

Document de Recerca del Departament de Traducció  
i Ciències del Llenguatge (DR-DTCL)

# **La oralidad perdida: O cuando el texto escrito es más oral que el audiovisual.**

**El caso de *Trainspotting***

Patrick Zabalbeascoa



**DEPARTAMENT DE TRADUCCIÓ I CIÈNCIES DEL LENGUATGE**

**Grup de Recerca: Centre d'estudis de discurs i traducció**

**Data de publicació: 25/04/2010**

**Col·lecció: Document de Recerca del DTCL (DR-DTCL)**

(<http://www.recercat.net/handle/2072/50778/>)

**Universitat Pompeu Fabra**

**Pre-print. La versión definitiva de este artículo se publicará en:**

Gemma Andujár/Jenny Brumme (eds.): *Construir, deconstruir y reconstruir.*

*Mímesis y traducción de la oralidad y la afectividad.* Frank&Timme, 2010

Patrick Zabalbeascoa<sup>1</sup>

Universitat Pompeu Fabra, Barcelona

## **LA ORALIDAD PERDIDA: O CUANDO EL TEXTO ESCRITO ES MÁS ORAL QUE EL AUDIOVISUAL. EL CASO DE *TRAINSPOTTING***

### **1. Introducción**

No existe una definición unánime de lo que constituye literatura, pero una característica parece innegablemente presente en cualquier obra literaria y ésta es la calidad de la expresión, incluyendo una gran sensibilidad por el lenguaje y un alto nivel de la explotación de recursos estilísticos y retóricos.<sup>2</sup> Desde este punto de vista, el cine y el texto audiovisual en general también pueden albergar —o considerarse— una obra literaria, tanto si sólo consideramos sus elementos de expresión verbal como si incluimos en nuestra concepción de lenguaje el lenguaje cinematográfico, y por extensión, el semiótico en su conjunto. Así que una obra literaria puede suscitar discrepancias sobre la veracidad, manipulación o ficción de lo relatado, sobre la originalidad de sus elementos o su grado de intertextualidad, sobre el significado de su mensaje o los niveles y posibilidades de interpretación que pueda tener; sobre sus intenciones, su ideología, etc. Lo que no se puede discutir es la calidad de los recursos de expresión, una vez se ha decidido que la obra constituye literatura. La literatura es, pues, una celebración del lenguaje, es la cima de la capacidad expresiva del ser humano (junto con las otras artes). No hay divorcio, por tanto entre lengua y

---

<sup>1</sup> Este estudio se ha escrito en el marco del grupo de investigación consolidado CEDIT (Centre d'Estudis de Discurs i Traducció) reconocido por la AGAUR (Agència de Gestió d'Ajuts Universitaris i de Recerca) de la Generalitat de Catalunya con número de referencia 2009 SGR 711 y del proyecto de investigación Hum2007-62745/FILO *La Oralidad Fingida: Descripción y Traducción* (OFDYT), financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia.

<sup>2</sup> No es el objeto de este estudio enumerar y calibrar un listado de diferentes definiciones de literatura. A modo de ejemplo citamos sólo parte de la definición que ofrece *The New Encyclopaedia Britannica* en su 15.<sup>a</sup> edición: «The name is often applied to those imaginative works of poetry and prose distinguished by the intentions of their authors and the excellence of their execution» (NEB: vol. 7, 398).

literatura, la literatura es lengua; y también es arte, por supuesto. Una parte significativa de la literatura rompe esquemas y normas lingüísticas, pero romper esquemas (siempre subjetivos y sujetos a gustos más o menos acotables) y determinadas normas lingüísticas no conlleva que la obra literaria tenga ningún error desde el punto de vista de omisiones o incapacidad del escritor literario (a diferencia de otros escritores) de expresar lo que quiere decir de la manera que lo quiere decir; sus transgresiones no se producen por ignorancia de las normas supuestamente violentadas. El escritor literario conoce perfectamente las normas ortográficas, sintácticas, etc. y como las conoce y las domina, decide hasta qué punto le sirven.

Una preocupación frecuente entre autores literarios es el reflejo o la recreación en sus obras de diversas formas de expresión lingüística de las comunidades lingüísticas de las que forman parte, incluyendo las variedades orales y coloquiales. El grado de su éxito se mide por su gran credibilidad y por casos como el que sintetiza Araceli López Serena (2007: 192), cuando dice que desde los primeros estudios estilísticos sobre el español coloquial, la literatura realista ha disfrutado de una condición de corpus privilegiado para el análisis de dicha modalidad de uso. El problema reside en que la literatura tiene ciertas limitaciones a la hora de reflejar con toda fidelidad la lengua «común», sobre todo la de circunstancias de comunicación real. Por un lado, ya hemos dicho que la literatura se diferencia de otras manifestaciones lingüísticas en la medida en que está en un nivel superior, ya que representa lo mejor de la lengua, aún cuando lo que se pretende es recrear lo peor (supuestamente) de la misma. Un reflejo literario de un supuesto subestándar (como en el caso de *Train-spotting*) no conlleva que ni la obra literaria, ni su calidad expresiva sean subestándar. Hay cuadros (de las artes plásticas) que incluyen trozos sucios y rotos de tela y de periódico, pero el conjunto final se considera artístico, no basura reciclable.

Otras limitaciones aparecen por la necesidad de adaptarse a las circunstancias de (re)presentación, difusión y perduración de la obra literaria. La literatura (oral) en verso, por ejemplo, aparece como una técnica de recitación y de facilitación de su memorización, y puesta en escena o representación, lo cual ayudaba a transmitir la literatura de una generación a otra. Por otra parte, si consideramos que los hablantes comunes son simples aficionados de la lengua, podríamos decir que el conjunto de técnicas al que recurren los que usan la lengua de manera profesional es la retó-

rica.<sup>3</sup> Así que los recursos retóricos se encuentran más frecuentemente y mejor explotados en textos literarios que en otras manifestaciones lingüísticas. La idea que pretendemos desarrollar aquí es que las técnicas retóricas que se utilizan en algunas obras literarias como la novela *Trainspotting* de Irvine Welsh para mimetizar una determinada variante oral, sorprendentemente tienen más visos de oralidad que las técnicas retóricas a las que se recurre en sus adaptaciones cinematográficas y al traducirse.

La literatura escrita no necesita rimar, ni incluir otros recursos típicos de la llamada tradición oral, y así es como se da origen a la prosa y se desarrolla ésta, a partir de un conjunto de características propias de este medio, produciéndose un distanciamiento con la oralidad:

[T]his is not to imply that there will be one clearly defined ‘written’ variety; what emerges is a new range of functional variation, which leads to the emergence of configurations of semantic and lexico-grammatical patterns that then come to be recognised as characteristic of writing. (Halliday 1985: 45)

Sin embargo, la literatura escrita (tanto en prosa como en verso) no pierde su aspiración a reflejar la lengua, y la lengua es fundamentalmente oral. Por lo tanto, la prosa incluye diálogos combinados con pasajes narrativos o recurre a rasgos de pretendida oralidad, aún sin los diálogos, en pasajes de diversos tipos, como pueda ser el monólogo interior, o simplemente registros coloquiales dentro de pasajes descriptivos o narrativos, que manifiestan ecos de cosas que hemos oído o podríamos haber oído (Alsina 2008: 16-17):

El estudio del español coloquial ha estado, desde sus comienzos, estrechamente vinculado a los textos literarios [...] que pretendían conferir a sus diálogos un cierto aire de habla viva. Pero tal vínculo se ha ido redefiniendo con el paso del tiempo. (López Serena 2007: 191)

---

<sup>3</sup> Igual que en el caso de la definición de literatura no se trata aquí de valorar diferentes acepciones de lo que se entiende por retórica. Vuelve a bastar una breve cita de la *New Encyclopaedia Britannica*: «Progressive thinkers of the post-structuralist school, who see language as a cultural structure which preexists and conditions the individual, would have rhetoric examine not only language but other forms of discourse in culture related to language, such as motion pictures, television, advertising, financial markets, political parties, education systems, and so forth, which are rhetorical by nature, that is, instituted to persuade and to effect particular results» (NEB: vol. 10, 20).

Antes de la llegada de diversos sistemas de grabación, reproducción y difusión de sonido la literatura escrita cumplía —y no ha dejado de cumplir, aunque ya no de manera tan exclusiva— un papel impagable de conservación de algunas maneras de hablar, como vemos en la anterior cita de López Serena (2007) y el resto de su capítulo dedicado a la mimesis de la oralidad en la narrativa española de la posguerra. Las obras literarias se convierten así en documentos históricos de la evolución de la lengua y de la variación lingüística, complementando así tratados y estudios de vocación científica y lingüística, en la medida que cualquier estudio histórico de la oralidad de épocas pasadas, anteriores a (o al margen de) los estudios de grabación sistemática, sólo puede ser especulativo a través de manifestaciones indirectas, entre las que se podría incluir las obras literarias escritas con mayor vocación de recreación fidedigna de la oralidad de su propia época.

En la medida en que un autor, como el caso de Irvine Welsh con *Trainspotting*, intenta reflejar en su obra distintas maneras de hablar, y pretende caracterizar a sus personajes por la manera en que hablan, y tiene un propósito declarado de recuperación o conservación de una variante lingüística que corra cierto peligro de caer en el olvido (en este caso una variante popular de Edimburgo), aporta datos muy interesantes para que podamos saber más sobre determinados aspectos de la lengua oral, ya sean dialectos, sociolectos o rasgos de distintos tipos de discurso o interacción oral. Estas características quedan visiblemente reducidas en la transformación de la obra escrita en producto audiovisual, una circunstancia que queda patente en las diferencias tan grandes que existen entre los ejemplos (2) y (3a), que aparecen más abajo. El objetivo del presente trabajo es analizar la importancia del dialecto de Edimburgo y su papel en la obra literaria y las diferencias con la obra cinematográfica y sus respectivas traducciones. Para ello, en parte, aludimos al objetivo del autor de la obra literaria. Según dice éste, tiene un componente reivindicativo nacionalista, destacando el modo de vivir real en Escocia, y para ello recurre a una oralidad lo más «real» posible también. El mismo Welsh parece indicar que se ve a sí mismo realizando una labor de reflejo sociolingüístico y dialectal. En la medida en que faltan estudios lingüísticos caracterizadores de este dialecto, o tienen una escasa difusión, el autor realiza una cierta contribución, por muy matizable que sea.

Obviamente, la oralidad que aparece reflejada en las obras literarias no tiene el mismo valor sociolingüístico que las transcripciones de grabaciones realizadas de muestras de oralidad plenamente espontáneas o realizadas en contextos de comuni-

cación oral real, como por ejemplo una reunión o una conferencia. Las transcripciones de grabaciones de auténticas conversaciones espontáneas coloquiales suelen resultar muy complicadas de entender y de seguir cuando las sacamos de su contexto visual original (aún disponiendo de la imagen) si no contamos con cierta información adicional sobre los interlocutores, la relación que tienen entre ellos, sus intenciones, etc.:

Rather than oppose orality and literacy, it seems more rewarding to study how the written text re-enacts, transforms or plays with oral forms, what it keeps of orality, what it cannot use or what it discards. Strictly speaking, there is no orality whatsoever in a written text. The written text sometimes mimes orality. It creates the illusion of orality, a pretence which is the result of conventions. Thus, it should be called written orality or quasi-orality. Written orality is obviously a fabrication. It is not necessarily part of the reality effect as we know it in fiction. Indeed, it may also concern non-fictional texts which use quotation marks, for instance. However written orality certainly contributes to the reality effect in fiction since it places conversations in the present moment of reading. This certainly contributes to a certain extent to the power of persuasion of written orality. But the forms and types of written orality vary a lot. (Lepaludier 2006: 2)

Así se entiende que las conversaciones que leemos en las obras literarias escritas no suelen ser más que estilizaciones, abstracciones, o aproximaciones a lo que sería la versión real (Lepaludier 2006) de lo que sería esa misma conversación si se hubiera llevado a cabo con interlocutores de carne y hueso, condicionado todo ello por el conjunto de la obra literaria que se pretende crear. Para ilustrar esto basta con ver la recreación de diversas formas dialectales por parte de Mark Twain, entre muchos otros, realizadas en una época anterior a la publicación de propuestas científicas y sistemáticas de signos de representación fonética (la IPA data de 1897, y *Huckleberry Finn* de 1884). Además, como los escritores no utilizan sistemas de transcripción fonológica ni fonética reconocidos por los lingüistas o los lexicógrafos, recurren a representaciones de sonidos jugando con el léxico, la puntuación y la ortotipografía, y no sólo para reflejar una determinada manera de hablar sino probablemente también para cumplir con otras funciones o características de la obra literaria, como podría ser la de divertir o sorprender. En el caso de *Trainspotting* el objetivo principal (siempre discutible cuando se trata de obras literarias susceptibles de múltiples interpretaciones) es la denuncia de la situación de las drogas y otros problemas de la sociedad escocesa, creando un fuerte contraste con visiones más románticas y estereotipadas del país.

Algo parecido a todo esto, que es característico de la literatura escrita, ocurre también en la producción de obras cinematográficas, y en sus traducciones, y no es de extrañar ya que hemos defendido más arriba que una película podría considerarse literatura si logra un reconocimiento de la calidad de su expresión artística, en diferentes niveles semióticos (por ejemplo plástico/fotográfico y musical), incluido el lingüístico. El argumento del presente estudio es que podría parecer lógico o incluso automático que la misma naturaleza audiovisual de la obra cinematográfica la convierte en un modo de expresión que puede reflejar la lengua oral más fielmente o con mayor riqueza expresiva, dado que se pueden oír las palabras habladas e incluso pueden ir acompañadas del necesario soporte de elementos paralingüísticos y no verbales que completan el sentido con el que se pueden interpretar. Siguiendo la lógica de la afirmación anterior de Lepaludier, de que no existe oralidad en un texto escrito, hay que decir que sí existe la oralidad en el cine sonoro dado que los espectadores pueden oír voces, diálogos, discursos, monólogos, etc. Sin embargo, incluso en el cine, y aún pudiendo escuchar voces que enuncian las palabras y las frases en un acto real de oralidad según los parámetros de fonética articulatoria, acústica y perceptiva, lo que resulta fingido, simulado, ilusorio es la (pretensión de) espontaneidad, la fidelidad sociolingüística, discursiva y conversacional, en parte por lo ya apuntado; es decir, que la realidad con demasiada frecuencia podría resultar anodina y exasperante para un espectador o lector, y requiere de una recreación, una sublimación, una selección, o una manipulación, para ser digerida por lectores y espectadores. En esta línea, podríamos defender la idea de que se puede marcar una diferencia entre realidad y realismo, y a lo que se apunta en la obra literaria es al realismo, a la credibilidad, a la verosimilitud, incluso si llega a haber discrepancias entre el estereotipo «creíble» y la realidad, que podría ser sorprendente y hasta «increíble» o difícil de entender o apreciar.

El modo de expresión audiovisual permite no sólo ver a los interlocutores y su entorno, lo cual ayuda a dar sentido a lo que dicen, sino que también permite prescindir de las convenciones escritas de las transcripciones o representaciones gráficas de la oralidad más propias de las novelas, (si exceptuamos las convenciones de la subtitulación y de los guiones escritos a los que tienen que dar vida oral los actores y actrices) para pasar a escucharlas directamente, incluyendo todo el aparato paralingüístico y suprasegmental de la entonación, el tono, el volumen, la velocidad, el acento, el timbre y el tipo de voz, etc., junto con la visión del lenguaje corporal y

gestual y otros elementos no verbales (cuando el hablante entra en pantalla). Estos rasgos, que en la literatura escrita sólo se pueden reflejar de manera indirecta (Poyatos 1997: 20-24), con descripciones verbales o recurriendo a la tipografía o a la puntuación, por ejemplo, en el cine y en la televisión se pueden, uno pensaría, escuchar —y apreciar— directamente. Y es posible que suceda así en algunas ocasiones. En cambio, en obras donde la propuesta artística del escritor más claramente incluye la creación o recreación de una o varias formas determinadas de hablar, como en los casos de *Trainspotting* o *A Clockwork Orange* (*La naranja mecánica*, en su versión española), sorprende constatar que la obra escrita puede llegar a incluir más marcas de oralidad y dibujar un retrato más completo, por muy indirecta que sea la técnica, de una determinada manera de hablar, dialecto o sociolecto, que la que encontramos en sus adaptaciones cinematográficas. Por otra parte, sorprende, hasta cierto punto, dado el número de casos similares, que ni la traducción escrita ni las versiones en español de la adaptación para el cine hayan puesto especial esmero en reflejar de alguna manera la propuesta lingüística del autor del texto inglés. En el caso concreto de *A Clockwork Orange*, el autor de la novela nos propone toda una variante lingüística creada sólo para la ocasión de la creación artístico-literaria de esta obra, un argot muy completo, llamado *nadsat*, con unos 287 términos específicos, cuyo número y densidad quedan notablemente reducidos (77 términos diferentes) en la adaptación cinematográfica de Stanley Kubrick (SK 1971). En el caso de *Trainspotting*, por el contrario, no se trata de un argot inventado sino supuestamente del fiel reflejo de un dialecto de Edimburgo, mezclado con algunos términos propios de la jerga de los consumidores y traficantes de estupefacientes. Lo que comparten las dos novelas con respecto a sus adaptaciones para la pantalla es que la inmediatez comunicativa (siguiendo la propuesta de Koch/Oesterreicher 2007: 21-42) es mucho más completa y efectiva en sus versiones escritas, lo que aumenta la sensación de oralidad.

Ejemplo de *A Clockwork Orange*:

- (1) Well, what they sold there was milk plus something else. They had no licence for selling liquor, but there was no law yet against prodding some of the new veshches which they used to put into the old moloko, so you could peet it with vellocet or synthemesc or drencrom or one or two other veshches which would give you a nice quiet horrorshow... (AB 1962: 1)



En el caso de la adaptación para el cine me atrevo a aventurar algunas causas de esta pérdida de oralidad que parece más lograda en la obra escrita. En los casos de *Trainspotting* y de *A Clockwork Orange*, obras en las que se han detectado ciertos paralelismos, la intención de cada autor de proponernos un modelo de lengua alternativo (ejemplos 1 y 2) queda patente desde el primer momento y se sostiene a lo largo de la obra escrita. Al principio resulta ciertamente complicado descifrar algunos de los significados de vocablos o representaciones fonéticas muy alejadas de formas más estándares de la lengua (inglesa en este caso). *Trainspotting* propone al lector una variante del inglés que supuestamente hablan algunos sectores de la zona de Edimburgo, en Escocia. Los personajes principales que hablan esta variante son de allí, son jóvenes y están atrapados en el mundo de las drogas, ya sea como consumidores, traficantes o porque se relacionan con alguien así. Su habla intenta reflejar su distanciamiento con otros sectores de la sociedad, sobre todo con la metrópolis pero también con estereotipos más románticos de la vida en Edimburgo. En el caso de *A Clockwork Orange*, su autor Anthony Burgess propone un argot pretendidamente oral y creado específicamente para la ocasión, más o menos de Londres, en Inglaterra, pero con la clara intención de conseguir una cierta atemporalidad con su argot inventado, siendo consciente Burgess de la rápida caducidad de muchos argots reales. En ambas obras, aunque nos centraremos más en *Trainspotting*, la lengua es uno de los temas de la obra literaria, uno de sus ejes principales. Alguien podría pensar que sus respectivas adaptaciones al cine se producen en parte para dar mayor realce precisamente a esta característica, y sin embargo no sucede así.

Existen por lo menos dos filtros de convenciones que a menudo se han descrito como causantes de pérdida de naturalidad expresiva y credibilidad (por ejemplo Marzà Ibáñez/Chaume 2009). A veces, aunque no siempre, se asocia la pérdida del efecto de oralidad a la pérdida de naturalidad y credibilidad, de manera que credibilidad casi llega a confundirse con oralidad. Esto se debe al hecho de que los diálogos de los guiones para largometrajes de ficción, aparte de otros requisitos y características, son escritos para ser hablados como si no se hubieran escrito, mientras que en las novelas son escritos para ser leídos como si fueran oídos (siguiendo el modelo de Gregory/Carroll 1978, véase la Figura 1). Estos filtros, descritos ampliamente en la bibliografía especializada (por ejemplo, Gambier/Gottlieb 2001 y Díaz-Cintas 2008), son: las convenciones del guionismo y las convenciones de la traducción de una cultura determinada, y además las de las diferentes formas de

traducción audiovisual, principalmente el doblaje (traducción, grabación y voces intérpretes) y la subtitulación (traducción y modos de proyección). Hasta ahora, sin embargo, el énfasis de este tipo de estudios (por ejemplo, Marzà Ibáñez/Chaume 2009) ha recaído en que el cine hablado, los doblajes y el subtítulo resultan menos creíbles o naturales en sus rasgos de oralidad con respecto al discurso oral de los hablantes reales, para el primer caso, y con respecto a la versión original de la película para el caso del doblaje y la subtitulación. El presente estudio pretende poner el acento en que estas formas audiovisuales pueden llegar incluso a reflejar menos rasgos de oralidad, o rasgos más desdibujados, si las comparamos con las obras escritas de las que a menudo proceden.

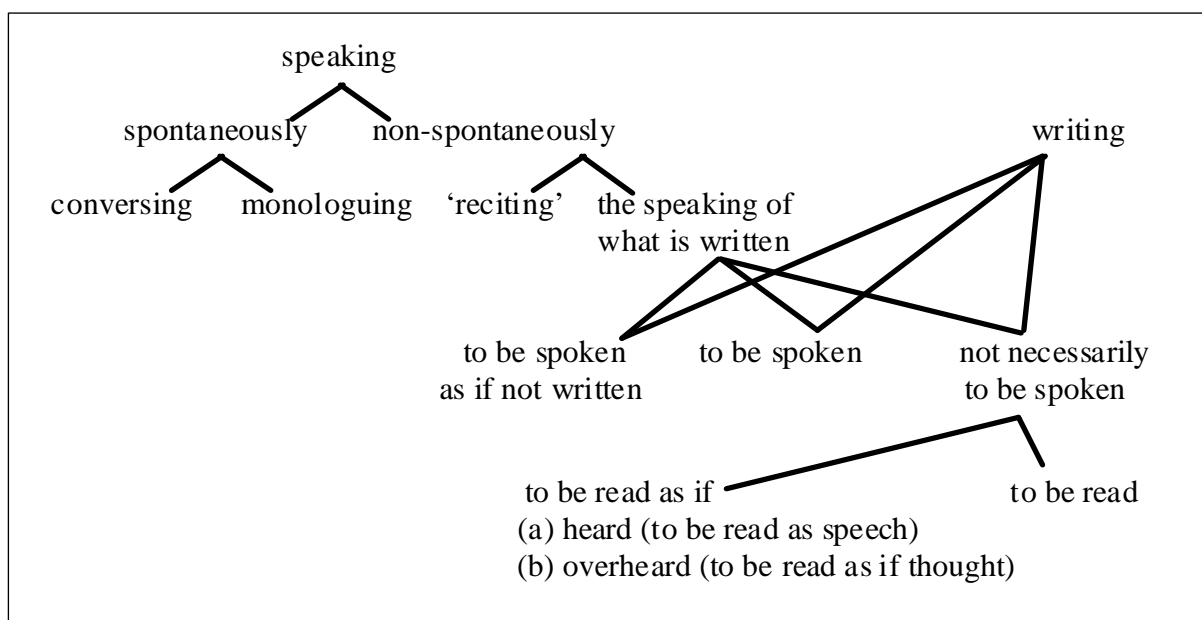


Figura 1. Comunicación verbal oral y escrita según Gregory y Carroll (1978)

Parece que una de las causas restrictivas propia de los largometrajes más típicos podría ser el tiempo de exposición por parte del espectador de la sala de cine a estas propuestas más o menos complicadas. El lector del libro tiene la ventaja sobre el espectador de la película de disponer de más tiempo (es decir, páginas) para irse acostumbrando a las dificultades lingüísticas y ortotipográficas, y el tiempo que invierte en familiarizarse con ellas lo aprovecha en páginas sucesivas cuando se repiten los mismos rasgos una y otra vez. El espectador de un típico largometraje sólo dispone de unos 90 o 100 minutos para asimilar cualquier complicación y realizar

las necesarias deducciones y conjeturas, sin saber en cada momento de la película qué es lo que vendrá a continuación, si lo que no entiende ahora tendrá sentido más tarde y de qué modo. El lector puede adecuar la velocidad de su lectura a su capacidad de asimilación; puede volver atrás y releer pasajes o palabras difíciles, puede consultar el glosario de la edición que lo tenga, etc. Al espectador que está sentado en un cine no se le permiten este tipo de recursos de asimilación e interpretación. La película se proyecta a una velocidad fija sin posibilidad de rebobinarse al gusto de cada espectador; a diferencia del caso del DVD casero, por ejemplo.

Otro factor podría hallarse en el perfil del público destinatario. En el caso del cine, salvo casos declaradamente minoritarios, se suele buscar un público lo más amplio posible, y los productores y distribuidores suelen entender eso en términos de facilidad de asimilación y disfrute inmediato de la propuesta cinematográfica; si además de cumplir estos requisitos se logra una obra artística, pues mejor, pero no se suelen sacrificar unas mínimas garantías de taquilla, que por lo menos puedan cubrir la inversión inicial. Así que los riesgos que se toman en el cine sólo se toman si son riesgos de cara a lograr más taquilla. Un libro puede tardar mucho más que una película en convertirse en un éxito; en un caso podemos estar hablando de meses, o incluso años, en el caso del cine suele ser cosa de días, o un par de semanas. Además, hay que tener en cuenta los mecanismos de censura y las clasificaciones que se otorgan a las películas según las edades para las que se permite o recomienda, lo cual puede reducir todavía más los ingresos en taquilla.

Otra razón, tampoco muy alejada de la voluntad de alcanzar un público amplio, la encontramos en las convenciones narrativas del cine, según las cuales el público suele esperar ver una historia que tiene un principio, un nudo y un desenlace más o menos claros, aunque no se tenga por qué seguir una narración lineal, ni cronológica. *Pulp Fiction*, por ejemplo, no es nada difícil de seguir aunque se estructura según diferentes hilos argumentales, en distintos momentos y lugares. El autor del libro de *Trainspotting* confiesa que incluso en el caso del libro se sintió más o menos obligado a cerrar su novela con un episodio más narrativo de finalización y cierre, a pesar de que un aspecto importante de su técnica consiste precisamente en relatos aparentemente sueltos sin una línea argumental clara, dando prioridad precisamente a la caracterización de los personajes por encima de la estructura narrativa, algo que queda invertido en la adaptación para el cine en lengua inglesa.

Cada personaje de la novela tiene un modo de expresión característico, recurriendo al monólogo interior. El personaje de Sick Boy, por ejemplo, recrea diálogos imaginarios con el famoso actor Sean Connery (en la película este rasgo se simplifica, y sólo habla de él no con él, y le imita). Pero lo que nos interesa especialmente son los capítulos en los que se da voz al personaje de Mark Renton en los que destaca una especie de transcripción fonética de su modo de hablar, retratando su dialecto específico de Edimburgo. Esta característica queda subrayada, si cabe, dada su evidente dificultad para el lector, por otros capítulos escritos en un inglés británico mucho más estándar y familiar. Un rasgo que distingue la película del libro en el que se basa es la existencia de una trama que se desarrolla linealmente y de manera coherente, un tipo de cambio frecuente en las adaptaciones cinematográficas, que suelen buscar personajes más planos pero historias más redondas y con un final claro, y a poder ser no demasiado deprimente, con algunas honrosas excepciones, y con la matización de que «deprimente» no es lo mismo que triste o dramático. La estructura de un largometraje típico a menudo se parece más a la de un relato corto, y de hecho muchas adaptaciones cinematográficas provienen de cuentos cortos o episodios de novelas estructuradas por relatos semiindependientes. La novela *Trainspotting* comparte muchas de estas características, aunque en este caso la película no se ha basado en un solo relato, sino en la obra en su conjunto.

## 2. Ejemplos y análisis

A continuación presento un par de ejemplos de lo dicho hasta ahora y un somero análisis de los mismos que sirva para seguir desarrollando el argumento de nuestro estudio.<sup>4</sup>

El primer ejemplo se extrae de la primera página del libro en inglés y su traducción al español.

- |  |   |
|--|---|
| (2) —Aw, ah sais. Ah wanted the radge tae jist fuck off ootay ma visage, tae go oan his ain, n jist leave us wi Jean-Claude. (IW: 1) | “Aah”, digo yo. Sólo quería que el mamón se fuera a tomar por culo donde no le viera, que se fuese solo, y me dejara a mí con Jean-Claude. (IWE: 1) |
|--|---|

---

<sup>4</sup> Véase también la crítica de la traducción francesa (Cartoni 2000).

A su vez, el segundo ejemplo reproduce el discurso de los primeros minutos de la película mediante la *voz en off* de Renton, el protagonista y narrador. Entre corchetes, pequeños fragmentos de otros personajes, y entre paréntesis algunas palabras omitidas del mismo Renton.

- (3 a) Choose life. Choose a job. Choose a career. Choose a family, Choose a fucking big television. Choose washing machines, cars, compact disc players, and electrical tin openers. Choose good health, low cholesterol and dental insurance. Choose fixed-interest mortgage repayments. Choose a starter home. Choose your friends. Choose leisure wear and matching luggage. Choose a three piece suite on hire purchase in a range of fucking fabrics. Choose DIY and wondering who the fuck you are on a Sunday morning. Choose sitting on that couch watching mind-numbing spirit-crushing game shows, stuffing fucking junk food into your mouth. Choose rotting away at the end of it all, pissing your last in a miserable home, nothing more than an embarrassment to the selfish, fucked-up brats you have spawned to replace yourselves. Choose your future. Choose life. But why would I want to do a thing like that? I chose not to choose life: I chose something else. And the reasons? There are no reasons. Who needs reasons when you've got heroin? [...] People think it's all about misery and desperation and death and all that shite,<sup>5</sup> which is not to be ignored, [...] but what they forget is the pleasure of it. [...] Otherwise we wouldn't do it. [...]. After all, we're not fucking stupid, well, at least we're not that fucking stupid. Take the best orgasm you ever had, multiply it by a thousand and you're still nowhere near it. [Alison: That beats any meat injection. It beats any fucking cock in the world.] When you're on junk you have only one worry: scoring. When you're off it you are suddenly obliged to worry about all (...) the things that really don't matter when you've got a sincere and truthful junk habit. [...] The principal drawback is that you have to endure all manner of cunts telling you that... [Begbie: No way would I poison my body with that shite].<sup>6</sup> (DB)

Versión doblada:

- (3 b) Elige la vida. Elige un empleo. Elige una carrera. Elige una familia. Elige un televisor grande que te cagas. Elige lavadoras, coches, equipos de compact disc y abrelatas eléctricos. Elige la salud, colesterol bajo y seguros dentales; elige pagar hipotecas a interés fijo. Elige un piso piloto; elige a tus amigos. Elige ropa deportiva y maletas a juego. Elige pagar a plazos un traje de marca en una amplia gama de putos tejidos. Elige el bricolaje y

---

<sup>5</sup> Rasgo del escocés.

<sup>6</sup> Mientras dice esto se le ve fumando y bebiendo alcohol.

preguntarte quien coño eres los domingos por la mañana. Elige sentarte en el sofá a ver tele concursos que embotan la mente y aplastan el espíritu mientras llenas tu boca de puta comida basura. Elige pudrirte de viejo cagándote y meándote encima en un asilo miserable siendo una carga para los niñatos egoístas y hechos polvo que has engendrado para reemplazarte. Elige tu futuro. Elige la vida. ¿Pero por qué iba yo a querer hacer algo así? Yo elegí no elegir la vida. Yo elegí otra cosa. ¿Y las razones? No hay razones. ¿Quién necesita razones cuando tienes heroína? [...] La gente se cree que esto no es más que miseria y desesperación y muerte y toda esa mierda que no hay que olvidar, pero lo que olvida es el placer que supone. [...] De lo contrario no lo haríamos [...] Después de todo no somos gilipollas, joder. Bueno, al menos no tan gilipollas. Coge el mejor orgasmo que hayas tenido, multiplícalo por mil y ni siquiera andarás cerca. [Alison: Este polvo es mejor que cualquier otro. Y supera la mejor puta polla del mundo.] Cuando estás enganchado tienes una única preocupación: pillar. Y cuando te desenganchas de pronto tienes que preocuparte de un montón de otras mierdas (...) de todas las cosas que en realidad no importan cuando estás auténtica y sinceramente enganchado al caballo. El mayor inconveniente es que tienes que aguantar a todo tipo de capullos diciéndote: [Begbie: Jamás envenenaría mi organismo con esa mierda]. (DBE)

El ejemplo (2) es ilustrativo de la manera en que Irvine Welsh propone una especie de transcripción fonética del acento de Edimburgo, combinado con otros rasgos léxicos y morfosintácticos para dar mayor realismo e impacto a su propuesta de oralidad. El fragmento que corresponde a la traducción publicada también es bastante representativo de cómo se ha tratado este elemento de la novela. El dialecto ha quedado reflejado como sociolecto, y este sociolecto se limita en gran medida a sazonar un lenguaje bastante estándar con algunas palabras malsonantes. La traducción de la novela no refleja, por lo tanto, una parte de la reivindicación nacionalista escocesa que pretendía Irvine Welsh.

Como se ve en el ejemplo (3a), la película inglesa también renuncia en buena medida a reflejar fielmente todos los rasgos dialectales que aparecen en el libro, de tal manera que los espectadores saben que la obra se sitúa en Edimburgo y que sus personajes son de allí, simplemente por un ligero acento escocés, alguna palabra suelta (*shite* es la más frecuente), y por referencias explícitas, pero nada mínimamente comparable al impacto que causa la lectura de la primera página de la novela, y cuya técnica se sostiene a lo largo de muchas más páginas. Lo que impacta es ver cómo la propuesta coherente de oralidad de la novela (escrita para ser leída en voz baja como si se escuchara hablar un escocés vulgar) queda convertida, tanto en la traducción del libro como en su adaptación para la pantalla en inglés en algo que

sólo se percibe como oral por intuición y por la presencia de algún vulgarismo o palabrota en la versión española, y por el sonido de la voz que pronuncia las palabras en la película inglesa. La película puede suplir la falta de naturaleza propiamente oral de su guión con la presencia de imágenes de los personajes, para mostrar su comportamiento y sus reacciones, junto con la gracia interpretativa de los actores al enunciar las palabras de su papel, ya sea como voz narradora o de un personaje que simultáneamente se ve en pantalla.

El ejemplo (3a) también ayuda a ver qué tácticas han utilizado el guionista y el director, John Hodge y Danny Boyle, para dar mayor credibilidad artística a su obra, dentro de las convenciones propias de la producción de largometrajes, aunque sólo se «ve» en parte aquí porque de hecho nos faltan las imágenes y el sonido que acompañan las primeras palabras de la película. Por un lado, han renunciado prácticamente a todos los rasgos dialectales del escocés, probablemente para no comprometer demasiado la taquilla, aunque la cinta adquirió gran notoriedad en Estados Unidos por lo difícil que parece que resultaba para muchos espectadores americanos seguir el leve acento escocés. Por otro, han explotado todo lo que han podido un grandísimo sentido de la ironía que se percibe en muchas aparentes contradicciones o paradojas entre lo que dice la voz en *off* y lo que vemos en pantalla. Por ejemplo, cuando se habla de «elegir» los *compact disc* se ve claramente al mismo tiempo que éstos han sido robados en una tienda. O se habla de elegir una televisión muy grande, dando a entender en ese momento probablemente un aparato de pantalla plana de muchas pulgadas, pero unos minutos más tarde se ve la televisión del mismo narrador, el protagonista Mark Renton, y la TV es todo lo contrario, antigua y muy pequeña. Y así sucesivamente, las imágenes se encargan de desmentir el valor literal de lo que nos dice el narrador o algunos personajes.

La ironía no se limita, sin embargo, a este recurso de desmentir con las imágenes lo que dicen los personajes, sino que sin salirnos del plano verbal hay ironías patentes, y aquí, a falta de una oralidad más genuinamente coloquial se ha optado por una apropiación y una mezcla de distintos tipos de discurso. En el fragmento del ejemplo (3a) se detecta un discurso de publicidad institucional contra las drogas: *choose life* era un popular slogan equivalente a lo que en España fue en su día *Di no a las drogas*. Pero es que el discurso encierra una burla irónica del discurso típico de la política defendida por y encarnada en la persona de la Primera Ministra, Margaret Thatcher, en la que *choose* era un término clave de defensa de los valores del capita-

lismo y del consumismo (desde *television* hasta *electric tin openers*) y su identificación con valores democráticos (en el comunismo totalitario no se puede elegir la marca del coche ni el modelo de televisión), así como el declive del sistema de educación y sanidad universal y gratuito (aludidos irónicamente con *choose a career* y *choose good health* en el ejemplo 3a). El discurso es denso, más retórico que oral-coloquial, y lleno de alusiones y críticas al gobierno y a otras dinámicas sociales de la década de los ochenta en Gran Bretaña. En ese sentido no estamos ante un oral espontáneo, ni siquiera pretendidamente espontáneo; se trata de un discurso muy calculado, un producto de la retórica, con una repetición machacona pero calculada de la palabra clave: *choose*. Algunos errores de interpretación (por ejemplo, *three piece suite* es un tresillo) y de reformulación (*llenas tu boca, después de todo no somos gilipollas, coge el mejor orgasmo*, etc.) en la traducción de este discurso hacen que pierda, no sólo la mínima credibilidad oral, sino también, y de manera más importante, su brillantez retórica en la versión castellana.

Las voces y las interpretaciones de las versiones dobladas a menudo tampoco ayudan mucho a dar credibilidad al tipo de oralidad reflejada en las versiones originales, ya que en la profesión de actor para doblaje se suelen buscar unos tipos de voz muy concretos y a veces carecen de amplitud de registros interpretativos. Cabe decir que éste es un rasgo frecuente de muchos doblajes. Se pierde la ilusión que precisamente se pretende crear con el doblaje (la de que la voz que oímos sale realmente de la boca que vemos) en casos como éste cuyo personaje tiene un aspecto de rudo y joven desempleado pero su voz doblada es melodiosa, como la de un tenor aproximándose a su sexta o séptima década de vida cuya interpretación (dicción) nos recuerda excesivamente a un actor de teatro clásico o a un anuncio televisivo de seguros de vida. Por el contrario, el método inventado de transcripción literaria escrita no nos permite oír directamente la voz del personaje pero sí permite que podamos reconstituir un constructo de una buena parte de su variante lingüística en nuestra mente, y la lectura nos ofrece la posibilidad, en el caso de que así quisiéramos, de intentar articular algunas de las expresiones que nos puedan resultar más sorprendentes o curiosas. Así pues, parece que se puede concluir que en el caso de la novela *Trainspotting*, lo que se ha escrito para ser leído en voz baja como si se estuviera oyendo (según Diagrama 1) puede llegar a funcionar mucho mejor en la línea pretendida por el autor, que asume las limitaciones del medio, y las sabe explotar también, que en el caso de su adaptación cinematográfica, que pretende



grabar un sonido que emana de las voces de unos intérpretes que leen o recitan unas palabras como si éstas no se hubieran escrito previamente. Creemos que el modelo de Gregory y Carroll (Diagrama 1) no queda invalidado por ocasionales lecturas en voz alta de fragmentos de novelas, incluida *Trainspotting* por el propio autor, ni siquiera por el caso de los audio-libros, que sin duda merecen su propio estudio de oralidad ya que a lo mejor no están restringidos por las mismas convenciones del doblaje o del guionismo.

Existe la posibilidad de que algunos lectores no seamos capaces de reproducir en nuestra cabeza (leyendo como si oyéramos) el acento de Edimburgo tal como se nos presenta en la novela, por una falta de familiaridad con esta variante, o por no poder imaginarse cómo deben interpretarse las grafías que propone el autor (apóstrofes, guiones largos y cortos, ortografía no normativa, uso retórico y artístico de mayúsculas, palabras repartidas por la página para crear un cierto impacto visual, cursivas, guiones, puntos suspensivos, etc.); aún así, podemos disfrutar de una estética literaria basada en cambiar normas ortográficas, léxicas, morfosintácticas y de puntuación, que sigue encajando en lo que más arriba hemos exigido como corrección y calidad de expresión. La propuesta artístico-literaria de la versión inglesa de la película se basa mucho más en la combinación de distintos discursos verbales, reconocibles por el espectador: como los de la propaganda política, la publicidad institucional, el comercio, las recetas de cocina, las críticas de cine, y, por supuesto, las jergas de la delincuencia relacionada con el consumo y tráfico de estupefacientes. Luego combina estos discursos, propios del plano verbal, con otros elementos comunicativos y expresivos que llegan al espectador en planos no verbales (musical, icónico, fotográfico) para crear un conjunto que suele combinarse de manera chocante para producir ironía. En este nivel, el de la producción de la ironía, la obra cinematográfica sí que conserva un componente esencial de la novela, aunque ha recurrido a los mimbres propios del modo audiovisual de expresión y creación de sentido.

En principio, esto debería facilitar la labor del traductor para la versión doblada, ya que el reflejo de un dialecto escocés —más propio del libro— ha quedado compensado de alguna manera por la ironía y el humor, basados en parte en la mezcolanza de registros y discursos variados, y de imágenes que parecen contradecirse muchas veces con el sentido de las palabras o la literalidad de la interpretación de las palabras. Alison compara positivamente las drogas con el sexo, pero la expresión de su

rostro admite varias interpretaciones, no todas favorables. Y cuando se dice *take your best orgasm* el sentido no es de cogerlo realmente sino de recordarlo, de tomarlo como punto de comparación. El caso de Begbie es todavía más claro, ya que condena las drogas como una manera de intoxicación (ejemplo 3a) pero vemos cómo está fumando tabaco y bebiendo alcohol al mismo tiempo, y desde luego sus actos (es un psicópata inculto) y su personalidad no encajan con alguien que de manera creíble usaría la palabra *organismo* para referirse al cuerpo. Son otros personajes (Renton y Sick Boy) los que se apropian de otros discursos, mostrándose verbalmente muy competentes, perspicaces y creativos, a pesar de otros muchos defectos que puedan tener. Esta propuesta cinematográfica se ve ampliada con relaciones paradójicas, o por lo menos sorprendentes, entre la imagen y la música, incidiendo todavía más en esta estrategia irónica y burlona de creación de sentido. Un ejemplo claro lo encontramos en unas imágenes especialmente duras de la vida de un toxicómano acompañadas de música clásica para ballet.

### 3. Conclusión

Aunque se producen otros cambios entre la novela y la película de *Trainspotting* en lengua inglesa, que son frecuentes en las adaptaciones cinematográficas de obras literarias escritas, como puedan ser omisiones de detalles y hechos, una reducción del número de personajes, acciones o palabras atribuidas a personajes diferentes a los originales, etc. (Igareda González 2008), probablemente el cambio más notable, sobre todo desde el campo de estudio de representaciones de la oralidad, pretendida o real, sea precisamente la caracterización del lenguaje, de la variación lingüística, que comparten como uno de sus temas tanto la película como el libro; pero optan por realizar esta caracterización de manera distinta. En el libro se trata más de una caracterización dialectal y en la película se explota una combinación irónica de distintos tipos de discurso. En ambos casos se explotan los recursos paralingüísticos y no verbales que son propios de cada medio para conseguir estos objetivos. En el libro vemos cómo el autor nos intenta provocar transgrediendo muchas convenciones ortotipográficas de la comunicación escrita y normas gramaticales, en una propuesta que, en su conjunto, no es sólo una cuestión de oralidad, sino de transgresión, de subversión, de provocación, para ayudar al mensaje de crítica y crear su propia estética. En este sentido, un rasgo que podría considerarse de oralidad pero también de creación estética desenfadada, despreocupada por unas normas que se

podrían considerar hipócritas, que sólo benefician a unos, es la presentación de los capítulos sin ningún tipo de señal o palabra formal como “capítulo 3”, simplemente un poco de espacio entre el fin de un capítulo y el principio del siguiente.

La película sí que se parece a la novela en este sentido: explota los recursos para-lingüísticos y no verbales propios de su medio de comunicación para venir a decir más o menos lo mismo. Mientras oímos una bellísima y conocidísima pieza de ópera clásica vemos unas imágenes que podrían considerarse repugnantes y la suma de ambas cosas nos hace reflexionar sobre algunas paradojas sociales, igual que cuando unos personajes a los que nos gustaría encasillar como drogadictos incapaces de aportar nada a la sociedad nos sorprenden desplegando un rico repertorio de distintos tipos de discurso (comercial, político, cinéfilo, laboral, literario, etc.).

En las respectivas traducciones también sorprende que la del doblaje no aprovecha tanto como podría una cierta situación ventajosa respecto de la versión publicada en papel, que consiste en no tener que reflejar una profusión de ejemplos de una variante muy concreta del inglés, como es el escocés joven y un tanto marginal de Edimburgo. En el doblaje bastaba con reflejar la combinación irónica de distintos tipos de discurso para caracterizar plenamente a los personajes y dar sentido al mensaje crítico de la película, y a la película como tragicomedia, tanto por lo que tiene de retrato alternativo de una ciudad y un país demasiadas veces pintados para los turistas de color de rosa con cuadros escoceses y gaitas, siguiendo precisamente la intención original del autor, como por los paralelismos que al público de lengua española pueda interesarle encontrar entre los diversos mensajes y retratos de la película con situaciones, discursos y sectores de la población de su entorno más inmediato, y las hipocresías y contradicciones de los discursos políticos, comerciales, campañas televisivas, etc. y cómo chocan con las realidades de otras personas de la sociedad que dicen representar, pero que no tienen voz, y a los que Welsh y Boyle dan la posibilidad de tenerla aunque sea desde la oralidad fingida.

#### 4. Corpus

AB = BURGESS, Anthony (1962). *A Clockwork Orange*. London: Heineman.

DB = BOYLE, Danny (dir.) (1996). *Trainspotting*. United Kingdom: Channel Four Films.

DBE = BOYLE, Danny (dir.) (1996). *Trainspotting*. Doblado en español por CINEARTE, Madrid. United Kingdom: Channel Four Films.

IW = WELSH, Irvine (1994). *Trainspotting*. London: Minerva.

IWE = WELSH, Irvine [1996] (1997). *Trainspotting*. Traducción de Federico Corriente. Barcelona: Anagrama.

SK = KUBRICK, Stanley (dir.) (1971). *A Clockwork Orange*. United Kingdom: Warner Bros.

## 5. Referencias bibliográficas

ALSINA, Victoria (2008). «El tratamiento del discurso indirecto libre en las traducciones españolas y catalana de *Mansfield Park* de Jane Austin». En BRUMME, Jenny y RESINGER, Hildegard (eds.) (2008). *La oralidad fingida: obras literarias. Descripción y traducción*. Madrid: Iberoamerica; Frankfurt: Vervuert.

CARTONI, Bruno (2000). *Critique de la traduction française de Trainspotting de Irvin Welsh. Traduire l'oralité*. Mémoire présenté à l'École de traduction et d'interprétation pour l'obtention du diplôme de traducteur. Directeur de mémoire: Jean-Claude Gémar. Genève: Université de Genève. URL: <<http://www.issco.unige.ch/en/staff/bruno/licence.htm>>; fecha de consulta: 14-6-2009.

DÍAZ-CINTAS, Jorge (ed.) (2008). *The Didactics of Audiovisual Translation*. Amsterdam: John Benjamins.

GAMBIER, Yves; GOTTLIEB, Henrik (eds.) (2001). *(Multi) Media Translation: Concepts, Practices and Research*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins.

GREGORY, Michael; CARROLL, Susanne (1978). *Language and Situation. Language Varieties and their Social Contexts*. London, Routledge & Kegan Paul.

HALLIDAY, M. [Michael] A.K. (1985). *Spoken and Written Language*. Oxford: Oxford University Press.

IGAREDA GONZÁLEZ, Paula (2008). *Adaptaciones cinematográficas de obras latinoamericanas y su traducción*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.

KOCH, Peter; OESTERREICHER, Wulf (2007). *Lengua hablada en la Romania: español, francés, italiano*. Traducción de Araceli López Serena. Madrid: Gredos.

LEPALUDIER, Laurent (2006). «What is this voice I read? Problematics of orality in the short story». En: *Journal of the Short Story in English* 47. Special Issue: *Orality*. URL: <<http://jsse.revues.org/index799.html>>; fecha de consulta: 16-6-2009.

LÓPEZ SERENA, Araceli (2007). *Oralidad y escrituralidad en la recreación literaria del español coloquial*. Madrid: Gredos.

MARZÀ IBÁÑEZ, Anna; CHAUME, Frederic (2009). «The language of dubbing: present facts and future perspectives». En FREDDI, Maria; PAVESI, Maria (eds.) (2009). *Analysing Audiovisual Dialogue. Linguistic and Translational Insights*. Bologna: CLUEB. 31-39.

NEB = (1989). *New Encyclopaedia Britannica*. 15.<sup>a</sup> ed. Chicago: Encyclopaedia Britannica.

POYATOS, Fernando (1997). «Aspects, problems and challenges of nonverbal communication in literary translation». En: POYATOS, Fernando (ed.) (1997). *Nonverbal Communication and Translation*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins. 17-31.