso general de todas las clases sociales desplazando por completo o parcialmente a las formas plenas (*cine, foto, metro*).

En otros casos más raros es el final del término el que se conserva (*áfesis*) (*tach, jamas, nanas, member, cause, stead of, phone, tele, bus, van*). De nuevo, esta reducción imita la charla incipiente de los niños pequeños que solo son capaces de retener el final de una larga cadena de sílabas. El apóstrofo puede ocupar el lugar de la sílaba que desaparece, de la misma forma que en las omisiones de letras se hallaba en lugar del sonido ausente:

- ' **Magine** they ' re busy (*imagine*) (*Music, Notorious B.I.G.*)
- The **bus** ' ll be here any minute (*autobus*) (*South Park*)

Un buen ejemplo de este fenómeno lo constituyen las *áfesis* de muchas preposiciones y *conectores* que omiten la sílaba inicial de estas palabras (aunque también puede omitirse la final) como si se tratara de una especie de prefijo, para que el habla sea más rápida. La razón de este mutilamiento fónico es la eliminación de las sílabas débiles desde el punto de vista de la pronunciación. Obsérvese que este proceso es habitual en las fórmulas rutinarias del habla de todos los días (*Sorry 'bout that, See you 'round*), porque se trata de expresiones que repetimos constantemente y que pueden ser abreviadas sin que ello afecte a su comprensión. Ciertos *conectores* (*because, through*) sufren después ulteriores procesos de adaptación de la escritura a la pronunciación, y pueden aparecer con distintas realizaciones fonéticas (*cause, cos, coz, tho', thru*):

- **Cos** they are working (*because*) (*Songs, The Clash*)
- **Sorry 'bout** that (*about*) (*Dangerous Minds*)
- ' **stead** of stayin' up late (*instead*) (*Songs, Bryan Adams*)
- You can hid ' **neath** your covers (*beneath*) (*Songs, Bruce Springsteen*)
- **Tho'** warmth we found (*though*) (*Songs, Inkubus Sukkubus*)
- Sleeping **thru** the hour (*through*) (*Songs, Neneh Cherry*)
- Killing others **fo** colors (*for*) (*Songs, TLC*)

La circunstancia menos frecuente es la *síncopa*, supresión que toma material de varias partes de la palabra, tanto del principio como del final (*maths, gents, specs, fries, Betty, Bill*). Algunas de ellas muestran adaptaciones fonéticas o morfológicas como las desinencias de plural o la afectiva /ie/, como *fries* (*French fried potatoes*) o *Betty y Bill* (*Elizabeth y William*) (Crystal 1996: 120):

- He's in hospital with this **flu** bug (*influenza*) (*The Stand*)
- Give him a hert-shaped box of **chocs** & see how he reacts (*chocolates*) (*Cosmopolitan*)
- That filthy **commie** Bert Baxter has phoned the school to complain that I've left the hedge-clippers out in the rain (*communist*) (*The Secret Diary of Adrian Mole*)

Como vemos, podrían incluirse en este apartado el abundante repertorio de denominaciones familiares que constituyen abreviaciones de la versión completa de nombres propios (*Will, Betty, Bill, Al, Ben, Fred, Nick, Phil, Philly, Rob, Sam, Sue, Val, Nell, Bab, Fanny, Mal*) o de lugar (*the Pav, Cal, Philly*). Algunos de ellos muestran construcciones irregulares, lo que dificulta conocer el original del que provienen (*Beth-Elizabeth, Nell-Ellen, Fanny-Frances, Mal-Mary*).

C) ACRÓNIMOS:

Se llama *acrónimos* a un tipo especial de abreviaturas que también son una manifestación del principio de economía del lenguaje. No constituyen un hábito moderno sino que su uso se remonta a 150 años atrás, pues ya eran empleados por los impresores como una especie de taquigrafía que ahorra tiempo y molestias al escribir. Aunque los acrónimos tienen la apariencia de palabras, se trata, por lo general, de formaciones de naturaleza compuesta, constituidas por las iniciales en mayúsculas de los términos que representan. En efecto, frente al resto de los procesos que estoy estudiando, los acrónimos se basan en la ortografía. En ocasiones, no se toma la letra inicial del vocablo sino otra cualquiera dentro de la unidad. A veces, se usan más de dos letras de la misma palabra para sustituirla, en suma lo que se pretende es que la construcción final sea agradable al oído:

- *Invented by Calvin G.R.O.S.S. (Get Rid Of Slimy girls)(Calvin & Hobbes)*
- *People's been saying they've seeing UFO's around (Unidentified Flying Object) (South Park)* La gente dice que ha estado viendo ovnis por los alrededores⁷
- *W.B.A. (World Boxing Association) (Pulp Fiction)* Federación Nacional de Boxeo
- *She is O.D.ing on me (over-dosing) (Pulp Fiction)*
- *OD (overdose) (Songs, Therapy)* Sobredosis.
- *EST (established) (Songs, Manic Street Preachers)*

Nótese que son las construcciones más largas y/o formadas por palabras muy técnicas las más proclives a este recurso economizador. La expresión puede pronunciarse como una palabra y adoptar desinencias como el plural (*G.R.O.S.S.*, *UFO's*), puede mostrar una pronunciación mixta (como la tercera oración anterior donde el acrónimo es un verbo que se flexiona: *O.D.ing*), o puede pronunciarse como la serie de letras que la forman, lo que es bastante más habitual (como el resto de los ejemplos que ofrezco que Crystal⁸ llama *initialisms*). Los tres últimos casos que muestro constituyen excepciones a la definición de estas unidades que he dado pues sustituyen a un único término, lo que limita la naturaleza compuesta de estas construcciones⁹. Las traducciones que propongo constituyen buenos ejemplos de las soluciones que podemos tomar en nuestra lengua, bien la *equivalencia*, que puede tomar distintas letras y/o en distinto orden (ejemplo 2), bien la *paráfrasis explicativa* (ejemplos 3 y 4).

A menudo se usan con un propósito satírico o humorístico (como *G.R.O.S.S.* inventada por Calvin, protagonista del cómic del mismo nombre para designar su club privado compuesto exclusivamente por niños), formando una especie de argot que va y viene con las modas, como los acuñados por los *fans* del ordenador: *ROM (read only memory)*, *RAM (random access memory)*, *DOS (disk operating system)*, *WYSIWYG (what you see is what you get)*. En la actualidad se están popularizando los acrónimos del tipo de este último ejemplo, llamados *facetious forms*¹⁰, que representan pequeñas oraciones de uso corriente: *TGIF (Thanks God It's Friday)* y son usados principalmente en cartas, correos electrónicos y mensajes a teléfonos móviles con la misión, una

7 A partir de este momento únicamente proporcionaré la traducción de aquellas expresiones que tengan un equivalente de traducción adecuado o sean especialmente difíciles de entender.

8 (Crystal 1996: 120)

9 Ejemplos de acrónimos españoles del lenguaje de los móviles que se limitan a una palabra: Ak (aquí), Bss (besos), Cnt o Cta (contesta), Dd (desde), Dnd (dónde), Dntro (dentro), Kd (cada), Kdms (quedamos), Km (cómo), Kuntam (cuéntame), Kitndo (quitando), Kls (clase), Kriño (cariño), Sbdo (sábado).

10 (Crystal 1996: 120). También hay ejemplos del castellano de los mensajes a móviles: Daki (de aquí), Finde (fin de semana), Kay (¿qué hay?), Ktqentas? (¿qué te cuentas?), Ktl? (¿qué tal?), Tk/tq (te quiero), Tkm (te quiero mucho).

vez más, de ahorrar tiempo y espacio en su producción. Uno de los acrónimos más curiosos es el que aboga precisamente por la abolición de esta práctica: *AAAAAA (Association for the Alleviation of Asinine Abbreviations and Absurd Acronyms)*. Muchas de estas abreviaciones tienen carácter temporal y son tan especializadas que solo pueden ser comprendidas en el círculo en que se originaron. Por ello, a la hora de la traducción de estos términos se suele recurrir a los *calcos* (con adaptaciones fonéticas si éstas son posibles):

- *v.v.g have realized secret dieting is not weighing oneself. (very very good) (Bridget Jone's Diary)* Muy, muy bien: me he dado cuenta de que el secreto de seguir una dieta es no pesarse (paráfrasis) o “d.p.m.” acrónimo equivalente.

2.1.2 SUPRESIONES/ADICIONES PARCIALES

Muestro, a continuación, una serie de fenómenos de naturaleza mixta porque afectan a la estructura de más de una palabra y parecen extender su influencia a la totalidad de la oración que las contiene. No obstante, creo que podemos seguir considerándolos *metaplasmos* por cuanto responden a las características que de ellos hemos definido: operaciones morfológicas, modificaciones de palabras y de elementos inferiores a la palabra desde el punto de vista de la expresión.

A) ESCRITURA ADAPTADA A LA FONÉTICA:

La vertiente coloquial de la lengua inglesa escribe algunas palabras exactamente igual a como se pronuncian con el propósito de simplificar, una vez más, su forma escrita y acercarla a su forma oral (*ansafone* en vez de *answerphone* en *Candem Girls*). Este fenómeno es muy frecuente en las canciones que tienden a aprovechar la pronunciación débil de algunas sílabas átonas con propósitos rítmicos:

- *Bed **wetta** (wetter) (Songs, Senser)*
- *And the **dollaz** (dollars) (Songs, TLC)*
- *Take out yo **momma** (mummy) (Songs, TLC)*
- ***Naa** I'm about to go (now) (Songs, TLC)*
- *So **na bada**, come **wit dat** (so now brother, come with that) (Songs, Senser)*
- *Found a head & an arm in **da** garbage can (the) (Songs, Guns & Roses)*
- *In **ya rubba-head** (rubber-head)(Songs, Overkill)*
- *You've gotta do it while you can, **ain'tcha** (ain't you)(Songs, Iron Maiden)*
- *Don't **cha** gimme no flak (you) (Songs, Get a grip)*
- ***Whadda** I have to do (What do I) (Songs, Race against the machine)*
- *We used **2** do. Supposed 2 know (to) (Songs, TLC)*
- *No, Kitty, this is **mah** pot pie (my) (South Park)*
- *Goin back **tah** cali (to) (Songs, Notorious BIG)*

En efecto, se observará que los grupos norteamericanos reflejan la pérdida de cualidad vocálica en las sílabas débiles finales cambiando la grafía /-er/ por la letra /-a/ (*swa* en la pronunciación), lo que abrevia la forma escrita británica: *wetta, dollaz, momma, naa, bada, dat, da, ya, ruba-head, cha, tah*. También forman contracciones con las palabras que se pronuncian juntas (*ain'tcha, dont'cha, whadda*), llegando en esta búsqueda de sincretismo a extremos como el de

sustituir una palabra por un símbolo (2). En los últimos ejemplos, la tendencia a la adaptación fonética prima a la propensión a la abreviación, ya que el resultado final es más largo que el término inicial: *mah, tah*. El inglés negro, ejemplificado en las canciones de *Hip Hop*, también presenta múltiples cambios en la forma escrita de las palabras, como el uso de /-kk/ en lugar de /-ck/ en posición final: *muthafukka, dikk*; o la ya mencionada pérdida de cualidad vocálica de la /-er/ final que se realiza como /-a/ : *muthafucka, nigga, sukka*; la sonorización que prefiere /-z/ a /-s/: *niggaz*; o el uso de símbolos: *Xmas (Christmas), str8 (straight), U (you)*, hecho que se constata como tendencia habitual en el lenguaje usado con fines lúdicos tanto en el inglés como el castellano (adolescentes en correos electrónicos y mensajes a móviles)¹¹:

- *Fuck you muthafucka (Songs, Notorious B.I.G.)*
- *You cut the sukka off & find somebody new (Songs, Notorious B.I.G.)*
- *To my hustlin niggaz (Songs, Notorious B.I.G.)*
- *Couldn't think str8 (Songs, Notorious B.I.G.)*
- *Keep mum at Xmas (Cosmopolitan)*

En el cómic *Watchmen* encontramos fenómenos muy parecidos a los anteriores como la sonorización de consonantes sordas (*lissen, whadda, sez*), nasalizaciones (*wanned, unnerstand*), contracciones motivadas fonéticamente por la omisión o transformación de /d/ final (*an'try, anna*), y pérdida de la cualidad vocálica en sílabas débiles (*ta, ye, surry*):

- *Lissen you little punks (listen)*
- *You are a pig anna rapist (contracción and + a)*
- *I stay here an'try ta see the fine side too (and try to)*
- *We shoul'da do what she waned (wanted)*
- *Whadda those guys know about life? (What do)*
- *You unnerstand? (understand)*
- *Oh surry (sorry)*
- *Hey, ye mighty little slimme! (you)*
- *My dad sez that I'm not (says)*

Todos estos efectos constituyen ejemplos de ortografías particulares que emplean sus usuarios para no ser entendidos por el público general y sí, en cambio, por las personas de su entorno. Para reproducir tanto el efecto de las omisiones de letras del punto anterior, como las adaptaciones fonéticas que estoy considerando, en castellano puede recurrirse a la *compensación*, obscureciendo ciertos sonidos y dando lugar a acortamientos de palabras y contracciones guiados por procedimientos muy similares a los de la lengua inglesa, como los siguientes (Lapesa 1986: 467-69):

- **simplificación de grupos de consonantes** (*lección>leción, doctor>dotor, instancia>istancia*)¹²
- **omisión de consonantes intervocálicas /-r-/ , /-d-/** que da lugar a **la fusión de vocales iguales** (*colorada>colorá, para>pa, nada>ná, todo>tó, puede>pué*), al uso de participios en /-ao/, /-io/, a aglutinaciones causadas por la desaparición de la /-e-/ entre vocales en *de* (*en ca'e mi madre, la casa'e campo*) y a la **formación de diptongos** (*pedazo>peazo>piazo, todavía>toavía>tuavía*)

11 En castellano: A2/ @2 (adiós), Salu2 (saludos), Sgun2 (segundo), + 0 - (más o menos), D- (de menos), J+ (jamás), =mente (igualmente), Xl (po él), Xk (por qué), Xmi (por mí), Dxt (depote), XXX o Xs (besos), Gr8 (great).

12 Así, en el español del lenguaje de los móviles, **CH** desaparece por completo y se convierte en equis (dixo, Kmino), **LL** desaparece por i griega (yuvia = lluvia, excepto en algunas conjugaciones del verbo *llegar*: Llgues = llegues, o llgo = llego), **Q** es discriminada a favor de la ka, excepto en contadas ocasiones (Qmple = cumpleaños).

- **pérdida de consonantes finales**¹³ (Madrid>Madrí, pared>paré, salud>salú, verdad>verdá)
- **omisión de consonantes de difícil pronunciación**¹⁴ /g/ y /t/ en verbos y palabras de fácil desgaste en general (aguja>ajúja, agujero>ajúero, señora>señá, para>pa, hubiera>hubiá, fuera>fuá, mira>miá, quieres>quiés, quiere>quié, parece>paice, tiene>tiés, tiene>tié)
- **restricción de las irregularidades verbales** (anduve>andé, traía>traíba, venía>veníba)
- **aglutinaciones causadas por distintos fenómenos como** la desaparición de -d-intervocálica en la preposición /de/ (en ca'e mi madre), o **contracciones de preposición + artículo** (pal corral, contral muro, pol camino), o el apócope de -e ante vocal en /me, te, se, le, que, de/ que da lugar a contracciones de la forma **pron+v, prep. + adv** (m'ha dicho, t'aseguro, s'arrepiente, vengo d'allí).

A continuación, presento un buen ejemplo de la aplicación concreta de fenómenos como éstos. La traducción española del cómic para adultos norteamericano *Hellblazer* muestra recursos parecidos a los anteriores, imitando los que usa el dibujante de comics español IVÁ para caracterizar personas de ambientes marginales, como su personaje más conocido Makinavaja. Estos recursos consisten en unir verbos y los pronombres que dependen de ellos, o artículos y nombres, copiando las contracciones de la lengua inglesa, o recurrir a la omisión de las letras iniciales o finales de las palabras, y el uso del argot. La versión traducida logra el efecto pretendido, caracterizar el habla de una adivina negra de clase baja:

- *In there John Mon. Be careful, eh? She in a funny mood*
Allá'stá John. Ten cuidao, ¿vale? Hoy'stá dun humor raro.
- *Don't spill them ashes, darlin' boy, they are too precious to waste. Put them in ol'harry here*
No tires la senisa cariñín, vale demasiao pa desperdiciarla. Échalas aquí nel viejo Harry.
- *You can't blame I for t'inkin' about it*
No puedes culpame po intental'lo/ no pués culpame po intentallo.
- *Got yerself a new girl, mmm? Pretty one, too, darlin' boy. Was a shame about th'last one, I thought*
Te'chaste na nueva novia...? Mu bonita tamién, cariñín, fue na pena lo de l'última

Varios de estos procesos son ejemplo de lo que Martínez de Sousa (1997: 107) llama *barbarismo*, es decir una “palabra generada sin tener en cuenta las reglas fonológicas o morfológicas de la lengua en un momento dado, o que no ha sido admitida por la norma o uso considerados correctos [...] aquellos aspectos que una lengua utiliza pero no asimila, como pueden ser los defectos de fonética, grafía, léxico”, que solo serán apropiados como opción de traducción para representar el habla vulgar. No obstante, como este erudito apunta, el concepto de *barbarismo* es muy variable en el devenir histórico de la lengua por lo que, aunque estos términos nos produzcan más bien rechazo en la actualidad, quién sabe si no serán totalmente aceptados en un futuro:

En efecto, lo que ayer fue incorrecto, bien porque estuviera mal formado (cacografías o cacologías, etimologías populares o incorrecciones), bien porque no se acomodara a las leyes de la lengua (impropiedades, vulgarismos, neologismos mal formados), o porque procediera de otras lenguas (ya en su forma cruda, ya mal adaptadas al español), hoy figura ya entre los miles de palabras aceptadas y definidas por la Academia, con lo que han pasado a formar parte de lo que se llama acervo léxico (Martínez de Sousa 1995: 24)

13 De nuevo en el español de los móviles, **E** desaparece cuando es inicial (studiando = estudiando, excepción Ez = es), **H** desaparece como inicial y como letra intercalada (ace = hace, Ula = hola, pero también H20/ hl).

14 En los mensajes a móviles **Ñ** desaparece, como en algunos teclados de ordenador.

B) PRONUNCIACIONES ATÍPICAS:

A veces los escritores de novelas se sirven de recursos del tipo de las adaptaciones fonéticas para dar más autenticidad y color local a las caracterizaciones de sus personajes. Así, el autor de *The Van* pretende copiar la forma de hablar de sus protagonistas, por lo que recurre a omitir algunas letras finales, cambia la /t/ de *let* por una serie de /h/ para expresar que el personaje está cansado y enfadado, o refleja cómo se pronunciarían las palabras *yes & awful* de manera relajada:

- *Lehhhhh me go home (The van)*
- *Yeah (The van) Sééé*
- *Woeful (The van)*

En *Bridget Jones' Diary*, encontramos cómo transmitir el estado de embriaguez del personaje. La traducción debe buscar los sonidos que se identifiquen en la lengua meta con un estado parecido, que resultan ser las consonantes sibilantes y palatales:

- *Argor es wororable. Am olanpassit. Face collapsin (Ah god, is horrible, I'm old & passing) (Bridget Jones' Diary).* Es huorrible. Estoy caduuuca. Al borjde derl coulapso.
- *Gor es wor blurry goofun tonight though. Ooof. Tumbled over (God is worth bloody good fun) (Bridget Jones' Diary)* Diooosh, shin embargo, ha shido jodidamente divertido ejta noshe. ¡Uy! que me caigo.

De la misma forma, en el cómic *Calvin & Hobbes*, los sonidos /k/, /l/, /m/, /n/, /p/, /r/, /s/, /t/, bilabiales y dentales, principalmente, se cambian por otros para representar a alguien al que le cuesta hablar porque ha recibido un golpe en los dientes, o tiene un catarro considerable:

- *They pwobabby dokked wife diff! (They probably talked like this) (Calvin & Hobbes)*
- *Thags for the tib, dad. Fide my node & pud id in ice so can sew id bag od! (thanks for the tip, dad, find my nose & put it in ice so they can sew it back on) (Calvin & Hobbes)*

Para recoger el habla típica de los niños, tanto el cómic *Calvin & Hobbes* como la serie de dibujos animados *South Park* recurren a términos inventados, la mayoría sin significado, a la aliteración y los términos reduplicativos¹⁵, muy apreciados por el oído infantil, acostumbrado a repeticiones sonoras de este tipo como las de los cuentos, rimas y chascarrillos en general:

- *Read me Hamster Huey & the Gooy Kablooie ” (Calvin & Hobbes)* Léeme el gatito Perico que se quemó el hocico.
- *Hewwo! Is Hobbesie-Wobsie sweepy! Ooh, he's just a big snoogie-woogie, isn't he? Yes, he is! Hewo, snoogie-woogie! (Calvin & Hobbes)* ¡Eh es chachi piruli tío! ¡super guay! ¿no? Sí, eso es, ¡hipermegasuper guay!
- *Olly-wolly pollywolly ump-bump fizz! (Calvin & Hobbes)* ¡Genial chaval! ¡hipermegasuper guay!
- *Uhhh, me baaad, aba-ba-chewy-chomp (Sout Park)* ¡Ohhh!, yo maaalo, quiero mascar chicle (en cuanto que *chomp* significa *comer con fruición*.)
- *Ah chewy-chewy-chomp (Sout Park)* Mascar, mascar chicle.

Mis traducciones utilizan *adaptaciones culturales* y expresiones basadas en la repetición de sonidos, para transmitir un efecto similar al de los términos reduplicativos. Si no se encontrara una reduplicación similar en castellano (un término formado por sílabas con las mismas consonantes y

¹⁵ Lexema con dos constituyentes idénticos o muy similares. En ocasiones la única diferencia entre las dos sílabas es el cambio de vocal. Algunas imitan sonidos (*ding-dong*), otras sugieren movimientos alternativos (*flip-flop, ping-pong*) o intensifican el significado (*teeny-weeny, tip-top*), las hay que parecen sin sentidos (*dilly-dally*) (Crystal 1996: 130).

distinta vocal), se pueden emplear expresiones aliterativas o que conserven, por lo menos, la estructura binaria del original:

- *Well, enough **chit chat** (Calvin & Hobbes) Basta de parloteo.*
- *Want to ride on the **teeter-totter** with me?(Calvin & Hobbes) ¿Quieres que montemos en el subibaja?*
- *Just a **weensy insy woo woo** ? (South Park) Solo un poquitito/un poquitirrinín. (Como respuesta a la madre que le dice que no puede comer pastel)*

No considero marcadores del habla de los niños los errores gramaticales y defectos de pronunciación típicos del proceso de aprendizaje de la lengua en que están inmersos. Me refiero más bien a los fenómenos que dan personalidad a su léxico particular que a veces es compartido con las madres: eufemismos, clichés (en su mayor parte tomados de la televisión), abreviaturas, aumentativos y diminutivos, palabras afectivas, términos inventados, reduplicaciones, palabras con juegos fónicos... (Mayoral 1990: 43)

Como se observa por las traducciones propuestas, el traductor que tiene que transmitir la idea de que el personaje habla de una forma particular, hace uso de recursos similares a los del original, para que su texto suene de forma parecida y los oyentes lo identifiquen como el mensaje característico de un tipo determinado de persona: un borracho, un niño...

C) AGLUTINACIONES O CONTRACCIONES:

El mimetismo entre la escritura y su manifestación oral se alía de nuevo con un instinto de conservación que motiva la acuñación de una sola palabra merced al agrupamiento de dos o más unidades léxicas. Este fenómeno no se restringe a construcciones más o menos razonables o asépticas sino que alcanza límites insospechados que dan como resultado palabras ilógicas y de difícil pronunciación. Se trata de un proceso que supera los límites de la palabra para afectar casi a la totalidad de la oración.

Los escritores usan también este recurso para caracterizar a personajes con habla coloquial, de hecho, cuanto más informal es el lenguaje que quieren representar más contracciones reflejan para añadir color a sus diálogos. Así, por ejemplo, estas amalgamas son frecuentes en los comics, en las cajas de los diálogos, bien para mostrar diferencias regionales, o para transmitir la idea de cambio de humor en el personaje (*Hellblazer*).

Son las categorías más fuertes léxica y gramaticalmente las que atraen otras partes de la oración más débiles, pues el significado de éstas últimas puede inferirse fácilmente del de las primeras que tienen una carga semántica mucho mayor.

Las contracciones más frecuentes que hemos encontrado responden a dos estructuras básicas. Por una parte, las que se forman con el sujeto (un nombre, un pronombre) y el verbo (principal o auxiliar):

- ***Whydja** want to burn up a church? (why do you) (The Stand)*
- ***Why dintcha** burn up the school? (why didn't you) (The Stand)*
- ***Whaddy**a think of Trudi? (what do you) (Pulp Fiction)*
- ***Whadda** we do? (what do) (Pulp Fiction)*

- *Whatsamatter?* (*what's the matter*) (*Pulp Fiction*)
- *What-cha eatin'?* (*what are you*) (*Pulp Fiction*)
- *What-cha got?* (*what have you*) (*Pulp Fiction*)

Las contracciones regidas por un sujeto tienen la ventaja de reducir considerablemente la extensión de la oración, dejando únicamente fuera del alcance de la contracción el verbo principal, porque da cuerpo a la información semántica más importante. En los ejemplos anteriores, se descubre que variantes del inglés estándar como el inglés americano o dialectos como el irlandés son más audaces en lo que se refiere a este tipo de innovaciones lingüísticas. Así, si se analizan las contracciones provenientes de la película *Pulp Fiction* o de la novela *The Stand*, se observa que han sufrido fenómenos posteriores al del amalgamamiento de términos como la adaptación fonética del pronombre sujeto *you*, que queda reducido a *ja* y *cha*. El último ejemplo muestra una misma forma que representa a dos tiempos verbales, uno continuo y otro perfecto (*what 'cha* para *what are you ...* y *what have you*), exhibiendo la tendencia actual de la lengua inglesa a la desaparición de barreras entre los distintos tiempos verbales en aras de la máxima simplificación. También he descubierto contracciones regidas por un sustantivo dentro de los miembros de un sintagma nominal (como en el primer caso que constituye una fórmula de rutina de uso muy frecuente):

- *G'night* (*Good night*) (*Friends*)
- *T'other one shot Missus Storm!* (*the other*) (*The Stand*)

En el segundo tipo de contracción más frecuente, es el verbo (principal o auxiliar) el que atrae a una palabra de naturaleza más gramatical como una preposición, un pronombre, u otro verbo auxiliar:

- *C'mon put your back into it* (*come on*) (*Dangerous Minds*)
- *Lookitim* (*look at him*) (*The Stand*)
- *Coulda'learned your voice one last time* (*could have*) (*Music: Notorious B.I.G*) Podía'ver escuchao tu voz una vez más
- *Shoulda'pulled the alarm* (*should have*) (*Music: Notorious B.I.G*) Debria'ver hecho saltar la alarma

No obstante, también he observado la tendencia contraria por la que ciertas palabras gramaticales, especialmente productivas, atraen en sentido contrario al anterior, sobre todo el pronombre personal *them* y la preposición *of*:

- *Gimme your hand & I'll pull you outta here* (*out of*) (*The Stand*)
- *Lotsa cream, lotsa sugar* (*lots of*) (*Pulp Fiction*)
- *A pack'a Red aples* (*pack of*) (*Pulp Fiction*)
- *Waste a'time* (*of time*) (*Songs, Overkill*)
- *But I ain't hatin' em* (*hating them*) (*Music: Notorious B.I.G*)
- *Both of'em, give'em, help'em* (*both of them, give them, help them*) (*Dangerous Minds*)

La mayoría de estas unidades se caracterizan por usar un apóstrofo que marca los límites entre las palabras y los sonidos que han sido omitidos (*o'clock, fish'n'chips*). Como ya he indicado, este signo gráfico fue utilizado con este mismo significado por los impresores antiguos. Más tarde, su empleo se extendió para diferenciar el genitivo del plural (*dog's* versus *dogs*), pero seguía sustituyendo a la vocal que había desaparecido de la terminación típica del genitivo latino. En la actualidad, se observa una tendencia a omitirlo en los genitivos para nombres de lugar (*Woolworths, Macdonalds* versus *St. Paul's Cathedral*), porque se considera anticuado y puede llevar a engaño. De hecho, muchos hablantes modernos no parecen estar seguros de cual sea su uso correcto y lo

añaden delante de cualquier construcción que acabe en -s, sea plural (**We sell fresh pie's*) o la terminación del presente simple para la 3ª persona singular (**Everyone like's our chips*). En conclusión, el uso de este signo ha sido confuso a lo largo de toda la historia de la lengua inglesa, debido a sus reglas arbitrarias e incompletas, hecho que puede haber influido en su tendencia actual a la desaparición. La omisión del apóstrofo que marca la desaparición de un sonido suele ir asociada a una adaptación fonética posterior merced a la cual ciertos sonidos son sustituidos por otros, siempre buscando la expresión más cercana a la pronunciación real:

- *I dunno* (*don't know*)(*Calvin & Hobbes*)
- *Goway* (*go away*)(*Calvin & Hobbes*)
- *Leggo* [*let (me) go*](*Calvin & Hobbes*)

Esta tendencia a adaptar la escritura a la pronunciación se observa especialmente en ciertos casos de contracciones inusuales que surgen de la combinación de tres términos (varios verbos auxiliares seguidos o no de la partícula negativa, amalgamas de preposición, sujeto y verbo auxiliar):

- *Boy I couldn't've sat there another ten minutes to save my life (could not have)* (*The Catcher*).
- *An'I'd die happy (and I would)* (*The van*)
- *Repacked, but not good. Still can't get suitcase lid to shut. Decide not to take roller skates. Ditto wellingtons. Ditto camping stove (decide not to take)* (*The secret diary of Adrian Mole*)

Ain't es una de las contracciones más prolíficas y constituye la negación más frecuente. Puede sustituir a múltiples tiempos verbales (presente, pasado), representar a diferentes verbos (*have, be*) y concordar con distintos sujetos de modo que, en ocasiones solo el contexto ayuda a comprender a qué se refiere:

- *Ain't that a bitch? (wasn't that)* (*Jazz*)
- *If she ain't who is he? (she is not)* (*Jazz*)
- *There is words that I ain't spoken (have not)* (*Jazz*)

La solución más fácil para el traductor es omitir estos fenómenos en su versión, pero si siente que tiene que conservarlos, puede adoptar los mismos mecanismos que el inglés, copiando el *fluir* del habla que oscurece ciertos sonidos dando lugar a construcciones casi aberrantes (*podia'ver, debía'ver*). Las aglutinaciones del español más cercanas a las de la lengua inglesa coloquial están formadas por la amalgama de verbos y otras palabras gramaticales: preposición y artículo (en *el>nel, para el>pal, por el>pol*); preposición más adverbio (*vengo d' allí*), pronombre más verbo (*m' ha dicho, t'aseguro, s'arrepiente*). También se puede adoptar las características del habla vulgar o rústica, como hemos visto anteriormente (véase apartado 2.1.2.A). En definitiva, el castellano tiene, aunque en menor medida, recursos similares a las contracciones de la lengua inglesa que el traductor puede usar, principalmente, si quiere caracterizar un registro argótico, vulgar o típico de clase social baja, pero que deberá emplear con las precauciones necesarias.

D) MEZCLAS

Otra forma de agrupar vocablos, diferente de las contracciones, son las llamadas *blends* en inglés (que he traducido por *mezclas*). Se trata de palabras formadas por partes de dos o más unidades léxicas, que no pueden analizarse en morfemas de manera transparente. Se distinguen de

las aglutinaciones o contracciones, que tienen carácter gramatical, porque su naturaleza es de carácter léxico. El procedimiento por el que se forma la nueva expresión suele tomar el principio de una palabra y el final de otra: *chunnel* (*channel-tunnel*), *bit* (*binary digit*), *smog* (*smoke-fog*), en vez de escoger morfemas al azar o insertar una parte de un término en medio de otro término. Algunas de estas amalgamas dejan una de las bases intacta: *carbecue* (*car-barbecue*), *newscast* (*news-broadcast*), *breathalyser* (*breath-analyser*). Se trata de construcciones semánticamente transparentes ya que el significado final es la mezcla del de los elementos constituyentes:

- *Look forward to qualifying for the longest **sexathon** in October & November (sex marathon) (Cosmopolitan) ¿sexratón?*
- *Multiple **yogasms** (yoga, orgasms) (Cosmopolitan) ¿yorgasmos?*
- ***Brunch** (breakfast, lunch) (Dangerous Minds)*. Se refiere a una comida que se toma avanzada la mañana, por eso la mezcla usa las palabras inglesas para desayuno y “almuerzo”, que probablemente sea la versión más aproximada en castellano.

Normalmente es el segundo elemento el que controla el significado del primero, así *brunch* es un tipo de desayuno, los *toy toons* son un conjunto de juguetes generados por una serie de dibujos animados, *teledent* un aparato para limpiar se los dientes mientras se mira la televisión. Estas amalgamas semánticas son muy frecuentes en las marcas de productos y en la propaganda, porque se trata de atractivos neologismos que captan la atención del oyente, no obstante, la mayoría tiene una naturaleza temporal: un producto puede ser *sportsational*, *sexational*, *swimsational*, la televisión muestra *docufantasies & rockumentaries*. A la hora de la traducción recurriremos al *calco* con las necesarias *adaptaciones fonéticas*, si queremos que el producto cause el mismo impacto que en el original o a la *paráfrasis* si creemos que debemos explicitar su significado (*deportsacional*, *sexacional*, *nadasacional*, *docufantasías y rockumentales*).

3. CONCLUSIONES

Como todas las lenguas, la inglesa muestra diferentes registros para adecuarse a las distintas situaciones en que puede verse inmerso el hablante. El inglés coloquial es la variedad léxico-gramatical más apropiada para la conversación diaria a la que añade ritmo y color. Sus características se acercan más a las de la lengua oral que a las de la lengua escrita: es una variedad más espontánea, su estructura es más anárquica y presenta todo tipo de peculiaridades formales. En efecto, su lenguaje fluido se preocupa menos de las reglas gramaticales y se toma ciertas libertades, no apropiadas para la escritura, tanto a nivel de la palabra como de la oración. Se distingue por el constante entrecruzamiento de lo fijado por el uso, y la creación personal que da lugar a irregularidades gramaticales, que rebasan intencionadamente las normas de lo oficialmente admitido, fenómenos de naturaleza fugaz en muchos casos, que dan forma a un lenguaje rebelde, símbolo de una personalidad determinada.

El motor principal que orienta el cambio de la variedad coloquial de las lenguas es el principio de economía lingüística. Este criterio se concreta en el intento por simplificar la forma escrita de la lengua y adaptarla a su forma oral en aras de una mayor fluidez. El origen oral del lenguaje influye en el hecho de que los usuarios busquen siempre la expresión escrita más sencilla que les ahorra tiempo y esfuerzo de producción. Hasta ahora se asumía que esto era así entre los individuos de nivel cultural bajo, mientras que las personas de cierto nivel cultural tendían a elegir la opción más complicada de una expresión lingüística. En la actualidad, no obstante, estamos

asistiendo al fenómeno contrario por el que los nuevos hablantes del inglés, independientemente de su bagaje cultural, están creando sus propias reglas para estandarizar el idioma y poder aprenderlo más rápida y fácilmente. Otras de las fuerzas que rigen la evolución lingüística de la lengua coloquial son el humorismo y la condensación. Esta variante, no contenta con utilizar los recursos estrictamente necesarios para el entendimiento, se complace en producir expresiones nuevas o modificar las ya existentes, merced al añadido de connotaciones irónico-humorísticas que crean un efecto de novedad para atraer al oyente.

El registro informal de las dos lenguas que comparamos se caracteriza por la abundancia de elementos marcados en varios niveles (fonético, fonológico, morfológico, sintáctico y semántico). Este estudio se ha centrado en el análisis de los marcadores del campo de la expresión a nivel de la palabra, recursos enfáticos para dar relieve al enunciado, que han sido considerados tradicionalmente como desviaciones del lenguaje normal resistentes a todo tipo de taxonomía. No obstante, prefiero hablar de rasgos o procesos más que de desviaciones, pues la supuesta irregularidad en que se basan es absolutamente normal. En efecto, contrariamente a lo que se ha venido pensando, estos recursos formales se han revelado como perfectamente sistematizables en torno a dos áreas (morfología y sintaxis) mediante cuatro operaciones lógicas (la adición, la supresión, la supresión-adición y la permutación), ya que se trata, fundamentalmente, de modificaciones de palabras y de elementos inferiores a la palabra.

Entre los metaplasmos que constituyen supresiones parciales he encontrado los mejores ejemplos de la influencia del principio de economía en las lenguas, toda una serie de omisiones de letras o sílabas portadoras de los sonidos más débiles en la pronunciación. Ciertamente, parece confirmarse que el acento tónico cumple un papel importante como elemento preservador de sonidos, ya que son precisamente las sílabas tónicas las que conservan íntegramente sus sonidos consonánticos y su cualidad vocálica, mientras que los grupos no acentuados son los más proclives a las omisiones de letras que caracterizan el lenguaje informal. Así desaparecen los sonidos medios y finales de las palabras, porque se trata de zonas donde no suele recaer la fuerza del acento tónico. La lengua inglesa ha estado sometida a la influencia de dos corrientes ortográficas que han pugnado entre sí a lo largo de su historia: la tendencia etimologista que conserva las grafías de la lengua madre y la fonética partidaria de ajustar la ortografía a la pronunciación. El inglés coloquial, en estos momentos y quizá por el influjo de la practicidad de los hablantes americanos, parece moverse más claramente al compás de la corriente fonética eliminando las grafías que no dejan huella en la pronunciación. Nuestra lengua también se ha dejado influir por la corriente fonética y tiende, en la actualidad, a prescindir de signos inútiles como la /h/ y a conservar una sola letra para un mismo sonido. Las omisiones de sonidos pueden ir acompañadas de ulteriores adaptaciones fonéticas de diversos tipos, que reflejan en la escritura los procesos latentes en la pronunciación: la pérdida de cualidad vocálica en las sílabas finales, las contracciones motivadas fonéticamente y la sonorización de consonantes sordas. En este afán por reducir la forma escrita a su manifestación mínima, las palabras llegan a sustituirse por símbolos.

Una parte de un término puede representar al total, normalmente las sílabas iniciales de la construcción (por lo general la sílaba tónica tiende a mantenerse), que siguen mostrando el significado original, la categoría gramatical y función sintáctica de la palabra completa. A veces, es el final del término el que representa al total, como ocurre con ciertos conectores que repetimos constantemente y que pueden ser abreviados sin que ello afecte a su comprensión. Por último, lo más extraño es que la mutilación tenga lugar en distintas zonas del término. Este procedimiento, sin

embargo, ha originado la forma acortada familiar y cariñosa de muchos nombres propios. En general, las reducciones de sílabas tienen por objeto facilitar la pronunciación en aras de una mayor fluidez. La nueva construcción puede llegar a reemplazar al término original en la lengua, o quedar restringida a determinados sociolectos como el habla infantil, y otros contextos parecidos que se guían por motivos lúdicos. De este modo, el inglés coloquial parece copiar el habla de los niños en su predilección por añadir a las palabras acortadas sufijos transmisores de cariño (como /-y/, /-ie/ emparentados con la terminación /-ito/ del diminutivo castellano), así como en su tendencia a la repetición del mismo sonido, a evitar las letras difíciles de pronunciar, y a retener únicamente el final de una larga cadena de sílabas (áfesis). Esta supresión humorística, afectiva o imaginativa de la sílaba o sílabas finales es también bastante frecuente en castellano por lo que este fenómeno no plantea excesivos problemas de traducción. Sin embargo no se debe abusar de este procedimiento porque puede resultar chocante en contextos distintos a los mencionados, por lo que es mejor no usarlo en demasía al traducir al español.

Los acrónimos se distinguen del resto de las supresiones parciales incluidas en este apartado por su motivación fonética. Estas unidades tienen la apariencia de palabras pero son compuestos formados por las mayúsculas, iniciales o no, del grupo léxico que representan pues, en ocasiones, se toman más de dos letras de una misma palabra. El criterio dominante en la creación de la abreviatura es que la construcción final sea agradable al oído. La expresión puede pronunciarse como una palabra, o como la serie de letras que la forman. Los acrónimos que constituyen nombres o verbos muestran ciertas propiedades gramaticales como la adopción de desinencias de número. Este recurso también responde a una mentalidad ahorrativa, ya que es más frecuente entre las construcciones más largas o formadas por palabras muy técnicas. Su propósito es, a menudo, satírico o humorístico, su naturaleza temporal porque estos neologismos van y vienen con las modas, su comprensión difícil ya que la forma abreviada puede ser tan especializada que resulte incomprensible para el público general. Las versiones traducidas constituyen calcos del original que pueden sufrir también adaptaciones fonéticas o sintácticas (de hecho muchas de las versiones españolas toman el orden inverso). Como último recurso, se utilizará la paráfrasis para explicar el referente al que alude la expresión.

Las adiciones-supresiones parciales son mecanismos de mayor complejidad. Para reproducir en la traducción el efecto de las omisiones de letras y las adaptaciones fonéticas de la lengua inglesa, podemos obscurecer ciertos sonidos, causando acortamientos de palabras y contracciones muy similares a los de la lengua origen. También es habitual en nuestra lengua la simplificación de grupos de consonantes, la omisión de consonantes intervocálicas (que da lugar a la fusión de vocales iguales, al uso de participios en /-ao/, /-io/ y a la formación de diptongos), la pérdida de consonantes finales, la omisión de consonantes de difícil pronunciación en verbos y palabras de fácil desgaste en general, y el empleo de irregularidades verbales. Además, he podido constatar el uso de aglutinaciones causadas por fenómenos como la desaparición de /-d-/ intervocálica en la preposición /de/, contracciones de preposición + artículo, o el apócope de /-e/ ante vocal en /me, te, se, le, que, de/ que da lugar a contracciones de la forma pronombre + verbo (auxiliar), preposición + adverbio. No obstante, he de advertir una vez más que estas soluciones solo serían adecuadas como opciones de traducción si el estudioso tuviera que caracterizar un personaje de clase baja a través de un registro más vulgar que coloquial. También quiero observar que las construcciones que en estos momentos constituirían barbarismos por no adecuarse a las reglas fonológicas o morfológicas de la lengua, podrían en un futuro ser aceptadas y entrar a formar parte del léxico del español.

Los escritores, por ejemplo, manipulan la forma canónica de las palabras para caracterizar los personajes de sus narraciones a través de su forma peculiar de hablar. Es éste un proceso emparentado con las onomatopeyas y el simbolismo de sonidos que trata de reproducir determinadas cualidades sonoras del mundo real por medio de letras. De esta forma, las adaptaciones fonéticas sirven para expresar una amplia gama de estados y sentimientos que van del cansancio, al nerviosismo, pasando por la embriaguez y la euforia. Entre todas ellas, he descubierto ciertos recursos especialmente útiles para describir las particularidades del habla de un personaje como la omisión de sonidos finales, el cambio de unas letras por otras, la repetición de sonidos (un número indefinido de veces que suele ser tres o cuatro), el uso de términos inventados y palabras reduplicativas. La traducción que pretenda, por ejemplo, caracterizar el habla infantil deberá utilizar mecanismos motivados fónicamente (expresiones aliterativas, reduplicaciones, aumentativos, diminutivos, abreviaturas) eufemismos y términos inventados.

Las aglutinaciones o contracciones consisten en la acuñación de una sola palabra merced al agrupamiento de dos o más unidades léxicas, son expresiones compuestas que pretenden reflejar el mimetismo entre la escritura y su manifestación oral. Algunas de estas unidades presentan un apóstrofo que marca los límites entre las dos palabras y tiende a ocupar el lugar de los sonidos que han desaparecido. Este signo, no obstante, desaparece en aquellas formaciones que se han lexicalizado y muestran adaptaciones fonéticas posteriores que pretenden acercar la construcción a su pronunciación coloquial. Las contracciones son fenómenos de naturaleza mixta que pueden dar como resultado palabras ilógicas y de difícil pronunciación, saltar los límites de la palabra y afectar casi a la totalidad de la oración. Parecen ser las categorías más fuertes léxica y gramaticalmente (verbo y sustantivo) las que atraen a otras partes de la oración más débiles. Efectivamente, las contracciones más frecuentes responden a dos estructuras básicas, por una parte, las que se forman con el sujeto (un nombre, un pronombre) y el verbo (principal o auxiliar) y, por otra, las que tienen lugar entre el verbo (principal o auxiliar) y otra palabra de naturaleza más gramatical (una preposición, un pronombre, u otro verbo auxiliar). Tanto las unas como las otras tienen la ventaja de reducir considerablemente la extensión de la oración, de recalcar el verbo principal (la información semántica más importante), de modo que el significado total puede inferirse fácilmente, a pesar del grado de pérdida semántica que pueda haber causado la amalgama. Ciertas palabras gramaticales han resultado, sin embargo, especialmente prolíficas también en la formación de estas unidades atrayendo hacia sí a otras categorías más fuertes en dirección contraria. Los escritores usan las contracciones para definir el habla dialectal o los cambios de humor de un personaje, de hecho, cuanto más informal es el lenguaje que quieren representar, más contracciones utilizan para añadir color a sus diálogos. Las aglutinaciones del español coloquial más cercanas a las del inglés del mismo registro pertenecen al segundo tipo de contracción que hemos mencionado, el formado por la amalgama de verbos y palabras más gramaticales (preposición, artículo, pronombre). En efecto, el traductor puede usar estas contracciones similares a las de la lengua inglesa, pero debe saber que se identificarán con un registro vulgar, típico de clase social baja.

Otra fuente de creación léxica son las “mezclas”, palabras formadas por sílabas de varios términos. El procedimiento más común toma el principio de una palabra y el final de la otra. El significado es compositivo y transparente en la mayoría de los casos, siendo el segundo término el que más contribuye a determinar el referente designado. Se distinguen, como vemos de las contracciones por su naturaleza léxica y no gramatical. Son muy frecuentes en publicidad porque el factor extrañeza que causan es muy atrayente para los destinatarios de este tipo de mensaje, no obstante la mayoría tiene una naturaleza temporal. A la hora de la traducción, recurriremos al calco

con las necesarias adaptaciones fonéticas si pretendemos que el producto cause el impacto del original, o a la paráfrasis si la única posibilidad es explicitar su significado.

Soy consciente de la carga de subjetividad que puede presentar tanto mi clasificación de los recursos transmisores de coloquialidad como las opciones de traducción que incluyo con los ejemplos de este artículo, no obstante, he de alegar en mi defensa que un método estrictamente científico no habría sido capaz de intuir la esencia de fenómenos como los que analizo, que muestran una naturaleza bastante compleja (fonética, fonológica, morfológica, sintáctica, estilística) y escurridiza que se resiste a ser captada por métodos más rigurosos, pues lo que pretenden precisamente los mecanismos creadores de coloquialidad es romper con lo establecido, desatar polémica y crear novedad. Por último, señalar a los posibles críticos de estas ideas que estas opciones de traducción, que pueden extrañar en estos momentos, podrían ser totalmente lícitas en un futuro no muy lejano si fueran aceptadas e incorporadas a la lengua estándar.

4. BIBLIOGRAFÍA

CATFORD, J.C. (1965): *A Linguistic theory of Translation*. Oxford: O.U.P.

CRYSTAL, D., (1996): *The Cambridge Encyclopaedia of the English Language*. U.P.

MARCHESE, A., y FORRADELLAS, J., (1986): *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona: Ariel.

LAPESA, R., (1986): *Historia de la lengua española*. Madrid: Gredos.

MARTÍNEZ DE SOUSA, J., (1995): *Diccionario de usos y dudas del español actual*. Barcelona: Bibliograf, S.A.

_____, (1997): *Diccionario de Redacción y Estilo*, Madrid: Pirámide.

MAYORAL ASENSIO, R., (1990): "Comentario a la traducción de algunas variedades de lengua". En: *Sendebarr*, 1, pp. 35-46.

VIGARA TAUSTE, A.M^a., (1992): *Morfosintaxis del español coloquial*. Madrid: Gredos.

5. APÉNDICE 1. CORPUS DE OBRAS ANALIZADO

PELÍCULAS

- | | |
|---|---|
| 1. Trainspotting (Escocés) | 10. Fried Green Tomatoes (Inglés americano) |
| 2. Brassed off (Inglés británico y dialectos del norte) | 11. Armageddon (Inglés americano) |
| 3. The Full Monty (Inglés británico) | 12. Beautiful Girls (Inglés americano) |

- | | |
|--|--|
| 4. Secrets & Lies (Inglés británico y dialectos del norte) | 13. Pretty Woman (Inglés americano) |
| 5. The Stand (Inglés británico e inglés negro) | 14. Chasing Amy (Inglés americano) |
| 6. Good Omens (Inglés británico y americano) | 15. Good Will Hunting (Inglés americano) |
| 7. Bridget Jones' Diary (Inglés británico) | 16. Pulp Fiction (Inglés americano) |
| 8. American Psycho (Inglés americano) | 17. Dangerous Minds (Inglés americano y dialectos) |
| 9. Blue in the Face (Inglés americano) | 18. Heat (Inglés americano) |
| | 19. The Catcher in the Rye (Inglés americano) |

CANCIONES

POP

1. **Bryan Adams:** "Do to you", "Let's make a night to remember", "18 till I die", "Star", "I think about you"
2. **Back Street Boys:** "Everybody", "We got it goin' on", "It's gotta be you"
3. **Shania Twain:** "That don't impress me much"
4. **Wonda Shepard:** "Searchin' my soul"
5. **Spice Girls:** "Wannabe", "Last time lover", "If U can't dance"
6. **Suede:** "Lazy", "She"; "Beautiful ones", "Starcrazy", "Money", "Young men"; "She's not dead"; "Moving"; "Electricity", "Savoir faire", "Can't get enough"
7. **Reality Bytes' Soundtrack:** "I'm nuthin'", "Revival"; "My Sharona"
8. **Oasis:** "Hello", "Rol with it", "Cast no shadow", "Don't look back in anger"; "Morning glory", "Hey now", "She's electric", "D'you know what I mean?", "Big mouth", "Stand by me", "I hope I think I know", "Be here now", "Some might say", "Wonderwall", "Champagne Supernova".
9. **Manic Street Preachers:** "Slash n' burn", "Nat Wet-Barclays-Middlands-Lloyds", "Born to end", "Motorcycle emptiness", "You love us", "Love's sweet exile", "Little baby nothing", "Tennessee", "Methadone pretty", "Another invented disease", "Stay beautiful", "So dead", "Spectators of suicide", "Damn dog", "Crucifix kiss", "Condemned to rock ' n ' roll"

ROCK

Los álbumes enteros que especifico de los grupos siguientes:

1. **Anthrax:** Stomp 442
2. **Overkill:** W.F.O., The killing kind
3. **Helloween:** Keeper of the 7 keys. Part II
4. **U2:** Zoo Station
5. **Bruce Springsteen:** Live 1975/85
6. **The Rolling Stones:** Bridges to Babylon, Voodoo lounge
7. **Machine Head:** Burn my eyes
8. **Pantera:** Vulgar display of power, Far beyond driver
9. **Megadeth:** Cryptic writings
10. **Testament:** Practice what you preach
11. **Offspring:** Smash
12. **Iron Maiden:** No prayer for the dying, Run to the hills"

Las canciones de los siguientes grupos:

1. **ACDC**: “Cover you in oil”, “Ballbreaker”, “What do you do for money, honey”
2. **Guns & Roses**: “Perfect Crime”, “Bad obsession”, “Back off bitch”
3. **Aerosmith**: “Get a grip”
4. **Pearl Jam**: “Porch”, “Last Exit”

RAP, HIP HOP, SOUL, BLACK MUSIC:

1. **Notorious B.I.G.**: “Ten crack commandments”, “Another”, “Going back to Cali”, “Somebody's gotta die”, “B.I.G. interlude”, “Miss U”, “No money, no problems”
2. **Puff Daddy & Notorious B.I.G.**: “Victory”
3. **The Beastie Boys**: “Satan's Bed”, “The grasshoper unit”, “Flowin' prose”, “Super Disco Breakin'”, “Sure shot”, “Fight for your right (to party)”, “Hear attack man”
4. **Neneh Cherry**: “Trout”, “Buddy X”, “Hornbeam”, “7 Seconds”, “Bestiality”, “Everything”, “Feel it”, “Golden ring”, “Kootchi”, “Carry me”
5. **Coolio**: “Can U dig it”
6. **Eminem**: “Kill you”
7. **Busta Rhymes**: “Tear da roof off”
8. **The Lox**: “If you think I'm jiggy”
9. **No way out**: “I got the power”
10. **Mase**: “Feel so good”
11. **Buju Banton**: “Redder than red”
12. **Bob Marley**: “Who the cap fit”, “Night shift”, “Rat race”, “Positive Vibration”, “Roots, rock, reggae”, “Johnny was”, “Cry to me”, “Want more”, “Coming in from the cold”, “Real situation”, “Bad car”, “We & them”, “Work”, “Zion train”, “Pimper's paradise”, “Could you be loved”, “Forever loving Jah”, “Redemption song”, “Easy skanking”, “Kaya”, “Sun is shining”, “Is this love”, “Satisfy my soul”, “She's gone”, “Misty morning”, “Running away”, “Time will tell”
13. **TLC**: “Creep”, “Kick your game”. “Diggin' on you”, “Case of the fake people”, “Red light special”, “Waterfalls”, “Let's do ti again”, “If I was your girlfriend”, “Take your time”, “Switch”, “Sunthin' wicked this way comes”
14. **Skunk Anansie**: “Selling Jesus”, “Intellectualise my blacness”, “I can dream”, “Little baby swastika”, “All in the name of pity”, “Charity”, “It takes blood & guts to be this cool but I'm still just a cliché”, “Weak”, “And here I stand”, “100 ways to be a good girl”, “Rise up”

RADICAL:

1. **The Bloodhound Gang**: “Three point one four”, “A lap dance is so much better when the stripper is dancing”, “Right turn Clyde”, “The ballad of Chasey Lain”, “The bad touch”, “I hope you die”, “Hell yeah”, “Fire water burn”, “It's tricky”, “She ain't got no legs”
2. **Senser**: “States of mind”, “The key”, “Switch”, “Age of panic”, “What's going on?”, “Stubborn”, “Peanut head”, “Peace”, “Eject”

3. **Race Against The Machine:** “Bombtrack”, “Take the power back”, “Wake up”, “Fistful of steel”, “Freedom”, “Settle for nothing”, “Bullet in the head”, “Know your enemy”, “Township rebellion”
4. **Therapy:** “Knives”, “Screamager”, “Hellbelly”, “Stop it you're killing me”, “Nowhere”, “Die laughing”, “Unbeliever”, “Trigger inside”, “Lunacy booth”, “Turn”, “Femtex”, “Unrequited”, “Brainsaw”
5. **The Clash:** “London calling”, “Brand new cadilac”, “Jimmy Jazz”, “Hateful”, “Spanish bombs”, “The right profile”, “Lost in the supermarket”, “Working for the clmapdown”, “The guns of Brixton”, “Wrong'em boys”, “Death glory”, “Koka Kola”, “Lover's rock”, “The card cheat”, “Four horsemen”, “I'm not down”, “Revolution rock”

NOVELAS:

1. *Matilda* de Roald Dahl, London: Puffin books.
2. *The secret Diary of Adrian Mole*, de Sue Townsend, London: Arrow Books, 1985.
3. *Candem Girls*, de Jane Owen.
4. *The Van*, de Roddy Doyle, Nueva York: Penguin Books, 1992. (Irlandés)
5. *Jazz*, de Toni Morrison, London: Picador, 1993. (Inglés Negro)
6. *Information*, de Martin Amis, London: Harper Collins Publishers, 1995. (Inglés Negro)

COMICS:

1. *Watchmen*
2. “*On the red corner*”, *Hellbalzer 115*, de Paul Jenkins y Warren Pleece, New York: D:C: Comics, 1997.
3. *Tintin*, Ediciones el Prado, S.A. (los episodios “*The seven crystal balls*”, “*Prisoners of the sun*”, “*The crab with the golden claws*”, “*Land of black gold*”, “*The castafiore emerald*”)
4. *Calvin & Hobbes*
5. *Asterix in Spain*
6. Serie de dibujos animados South Park (los episodios “*Cartman gets an anal probe*”, “*An elephant makes love to a pig*”).