

ISSN: 0213-1854

***The Atrocity Exhibition*, de J. G. Ballard, traducido por M. Cohen
y F. Abelenda: estudio y análisis traductológico**

**(J. G. Ballard's *The Atrocity Exhibition*, translated by M. Cohen y
F. Abelenda: study and traductological analysis)**

LUIS GÁMEZ
gamezmarquezjl@hotmail.com
Bristol Brunel Academy

Fecha de recepción: 24 de julio de 2015

Fecha de aceptación: 2 de octubre de 2015

Resumen: *The Atrocity Exhibition*, de J. G. Ballard, fue publicado por primera vez en su lengua original en 1970. Apenas un año después, Marcelo Cohen y Francisco Abelenda presentaban su traducción al castellano, con el título *La exhibición de atrocidades* (Minotauro, 1971). En este artículo presentamos la obra de J. G. Ballard, señalando algunos de sus temas y rasgos de estilo principales, haciendo un recorrido editorial que considera no solo las sucesivas ediciones en inglés sino también la historia editorial de la traducción publicada por Minotauro, primera en castellano y aún la única edición. La segunda parte del artículo se centra en el análisis traductológico de los binomios textuales de cuatro fragmentos representativos del primer capítulo de *The Atrocity Exhibition*.

Palabras clave: Ballard. *The Atrocity Exhibition*. Literatura experimental. Ciencia ficción. Estudios de Traducción.

Abstract: J. G. Ballard's *The Atrocity Exhibition* was first published in English in 1970. Scarcely a year later, Marcelo Cohen and Francisco Abelenda presented their translation into Spanish, entitled *La exhibición de atrocidades* (Minotauro, 1971). In the present paper we take the chance to introduce this J. G. Ballard's work, pointing out some of the main themes and stylistic features and following not only the original text publishing history but also the Spanish one (the first and only translation into Spanish to date). The second part of this paper will be focus on the traductological analysis of four significative passages binomials from the first chapter of *The Atrocity Exhibition*.

Key words: Ballard. *The Atrocity Exhibition*. Experimental Literature. Science

LUIS GÁMEZ

Fiction. Translation Studies.

Meanwhile, Ballard—perhaps made slightly frenzied by having been so firmly nailed to the masthead of Moorcock's pirate ship—rejected linear fiction and was writing “condensed novels”, impacted visions of a timeless, dimensionless world, lacerated by anguish, desiccated by knowledge, and illustrative of William Burroughs' dictum, “A psychotic is a guy who's just discovered what's going on.”

Brian W. Aldiss, *Billion Year Spree. The history of science fiction.*

1. Introducción

1. 1. Historia de una exposición

Antes de entrar en el análisis traductológico que ocupará la parte final de este artículo, es conveniente contextualizar la historia editorial de *The Atrocity Exhibition*, aunque sea brevemente.

La primera edición en inglés fue editada en 1970 por Jonathan Cape en el Reino Unido¹. Ese mismo año, Doubleday mandó imprimir los ejemplares de su propia edición en Estados Unidos, pero antes de ser oficialmente publicada, la compañía, temiendo posibles acciones legales contra la editorial debido a la obscenidad y el contenido explícitos del libro, decidió cancelarla y la mayoría de ejemplares fueron destruidos. Así, la primera edición en Estados Unidos vería la luz dos años más tarde, en 1972, a cargo de Grove Press, editorial especializada en la vanguardia contemporánea (con ediciones de Alain Robbe-Grillet, Jean Genet, Jack Kerouac o William S. Burroughs), que cambiaría el título de la obra por el de *Love and Napalm: Export USA*.

Casi veinte años más tarde, en 1990, RE/Search Publications, que comenzó como una revista independiente en 1980, heredera del seminal fanzine especializado en la escena punk de Los Ángeles, *Search and Destroy*, para más tarde establecerse como editorial, recuperó el primer título de la obra y le añadió un prefacio de William S. Burroughs, un apéndice con cuatro textos no incluidos en la selección original pero cercanos en el tiempo y adheridos a la estética del resto del conjunto, fotos de Ana Barrado e ilustraciones de Phoebe

¹ Curiosamente, esta no es la primera edición de la obra: en 1969 fue publicada en Dinamarca, traducida por Jannick Storm, con el nombre de *Grusombedsudstillingen*.

Gloeckner y, por último y más importante, una profusión de notas al margen del propio autor con comentarios sobre diferentes aspectos de la obra.

Esta edición es considerada actualmente como la obra canónica y ha sido reproducida con posterioridad en diferentes encarnaciones, si bien obviando el apartado gráfico y eliminando algunos de los textos del apéndice².

The Atrocity Exhibition estaba compuesto en su edición original por quince capítulos, independientes pero temáticamente conectados. Una relación especial es fácilmente identificable entre los primeros nueve capítulos, que comparten no solo cierta imaginaria, una estructura similar o un mismo argumento desplegado de forma no lineal, así como idéntico diseño de página, sino otros elementos cohesivos más propios de la narrativa tradicional, como unidad de personajes y ambiente). El propio Ballard calificaría el impulso experimental de estos textos como “novelas condensadas”, elección terminológica muy reveladora de la naturaleza del conjunto, así como de las características particulares de estos textos.

1. 2. *Concepción de la obra*

La última de las piezas de este ciclo de “novelas condensadas”, “You and Me and the Continuum”, es, de hecho, la más antigua. A mediados de los sesenta, Kyril Bonfiglioli, editor de la revista *Impulse*, encargo a un grupo de siete escritores, entre los que se encontraba J. G. Ballard, que escribiesen una pieza usando como motivo principal el concepto de “sacrificio”.

Como el propio autor explicaría en la nota introductoria al texto, finalmente publicado en la edición de marzo de 1966 de *Impulse*, la propia idea de “sacrificio” le llevó a pensar en el Mesías, específicamente en una segunda venida del Mesías en los sesenta. En sus propias palabras, tal y como las cita Michael Holliday (2006): “a botched second coming, the Messiah never quite managing to come to terms with the twentieth century”.

El mismo Holliday ha señalado la especial categoría de este texto dentro del que ya es de por sí un conjunto singular de textos. A pesar de compartir motivos y estilo, como ya se ha señalado, “You and Me and the Continuum” es notablemente diferente del resto de las “novelas condensadas” recogidas en *The*

² Así, las ediciones posteriores a las que nos referimos aquí son la de 1992, de Panther Book, editorial británica especializada en libro de bolsillo, ya descatalogada y virtualmente inencontrable, y la de 1993, de Flamingo, un sello de la editorial Harper Collins, también especializado en libro de bolsillo. Esta última edición ha sido periódicamente reimpressa en distintas iteraciones del sello y, como ya se ha comentado en el cuerpo del artículo, efectivamente todas las reimpressiones omiten no solo el apartado gráfico, sino dos de los textos añadidos en el apéndice de 1990 para la edición de RE/Search: “Queen Elizabeth’s Rhinoplasty” y “The Secret History of World War 3”.

LUIS GÁMEZ

Atrocity Exhibition:

But “You and Me and the Continuum” is not yet *The Atrocity Exhibition*. In this first story there are elements that hark back to Ballard's earlier stories “The Waiting Grounds” (1959) and “The Voices of Time” (1960), such as references to “the code-music of the quasars”, and to the possibility that space vehicles might be “symbols of redemption, ciphers in some futuristic myth”. More significantly, many of the key themes of the book are either absent or referred to only in passing.

There are just fleeting references to an exhibition of atrocity photographs, and to President Kennedy's widow; giant photographs glide overhead, but these are of the Madonna, not Marilyn Monroe; there is a series of car crashes, but the passengers are merely plastic models; the ubiquitous Dr. Nathan is present, but limits himself to brief, often rather puzzled, comments such as “why had [the second coming] gone wrong? All too obviously there had been a complete cock-up”. (Holliday 2006)

Es del todo punto lógico coincidir con este juicio. Dada la producción previa del autor y los subsecuentes textos incluidos en el ciclo de novelas condensadas dentro de este *The Atrocity Exhibition* que ahora nos ocupa, es evidente que existen lazos firmes entre “You and Me and the Continuum” y los relatos anteriores a esta época, como los citados por Holliday, al que debemos añadir “The Terminal Beach”, que ya anticipa ciertos temas, la estructura fragmentaria y el diseño de página empleados después en las “novelas condensadas”. Esta relación es de evidente continuidad y está basada en la depuración de cierta imaginería, o por usar un término afecto al autor, la identificación de un grupo concreto de *obsesiones* repetidas a través de símbolos y metáforas recurrentes.

En cuanto al lugar de “You and Me and the Continuum” en el conjunto de *The Atrocity Exhibition*, el hecho de que figure en último lugar dentro del subconjunto de “novelas condensadas” es una elocuente confirmación de lo que venimos diciendo. Solo la acumulación obsesiva de los textos anteriores permite asumir una transición orgánica hacia “You and Me and the Continuum”, cuando en realidad, tomado individualmente y contrastado con el resto, este texto aún está lejos de la radicalización que suponen textos como “The Atrocity Exhibition” o “The Great American Nude”.

La estrategia de obsesiones recurrentes que se identifica con la obra de J. G.

Ballard en su conjunto y el hecho de que el esfuerzo de radicalización ya mencionado en una selección como las “novelas condensadas” de *The Atrocity Exhibition* sea extremadamente singular³, por sí mismo y en cuanto a su lugar en el conjunto de la producción del autor, pueden conducirnos a una apreciación equivocada. A saber, la de no ser sino un avance gradual en una evolución progresiva.

Muy al contrario, lo cierto es que la precisión clínica de esta maquinaria narrativa, en el momento de su aparición, solo podía mostrar una relación con la obra anterior que cabe definir como una ruptura.

La obra de J. G. Ballard, por su tendencia especulativa y su relación con la tradición satírica, puede ser caracterizada tanto por su capacidad de *reflexión sobre* las experiencias del autor como por ser una *reflexión de* las experiencias vitales de su autor. *The Atrocity Exhibition* es un caso de estudio ejemplar para explorar esta afirmación. Esta reflexión sistemática sobre el deterioro de toda una época, los años sesenta, es, primero y antes que nada, una reflexión del deterioro personal del propio J. G. Ballard.

El autor siempre afirmó disfrutar de su vida familiar, de estar casado y estrechamente unido a sus hijos. En sus propias palabras: “la primera seguridad verdadera que había conocido”⁴ Además de esta estabilidad familiar, a principios de los sesenta, la arriesgada decisión de abandonar su trabajo como editor de una revista científica y escritor a tiempo parcial para dedicarse por completo a la escritura empezaba a dar frutos. En este momento, J. G. Ballard no solo obtuvo cierto éxito como novelista gracias a la publicación de *The Drowned World* (1962), que pronto sería distribuida ampliamente en el mundo anglosajón y traducida inmediatamente a numerosos idiomas, sino que sus historias comenzaron a ser publicadas en colecciones que le ganaron el respeto tanto de los aficionados a la ciencia ficción como del lector de ficción en general.

Sea como sea, su temprana experiencia en la guerra, durante su infancia en Shanghai, le había enseñado una dura lección y J. G. Ballard era consciente de que la vida siempre se guarda el derecho de arrebatarnos lo que considere necesario en cualquier momento:

³ Singular en el sentido de esfuerzo *único*, repetido solo de forma parcial después: primero en la domesticación de los aspectos más controvertidos de la obra a través de un molde novelesco más tradicional, caso de *Crash* (1973), y luego en la sofisticación de los aspectos más superficialmente experimentales para tratar aspectos menos controvertidos, como en el caso de los relatos “The Index” (1977) y “Answers to a Questionnaire” (1985).

⁴ Ballard 2009: 200.

LUIS GÁMEZ

In 1963 Mary was in good health, but needed her appendix removed. She recovered slowly from the operation at Ashford Hospital, and perhaps her resistance was affected or some infection lingered. She was keen to go on holidays, and the following summer we drove to a rented flat at San Juan, near Alicante. For a month all went well, and we enjoyed ourselves in the bars and beach restaurants. It was the kind of holiday where the high point is the day Daddy fell off the pedalo. But Mary suddenly became ill with an infection, and this rapidly turned into severe pneumonia. Despite the local doctor, a male nurse (the practicante) who was with her constantly, and a consultant from Alicante, she died three days later (Ballard 2009: 200).

A mediados de los sesenta, la muerte de Mary cambiaría la dirección hacia la que se dirigía la ficción de J. G. Ballard, afectando de un modo radical a su obra del mismo modo que a su vida personal.

Aunque desde un primer momento se decidió a criar a sus hijos en solitario intentando ofrecerles un entorno emocional lo más estable posible, el duelo aún necesitaba ser superado. Tal y como correspondía a su excitable imaginación, J. G. Ballard trató de sobreponerse a la muerte de su esposa de una forma que podría definirse más como un lamento generacional que como uno personal. En las piezas que vendrían a integrarse después en *The Atrocity Exhibition*, el autor tratará de comprender la década completa (los sesenta) explorando la relevancia de la muerte expuesta en los medios (el presidente Kennedy, Marilyn Monroe) y el impacto psicológico en la mente colectiva de este sacrificio ritual de la carne y las emociones público y constante.

Con *The Atrocity Exhibition*, J. G. Ballard encontrará la forma adecuada de expresar al mismo tiempo la reflexión en torno a la muerte y la vida contemporánea provocada por la muerte de su propia esposa, así como por las manifestaciones del paisaje mediático y sus motivaciones (“la agenda oculta de la realidad”, en sus propias palabras) y los impulsos psicopatológicos de los individuos que conforman una sociedad insensible:

My direction as a writer changed after Mary's death, and many readers thought that I became far darker. But I like to think I was much more radical, in a desperate attempt to prove that black was white, that two and two made five in the moral arithmetic of the 1960s. I was trying to construct an imaginative logic that made sense of Mary's

The Atrocity Exhibition, de J. G. Ballard, traducido por M. Cohen...

death and would prove that the assassination of President Kennedy and the countless deaths of the Second World War had been worthwhile or even meaningful in some as yet undiscovered way. Then perhaps the ghosts inside my head, the old beggar under his quilt of snow, the strangled Chinese at the railway station, Kennedy and my young wife, could be laid to rest. (Ballard 2009: 207)

2. Análisis traductológico de “La exhibición de atrocidades”

Para el análisis traductológico del que nos ocupamos a continuación, nos centraremos ahora en la pieza inaugural del ciclo de “novelas condensadas”, que comparte título con el libro en el que se enmarca: “The Atrocity Exhibition”.

La pieza que abre el libro fue escrita en 1966 y aunque, como se ha señalado ya, comparte muchos aspectos con “You and Me and the Continuum”, es en este texto en el que encontraremos todo lo que podemos considerar como ejemplar en el desarrollo de *The Atrocity Exhibition* considerado en su conjunto (de forma expresa, la ruptura y radicalización de la estética Ballardiana a la que hacíamos mención arriba).

Temas comunes que aquí se introducen serán la inestabilidad mental, la difusa frontera entre cordura y locura; la conexión psicológica entre la muerte y el sexo, la ritualización de la violencia y el borrado de las emociones, y la era de los simulacros, la colisión de lo privado y lo público por medio de la exposición de las celebridades a través de los medios o la dramatización de eventos ordinarios en las sociedades modernas (a lo que refiere directamente el título de la pieza y del libro).

Como ha escrito Philippa Tandy a este propósito:

Much of Ballard's achievement in *The Atrocity Exhibition* is exemplified in its first chapter. Also entitled “The Atrocity Exhibition”, it is an exhibition of clusters of signs and images, a dispersed anatomy of science, technology, violence and the media. Like most of the “condensed novels” in this collection, it describes a set of shifting characters wandering among the exhibits, encountering evidence of each other, the past and the future. Characters attempt to make connections between these signs and images. (Tandy 2005: 283)

El capítulo está compuesto por veinticuatro fragmentos. Todos ellos guardan una fuerte correlación que implica cierta unidad de personajes, una

ambientación similar y la repetición obsesiva de algunos temas, pero el lector no encontrará asidero textual en la forma de entramado argumental a la manera de la narración tradicional.

Debido a la extensión del texto, aunque empleamos aquí el método de contraste de los binomios textuales, advertimos de que nuestra intención no es agotar el análisis, sino más bien señalar aquellos aspectos más característicos de la traducción con la intención de realizar una descripción somera y destacar algunos puntos importantes que al hilo del propio análisis quedarán evidenciados. Para ello, y dado que muchos de los aspectos que aquí se señalarán pueden ser extrapolables al conjunto, nos limitaremos a ofrecer una muestra significativa del capítulo que nos ocupa. Esta muestra está formada por cuatro fragmentos, el primero (“Apocalypse”), el décimo (“Was my husband a doctor, or a patient?”), el décimo séptimo (“How Garbo Died”) y, finalmente, el vigésimo primero (“The Enormous Face”).

2. 1. *Primer binomio textual*

En el primer fragmento se introducen ya varios aspectos que resultarán fundamentales en el resto no solo del capítulo sino del conjunto de textos que conforman la obra total. El tono de revelación finalista (la elección de título: “Apocalipsis”, la referencia a un “cataclismo mundial”), las referencias directas u oblicuas al mundo de la psiquiatría (Freud, los “pacientes largo tiempo recluidos”, “las placas de niveles espinales”), el distanciamiento clínico que muestra el lenguaje eminentemente enunciativo empleado por una entidad extradiegetica, conjugado con toques de lirismo en el uso de símiles y metáforas de estirpe surrealista (“como códigos de sueños insolubles, claves de una pesadilla”), los no lugares semánticamente saturados (Eniwetok, Luna Park) y las referencias a estrellas de Hollywood u otras celebridades del momento (Elizabeth Taylor):

Apocalypse. A disquieting feature of this annual exhibition -to which the patients themselves were not invited- was the marked preoccupation of the paintings with the theme of world cataclysm, as if these long-incarcerated patients had sensed some seismic upheaval within the minds of their doctors and nurses. As Catherine Austin walked around the converted gymnasium these bizarre images, with their fusion of Eniwetok and Luna Park, Freud and Elizabeth Taylor, reminded her of the slides of exposed spinal levels in Travis's office. They hung on the enamelled walls like the

codes of insoluble dreams, the keys to a nightmare in which she had begun to play a more willing and calculated role. Primly she buttoned her white coat as Dr Nathan approached, holding his goldtipped cigarette to one nostril. "Ah, Dr Austin... What do you think of them? I see there's War in Hell."

Apocalipsis. Una inquietante característica de esta exhibición anual -a la que no se invitaba a los propios pacientes- era la notable preocupación de las pinturas por el tema de un cataclismo mundial, como si estos pacientes por tanto tiempo condicionados hubiesen advertido cierto trastorno sísmico en las mentes de los médicos y enfermeras. Mientras Catherine Austen recorría el gimnasio reconstruido, esas grotescas imágenes que mezclaban a Eniwetok y el Luna Park, a Freud y Elizabeth Taylor, le recordaban las placas de niveles espinales que había en la oficina de Travis. Colgaban de los muros esmaltados como códigos de sueños insolubles, claves de una pesadilla en la que ella había empezado a interpretar un papel más voluntario y calculado. Se abotonó la bata blanca con afectación cuando el doctor Nathan se acercó, sosteniendo a la altura de la nariz el cigarrillo de boquilla dorada. -Ah, doctora Austen... ¿Qué opina usted? Me parece que hay Guerra en el Infierno.

Son varias las opciones tomadas por los traductores ya en este primer fragmento que merecen la pena ser comentadas.

En primer lugar, la adaptación del apellido "Austin", en el original, por "Austen", en la traducción. Esta adaptación se mantendrá durante el resto de la obra y si bien esto demuestra cierta coherencia, a la vez que señala una decisión consciente y no un simple error, es una opción cuestionable y difícilmente justificable (en el original, este personaje será nombrado, alternativamente y con una evidente intencionalidad autorial, como Austin o como Austen, alternativamente y en diferentes momentos, por lo que el proceso de unificación arriesgado por los traductores supone una sobreinterpretación que anula un aspecto importante de la estética de la obra, esto es: la expresión de identidades cambiantes y difusas a través de la ambigüedad nominativa).

En segundo lugar se pueden observar, a modo de ejemplo, varias modulaciones que operan en sentido opuesto, como la concreción que observamos en la traducción de "the theme of world cataclysm" como "el tema

de un cataclismo mundial” o la abstracción en el caso de “like the codes of insoluble dreams” traducido en “como códigos de sueños”, sin que en principio parezca haber una justificación razonable.

Más llamativo aún resultan otros casos como la sobreinterpretación de “long-incarcerated” por “largo tiempo condicionados”, que si bien no es disonante en el conjunto del fragmento responde más bien a una asociación realizada por los traductores que no se corresponde al texto original.

En otra dirección, sí parece un acierto de interpretación la traducción de “bizarre” por “grotesco”, por cuanto, a pesar de implicar cierto grado de sobreinterpretación, con esta elección los traductores conservan tanto el sentido de *extraño* que hayamos en el original como otros matices que la traducción elegida explicita con acierto (véase, en el DRAE, la segunda acepción: “Irregular, grosero y de mal gusto”).

Llama también la atención que en el caso de “slides of exposed spinal levels” se haya optado por traducir “placas de niveles espinales”. Nos resistimos aquí a catalogar esta elección como una modulación a través de la implicitación del adjetivo eliminado, o ni siquiera como una omisión consciente, y hemos de asumir más bien que se trata de una negligencia de un tipo que, lamentablemente, volveremos a encontrarnos en otros fragmentos.

En este último apartado de lo que podríamos catalogar directamente como errores, o al menos decisiones tomadas sin criterio razonable, nos encontramos con dos casos en el cierre del fragmento. La traducción de “holding to one nostril” por “sosteniendo a la altura de la nariz” escapa no solo a la lógica sintáctica y semántica del original, sino al sentido de la propia narración (¿Cómo es posible que el personaje sujete el cigarrillo “a la altura de la nariz”, suponemos que con una mano, mientras se abotona “con afectación” la bata usando solo la otra mano? Y si, como parece lógico, emplea ambas manos para abotonarse la bata, mientras el cigarrillo permanece entre los labios, ¿cómo es posible sostenerlo *a la altura* de la nariz?). El hecho es que la literalidad nos presenta una solución mucho más comprensible y lógica, en tanto que lo que se indica en el original es simplemente que el personaje sostiene el cigarrillo ladeado, *hacia uno de los orificios de la nariz*. Sea como sea, por todo esto, es difícil considerar la opción de los traductores como una mera modulación del todo por la parte (“nariz”, “nostril”) con cierto grado de explicitación más que cuestionable (“to the”, “a la altura de”). Por último, y de forma más breve, también podemos señalar nuestras reservas ante la traducción de la expresión “I see” (“Me parece”, en la versión que analizamos). Con esta opción, la categoría de certificación de una realidad exterior que implica el original queda sustituida por la relativización de una opinión personal. Lo que en este caso no solo

supone una mala interpretación puntual, sino que va en contra de la misma caracterización del personaje que emite tal juicio, el doctor Nathan, mucho más asertivo de lo que tal traducción implica.

2. 2. Segundo binomio textual

El fragmento décimo introduce uno de los temas principales de *The Atrocity Exhibition*; esto es, la guerra como concepto abstracto, por una parte, relacionado con el estado mental de los personajes, y, de forma más concreta, la culminación de una Tercera Guerra Mundial como condición para el realizamiento psicológico. En este fragmento repiten los dos personajes que ya vimos en el fragmento primero (el doctor Nathan y Catherine Austen) y encontramos a otros dos que ya han aparecido en otros fragmentos anteriores del capítulo (Travis⁵, aquí solo mencionado, y su esposa, Margaret).

'Was my husband a doctor, or a patient?' Dr Nathan nodded sagely, glancing over his fingertips at Catherine Austin. What had Travis seen in those time-filled eyes? 'Mrs Travis, I'm not sure the question is valid any longer. These matters involve a relativity of a very different kind. What we are concerned with now are the implications -in particular, the complex of ideas and events represented by World War III. Not the political and military possibility, but the inner identity of such a notion. For us, perhaps, World War III is now little more than a sinister pop art display, but for your husband it has become an expression of the failure of his psyche to accept the fact of its own consciousness, and of his revolt against the present continuum of time and space. Dr Austin may disagree, but it seems to me that his intention is to start World War III, though not, of course, in the usual sense of the term. The blitzkriegs will be fought out on the spinal battlefields, in terms of the postures we assume, of our traumas mimetized in the angle of a wall or balcony.

—**¿Era mi marido un doctor o un paciente?** -El doctor Nathan asintió comprendiendo, y miró a Catherine Austen por encima de las puntas de los dedos. ¿Qué había visto Travis en esos ojos severos y cargados de tiempo? -Señora

⁵ Travis es una de las iteraciones de lo que Roger Luckhurst ha denominado, en referencia a la multiplicación de personajes con similares características y nombres que comienzan con la misma inicial, la Célula T (ver Luckhurst 1997).

Travis, no estoy seguro de que la pregunta siga siendo válida. Estas cuestiones implican una relatividad de naturaleza muy diferente. Lo que ahora nos preocupa son las consecuencias, en particular el complejo de ideas y acontecimientos representados por la Tercera Guerra Mundial. No la posibilidad política o militar, sino la identidad interna de esa noción. Quizá para nosotros no sea hoy más que una exposición siniestra de arte pop, pero para el marido de usted se ha convertido en una expresión de fracaso psíquico: la imposibilidad de aceptar el hecho de su propia conciencia, el continuo actual de tiempo y espacio. La doctora Austen quizá disienta, pero yo diría que él tiene la intención de desencadenar la Tercera Guerra Mundial, aunque no en el sentido usual del término, por supuesto. Las blitzkriegs se librarán en los campos de batalla espinales, de acuerdo con las posturas adoptadas por nosotros, de los traumas mimetizados en el ángulo de una pared o de un balcón.

Comenzamos señalando la modulación de “sagely”, un adverbio formado a partir de un adjetivo, traducido como “comprendiendo”, que si bien sigue ejerciendo la función adverbial ha introducido el valor activo de la forma verbal de la que procede. También llama la atención que se haya optado por interpretar “glancing” como “y miró”, en una especie de transposición sintáctica en la que, además, se ha mutilado parte del sentido original del verbo (*To glance* implica una mirada *oblicua*, no directa). Seguidamente, los traductores han optado por una abstracción de “his fingertips” al traducir “las puntas de los dedos”.

En cuanto a la interpretación de “implications” como “consecuencias”, sin ser incorrecta, de nuevo encontramos una decisión de los traductores algo limitadora en el campo semántico, teniendo en cuenta la adecuación perfecta que supondría un término como *implicaciones*, que sería más respetuosa con ciertos matices de sentido que se pierden de otro modo.

En el nivel sintáctico también nos encontramos con la adición, innecesaria a nuestro juicio, de conjunciones copulativas, como en el caso mencionado arriba (que, además de transponer la función sintáctica de ciertas cláusulas, también afectan negativamente al *ritmo* del original, aquí y en otros fragmentos del libro), la transposición de funciones entre conjunciones (de la copulativa “and” a la disyuntiva “o”)⁶ y cierto grado de confusión en el uso de las marcas tipográficas

⁶ Somos conscientes de casos notables en los estudios sobre literatura en español que mencionan

o incluso ortográficas (los guiones para señalar intervenciones de distintos personajes en un diálogo, el uso de la coma por la raya en incisos, por ejemplo), que sin ser, de nuevo, opciones incorrectas, manifiestan un grado excesivo de intervención en el original.

Un caso relevante de todo esto que venimos comentando merece la pena ser destacado aquí. Prestemos atención a los pares: “Quizá para nosotros no sea hoy más que una exposición siniestra de arte pop, pero para el marido de usted se ha convertido en una expresión de fracaso psíquico: la imposibilidad de aceptar el hecho de su propia conciencia, el continuo actual de tiempo y espacio” y “For us, perhaps, World War III is now little more than a sinister pop art display, but for your husband it has become an expression of the failure of his psyche to accept the fact of its own consciousness, and of his revolt against the present continuum of time and space”.

En este caso, encontramos múltiples transposiciones: en la estructura, orden y función (véase por ejemplo “your” traducido como “de usted” o la transformación de la cláusula “expression of the failure of his psyche to accept [...]” en “una expresión de fracaso psíquico: la imposibilidad de aceptar”), llegando incluso al grado de omisión (véase “and of his revolt against”). También encontramos modulaciones de diverso tipo, como la implicación de “World War III”, el sustantivo “psyche” traducido como el adjetivo “psíquico” o la abstracción de “present continuum of time and space” conseguida a través de la omisión del adjetivo (“continuo de tiempo y espacio”).

Más adelante encontramos nuevas modulaciones y transposiciones (“his intention is” traducido como “él tiene la intención de”, por ejemplo, o “the postures we assume” traducido como “las posturas adoptadas por nosotros”), cuyos cambios funcionales, estructurales y sintácticos tal vez vengan motivados por una intención de los traductores de explicitar o desambiguar ciertos elementos textuales (de orden sintáctico), de nuevo con excesivo celo, dado que en nuestra opinión la semántica y el contexto son suficientes aquí, o bien una traducción menos interpretativa hubiese funcionado mejor.

2. 3. Tercer binomio textual

El fragmento décimo séptimo ahonda en uno de los temas centrales de *The Atrocity Exhibition*; esto es, la imagen (en un sentido casi lacaniano del término)

otros valores de la disyuntiva que la acercarán al valor copulativo. Especialmente relevante es el caso de Carlos Bousoño, que introduce el término “disyunción identificativa” para referirse a esta función en la poesía de Vicente Aleixandre (Bousoño 1950). Sea como sea, es improbable que los traductores tuvieran esta referencia en mente, e incluso así habría supuesto la introducción de un elemento completamente ausente en el original.

omnipresente de las celebridades, igualadas, vengan estas del mundo de la política o del espectáculo, en un entorno semánticamente saturado. Un nuevo personaje hace su aparición (Webster), en un diálogo parcial (solo se constata su parte monológica) con Catherine Austin. Este diálogo (o este monólogo en un diálogo cuya interlocución se ha omitido) de nuevo toma como motivo central la relación de ciertas expresiones artísticas con el desarrollo psíquico-social de un futuro inmediato.

How Garbo Died. 'The film is a unique document,' Webster explained, as he led Catherine Austin into the basement cinema. 'At first sight it seems to be a strange newsreel about the latest tableau sculptures -there are a series of plaster casts of film stars and politicians in bizarre poses- how they were made we can't find out, they seem to have been cast from the living models, LBJ and Mrs Johnson, Burton and the Taylor actress, there's even one of Garbo dying. We were called in when the film was found.' He signalled to the projectionist. 'One of the casts is of Margaret Travis -I won't describe it, but you'll see why we're worried. Incidentally, a touring version of Kienholz's "Dodge 38" was seen travelling at speed on a motorway yesterday, a wrecked white car with the plastic dummies of a World War III pilot and a girl with facial burns making love among a refuse of bubblegum war cards and oral contraceptive wallets.'

Cómo murió la Garbo. -Este film es un documento único -explicó Webster mientras conducía a Catherine Austen al cine del sótano-. En un primer momento parece ser un extraño noticiario acerca de los cuadros escultóricos más recientes, series de moldes de yeso de políticos y estrellas de cine en posturas grotescas. No hemos podido descubrir cómo los hicieron; quizá los modelos fueron auténticos: Lyndon Johnson y su esposa, Burton y la Taylor, incluso hay un film de la Garbo agonizante. Nos llamaron cuando lo encontraron. -Hizo una señal al operador.- Uno de los moldes es de Margaret Travis; no se lo describiré, pero ya verá usted mismo por qué estamos preocupados. A propósito, ayer vieron una versión de turismo del "Dodge 38" de Keinhholz, desplazándose a gran velocidad por una carretera; un coche blanco muy estropeado en el que iban los maniqués

de plástico de un piloto de la Tercera Guerra Mundial y una joven con quemaduras faciales haciendo el amor entre un montón de vales de gomas de mascar para soldados y estuches de anticonceptivos orales.

Desde el punto de vista del análisis traductológico, nos encontramos al comienzo con una nueva modulación que supone la referencia concreta a “Este film” como traducción del más genérico “The film” que encontramos en el original. Llama también la atención el uso del préstamo léxico “film”, que a pesar de contar con un equivalente en castellano, *película*, ha tenido siempre un uso tan extendido que, recientemente, ha conocido incluso una propuesta de adaptación (véase “filme” en el *Diccionario panhispánico*).

En este fragmento, de todos modos, de nuevo lo más destacable para nuestro trabajo es, como en el caso anterior, la sucesión de transposiciones y modulaciones (que afectan al orden y la función sintáctica, así como se extienden incluso a importantes omisiones), o, incluso, evidentes errores de interpretación.

Destacamos los siguientes puntos: “a series of plaster casts of film stars and politicians” ha sido traducido como “series de moldes de yeso de políticos y estrellas de cine”, cuando en realidad se trata de *una serie de reproducciones* y no varias “series de moldes” (podríamos llegar a considerarla una modulación de destino por origen, pero aun así incorrecta). Además, inmediatamente antes se ha obviado el sintagma verbal “there are” y esto opera en combinación con una transposición sintáctica muy agresiva que ha convertido una secuencia que es un inciso en una aposición. En esta confusa y confundida transposición reside además otro error, por el cual los traductores han asumido, explicitándolo, que: “incluso hay un film de la Garbo agonizante”, cuando de una lectura atenta se extrae que la referencia déictica en el original “there's even one of Garbo dying” remite a las reproducciones en yeso, no a ninguna otra película distinta a la mencionada al comienzo y en la que aparecen estas reproducciones.

Nos encontramos también con una implicación reseñable, en relación a esto último, en la traducción de “We were called in when the film was found” como “Nos llamaron cuando lo encontraron”, de la que se deriva que el pronombre elegido por los traductores hace mención a la supuesta película sobre la Garbo, inmediatamente antes mencionada, y no a aquella en que aparecen las reproducciones (única película, insistimos, mencionada en el original, lo que por tanto explica también el empleo del artículo “The”, en el cual se insiste también en esta ocasión, en contraste con la traducción ya comentada, “Este”, o la implicación a través del pronombre “lo”).

Un error menos comprensible es el que desvela el cambio de género del interlocutor en este momento, pues se ha traducido “but you'll see” por “pero ya verá usted mismo”, cuando sabemos que se trata de Catherine Austin.

Por último, podemos señalar algunas otras decisiones, como la transposición del adjetivo “touring” por el sintagma nominal “de turismo” (caso en el que nosotros propondríamos el uso adjetival del sustantivo pospuesto *turismo* u otra opción como *itinerante*, dado que “Dodge 38” es una instalación artística, y por tanto, en contraste, inmóvil) o, en el plano léxico, la traducción de “bubblegum war cards” como “vales de gomas de mascar para soldados”, donde creemos que en el original se está haciendo referencia simplemente no a los vales de guerra sino a los cromos que se vendían junto a paquetes de chicles, o gomas de mascar, que en este caso, en sintonía con los temas recurrentes del libro, son de temática militar.

2. 4. *Cuarto binomio textual*

El último de los fragmentos que aquí analizamos, el vigésimo primero, insiste de nuevo, amplificándolo (literal y figuradamente, en este caso) en el tema del simulacro espectacular que representan las celebridades del mundo contemporáneo. Nos encontramos ahora solo con el doctor Nathan, si bien sus reflexiones de nuevo girarán en torno al matrimonio Travis.

The Enormous Face. Dr Nathan limped along the drainage culvert, peering at the huge figure of a dark-haired woman painted on the sloping walls of the blockhouse. The magnification was enormous. The wall on his right, the size of a tennis court, contained little more than the right eye and cheekbone. He recognized the woman from the billboards he had seen near the hospital - the screen actress, Elizabeth Taylor. Yet these designs were more than enormous replicas. They were equations that embodied the relationship between the identity of the film actress and the audiences who were distant reflections of her. The planes of their lives interlocked at oblique angles, fragments of personal myths fusing with the commercial cosmologies. The presiding deity of their lives, the film actress provided a set of operating formulae for their passage through consciousness. Yet Margaret Travis's role was ambiguous. In some way Travis would attempt to relate his wife's body, with its familiar geometry, to that of the film actress, quantifying their identities to the point where they became fused with the

elements of time and landscape. Dr Nathan crossed an exposed causeway to the next bunker. He leaned against the dark decollete. When the searchlight flared between the blockhouses he put on his shoe. 'No. . .' He was hobbling towards the airfield when the explosion lit up the evening air.

El Rostro Gigantesco. El doctor Nathan cojeó a lo largo de la alcantarilla, mirando de soslayo la vasta figura de una mujer de cabello oscuro pintada sobre las paredes inclinadas del bloque de viviendas. La ampliación era enorme. La pared de la derecha, del tamaño de una cancha de tenis, albergaba poco más que el ojo y el pómulo derechos. Reconoció a la mujer de los carteles que había visto en el hospital: la actriz cinematográfica Elizabeth Taylor. Y sin embargo esos dibujos eran algo más que réplicas gigantescas. Eran ecuaciones que abarcaban la relación fundamental entre la identidad de la actriz, los millones de gentes que aparecían como reflejos distantes, y el tiempo y el espacio de los distintos cuerpos y posturas. Los planos de sus vidas encajaban en ángulos oblicuos, fragmentos de mitos privados fundidos con las deidades de las cosmologías comerciales. La deidad que presidía las vidas de todos ellos, la actriz cinematográfica y el cuerpo fragmentado proporcionaban un conjunto de formulas operativas para ayudarlos a cruzar el campo de la conciencia. Sin embargo el papel de Margaret Travis parecía todavía ambiguo. De algún modo Travis trataría de relacionar el cuerpo de su mujer, de geometría familiar, con el de la actriz de cine; las identidades cuantificadas hasta que al fin se fundieran con los elementos del tiempo y el paisaje. El doctor Nathan cruzó una calzada descubierta hasta el bunker próximo. Se apoyó contra el escote oscuro. Cuando el reflector brilló entre los bosques, se puso el zapato. -No... -Iba cojeando hacia el campo de aviación cuando la explosión iluminó el aire vespertino.

Lo primero que merece ser destacado es la traducción de “enormous”, que aparece en tres ocasiones en el texto original y ha sido adaptado como “gigantesco” y “gigantescas” en dos de esas ocasiones y como “enorme” en la restante. Obviamente, las primeras opciones no son incorrectas, y pueden explicarse por un deseo de los traductores de introducir cierta variedad léxica

que no aparece en el original o de embellecer el texto meta, pero dado que debemos asumir que la elección del término por parte del autor primero se trata de una elección consciente, nos es muy difícil justificar esta leve incoherencia, más llamativa aún en tan breve espacio.

También en el apartado léxico, nos encontramos con otras interpretaciones que, ahora sí, no dudamos en calificar de erróneas: “drainage culvert” se ha traducido por “alcantarilla” (cuando es exactamente un *conducto de desagüe*), “peering at” se ha traducido por “mirando de soslayo” (cuando en realidad se trata de una forma verbal compuesta que significa todo lo contrario: *mirar detenidamente*) y, finalmente, “blockhouse” se ha traducido como “bloque de viviendas” (cuando se refiere a un tipo concreto de edificio militar, que en español se conoce como *blocao*, adaptación del término alemán *blockhaus*, “pequeña fortificación”).

Encontramos también modulaciones cuestionables como las traducciones de “on his right side” como “de la derecha” (una modulación en la que se ha abstraído el original, mucho más concreto y relativo a la posición del personaje) y de “near the hospital” como “en el hospital” (siendo en este caso mucho más cuestionable el cambio de localización, de *cerca* a *en*, pues afecta de forma más grave a la semántica del original).

Otras modulaciones son más comprensibles y se han repetido con cierta coherencia a lo largo del libro: “screen actress” se ha traducido por “actriz cinematográfica”, explicitando la metonimia en que se basa el más literal *actriz de la pantalla*, pero respetando a cambio la función y estructura del original. Más adelante, en relación con esto, encontramos también una implicación que omite el adjetivo cuando se traduce “film actress” simplemente por “actriz”. También encontramos una variación que podríamos asumir como errónea en la traducción de “this designs” como “esos dibujos”: en primer lugar es llamativa la innecesaria oscilación entre demostrativos, que introduce en el texto meta un distanciamiento que no se da en el original, y después, el hecho de que se haya introducido el término “dibujo” en lugar del literal y mucho más específicamente adecuado al contexto “diseño”.

En el apartado de errores entraría también la traducción de “embodied” como “abaraban” (pues se trata de una sobreinterpretación innecesaria que se aleja del original, cuando disponemos de términos más adecuados como *encarnar* o *personificar*) y, aun sin ser un error, merece ser considerada en esta dinámica de sobreinterpretación la traducción de “personal” por “privado”, cuando el término literal (nuestro castellano *personal*) conserva matices que la elección de los traductores en este caso ha modificado.

Encontramos también una transposición de funciones gramaticales cuando

se ha traducido “fusing with the commercial cosmologies” por “fundidos con las deidades de las cosmologías comerciales”.

A partir de este punto y hasta el final del fragmento, volvemos a encontrarnos con casos extremadamente complejos de adaptación que hacen el análisis mucho más necesario e interesante. Véase, por ejemplo, el siguiente pasaje “The presiding deity of their lives, the film actress provided a set of operating formulae for their passage through consciousness. Yet Margaret Travis's role was ambiguous. In some way Travis would attempt to relate his wife's body, with its familiar geometry, to that of the film actress, quantifying their identities to the point where they became fused with the elements of time and landscape” traducido como “La deidad que presidía las vidas de todos ellos, la actriz cinematográfica y el cuerpo fragmentado proporcionaban un conjunto de formulas operativas para ayudarlos a cruzar el campo de la conciencia. Sin embargo el papel de Margaret Travis parecía todavía ambiguo. De algún modo Travis trataría de relacionar el cuerpo de su mujer, de geometría familiar, con el de la actriz de cine; las identidades cuantificadas hasta que al fin se fundieran con los elementos del tiempo y el paisaje”.

Llama aquí la atención, en primer lugar, la explicitación en la traducción de “their lives” como “las vidas de todos ellos”, asumimos, sin que nos parezca del todo necesario, que con la intención de evitar la supuesta ambigüedad que presentaría la traducción más directa de “their” como *sus*.

Podemos continuar señalando una nueva modulación explicativa, creemos que introducida con la intención, de nuevo, de desambiguar el contenido semántico de la secuencia, cuando se añade una oración que no aparece en el original: “y el cuerpo fragmentado”.

En seguida encontramos, como testimonio de este mismo impulso sobreinterpretativo que venimos señalando, la traducción de “for their passage through consciousness” como “para ayudarlos a cruzar el campo de la conciencia”, en las que nos solo llama la atención la transposición de un grupo nominal a un grupo verbal (que en este caso no solo afecta al nivel sintáctico, sino también al semántico, por cuanto se introduce el verbo *ayudar*, que no está presente en el original de ninguna otra manera), sino también el supuesto embellecimiento del término “consciousness” por “el campo de la conciencia”, una metonimia de la parte por el todo, que, si bien puede parecer más *literaria*, atenta directamente contra la precisión clínica que encontramos en el original.

Cuando más adelante se opta por traducir “Yet Margaret Travis's role was ambiguous” como “Sin embargo el papel de Margaret Travis parecía todavía ambiguo”, llama la atención que los traductores hayan optado por traducir “Yet” por la locución adverbial con sentido adversativo y, al mismo tiempo,

LUIS GÁMEZ

introducir el valor temporal con el adverbio “todavía”, compensando cualquier posible pérdida de contenido en el nivel semántico. Sin embargo, también debemos poner en cuestión a los traductores, no solo por los excesos interpretativos, sino por errores claros (ya hemos visto alguno) como el que supone traducir “was” por “parecía”. Si los traductores se excedían en su celo por mantener todos los posibles sentidos del adverbio “Yet”, es aún más injustificable la reinterpretación de un verbo que nos lleva de la concreción más afirmativa a la ambigüedad más abstracta.

Conclusiones

The Atrocity Exhibition es una obra fundamental no solo dentro de la trayectoria de su autor, J. G. Ballard (un cambio de registro y el comienzo de un nuevo camino artístico, basado en la radicalización de cierta estética de stirpe vanguardista), sino también en el contexto de la escena narrativa de los años setenta e incluso a la luz de las neovanguardias surgidas a finales de los sesenta y principios de los setenta.

Más allá del destacado y notable esfuerzo de los traductores de la obra, que vertieron al español un libro complejo, tanto desde el punto de vista textual como desde el punto de vista contextual, no solo de manera meritoria sino con una inmediatez poco común en la época, el análisis presentado en este artículo pretende demostrar la necesidad de actualización de las versiones no solo de esta obra particular, ahora que casi llegamos al medio siglo desde su primera edición, sino de cualquiera de las traducciones de cualquiera otra de las obras fundamentales en el desarrollo de la literatura europea moderna.

Con el análisis que aquí se ha presentado, y en el que nos hemos detenido especialmente en el comentario de las modulaciones y transposiciones más significativas y más representativas de la labor particular de estos traductores de *La exhibición de atrocidades*, creemos haber desvelado además no solo las posibles inadecuaciones de aproximación respecto a los principios de traducción más contemporáneos, sino además también una serie de errores puntuales que necesitarían ser corregidos para una mejor adecuación tanto a la intención original del texto como al contexto actual de la lengua meta en que se presenta la traducción.

Referencias bibliográficas

- BALLARD, J. G., *The Atrocity Exhibition*. San Francisco: RE/Search Publications, 1990.
- , *Miracles of Life. Shanghai to Shepperton: An Autobiography*. London: Fourth State, 2008.

The Atrocity Exhibition, de J. G. Ballard, traducido por M. Cohen...

- , *Grusombedsudstillingen*. Trad. de Jannick Storm. Copenhagen: Rhodos, 1969.
- , *La exhibición de atrocidades*. Trad. de Marcelo Cohen y Francisco Abelenda. Barcelona: Minotauro, 1971 (2002, edición de bolsillo).
- BOUSOÑO, Carlos, *La poesía de Vicente Aleixandre*. Madrid: Gredos, 1950.
- HOLLIDAY, Michael, “‘You and Me and the Continuum’... Doorman to *The Atrocity Exhibition*”. Disponible en línea en:
http://www.jgballard.ca/criticism/jgb_continuum.html.
[Fecha de consulta: 18 de julio de 2015].
- LUCKHURST, Roger, *The Angle Between Two Walls: The Fiction of J. G. Ballard*. Liverpool University Press, 1997.
- TANDY, Philippa, *Writing World War III: J. G. Ballard's Field Guide to the Cold War*. University of Western Australia, 2005.