

La jerga marginal de *Oliver Twist* en las traducciones al español

Adolfo Luis Soto Vázquez
Univ. de La Coruña

El mundo de la pobreza y de la marginación ha estado siempre presente de uno u otro modo, y en proporción variable en la literatura inglesa; sin embargo, este problema adquiere los tintes más fuertes a lo largo del siglo XIX. Esta literatura de carácter marcadamente documental, sobre todo, en lo que se refiere a la expresión del submundo de la marginación generada por la decadencia de los viejos centros urbanos, como consecuencia del desplazamiento de la actividad industrial al norte de Inglaterra, alcanza su punto álgido en la segunda mitad de la década de los treinta y se manifiesta en las *Newgate Novels*.

El surgimiento de este subgénero, como ocurre en cualquier innovación literaria, implica la incorporación de nuevas técnicas y de nuevos lenguajes y registros que la crítica ha de explorar y valorar en su justa medida. Concretamente, la nueva perspectiva que se proyecta sobre este nuevo tipo de novela y el entramado argumental de la misma exigen la incorporación de niveles bajos de lengua y dialectos sociales como las jergas de la marginación -el *cant*, por ejemplo- sin los que sería imposible alcanzar las cotas de realismo que Dickens se propone y logra. Por esta razón, *Oliver Twist* (1837-8) "was often seen in the later *realistic* period as the father of the slum novel" (1).

Al lado de estos valores estilísticos que enriquecen a *Oliver Twist*, Kathleen Tillotson apunta que también se alcanzan razones sociolingüísticas muy importantes y que consisten en introducir el *cant* en el ámbito de un público muy numeroso:

For in making literary use of such language, Dickens was an innovator only in introducing it into a story of contemporary life in a magazine intended for general family reading (2).

En este sentido resultará muy útil recordar que el *cant* ya tenía una cierta presencia literaria cuando Dickens escribe *Oliver Twist*. En efecto, *Don Juan* de Byron, *Life in London* de Pierce Egan, y *The Heart of Midlothian* de Walter Scott, contienen ejemplos abundantes de *cant* o *flash language* para un público más restringido. Igualmente, por razones de metodología y rigor científico parece oportuno recordar algunas definiciones solventes que delimiten el ámbito del término *cant* que va a orientar este estudio. Así, el *Oxford English Dictionary* registra la siguiente acepción: "The secret language or jargon used by gipsies, thieves, professional beggars" (3). Esta acepción es básicamente la misma que recoge el crítico G.L. Brook: "...the language of the underworld, technically but ambiguously known as *cant*, which had its origin in a desire for secrecy" (4).

Charles Dickens al recrear esos retazos de vida que vertebran *Oliver Twist* no necesitó la fuente del diccionario para integrar el uso de este sublenguaje, pues, como se sabe, su conocimiento directo del submundo de la miseria y su experiencia periodística le facilitarían el acceso a esta *lengua secreta*.

En esta novela, entre los componentes de la banda de ladrones que utilizan el *cant*, destaca Jack Dawkins, conocido por sus amigos como *The Artful Dodger*. La función del idiolecto y dialecto de este personaje del submundo es vital en la estructura argumental, especialmente en la actitud del autor contra el orden social establecido y la clase dominante que habla inglés estándar. Robert Golding, en un estudio monográfico sobre los idiolectos de Charles Dickens, señala que éstos constituyen su mayor triunfo literario y resalta que el idiolecto de Jack Dawkins está por encima de los lenguaje individuales de los restantes personajes de *Oliver Twist*.

We are left with the full wonder that is the Dodger's idiolect, one which, with the patterned variety, aggressive eccentricity and savegely impudent irony of this rhetorical and rhythmic qualities, lifts him head and shoulders above even such skilfully portrayed fellow characters as Fagin and Sikes. In the novel as a whole, only the speech idiom of

Bumble can even begin to approach that of the Artful Dodger (5).

Dada la relevancia de *The Artful Dodger* en el entramado total de la obra y el uso frecuente que hace del *cant* se podrá comprender, con facilidad, la importancia de analizar algunos de sus diálogos más significativos. Desde el tratamiento traductológico, objeto de este estudio, resulta esclarecedora la opinión de Kathleen Tillotson sobre el empleo de esta jerga que responde a unas funciones muy concretas:

The use of thieves' cant is Dickens's chief method of giving realism to the speech of the low characters; it helps to mask his somewhat implausible avoidance of blasphemies and obscenities (6).

Este estudio se focalizará en dos textos representativos del capítulo VIII que está considerado por los críticos como el principal núcleo de tensión en *Oliver Twist*.

El texto siguiente es un fragmento del diálogo inicial entre *The Artful Dodger* y *Oliver Twist*.

'Walking for siving days!' said the young gentleman. 'Oh, I see. Beak's order, eh? But,' he added, noticing Oliver's look of surprise, 'I suppose you don't know what a beak is, my flash com-pan-i-on.' Oliver mildly replied, that he had always heard a bird's mouth described by the term in question. 'My eyes, how green!' exclaimed the young gentleman. 'Why, a beak's a madgst'rate; and when you walk by a beak's order, it's not straight forerd, but always a-going up, and nivir a-coming down agin (pp. 47-48).

En este diálogo que refleja dos mundos diferentes se observan algunos de los rasgos claros e inequívocos del subestándar: la variación cualitativa /e/ > /i/, /e/ > /i/, ("sivin"), ("nivir"); la forma verbal arcaica de participio de presente precedido por el prefijo a- ("a-going"), ("a-coming") y la presencia del léxico *cant*: "beak", "flash", "green".

En las versiones íntegras seleccionadas y, a la vez, representativas en la *solución* a los escollos traductológicos se proponen soluciones muy diferentes:

Mariano Tirado y Rojas:

–¿Siete días andando? –exclamó el desconocido–. Pero vamos, ya entiendo; ¿viajarás por cuenta del Gobierno? ¿No es eso? ¡Vaya! ¿Por qué te callas? Oliverio entonces dijo a su interlocutor que no sabía lo que era viajar por cuenta del Gobierno.

–Veo que eres un payo –exclamó desdeñosamente el desconocido–. Viajar por cuenta del Gobierno es hacerlo de orden del juez, para dar vueltas a la noria (7).

Gregorio Lafuerza:

–¿Andando siete días? –replicó el caballero desconocido–. Comprendo, compañero, comprendo. Cosas de algún plumífero, ¿verdad? ¡Vaya! –añadió, reparando en la expresión de sorpresa de Oliverio–. ¿Acaso ignoras que es un *plumífero*, mi cándido compañero?

Oliverio contestó con mansedumbre que siempre había oído aplicar a los volátiles el término en cuestión.

–¡Dios mío, qué inocentón! –exclamó el desconocido–. Sepa mi querido compañero que un *plumífero* es un juez, y que cuando viajamos por cosas de un *plumífero*, nuestra obligación es correr siempre sin dejarnos alcanzar por él (8).

Julio Acerete:

–¿Siete días andando? –exclamó el muchacho–. ¡Ah!, ya comprendo. Algún "curioso" que te sigue los pasos, ¿no es así? Pero me parece –añadió al observar la mirada sorprendida de Oliver– no sabes en realidad lo que es un "curioso", ¿me equivoco?

Oliver respondió ingenuamente que siempre había tomado aquella palabra en la común acepción de la persona que se interesa por las cosas ajenas.

–¡Oh, qué cándido! –exclamó el jovenzuelo–. Claro que en parte tienes razón, pero el nombre concreto de "curioso" se da en ciertos ambientes a los jueces... Si viajas por orden de alguno de ellos, no creas que llevas el camino recto que te han indicado sino todo lo contrario (9).

Méndez Herrera:

–¿Siete días andando? –exclamó el muchacho– ¡Ah! ¡Ya veo! Orden del baranda. ¡Eh? Pero –añadió, al observar la mirada de sorpresa de Oliver– me parece que no saben lo que es un *baranda*, chaval.

Oliver respondió mansamente que siempre había oído que *baranda* era algo sobre lo que uno podía asomarse.

–¡Mi madre, qué cándido! –exclamó el jovenzuelo–. Un *baranda* es un juez; y si andas por orden suya, no creas que vas todo seguido, sino subiendo y sin bajar nunca (10).

Como se observa, en las versiones propuestas se eliminan las marcas del lenguaje subestándar y del léxico *cant* presentes en el texto de partida. Los traductores al decantarse por un español estándar en la reproducción de este sublenguaje han borrado ese cuadro naturalista tan crudamente plasmado por Dickens. Resulta obvio que en la traducción del *cant* el léxico no puede ser muy ajeno a la germanía, el lenguaje utilizado por los quinquis, u otro similar, que dé un tono realista parecido al nuevo texto. Sin embargo, en la versión de Tirado y Rojas al traducir *beak* como *Gobierno* no se recoge el significado que se explicita en el texto original. En la versión de Gregorio Lafuerza se traslada el mismo término *beak* por la palabra culta *plumífero* que produce un efecto opuesto al término de la jerga marginal. Julio Acerete vierte este término *beak* y lo hace con esa inseguridad que demuestra el signo diacrítico de las comillas en la

nueva correspondencia *curioso* que él propone. José Méndez Herrera opta por la correspondencia *baranda* y cambia el concepto de Oliver expresado en *bird's mouth* al traducirlo como "algo sobre lo que uno podía asomarse" que, claramente, constituye una transgresión semántica imperdonable. El segundo término propio del submundo de la marginación es *flash* y se elude en las versiones de Tirado y Rojas y de Julio Acerete. Este mismo término se vierte en Gregorio Lafuerza como *cándido*, y José Méndez Herrera opta por la equivalencia *chaval*. Ninguna de estas dos correspondencias propuestas se adecúa al sentido que el *Flash Dictionary* de J. H. Vaux (11) asigna al término inglés. Para el vocablo *green* que corresponde al *slang* común, Gregorio Lafuerza halla la correspondencia *inocentón*; Julio Acerete y José Méndez Herrera se deciden por la equivalencia *cándido*. Estas correspondencias si bien trasladan el sentido del vocablo *green* de acuerdo con el *Oxford English Dictionary* que recoge el significado de *simple or gullible* (12) y coinciden asimismo, en sentido amplio, con la acepción *inexperienced* registrada en el *Dictionary of Slang and Unconventional English* (13) pertenecen al español estándar y no comunican la viveza propia del habla de *The Artful Dodger*. Por el contrario, Tirado y Rojas se arriesga por el término *payo* que pertenece a un submundo también marginado socialmente y, aunque no existe una identidad sociolingüística entre ambos grupos, puede producir en el lector unos efectos más o menos convincentes.

El segundo texto seleccionado constituye otra muestra inequívoca de incomunicación entre Artful y Oliver. En efecto, los términos del submundo de la marginación que salpican el discurso de Dodger son una barrera de incomprensión para el inglés estándar de Oliver:

Was you on the mill?'

'What mill?' inquired Oliver.

'What mill! -why, *the* mill- the mill as takes up so little room that it'll work inside a Stone Jug; and always goes better when the wind's low with people, than when it's high: acos then they can't get workmen. But come,' said the young gentleman; 'you want grub, and you shall have it. I'm at low-water-mark myself -only one bob and a magpie: but, as far as it goes, I'll fork out and

stump. Up with you on your pins. There! Now them! Morrice!’ (p.48)

En el discurso de Dodger se repiten aquellos rasgos del inglés estándar ya apuntados: la concordancia anómala entre sujeto y verbo: (*was you*); la omisión del sujeto (*and always goes*); la presencia copiosa del léxico *cant*: *mill, Stone Jug, grub, bob, magpie, fork-out, stump, pins, morrice*.

Las soluciones propuestas por los traductores son muy dispares:

Tirado y Rojas:

...para dar vueltas a la noria*.

–¿A qué noria? –preguntó Oliverio.

–¡Vaya, vaya! –dijo el personaje estrambótico–. Veo que tienes que aprender muchas cosas. Pero lo principal ahora es que mates el hambre. Vente conmigo y comerás, aunque mi bolsa no está hoy repleta. ¡Ea! Menea los pinreles, y en marcha! (pág. 57).

(*) Llámase en la jerga de los pilletes dar vueltas a la noria o al molino a la pena corporal de poner en movimiento una rueda con escalones, a que se condena a los rateros y borrachos.

Gregorio Lafuerza:

–¿Has estado alguna vez en *chirona*?

–¡En qué *chirona*? –inquirió Oliverio.

–¡En qué *chirona*! ¡Válgame Dios! En un palacio donde dan de comer gratis, y visten gratis, y dan otras muchas cosas gratis, y, sin embargo, tiene pocos aspirantes a ingresar en él y mucho menos para salir. Pero dejemos estas cosas y vente conmigo. Necesitas comer y comerás. No está mi bolsa tan repleta que amenace romperse, pero mientras hay algo en ella, no faltará qué comer. ¡Ea! ¡Media vuelta sobre tus goznes y andando! (pág. 55).

Julio Acerete:

A propósito, has estado alguna vez en el "molino"?
–¿En qué "molino"?
–¡En qué "molino"!... Pues... en el "molino", en ese que ocupa tan poco sitio y que suele encontrarse instalado en "chirona", el cual anda siempre mejor con el mal viento que con el bueno, porque, de lo contrario, no encontrarían obreros para trabajar en él. Pero, vamos, ven conmigo –añadió el muchacho–, porque lo primero que tú necesitas es un poco de comida. No ando muy bien de fondos, ¿sabes?, pero procuraré sacudirme los bolsillos... ¡Vamos, mueve las canillas y arriba! ¡Hala!, andando! (pág.82).

José Méndez Herrera:

–¿No has estado en el molino?*

–¿En qué molino? –preguntó Oliver.

–¡En qué molino!... Pues... en el *molino*, en ese que ocupa tan poco sitio que funciona en *chirona*, y siempre anda mejor con el mal viento que con bueno, porque si no, no encuentra obreros. Pero ven, –añadió el muchacho–; lo que tú necesitas es manducatoria. Ando mal de fondos (una pluma y una perra), pero me sacudiré y apoquinaré hasta donde llegue. ¡Mueve las canillas, y arriba! ¡Ea! ¡Andando! (pág.920)

(*) Alusión a uno de los castigos de los antiguos corceles.

Los traductores presentan gran variedad de correspondencias, y esta diversidad es una prueba palmaria de la dificultad que entraña la traducción de este fragmento. Así, el término *mill* perteneciente al vocabulario *cant* y que recibe la acepción de "to set (a prisoner) to work on a treadmill" (14) se vierte por *molino* en el texto de Julio Acerete y José Méndez Herrera. Este último traductor incluye una nota a pie de página para indicar que este término se emplea en sentido figurado, y Julio Acerete utiliza esta misma correspondencia mediante

el uso de comillas que reflejan inseguridad o vacilación. En la traducción de Tirado y Rojas *mill* equivale a *noria* y añade una nota a pie de página. Gregorio Lafuerza prefiere la correspondencia *chirona* que, indudablemente, por las connotaciones que suscita nos hace pensar en el mundo criminal. El nombre de *Stone Jug* que equivale a *prison* (DSUE, 834) o también a "Newgate, or any other prison" (DU, 691) se elude en Tirado y Rojas. Gregorio Lafuerza utiliza la correspondencia *palacio* con evidente ironía; Julio Acerete y José Méndez Herrera coinciden en la equivalencia *chirona* que evoca el mundo del crimen. El término *grub* se traduce por *comer* en el nuevo texto de Gregorio Lafuerza. La versión de Tirado y Rojas halla la expresión *matar el hambre*, y Julio Acerete propone la correspondencia *comida*. La equivalencia de *manducatoria* que leemos en el texto de José Méndez Herrera suscita, fácilmente, connotaciones del mundo marginal. Aunque todas las correspondencias propuestas se ajustan al significado denotativo de *grub*: "provision of food. To eat" (DSUE, 358), en una traducción literaria, como se sabe, no sólo debe trasladarse el significado denotativo, sino también el significado connotativo, y en este sentido la correspondencia de José Méndez Herrera parece la más convincente. Las voces *fork out* (DSUE, 297) y *stump* (DSUE, 843) que poseen el significado similar de *to pay up*, se eluden en la versión de Tirado y Rojas. José Méndez Herrera presenta la correspondencia *apoquinaré* que, de algún modo, evoca el mundo marginado. Las versiones restantes se deciden por equivalencias que simplemente trasladan el significado denotativo pero descuidan aquellas connotaciones que, en definitiva, dan el tono y el color específico al discurso de Artful Dodger. El término *pin* también ha generado una amplia gama de correspondencias: Gregorio Lafuerza se decanta por *goznes* que, obviamente, pertenece a un registro distinto del empleado en el texto fuente; Tirado y Rojas ofrece la correspondencia *pinreles*, y las versiones de Julio Acerete y de José Méndez Herrera coinciden en la correspondencia *canillas*. Estas dos últimas correspondencias *pinreles* y *canillas* trasladan el significado denotativo de *pins* como *legs* (DSUE, 632), (DU, 515) y, además, evocan un submundo marginado.

Del análisis y cotejo intertextual realizado en este estudio se desprende que las *soluciones* propuestas producen el desencanto de una labor inmadura. En efecto, en español no sólo no existen varios lenguajes comúnmente identificados con el mundo del hampa y la marginación delictiva, sino que, además, han sido profusamente utili-

zados en la literatura picaresca y costumbrista. Esta jerga o sublenguaje que imprime realismo a *Oliver Twist* es perfectamente traducible tal como lo demuestra la versión de José Méndez Herrera y Julio Acerete al solucionar algunos términos específicos. Las marcas no estándar del habla de *The Artful Dodger*, a pesar de que el español tiene recursos similares, es decir, construcciones anómalas y desviaciones de la norma muy utilizadas por el submundo de la marginación, tampoco han entrado en la lengua terminal.

Los textos seleccionados son indicativos de las deficiencias en las traducciones al español de esta jerga marginal. Los restantes y copiosos pasajes de *Oliver Twist* que están marcados o coloreados por este sublenguaje, y que por razones de espacio no podemos incorporar, reciben un tratamiento similar con resultados igualmente inaceptables.

Notas

1. Peter Keating (1971), *The Working Classes in Victorian Fiction*. London: Routledge and Kegan Paul, p. 180.
2. Charles Dickens (1987), *Oliver Twist*. Kathleen Tillotson ed. Oxford: Oxford University Press, p. 354.
3. *Oxford English Dictionary* (1970), Oxford: Clarendon Press, vol. II, véase *Cant*.
4. G. L. Brook (1970), *The Language of Dickens*. London: André Deutsch, p. 96.
5. Robert Golding (1985), *Idiolects in Dickens*. London: Macmillan, p. 87.
6. Kathleen Tillotson ed., *op. cit.* p. 354.
7. Mariano Tirado y Rojas, trad. (1921) *Oliverio Twist o el hijo de la parroquia*. Madrid: Apostolado de la prensa, p. 58.
8. Gregorio Lafuerza trad. (1962), *Oliverio Twist (El hijo de la parroquia)*. México: Cumbre, p. 55.
9. Julio Acerete trad. (1972), *Oliver Twist*. Barcelona: Bruguera, pp. 81-82.
10. José Méndez Herrera trad. (1973), Madrid: Aguilar, p. 920.
11. *Oxford English Dictionary*, vol. IV, véase *Flash*.
12. *Ibidem*, véase *Green*.

13. Eric Partridge (1970), *Dictionary of Slang and Unconventional English*. London: Routledge and Kegan Paul, p. 352. Todas las referencias posteriores a esta obra aparecerán en el texto entre paréntesis con las iniciales *DSUE*.
14. Eric Partridge (1971), *Dictionary of the Underworld*. London: Routledge and Kegan Paul, p. 439. Cualquier referencia a esta obra aparecerá en el texto entre paréntesis con la iniciales *DU*.