

La caracterización en tres traducciones al español de “A Perfect Day for a Bananafish” de J. D. Salinger

CHARACTERIZATION IN THREE TRANSLATIONS INTO SPANISH OF J. D. SALINGER’S “A PERFECT DAY FOR BANANAFISH”

ANTONIO REYNOSO-RODRÍGUEZ*

Resumen: Se analizaron tres traducciones al español del cuento “A Perfect Day for Bananafish”, de J. D. Salinger, con dos objetivos: realizar una crítica a las decisiones traductorales y valorar si éstas incidieron en la caracterización de los cuatro personajes principales del cuento. El análisis está basado en los diálogos del relato. Los dos aspectos que se abordan son: los cambios de sentido y su repercusión en la caracterización, y la naturalidad del diálogo. Uno de los principales hallazgos fue que incluso los cambios más sutiles pueden desvirtuar la manera en que se perciben a los personajes vía la traducción.

Palabras clave: literatura; literatura norteamericana; traducción; cuento

Abstract: Three translations into Spanish of J. D. Salinger’s “A perfect day for bananafish” were analysed. The main objective was to carry out a critical review of the translators’ decisions and to find out if such decisions interfered with the characterization in the story. The two main dialogues in the short story were taken as a sample and the units were classified into two categories: change of meaning and its repercussions in the characters’ characterization and dialogue spontaneity. One of the main discoveries was that even the smallest nuances can distort the way in which a character is perceived in a translation.

Keywords: literature; North American literature; translation; short stories

*El Colegio de México, México

Correo-e: areynoso@colmex.mx

Recibido: 30 de mayo de 2017

Aprobado: 4 de agosto de 2017

Jerome David Salinger es uno de los escritores estadounidenses más aclamados del siglo XX. Aunque su producción literaria fue limitada debido a su confinamiento voluntario, dejó un estilo claro en la narrativa en lengua inglesa no sólo por la temática de sus relatos sino por su habilidad para perfilar a sus personajes a través del diálogo. El cuento que se analizará en el presente trabajo pertenece a su libro de 1952, *Nine stories*.

"A Perfect Day for Bananafish" es el primer cuento de dicha colección y uno de los más aclamados por la crítica. En español existen, por lo menos, tres traducciones realizadas en variantes de países diferentes: Argentina, México y España. El presente artículo tiene como objetivo comparar las tres versiones y hacer una crítica de algunas de las decisiones traductoras.

Es importante recalcar que, como lo señala Berman (2009), la crítica no solamente se refiere a la evaluación negativa del texto sino a realizar un análisis más a fondo, de tal manera que se pueda entender el porqué de ciertas decisiones por parte de los traductores. Asimismo, Berman asevera que toda traducción "is always defective somewhere. Every translation presents defects [...] even if many attempt to hide them" (2009: 29), pues los traductores son, al mismo tiempo, intérpretes del texto fuente. Incluso, muchas veces, también deben llevar a cabo una investigación exhaustiva del autor y de sus demás trabajos publicados para tener un panorama más amplio acerca del texto al que se están enfrentando¹.

Berman (2009) también señala que analizar las traducciones de un mismo texto es fundamental, principalmente por dos razones: por un lado, este ejercicio ayuda a dar luz al texto original, a la forma en que está escrito y a los temas que trata; por otro, da cuenta de las interpretaciones que hicieron los traductores y permite comprender el porqué de sus decisiones.

En este trabajo se revisarán dos aspectos en torno a las traducciones de "A Perfect Day for Bananafish"

1 Por ejemplo, para la traducción de "A Perfect Day for Bananafish", el traductor debería realizar una lectura exhaustiva de algunos otros textos de J. D. Salinger que constituyen un universo intertextual. El protagonista Seymour Glass, también aparece en otros relatos ya sea de manera directa o indirecta: "Raise High the Roof Beam" (1955), "Franny" (1955), "Zoocy" (1957), "Seymour: An Introduction" (1959), y "Hapworth 16, 1924" (1965).

que pueden interferir en la caracterización de los personajes. El análisis se centrará en los dos principales diálogos que se sostienen dentro de la trama. En primer lugar, se analizarán los diferentes sentidos que pueden existir entre las interpretaciones y el original y cómo estos cambios modifican la manera en la que el lector percibe a los personajes. En segundo lugar, se contrastarán las decisiones que entorpecen o favorecen la naturalidad de los diálogos para entender cómo los matices afectan la espontaneidad oral de los protagonistas.

Es importante mencionar que todas aquellas modificaciones que sufran los diálogos en la traducción incidirán directamente en lo que Jonathan Culler llama "contrato de inteligibilidad" entre el lector y el autor —o traductor en este caso— (Culler, citado en Luz Aurora Pimentel, 2002). El contrato de inteligibilidad consiste en establecer un paralelismo entre el mundo ficcional y el real, de tal manera que exista cierta credibilidad y consistencia tanto en la trama como en los personajes.

Para favorecer la lectura se agruparán los ejemplos por categorías y, después de haber analizado por completo los dos diálogos, se describirá solamente una muestra significativa de cada una.

A PERFECT DAY FOR BANANAFISH

Este cuento fue publicado por primera vez en la revista *The New Yorker* el 31 de enero de 1948. En 1949 fue recopilado en la antología *55 short stories from the New Yorker* y, finalmente, fue editado y anexado en el libro *Nine stories* en abril de 1953. El relato presentó por primera vez a Seymour Glass, el hermano mayor de la familia Glass y uno de los personajes más emblemáticos de J. D. Salinger junto a Holden Caulfield, protagonista de su única novela, *The Catcher in the Rye*.

"A Perfect Day for Bananafish" tiene un narrador en tercera persona que no interviene mucho a lo largo del texto. La mayor parte del cuento está constituida por el diálogo entre los personajes. Debido a la escasa intervención del narrador, el diálogo se vuelve parte fundamental para entender tanto la situación como

las características específicas de cada protagonista. Salinger es considerado uno de los más grandes caracterizadores de personajes por medio del diálogo. Al respecto, uno de sus críticos ha dicho:

Salinger has, in a measure, revived the dormant art of dialect in American fiction. His ear has detected innumerable idiomatic expressions that were simply unrecorded before [...] Salinger has succeeded, as few beyond Twain have, in making his characters something more than cracker-barrel philosophers or, worse, good-natured boobs (Wiegand, 1958: 4).

Si partimos del supuesto de que la traducción no sólo es una sustitución de elementos de un código lingüístico a otro sino una reconstrucción, una “reestilización” (Levy, 2011: 31), o incluso una recreación (De Campos, 2000: 188), uno de los retos de los traductores será, entonces, trasladar la oralidad de los personajes a la lengua meta. Es decir, oralidad ficticia, siguiendo el concepto de Alexandra Assis Rosa: “orality [...] is here considered as literary representation of spoken discourse to show a character’s marginality by giving him/her a specific voice” (2015, 209).

Por ser uno de los relatos más aclamados de Salinger, “A Perfect Day for Bananafish” ha sido traducido a diferentes lenguas, como el sueco, checo, ruso, francés, croata, alemán, español, entre otras (Fiene, 1963). En lengua española existen por lo menos tres traducciones. Las dos más conocidas forman parte de la versión en español de *Nine stories*, y la tercera aparece en una antología llamada *Cuentos y relatos norteamericanos del siglo XX*. Las versiones que se utilizarán en este trabajo son: “Un día perfecto para el pez banana”, de Marcelo Berri revisado por Alberto Vanasco, publicado por editorial Sudamericana en 1975; “Un día perfecto para el pez del plátano”, traducción de Luis Miguel Aguilar en una coedición SEP/UNAM², en 1980; y “Un día perfecto para el pez plátano”, traducción de Elena Rius, publicado por Edhasa en 2008.

2 Republicada en *Nexos* el 8 de marzo de 2015.

LAS TRADUCCIONES DE BERRI Y RIUS³

Las versiones de Marcelo Berri y Elena Rius son quizá las más conocidas por ser parte de la traducción completa del libro *Nine Stories*. Han tenido múltiples reediciones y han aparecido en editoriales reconocidas, como Alianza, Bruguera, Sudamericana y Edhasa.

Además de la traducción de *Nueve Cuentos*, no existe información de la labor traductora de Berri ni de ningún otro trabajo que haya realizado. Por otro lado, Alberto Vanasco, revisor de esta traducción, fue un novelista, cuentista, poeta y dramaturgo argentino muy reconocido en el siglo XX. Entre sus trabajos más famosos estuvieron la novela *Sin embargo Juan vivía* (1947); la obra de teatro *No hay piedad para Hamlet* (1957), que escribió en conjunto con el poeta y periodista Mario Trejo; y la novela *Al sur del Río Grande* (1987).

En cuanto a la traducción de Berri y Vanasco de “A Perfect Day...” —la primera en lengua española— se puede comentar, de manera general, que es fluida —es decir, corriente y fácil si se habla del estilo— y agradable de leer. Una de las características particulares es el concurrido uso de localismos que pudieran parecer extraños a los lectores de otros dialectos del español. Algunos de estos son “chinelas”, “bochinche”, “cope-tín”, “vaquillona”, “salida de baño”, “descerrajó”, etc. Otra peculiaridad de esta traducción es que en algunas partes del texto se aglutinan demasiadas oraciones subordinadas que hacen un poco más laboriosa la lectura. En ocasiones, el referente parece insertarse de manera forzada en la frase. Un ejemplo es el siguiente fragmento: “Mientras el teléfono llamaba, con el pincelito del esmalte se repasó la uña del dedo meñique, acentuando el borde de la luna. Tapó el frasco y, poniéndose de pie, abanicó en el aire su mano pintada, la izquierda” (Salinger, 1975: 11). Por último, en la

3 Incluyo las traducciones de Berri y Rius en un mismo apartado porque las dos presentan similitudes. Algunas de las diferencias son meramente dialectales. Las semejanzas no sólo se presentan en el cuento “A Perfect Day...” sino en el libro completo de *Nueve cuentos*. En algunas ocasiones, incluso, presentan los mismos errores de lectura, como en el cuento “The Laughing Man”. Al respecto, existe un blog del Club de Traductores Literarios de Buenos Aires en donde Jorge Fondebrider (2010), poeta, ensayista, traductor y periodista argentino, cuenta la anécdota de una académica de nombre María Iruzumendi quien documenta un poco más a detalle lo relacionado al caso.

traducción de Berri existen por lo menos dos usos de oraciones causativas que rompen con el tono conversacional del discurso y que se revisarán más adelante.

Elena Rius, de acuerdo con su ficha técnica en Trama editorial (2017), es el pseudónimo de María Antonia de Miquel, una académica, traductora y escritora española, autora de dos manuales de técnicas de escritura: *Cómo escribir una novela histórica* (2013) y *Leer mejor para escribir mejor* (2016). Entre las traducciones bajo el pseudónimo de Elena Rius se encuentran *La campana de cristal* (2007), *Alexias de Atenas: una juventud en la Grecia clásica* (1992), *Las doce moradas al viento* (1985), entre otras. Además de haber estado a cargo de la editorial Edhasa, funge como profesora en la Escuela de Escritura del Ateneo Barcelonés y mantiene un blog, bajo su pseudónimo, titulado *Notas para lectores curiosos*.

En cuanto a su traducción de “A Perfect Day...”, comparada con la de Berri, no presenta tantos localismos. Sin embargo, algunos de los que utiliza bien pudieron ser evitados a favor de una traducción más accesible para los hablantes de otros dialectos del español. Al igual que la versión de Berri, a pesar de que el texto es fluido le falta ese “je ne se quoi” (Levy, 2011: 107) que se percibe en el original. Algunas construcciones sintácticas son rebuscadas e incluso se perciben errores de lectura del texto fuente. En ambas versiones existen cuando menos dos oraciones calçadas del causativo en inglés que no favorecen en nada el tono conversacional de los diálogos. Asimismo, la ausencia de algún paratexto que pudiera dar luz sobre los criterios que utilizaron ambos traductores limita la interpretación de sus decisiones.

LA TRADUCCIÓN DE AGUILAR

Luis Miguel Aguilar (1956) es periodista, crítico literario, ensayista, poeta y traductor. Estudió Lengua y Literatura Inglesa en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Dirigió la revista *Nexos* y fue colaborador de *La Crónica de Hoy*, *La Jornada* y *Unomásuno*. En 2010 obtuvo el premio PEN Club México por Excelencia Literaria. Entre sus obras más destaca-

das se encuentran *Coleadas* (1992), *Las cuentas de la Iliada y otras cuentas* (2009) y *Medio de construcción* (1979).

La traducción de Aguilar está acompañada por una nota en la que reconoce la importancia del escritor y deja algunos posibles indicios que pudieran dar cuenta de los criterios bajo los cuales realizó su versión. En esta nota, Aguilar enfatiza la importancia que tiene la caracterización que hace Salinger de sus protagonistas cuando menciona: “todos los personajes [...] tienen un encanto y un poder de seducción no sólo difícil de encontrar en otros narradores norteamericanos, sino difícil de precisar a no ser remitiéndose a la misma obra de Salinger” (en J. D. Salinger, 2015: 1). Su traducción es congruente al respecto, pues Aguilar construye personajes constantes que sólo en pocas partes del cuento se sienten fuera de tono. Un par de errores de lectura como confundir la palabra “millinery” (Salinger, 1953: 11) por “millonaria” (Salinger, 1982: 11) desentonan su buena labor.

Además, dedica gran parte de su nota de traducción al personaje principal de “A Perfect Day...”, Seymour Glass, haciendo mención sobre otros relatos de los que forma parte y, al parecer, estableciendo un perfil del personaje con base no solamente en el cuento que traduce sino en la intertextualidad en la que Salinger lo inserta. Aguilar describe al hermano mayor de la familia Glass, apoyado en los demás textos en los que aparece, de la siguiente manera: “puede reconstruirse a un Seymour hipersensible, redactor de poemas y reacio a publicarlos, capaz de leerle a una hermanita de diez meses enferma de paperas un relato taoísta” (Salinger, 2015: 2). Tener una idea tan clara del personaje puede ser un indicio de la manera en que le dará voz en su traducción. Finalmente, Aguilar menciona que existen dos alusiones a dos poetas famosos en el cuento, T.S. Eliot y Rainer María Rilke.

EL DIÁLOGO COMO PARTE DE LA CARACTERIZACIÓN DEL PERSONAJE

Puesto que uno de los rasgos principales en la narrativa de J. D. Salinger es la caracterización de sus personajes a través del diálogo, se analizarán algunos

fragmentos en los que existen cambios significativos en las tres versiones. Para efectos prácticos y de orden, se englobarán los ejemplos en dos categorías: la primera será en la que ocurra un cambio de sentido, y la segunda, donde la elección limite, entorpezca o favorezca la naturalidad.

Existen dos diálogos principales en el texto. El primero se da de manera telefónica entre Muriel (esposa de Seymour) y su madre. A lo largo de las primeras páginas se infiere que la madre está hablando en un tono alterado debido a la preocupación que siente por su hija. Contrariamente, la joven tiene un tono mucho más tranquilo e incluso se puede percibir que le incomoda que su madre esté tan fuera de sí. Esto lo sabemos cuando el narrador menciona: “the girl turned the receiver slightly away from her ear” (Salinger, 1953: 5), y después de otro intercambio de palabras, “the girl increased the angle between the receiver and her ear” (Salinger, 1953: 5). Otro aspecto a considerar es que ambas mujeres tienen una afinidad especial por la moda y la apariencia física de las personas. Por lo tanto, podría considerárseles como sujetos altamente materialistas.⁴

El segundo diálogo se da entre Seymour y la pequeña Sybil mientras ambos están en la playa. Por el contexto del cuento se sabe que Seymour es incapaz de charlar con personas adultas —pues cuando lo hace con una mujer en el elevador termina siendo agresivo y grosero—, sin embargo, parece tener una completa afinidad con los niños, pues además de Sybil mantiene una buena relación con otra pequeña de nombre Sharon Lipschutz. Por lo tanto, en la plática que establece con Sybil, Seymour tiene un tono afable y cariñoso. Además, utiliza palabras y expresiones que la niña entiende y se muestra inocente ante ella. Por su parte, Sybil es una niña de entre 5 y 6 años con la ingenuidad que esta edad conlleva.

4 Esta temática es recurrente dentro de la ficción de Salinger, de hecho no es poco común observar que la mayoría de sus personajes se ven afectados por el mundo y la sociedad materialista que los rodea, entrando así en conflicto con su ser interior. Por ejemplo, en una de las interpretaciones de “A Perfect Day...”, Wiegman supone que la explicación detrás del suicidio de Seymour tiene como origen el descontento social que sufre el personaje en un mundo lleno de superficialidad (1958).

CARACTERIZACIÓN

En repetidas ocasiones, dentro de las traducciones de un mismo texto es común encontrar oraciones, frases o palabras que le aportan un sentido diferente. Cuando se presenta el caso, el crítico se debe preguntar si el nuevo sentido se corresponde con el emitido por el original y si es congruente con la manera en la que se ha ido construyendo el texto. Además, como ya se mencionó, el contrato de inteligibilidad que se establece con el lector limita las decisiones que puede tomar el traductor. Cualquier detalle que no sea consistente puede desvirtuar la credibilidad del texto.

El cuadro 1⁵ se trata de una reformulación de la oración “stop asking me that, please”, que Berri y Rius traducen de manera idéntica. La inclusión del adverbio “siempre” remite al lector a una práctica cotidiana entre las dos mujeres que no sería exclusiva de esta conversación sino que forma parte de un hábito. Por lo tanto, poco se percibe que Muriel está enfatizando su hartazgo por la repetición del mismo cuestionamiento. Por otro lado, Aguilar traduce: “ya deja de”, cuya intención sí remite al lector a la molestia que siente la chica por la insistencia de la madre en el momento en que están platicando.

CUADRO 1

“I told your father you’d probably call last night. But no, he had to —Are you all right, Muriel? Tell me the truth”. “I’m fine. Stop asking me that, please”. (Salinger, 1953: 5)	—Le dije a tu padre que seguramente llamarías anoche. Pero no, él tenía que... ¿Estás bien, Muriel? Dime la verdad. —Estoy perfectamente. Por favor, no me preguntases siempre lo mismo. Versión de Berri. (Salinger, 1975: 13)
—Anoche mismo le dije a tu padre que a lo mejor nos llamabas. Pero no, él tenía que... Muriel, ¿estás bien? Dime la verdad. —Estoy bien. Ya deja de preguntarme eso, por favor. Versión de Aguilar. (Salinger, 1982: 6)	—Le dije a tu padre que seguramente llamarías anoche. Pero no, él tenía que... ¿Estás bien, Muriel? Dime la verdad. —Estoy perfectamente. Por favor, no me preguntases siempre lo mismo. Versión de Rius. (Salinger, 2008:13)

5 Todos los cuadros han sido elaborados por el autor.

Algo similar ocurre en el cuadro 2. Cuando Muriel dice: “And don’t get excited”, en realidad se refiere a que no quiere que la mamá comience a hacer el mismo drama que ha hecho durante toda la conversación. Berri y Rius traducen: “y no te asustes”, cuando en realidad ninguna de las acepciones en el diccionario *Merriam-Webster* (2017) para la palabra “excited” coincide con asustarse. La traducción de Aguilar, “y no empieces”, sí alude al tono de Muriel en el original.

CUADRO 2

“Who drove?” “He did.” said the girl. “And don’t get excited. He drove very nicely. I was amazed”.	—¿Quién manejó? —Él —dijo la chica—. Y no te asustes. Condujo bien. Yo misma estaba asombrada.
(Salinger, 1953: 6)	Versión de Berri. (Salinger, 1975: 13)
—¿Quién manejó? —Él —dijo la muchacha—. Y no empieces. Manejó muy bien. Yo estaba sorprendida.	—¿Quién condujo? —Él —dijo la chica—. Y no te asustes. Condujo bien. Yo misma estaba asombrada.
Versión de Aguilar. (Salinger, 1982: 7)	Versión de Rius. (Salinger, 2008: 13)

En el siguiente cuadro, las tres versiones difieren en la traducción de la frase “that funny business”, por una cuestión de dialecto —“hacerse el tonto” en Argentina, “hacer el tonto” en España y “hacer un numerito” en México—. Sin embargo, la traducción propuesta por Aguilar tiene una connotación diferente, incluso negativa o de algo que es vergonzoso. El *Diccionario fraseológico del español moderno* lo define como: “hacer algo extravagante o escandaloso” (Varela y Kubarth, 1994: 184).

CUADRO 3

“Did he try any of that funny business with the trees?”	—¿No trató de hacerse el tonto otra vez con los árboles?
(Salinger, 1953: 6)	Versión de Berri. (Salinger, 1975: 13)
—¿No trató de hacer otra vez su numerito con los árboles?	—¿No trató de hacer el tonto otra vez con los árboles?
Versión de Aguilar. (Salinger, 1982: 7)	Versión de Rius. (Salinger, 2008: 13)

Existe otro cambio de sentido en la versión de Berri y Rius (cuadro 4) al traducir la palabra “fresh” por “inconsciente”. De acuerdo con el diccionario *Merriam-Webster* (2017), “fresh” significa: “disposed to take liberties: impudent”. Por lo tanto, la palabra “inconsciente” construye un escenario completamente diferente pues si la mamá le dice eso, suponemos que está advirtiéndole un supuesto peligro. Si bien dicha aseveración no es completamente falsa, ya que, según su madre Muriel corre peligro estando con Seymour, tampoco es del todo correcta, pues en ese momento la madre le está reclamando la forma en que le responde y no el supuesto riesgo. Por otro lado, Aguilar traduce: “no le hables así a tu madre”, que además de ser una expresión coloquial sí remite a la actitud insolente de la hija.

CUADRO 4

“There’s a psychiatrist here at the hotel,” said the girl. “Who? What’s his name?” “I don’t know. Rieser or something. He’s supposed to be very good”. “Never Heard of him”. “Well, he’s supposed to be very good, anyway”. “Muriel, don’t be fresh, please”.	—Aquí, en el hotel, hay un psiquiatra —dijo la chica. —¿Quién? ¿Cómo se llama? —No sé. Rieser o algo así. Dicen que es un psiquiatra muy bueno. —Nunca lo he oído nombrar. —De todos modos, di- cen que es muy bueno. —Muriel, por favor, no seas inconsciente.
(Salinger, 1953: 9)	Versión de Berri. (Salinger, 1975: 15)
—Aquí en el hotel hay un psiquiatra —dijo la muchacha. —¿Quién? ¿Cómo se llama? —No sé. Rieser o algo así. Se supone que es muy bueno. —Nunca he oído hablar de él. —Y eso qué, de todos modos se supone que es muy bueno. —Muriel, por favor, no le hables así a tu madre.	—Aquí, en el hotel, hay un psiquiatra —dijo la chica. —¿Quién? ¿Cómo se llama? —No sé. Rieser o algo así. Dicen que es un psiquiatra muy bueno. —Nunca lo he oído nombrar. —De todos modos, di- cen que es muy bueno. —Muriel, por favor, no seas inconsciente.
Versión de Aguilar. (Salinger, 1982: 10)	Versión de Rius. (Salinger, 2008: 16)

En el cuadro 5 se observa la manera en que los traductores interpretaron la palabra “sad”, a pesar de su

aparente simpleza. El contexto de la conversación, la repetición de la misma y el hecho de que el autor la haya escrito en cursivas la dota de una importancia que no se puede pasar por alto. Berri y Rius usan el equivalente más próximo: “triste”. Aguilar, por otro lado, utiliza la palabra “deprimente”, cuyo sentido es mucho más fuerte y afligido que el del término “sad”. Esta elección léxica es otro acierto de Aguilar, pues recupera el énfasis que en el original dan las cursivas.

CUADRO 5

“It isn’t funny, Muriel. It isn’t funny at all. It’s horrible. It’s sad, actually. [...] “Awful. Awful “It’s sad, actually, is what it is”. (Salinger, 1953: 8)	—No tiene nada de gracioso, Muriel. Nada de gracioso. Es horrible. Realmente, es triste. [...] —Espantoso. Espantoso. En verdad es triste. Versión de Berri. (Salinger, 1975: 14)
—No tiene nada de gracioso, Muriel. Nada de gracioso. Es espantoso. Es deprimente, de veras. [...] —Qué cosa tan terrible. Es deprimente, de veras, eso es lo que es. Versión de Aguilar. (Salinger, 1982: 8)	—No tiene nada de gracioso, Muriel. Nada de gracioso. Es horrible. Realmente, es triste. [...] —Espantoso. Espantoso. Es realmente triste... Versión de Rius. (Salinger, 2008: 15)

Hacia la parte final de la conversación entre Muriel y su madre se dan dos casos interesantes (cuadro 6). El primero tiene que ver con la pregunta que lanza la madre: “does he behave himself on the beach?”. Berri y Rius traducen: “¿Se porta bien en la playa?”. Si se toma en cuenta que toda la conversación de la madre ha girado en torno a la locura de Seymour, en esta traducción, aunque apegada al original, pareciera que se está refiriendo a la conducta, es decir, la expresión “portarse bien” está más ligada al comportamiento y no a una condición mental. Por su parte, Aguilar se despega del texto original y para continuar con el tono exagerado de la madre traduce: “¿Cómo lo dejas solo en la playa?”, cuyo tono replica completamente el texto fuente. Por último, en la expresión “raving maniac”, Aguilar utiliza una expresión muy natural en español como lo es “loco de atar”, mientras que Berri y Rius le quitan naturalidad con la expresión “loco furioso” porque ésta se refiere al demente “que

debe ser atado o sujetado”. El uso era propio de algunos códigos civiles, lo que eleva erróneamente el tono.

CUADRO 6

“Mother”, said the girl, “we’d better hang up. Seymour may come in any minute.” “Where is he?” “On the beach” “On the beach? By himself? Does he behave himself on the beach?” “Mother,” said the girl, “you talk about him as though he were a raving maniac —”. (Salinger, 1953: 13)	—Mamá —dijo la chica—. Colguemos. Seymour puede llegar en cualquier momento. —¿Dónde está? —En la playa. —¿En la playa? ¿Solo? ¿Se porta bien en la playa? —Mamá —dijo la chica—. Hablas de él como si fuera un loco furioso. Versión de Berri. (Salinger, 1975: 18)
—Mamá —dijo la muchacha—, mejor colgamos. Seymour puede llegar en cualquier momento. —¿Dónde está? —En la playa. —¿En la playa? ¿Solo? ¿Cómo lo dejas solo en la playa? —Mamá —dijo la muchacha—, hablas de él como si fuera un loco de atar. Versión de Aguilar. (Salinger, 1982: 13)	—Mamá —dijo la chica—. Colguemos. Seymour puede llegar en cualquier momento. —¿Dónde está? —En la playa. —¿En la playa? ¿Solo? ¿Se porta bien en la playa? —Mamá —dijo la chica—. Hablas de él como si fuera un loco furioso. Versión de Rius. (Salinger, 2008: 19)

El cuadro 7, si bien no es un diálogo, presenta la primera reacción del protagonista. En inglés el autor utiliza la palabra “started”, que según el diccionario *Merriam-Webster* (2017) en su primera acepción significa: “to move suddenly and violently”, y en la segunda: “to react with a sudden brief involuntary movement”. Berri y Rius utilizan la palabra “sobresaltar”, cuyo sentido nos retrata a un Seymour nervioso o incluso distraído. Por otro lado, Aguilar utiliza “incorporar”, que remite al lector a un lugar distinto, pues no proyecta un personaje nervioso sino todo lo contrario.

CUADRO 7

“Are you going in the water, see more glass?” she said.	—¿Vas a ir al agua “ver más vidrio”? —dijo.
--	--

Continúa...

The young man started, his right hand going to the lapels of his terry-cloth robe.

(Salinger, 1953: 16)

—¿No vas a meterte al agua, Simor Glass?
El joven se incorporó, se llevó la mano derecha a las solapas de su bata de baño.

Versión de Aguilar.
(Salinger, 1982: 16)

El joven se sobresaltó, y se llevó la mano derecha, instintivamente, a las solapas de su salida de baño.

Versión de Berri.
(Salinger, 1975: 21)

—¿Vas a ir al agua, ver más vidrio? —dijo.
El joven se sobresaltó, llevándose instintivamente la mano derecha a las solapas del albornoz.

Versión de Rius.
(Salinger, 2008: 22)

—Mi papá llega mañana en avión —dijo Sybil pateando la arena.

—Nada más no me la echas en la cara —dijo el joven poniendo la mano en el talón de Sybil—.

Versión de Aguilar.
(Salinger, 1982: 16)

—Mi papá llega mañana en un avión —dijo Sybil, tirándole arena con el pie.

—No me tires arena a la cara, niña —dijo el joven, cogiendo con una mano el tobillo de Sybil.

Versión de Rius.
(Salinger, 2008: 22)

En el cuadro 8, cuando Sybil accidentalmente le tira arena en la cara a Seymour, la reacción del joven es representada de manera ligeramente distinta por los traductores. El original dice: “not in my face, baby”, sin utilizar ningún tipo de verbo. No obstante, los tres traductores decidieron añadir “tirar” y “echar”, y en los tres casos se perciben dos situaciones. La primera, una intencionalidad por parte de Sybil, que no existe en el original; y la segunda, una reacción exagerada por parte de Seymour, que tampoco está en el texto fuente. En Rius, el vocativo “niña” es aún menos afortunado, pues pareciera que el protagonista pone distancia con su interlocutora; a diferencia del “nena”, utilizado por Berri. Un aspecto importante a resaltar es el error de traducción por parte de Aguilar en la palabra “ankle”. Si bien de manera superficial se podría pensar que tiene poca importancia, en realidad es un error bastante significativo, ya que esta parte del cuerpo es mencionada en varios de los relatos de Salinger (“Uncle Wiggily in Connecticut”⁶ y “Just before the war with the Eskimos”), lo que hace pensar que su aparición no obedece al azar.

CUADRO 8

“My daddy’s coming tomorrow on a nairiplane,” Sybil said, kicking sand.
“Not in my face, baby” the young man said, putting his hand on Sybil’s ankle.

Versión de Aguilar.
(Salinger, 1953: 16)

—Mi papá llega mañana en avión —dijo Sybil, pateando la arena.
—No me tires arena en la cara, nena —dijo el joven, tomando con una mano el tobillo de Sybil.

Versión de Aguilar.
(Salinger, 1975: 21)

Continúa...

Existen dos decisiones a resaltar en el cuadro 9. La primera es el destacado juicio de Berri en la traducción de la palabra “Capricorn” por “capricorniano”, pues, como se dijo anteriormente, Seymour es un hombre que tiene una afinidad especial con los niños y todo el discurso que maneja es cariñoso e ingenuo. Por lo tanto, dicha elección le añade empatía al personaje y a pesar de que el original no tiene ese matiz, esta palabra implica una caracterización diferente del protagonista. La segunda decisión tiene que ver con la pequeña Sybil, quien en inglés dice: “let her seat on the piano seat”. Berri y Rius traducen la palabra “seat” por “taburete”. El problema consiste en que, si Sybil es una niña de entre 5 y 6 años, es poco probable que utilice la palabra “taburete” —además de que es un asiento para una sola persona—. El registro es elevado para la edad del personaje. Aguilar lo resuelve con “sentarse junto a ti”, que parece ir más acorde a la edad de la niña.

CUADRO 9

“Sybil”, he said, “you’re looking fine. It’s good to see you. Tell me about yourself.” [...] “I’m Capricorn,” he said. “What are you?”

“Sharon Lipschutz said you let her sit on the piano seat with you,” Sybil said.

Versión de Aguilar.
(Salinger, 1953: 18)

—Sybil —dijo—, te ves muy bien. Me da gusto verte. Cuéntame algo de tu vida [...] Yo soy capricornio —dijo—. ¿Tú qué signo eres?

Sybil —dijo—, estás muy linda. Es un gusto verte. Cuéntame algo de ti [...] Yo soy capricorniano. ¿Cuál es tu signo?

—Sharon Lipschutz dijo que la dejaste sentarse a tu lado en el taburete del piano —dijo Sybil.

Versión de Aguilar.
(Salinger, 1975: 22)

Sybil —dijo—, estás muy guapa. Da gusto verte. Cuéntame algo de ti [...] Yo soy capricornio. ¿Cuál es tu signo?

Continúa...

6 En este relato incluso existe un juego de palabras entre “ankle” y “uncle”, crucial para el desarrollo de la historia.

—Sharon Lipschutz dijo que tú la dejaste sentarse junto a ti en el piano —dijo Sybil”.

Versión de Aguilar.
(Salinger, 1982: 17)

—Sharon Lipschutz dijo que la dejaste sentarse a tu lado en el taburete del piano —dijo Sybil”.

Versión de Aguilar.
(Salinger, 2008: 23)

NATURALIDAD DEL DIÁLOGO

Los diálogos sirven para darle voz a los personajes. El discurso oral y el escrito tienden a diferir lingüísticamente, pues “en ningún texto literario se puede producir un verdadero calco, transposición o trasplante de los usos idiomáticos de la lengua conversacional” (Narbona, 1992: 233). Sin embargo, como en el caso de la obra de J. D. Salinger, un buen acercamiento a la oralidad dentro de una obra literaria puede repercutir en un mayor éxito de la misma (Arias Badia, 2012).

Para poder representar los rasgos característicos de los diferentes niveles —diatópicos, diastráticos y diafásicos— de la lengua oral, existen algunos recursos formales. Assis Rosa menciona algunos de ellos:

Ejaculations and exclamations (clausal: “Aren’t you clever?” and phrasal: “Goodness gracious!”), tags (“You failed, didn’t you?”), fillers (“well”, “um”), changes of topic (“By the way, are you coming?”), reformulations (“I gave you the book back... well, both books actually”), false starts (“I was offered... she offered me a lift”), stressing (“I really need that!”), hedging (i.e. word/s used to lessen the impact of an utterance, e.g. “kind of”), backchanneling (listener’s behaviour during communication, e.g. “Seriously?”), forms of address [...], frequent use of deictic forms [...], lower lexical density [...], higher dependence on context [...], and strong interpersonal component (2015: 211).

Para recuperar el énfasis y sentido de los recursos arriba mencionados, el traductor deberá encontrar aquellas expresiones más comunes en la oralidad del español.

En el cuadro 10 existen tres diferencias relevantes entre las interpretaciones. La primera es la expresión

“you could tell”, que según el diccionario *Merriam-Webster* (2017) sirve para dar evidencia de algo. Las versiones de Berri y Rius son nuevamente muy similares, y aunque no parecen ser tan “naturales” para una conversación, respetan el sentido semántico pragmático de la versión en inglés. En cambio la traducción de Aguilar, aunque no se siente forzada, tiene un ligero cambio de sentido. La segunda es un caso muy similar. La palabra “incidentally” se utiliza para introducir una digresión en el discurso. Berri y Rius usan “entre paréntesis”, que no es tan coloquial como sí lo es la expresión usada por Aguilar, “por cierto”, la cual, al estar acompañada de la interjección “oye”, le da una fuerza conversacional mayor. Finalmente, la pregunta “did Daddy get the car fixed?” es traducida tanto por Berri como por Rius con la misma estructura del inglés —causative—, cuyo uso en español conversacional no es muy común y, por ende, rompe con la naturalidad con la que se expresan los personajes en el original, ya que es poco creíble que alguien hable así en la vida cotidiana. Al respecto, Aguilar utiliza una forma más familiar que se podría escuchar en cualquier tipo de conversación, reproduciendo así de manera adecuada el registro del texto fuente.

CUADRO 10

“Did he try any of that funny business with the trees?” “I said he drove very nicely, Mother. [...] He was even trying not to look at the trees —you could tell. Did Daddy get the car fixed, incidentally?” Versión de Aguilar. (Salinger, 1953: 6)	—¿No trató de hacerse el tonto otra vez con los árboles? —Vuelvo a repetirte que manejó muy bien mamá [...] Hasta se esforzaba por no mirar los árboles... podía notarse. Entre paréntesis, ¿papá hizo arreglar el auto? Versión de Aguilar. (Salinger, 1975: 13)
—¿No trató de hacer otra vez su numerito con los árboles? —Mamá, te digo que manejó muy bien [...] Hasta se esforzó por no mirar a los árboles, de eso puedes estar segura. Oye, y por cierto, ¿ya le arreglaron el coche a mi papá? Versión de Aguilar. (Salinger, 1982: 7)	—¿No trató de hacer el tonto otra vez con los árboles? —Vuelvo a repetirte que condujo muy bien, mamá [...] Hasta se esforzaba por no mirar los árboles..., se notaba. Por cierto, ¿papá ha hecho arreglar el coche? Versión de Aguilar. (Salinger, 2008: 13)

Otro punto a resaltar son las interjecciones y adverbios que utilizan los traductores y que le dan al texto ese sentido de representación de la oralidad característico de la obra de Salinger. En el cuadro 11, las interjecciones “Oh?” y “Well” son traducidas de manera diferente por los tres traductores. Sin embargo, en las tres soluciones se entiende que la joven responde sin mucha atención. Hacia el final de este ejemplo, Aguilar añade una expresión que no se encuentra en el texto original, “y eso *qué*”. Esta pequeña frase es relevante por dos situaciones: la primera, porque le añade un tono sarcástico y rebelde a la joven al teléfono; la segunda, nos podemos percatar de que Aguilar se adueña de la forma de escribir de Salinger y coloca en cursivas la palabra “qué”, de modo que el lector puede intuir que existe una entonación diferente, lo cual ayuda a la caracterización del personaje.

CUADRO 11

“Oh?” said the girl [...] Well?” said the girl. (Salinger, 1953: 9)	—¿Ajá? —dijo la chica. Versión de Berri. (Salinger, 1975: 15)
—¿Ah sí? —dijo la muchacha. [...] —¿Y qué? —dijo la muchacha. Versión de Aguilar. (Salinger, 1982: 9)	—¿Sí? —dijo la chica. [...] —¿Y...? —dijo la chica. Versión de Rius. (Salinger, 2008: 16)

A pesar de que en el diálogo entre las dos mujeres las interrupciones son constantes, es importante recalcar que en una parte del cuento original se cortan las palabras por la mitad, y en otras esto ocurre al finalizar una palabra. En el cuadro 12 se puede observar que la expresión que se interrumpe en el texto fuente es: “as a matter of fact” (f-) y “control” (contr-). No obstante, Berri y Rius realizan el corte al final de las palabras “casa” y “la”, quitándole un poco del estilo del original. Aguilar decide interrumpir las palabras “pensando” (pens...) y “control” (con...), conservando el estilo del texto fuente. Este cambio ayuda a entender que las interrupciones son abruptas y repentinas, tal y como se podría escuchar en una conversación cotidiana.

CUADRO 12

“Your father wanted to wire you last night to come home, as a matter of f-” “I’m not coming home right now, Mother. So relax”. “Muriel. My word of honor. Dr. Sivetski said Seymour may completely lose contr-” Versión de Aguilar. (Salinger, 1953: 9)	Lo cierto es que... anoche tu padre estuvo a punto de cablegrafarte que volvieras inmediatamente a casa... —Por ahora no pienso volver mamá. Así que tómallo con calma... —Muriel... palabra... El doctor Sivetski dijo que Seymour podía perder por completo la... Versión de Aguilar. (Salinger, 1975: 15)
—Anoche tu padre quería mandarte un telegrama para decirte que te regresaras, de hecho estamos pens... —Todavía no me voy a regresar. Así que cálmense. —Muriel. Te lo juro. El doctor Sivetski dijo que Seymour podía perder absolutamente el con...	—Lo cierto es que... anoche tu padre estuvo a punto de enviarte un telegrama para que volvieras inmediatamente a casa... —Por ahora no pienso volver, mamá. Así que tómallo con calma... —Muriel, te doy mi palabra. El doctor Sivetski ha dicho que Seymour podía perder por completo la... Versión de Aguilar. (Salinger, 1982: 10)
	Versión de Aguilar. (Salinger, 2008: 16)

En el cuadro 13, el original utiliza una *question tag* muy característica de la oralidad: “could I?”. Berri y Rius la traducen como “¿no es cierto?”, mientras que Aguilar interpreta “¿o sí?”. Ambas versiones son correctas. No obstante, es mucho más cotidiana la versión de Aguilar. La elección de Berri y Rius se siente forzada y, hasta cierto punto, acartonada. Otro rasgo a destacar en la versión de Aguilar es el uso de la expresión “Ni modo de”, la cual le añade naturalidad a toda la oración.

CUADRO 13

And Sharon Lipschutz came over and sat down next to me. I couldn’t push her off, could I? (Salinger, 1953: 18)	Y... vino Sharon Lipschutz y se sentó a mi lado. No podía sacarla de un empujón ¿no es cierto? Versión de Aguilar. (Salinger, 1975: 23)
Y entonces llegó Sharon Lipschutz y se sentó junto a mí. Ni modo de empujarla, ¿o sí?” Versión de Aguilar. (Salinger, 1982: 10)	y vino Sharon Lipschutz y se sentó a mi lado. No podía sacarla de un empujón, ¿no es cierto? Versión de Aguilar. (Salinger, 2008: 23)

Por último, en el diálogo entre Seymour y Sybil, en el cuadro 14, Berri y Rius utilizan una interjección justo antes de la interrogación “who doesn’t?”, que no existe en el original. Este recurso no sólo le ayuda al texto sino también al personaje, porque no se pierde de vista que se trata de un diálogo en el que las interjecciones son cotidianas. Por su parte, Aguilar recupera esa oralidad con la traducción de la interjección “Wow” por “Aj”. Berri la interpreta como “caracoles”, mientras que Rius traduce “diablos”. Además, cabe mencionar que esta última expresión no ayuda mucho a la construcción del personaje, pues parece ser una palabra subida de todo para el carácter de Seymour.

CUADRO 14

“I like to chew candles”, she said finally. “Who doesn’t?” said the young man, getting his feet wet. “Wow! It’s cold.” Versión de Aguilar. (Salinger, 1953: 22)	—Me gusta masticar velas —dijo ella por último. —Ah, ¿y a quién no? —dijo el joven mojándose los pies—. ¡Caracoles! Está fría. Versión de Aguilar. (Salinger, 1975: 25)
—A mí me gusta masticar velas—dijo finalmente. —¿A quién no? —dijo el joven mojándose los pies—. Aj. Está fría—. Versión de Aguilar. (Salinger, 1982: 21)	—Me gusta masticar velas —dijo ella por último. —Ah, ¿y a quién no? —dijo el joven mojándose los pies—. ¡Diablos, qué fría está! Versión de Aguilar. (Salinger, 2008: 26)

Es pertinente señalar que Aguilar utiliza muchas más interjecciones a lo largo del texto que los otros traductores. Por ejemplo, “oye” —cuyo equivalente en inglés no se utiliza en el original— aparece cinco veces en la versión de Aguilar contra dos en las versiones de Berri y Rius.

CONCLUSIÓN

Hacer una crítica de traducción no es solamente comparar y juzgar negativamente el trabajo de los demás. Este ejercicio es útil para ser consciente de la importancia de la conclusión como proceso de recreación o de reestilización del original. Debe tomarse en cuenta que incluso los cambios más pequeños pueden afectar

la manera en la que se concibe una historia o un personaje, y que las inconsistencias pueden arruinar el contrato de inteligibilidad que se establece con el lector. De igual manera, un trabajo inconsistente pierde credibilidad ante quien lo lee.

En el caso de “A Perfect Day for Bananafish”, donde se tienen personajes emblemáticos y caracterizados de manera magistral, el traductor debe ser cuidadoso con el manejo del léxico, la sintaxis y los referentes culturales. En el relato original los personajes son consistentes, en ningún momento se salen de tono y la naturalidad de sus diálogos nunca se pierde. Añade una mayor dificultad el hecho de que los protagonistas, vistos desde la actualidad, pertenecen a una intertextualidad construida por J. D. Salinger que un traductor responsable no puede pasar por alto.

De las tres versiones que se analizaron, la de Aguilar es la que más respeta la caracterización de los personajes. En la discusión entre Muriel y su madre, la naturalidad de los diálogos crea la imagen de una señora alterada por el peligro que corre su hija estando junto a Seymour. En cuanto a Muriel, se percibe la manera en que ella rechaza todos los argumentos de su madre y cómo su insolencia forma parte de toda la conversación. En el segundo diálogo se observa un Seymour muy acorde al creado por Salinger, pues se percibe un tipo afable con los niños y de carácter tranquilo. Sobre todo, porque en la primera intervención no se “sobresalta” sino se “incorpora”; no dice “diablos” cuando lo toca el agua fría, sino utiliza la interjección “aj”, y utiliza frases coloquiales como “ni modo de”, entre otras cosas. Es decir, la naturalidad con la que reproduce los diálogos sí se asemeja al estilo del original tanto a nivel léxico como a nivel sintáctico y pragmático.

Las otras dos versiones de Berri y Rius, sin ser completamente deficientes conducen al lector a caminos distintos. Las inconsistencias son más frecuentes y los personajes que desarrollan no respetan cabalmente a los de J. D. Salinger. Berri, por un lado, distorsiona la oralidad de la madre al utilizar oraciones causativas y la naturalidad de Muriel al emplear frases como: “loco furioso”, y “no me preguntes siempre lo mismo”. No obstante, el lenguaje de Seymour es bastante

consistente. Utilizar palabras como “capricorniano” y “icaracoles!” le agrega el toque de ingenuidad con el que se maneja el Seymour de Salinger. Por último, es imposible no repetir que la cantidad de localismos en su versión opacan la comprensión del texto para los hablantes de un español diferente al argentino.

La versión de Rius es, quizá, la menos acertada. Además de cometer los mismos errores que se han señalado en Berri, agrega expresiones subidas de tono para Seymour, como “idiablos!”, “no me tires arena a la cara, niña”, y “estás muy guapa”, dirigido a una pequeña de 5 o 6 años. La sintaxis de su traducción es un poco confusa y los personajes menos creíbles que en los otros dos traductores por la falta de naturalidad en sus diálogos. Es decir, estos carecen, en algunas ocasiones, de verosimilitud, y el lector puede percibirlo de inmediato.

La caracterización de los personajes es parte fundamental del contrato de inteligibilidad que crea el autor y recrea el traductor. Las constantes desatenciones que tenga el texto no sólo mermarán la calidad lingüística del escrito sino también entorpecerán la manera en la que lo perciban los lectores y le restarán credibilidad al autor.

REFERENCIAS

- Arias Badia, Blanca (2012), *La oralidad fingida en los subtítulos en español y en inglés de la película Fontane Effi Briest* de R.W. Fassbinder, (tesis de maestría) Universidad Pompeu Fabra, Barcelona.
- Assis Rosa, Alexandra (2015), “Translating orality, recreating otherness”, *Translation Studies*, vol. 8, núm. 2, pp. 209-225.
- Berman, Antoine (2009), *Toward a Translation Criticism: John Donne*. Pour Une Critique des Traductions: John Donne, Ohio The Kent State University Press, Kent.
- De Campos, Haroldo (2000), “De la traducción como creación y como crítica.”, en Rodolfo Mata (ed.) *De la razón antropológica y otros ensayos*. México, Siglo XXI, pp. 185-204.
- Fiene, Donald M. (1963), “J. D. Salinger: A Bibliography”, *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, vol. 4, núm. 1, pp. 109-149.
- Fondebrider, Jorge (2010), “El misterio de Elena Rius” [Mensaje en un blog], *Club de Traductores Literarios de Buenos Aires*, disponible en: <http://clubdetraductoresliterariosdebaires.blogspot.mx/2010/02/el-misterio-de-elena-rius.html>
- Levy, Jifí (2011), *The Art of Translation*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins.
- Merriam-Webster (2017), Dictionary disponible en: <https://www.merriam-webster.com>
- Narbona, Antonio (1992) “La andadura sintáctica coloquial en El Jarama”, en M. Ariza (ed.), *Problemas y métodos en el análisis de textos. In memoriam Antonio Aranda*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Pimentel, Luz Aurora (2002), *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, Siglo Veintiuno.
- Salinger, J. D. (1953), “A Perfect Day for Bananafish”, en *Nine Stories*, Boston, Little Brown, pp. 3-26.
- Salinger, J. D. (1975), “Un día perfecto para el pez banana”, en *Nueve Cuentos*, Marcelo Berri (trad.), Alberto Vanasco (rev.), Buenos Aires, Sudamericana, pp. 11-29.
- Salinger, J. D. (2008), “Un día perfecto para el pez plátano”, en *Nueve Cuentos*, Elena Rius (trad.), Barcelona, Edhasa, pp. 11-30.
- Salinger, J. D. (2015), “Un día perfecto para el pez del plátano”, en *Nexos*, Luis Miguel Aguilar (trad.), pp. 1-25, disponible <http://redaccion.nexos.com.mx/wp-content/uploads/2010/01/J.D.-Salinger-un-d%C3%ADa-perfecto-para-el-pezu-del-platano1.pdf>.
- Trama editorial (2017), *El síndrome del lector*, disponible en: <http://www.tramaeditorial.es/libro/9788494569319/>
- Varela, Fernando y Hugo Kubarth, (1994), *Diccionario fraseológico del español moderno*, Madrid, Gredos.
- Wiegand, William (1958), J. D. Salinger: “Seventy-Eight Bananas”, *Chicago Review*, vol. 11, núm. 4, pp. 3-19.
- Salinger, J. D. (1975), “Un día perfecto para el pez banana”, en *Nueve Cuentos*, Marcelo Berri (trad.), Alberto Vanasco (rev.), Buenos Aires, Sudamericana, pp. 11-29.
- Salinger, J. D. (2008), “Un día perfecto para el pez plátano”, en *Nueve Cuentos*, Elena Rius (trad.), Barcelona, Edhasa, pp. 11-30.
- Salinger, J. D. (2015), “Un día perfecto para el pez del plátano”, en *Nexos*, Luis Miguel Aguilar (trad.), pp. 1-25, disponible <http://redaccion.nexos.com.mx/wp-content/uploads/2010/01/J.D.-Salinger-un-d%C3%ADa-perfecto-para-el-pezu-del-platano1.pdf>.
- Trama editorial (2017), *El síndrome del lector*, disponible en: <http://www.tramaeditorial.es/libro/9788494569319/>
- Varela, Fernando y Hugo Kubarth, (1994), *Diccionario fraseológico del español moderno*, Madrid, Gredos.
- Wiegand, William (1958), J. D. Salinger: “Seventy-Eight Bananas”, *Chicago Review*, vol. 11, núm. 4, pp. 3-19.

ANTONIO REYNOSO RODRÍGUEZ. Licenciado en Lengua Inglesa por el Instituto Universitario Franco Inglés de México, incorporado a la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEM), México. Ha sido profesor en el Centro Internacional de Lengua y Cultura de la UAEM y actualmente cursa la Maestría en Traducción en El Colegio de México (Colmex), México.