

# De “Villa Coapa” a “Villa Guapa”: los juegos de palabras en un fragmento de *Salvar el fuego*, de Guillermo Arriaga

## “Villa Coapa” to “Villa Guapa”: the presence of wordplay in an excerpt from the novel *Salvar el fuego* by Guillermo Arriaga

JIMENA HERNÁNDEZ LEÓN

*El Colegio de México*

jhernandez@colmex.mx

XÓCHITL TAVERA CERVANTES

*Universidad Latina de América*

xtavera@gmail.com

■ **RESUMEN:** El artículo se enfoca en un fragmento de la novela *Salvar el fuego*, de Guillermo Arriaga, ganadora del Premio Alfaguara 2020. Se trata de un poema titulado “Mi historia de amor”, en donde se identifica el fenómeno de los juegos de palabras. En nuestra investigación analizamos teóricamente los juegos de palabras, las modificaciones fonéticas que ocurren en ellos y cómo funcionan dentro del poema. Después de este análisis lingüístico, exponemos los criterios que utilizamos, los cuales se basan en mantener el fenómeno, observado dentro del ejercicio de traducción del texto de español a inglés, pese al cambio de idiomas.

■ **ABSTRACT:** The paper examines a fragment from the novel *Salvar el fuego* by Guillermo Arriaga, winner of the award for Spanish written novels, Premio Alfaguara 2020. This fragment is a poem called “Mi historia de amor”, in which we observed the presence of wordplay. In our research project, we analyzed wordplays from a theoretical standpoint, the phonetic modifications that occur in them and how they work within the poem itself. Following this linguistic analysis, we state the criteria that were followed and that are based on maintaining the phenomena observed in the translation from Spanish into English despite the interlinguistic procedures.

### **PALABRAS CLAVE:**

juegos de palabras, traducción, Guillermo Arriaga, alteraciones segmentales, *Salvar el fuego*.

### **KEYWORDS:**

wordplay, translation, Guillermo Arriaga, segmental modifications, *Salvar el fuego*.

Fecha de recepción: 29 de agosto de 2021  
Fecha de aceptación: 12 de noviembre de 2021

## INTRODUCCIÓN

**e**n enero de 2020, el escritor Guillermo Arriaga ganó el Premio Alfaguara de Novela por su obra *Salvar el fuego* (2020)\*. En el texto chocan distintas realidades mexicanas que muestran, indudablemente, las tradiciones populares y cultas del léxico del español de México. Es por ello que, a partir de la revisión de esta novela, se pueden desprender múltiples líneas de investigación donde pueden confluir el análisis literario y el lingüístico. La presente investigación se centrará en este último enfoque. En un primer momento, se analizarán los cinco juegos de palabras presentes en “Mi historia de amor”<sup>1</sup>, un fragmento de *Salvar el fuego*. La razón por la que se seleccionó este corpus fue que en sí mismo permite hacer un análisis localizado y específico de un tipo de fenómeno léxico. A partir de ello, se llevará a cabo la segunda parte del trabajo: la traducción al inglés de este fragmento, poniendo un especial énfasis en el fenómeno lingüístico identificado previamente. Por lo tanto, el objetivo de este trabajo es realizar un análisis que permita entender los juegos de palabras, así como proponer una estrategia de traducción para los mismos.

La novela está compuesta por tres estructuras formales que, a su vez, se pueden definir como tres tipos de texto. En primer lugar, consta de la narración desde la perspectiva de los dos personajes principales: Marina y José Cuauhtémoc. En segundo, se encuentran textos epistolares que otro de los personajes, Francisco Cuitláhuac, dirige a su padre,

---

\* Agradecemos a la Dra. Niktelol Palacios por sus contribuciones a este artículo, además de sus valiosos comentarios y guía para el desarrollo del mismo.

<sup>1</sup> ARRIAGA, Guillermo. 2020. *Salvar el fuego*. Ciudad de México: Alfaguara. p. 209. (Ver Anexo 1)

Ceferino. Finalmente, aparece una serie de textos narrativos escritos por reos del Reclusorio Oriente de la Ciudad de México<sup>2</sup>.

El poema "Mi historia de amor" es un ejemplo de esta tercera clase de textos, llamados *manifiestos*, y es el elegido para esta investigación, ya que, como se mencionó antes, tiene la particularidad de estar constituido en varios de sus versos por *juegos de palabras*, fenómeno léxico cuya característica es alterar algunos segmentos fónicos, morfológicos o sintácticos con fines lúdicos y que, de acuerdo con Lope Blanch (1980: 219), da cuenta de la inventiva y el ingenio de los hablantes mexicanos. Aunque no se trata de un rasgo exclusivo dentro de su cultura, sí se reconoce una frecuencia de uso que convierte los juegos de palabras en un recurso expresivo muy popular estrechamente vinculado con la intención de los hablantes de causar efectos humorísticos en sus interacciones, pues se trata de un estilo predominantemente festivo.

Las preguntas de investigación de las que se parte son las siguientes: a partir de lo que encontramos en la teoría en cuanto a descripciones previas del fenómeno de los juegos de palabras, ¿cómo se puede describir específicamente el tipo de juegos de palabras que se observa en la obra de Arriaga?; ¿qué problemas de traducción presenta traducir este texto tomando en cuenta la información obtenida a partir de la descripción del objeto de estudio?; y ¿qué estrategias de traducción serán pertinentes para mantener los juegos de palabras en la lengua meta?

## MARCO TEÓRICO UTILIZADO PARA LA DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS DEL CORPUS

### *Antecedentes teóricos*

En esta investigación se utilizan como referentes de la descripción de los juegos de palabras desde la lexicología los textos de Lope Blanch (1980), *Algunos juegos de palabras en el español de México*; de Lara (2012), *Hacia una tipología de las tradiciones verbales populares*; y de Quesada (1999), *Algunos juegos de palabras en el español: muestra y análisis estructural*.

Cada una de estas investigaciones nos brindó aportes esenciales para realizar un acercamiento minucioso y analítico al objeto de estudio. Sin embargo, es importante señalar que cada uno de estos autores aporta clasificaciones y categorizaciones de los juegos de palabras que difieren entre sí. A continuación, se mencionan las estrategias y conceptos que se emplean en el desarrollo de este proyecto.

### *¿Qué son los juegos de palabras?*

Los juegos de palabras son un fenómeno de modificación lúdica del habla. Para Lope Blanch (1980: 219), se trata de "ampliaciones o derivaciones formales, normalmente in-

---

<sup>2</sup> Estos textos también son ficticios y de la autoría de Guillermo Arriaga.

genuas y desprovistas de connotación semántica”. Aunque, como se podrá observar más adelante, en nuestro objeto de estudio queda claro que los juegos de palabras pueden también conllevar un peso semántico en el discurso comunicativo.

Quesada (1999: 168), por su parte, define juego lingüístico como “la manipulación deliberada del código lingüístico para fines lúdicos”<sup>3</sup>. A continuación se muestran ejemplos de este fenómeno:

**(1)**

- a. *Sin Yolanda Maricarmen* ‘sin llorar’
- b. *Calmantes Montes* ‘cálmate’
- c. *Nel pastel* ‘no’

Éstos suelen analizarse o categorizarse de acuerdo con los niveles de la estructura lingüística que se ven afectados, ya sea que sufran un cambio fonético, morfológico o semántico<sup>4</sup>, aunque en esencia, de acuerdo con el mismo autor, el punto central de este fenómeno es la manipulación en la forma de las palabras que da como resultado un evidente cambio en su significación, “originándose el efecto cómico precisamente en la disonancia entre «aparente» forma lingüística y «significado»”. Son ejemplo de modificaciones fonéticas (2) y (3), mientras que (4) y (5) tienen base morfológica:

**(2)** *¿Me entiendes Méndez o te explico Federico?*

**(3)** *Pregunta: ¿Qué es un lío?*

*Respuesta: Es una coliente de agua lalga lalga.*

**(4)** *¿Qué es una orilla? Sesenta minutillos.*

**(5)** *María se va a separar porque parece que al marido no se le Para-guay<sup>5</sup>.*

No obstante, Quesada (1999: 168) afirma: “Las formas y sus contenidos divergen en todos los casos; el efecto gracioso radica en a) esa divergencia, y b) el conocimiento de parte de los interlocutores de que esta divergencia se da a propósito”. Para que el juego de palabras provoque el efecto deseado, tanto el hablante como el oyente deben tener

---

<sup>3</sup> Nos parece importante recalcar que, si bien los juegos de palabras que observamos en “Mi historia de amor” cumplen formalmente con las características que se han descrito con anterioridad en la lingüística, de ninguna manera estamos asumiendo que el contexto en el que ocurre este texto en particular es gracioso o lúdico en sí mismo.

<sup>4</sup> No se ejemplifican porque es el caso de nuestra investigación.

<sup>5</sup> Los ejemplos se extrajeron de Quesada (1999).

un esquema común de referentes que les permita entenderlos. Es por ello que, en palabras de Lara (2012: 60), este tipo de fenómenos lingüísticos “sólo pueden interpretarse en el contexto en el que se producen y no se pueden tratar de la misma manera que el resto de los vocablos de la lengua, cuyo significado es relativamente fijo y de carácter designatorio”<sup>6</sup>. Por esta misma razón es que este tipo de recursos lingüísticos sólo pueden operar en la espontaneidad y la inmediatez de un momento específico.

Podemos decir entonces que los juegos de palabras se reconocen por 1) tratarse de alteraciones del discurso usando recursos de alguno de los niveles descriptivos de la lengua; 2) ser producto de interacciones ocurridas en momentos específicos (lo cual permite entenderlos dentro de un contexto particular); y, sobre esa misma línea, 3) ser efímeros; esto es, en palabras de Lara, que no se pueden fosilizar ni convertirse en una receta (2012: 60). Con esta base, podemos proceder a analizar los juegos de palabras que aparecen en “Mi historia de amor”.

### CORPUS DE LA INVESTIGACIÓN

En el poema “Mi historia de amor” se pueden observar los siguientes juegos de palabras (señalados en negritas) dentro del contexto en el que aparecen:

**Tabla 1.** Corpus de los juegos de palabras que se encuentran en “Mi historia de amor”, en *Salvar el fuego*

1.	Te pregunté Que de dónde eras Contestaste que de <b>Villa Coapa</b> (REFERENTE <sup>7</sup> )	Yo te dije Más bien de <b>Villa Guapa</b> y sonreíste (JUEGO)
2.	Te pregunté que si eras de <b>Niñahermosa</b> (JUEGO)	Y entendiste <b>Villahermosa</b> (REFERENTE)
3.	Luego te pregunté que si eras de <b>Cuerpo Rico</b> (JUEGO)	Y entendiste <b>Puerto Rico</b> (REFERENTE)
4.	No, que si eras <b>cuerporriqueña</b> (JUEGO)	Sin referente en el texto (puertorriqueña), pero rescatable por anáfora que aparece en 3.
5.	Te pregunté que si eras <b>berrinchula</b> (JUEGO)	Y entendiste <b>berrinchuda</b> (REFERENTE)

Como se muestra, el corpus consta de cinco juegos de palabras. Una primera observación que podemos hacer es que, en este caso, el juego de palabras siempre está com-

<sup>6</sup> Para profundizar, en este artículo observamos que la necesidad designatoria del habla va de la mano con el proceso de lexicalización intrínseco de la lengua; sin embargo, los fenómenos que parten de la espontaneidad, como el albur, los juegos de palabras, etc., no se pueden confinar a un proceso de formalización de la lexicalización, como sería un diccionario, ya que tienen una cualidad cambiante y dinámica.

<sup>7</sup> Entendemos como referentes las palabras que nos dan la información comunicativa como lectores para comprender los juegos.

puesto por la fórmula “Te pregunté/te dije... tú entendiste”. Aquí, el hablante (emisor) en primera persona es siempre el que introduce el juego de palabras, mientras que la oyente (receptora) es quien posee el referente de la palabra lexicalizada en el español. Encontramos aquí lo que Quesada (1999: 169) identifica como una de las características del fenómeno de los juegos de palabras: la presencia de un patrón formal identificable cuyo contenido varía constantemente por una corta duración.

Es importante mencionar que, en todas las ocasiones, con excepción de la primera, aparece primero en el discurso el juego de palabras, antes de introducir el referente sin modificación. Asumimos que esto ocurre porque es la forma de darle a entender al lector la dinámica en la que aparecen los juegos de palabras.

Como se puede ver en la tabla 1, solamente en 4 se observa el sintagma modificado sin referente anterior o posterior de dicha modificación. Sin embargo, por la similitud morfológica del juego 4 con el referente no modificado del juego 3, no es necesario introducir un nuevo referente, ya que 3 cumple esta misma función en 4.

En 5 observamos un procedimiento diferente: mientras que los juegos anteriores están compuestos por dos partes, y, al llevarse a cabo el juego, se mantiene una de ellas —por ejemplo, Villa Coapa y Villa Guapa siguen teniendo en común la parte “Villa”— en 5, al hacerse el cruce léxico de berrinchuda a “berrinchula”, se pierde una.

### *Descripción de los datos*

Para poder analizar estos juegos de palabras, recurrimos a la clasificación realizada por Quesada. En ella encontramos un primer apartado que hace referencia a la modificación fonética, y, dentro de ésta, las denominadas alteraciones segmentales, que se definen de la siguiente forma:

Son procedimientos posibilitados por semejanzas de sonidos en la cadena segmental; esas semejanzas precisamente hacen que al cambiarse el segmento respectivo se logre un efecto jocoso sin que se pierda el significado original. Algunos ejemplos de estos son: (1) es tu recto (por es correcto) (Quesada 1999: 171).

Como observaremos a continuación, en nuestro corpus ocurren alteraciones segmentales que, finalmente, dan lugar a la integración de palabras nuevas que corresponden a los referentes que se nos proporcionan.

A partir de los datos léxicos que encontramos, podemos decir que los juegos de palabras del poema presentan tres topónimos (Villa Coapa, Villahermosa y Puerto Rico) con sus respectivas alteraciones fonéticas: Villa Guapa, Niñahermosa y Cuerpo Rico, todas ellas forman también compuestos; un falso gentilicio que aparece vinculado con Puerto Rico (cuerporriqueña), y un adjetivo simple (berrinchuda) con su correspondiente cruce léxico (berrinchula).

A partir de la información presentada en la tabla 1, en la tabla 2 nos enfocamos en describir el procedimiento desde el origen (referentes en la tabla 1) hasta llegar al juego de palabras:

**Tabla 2.** Análisis de la modificación fonética (alteración segmental) de los juegos de palabras en "Mi historia de amor"

	Origen		Descripción de la modificación	Juego
1.	Villa <b>Coapa</b>	Topónimo a compuesto "falso topónimo" (Villa + Guapa)	Sonorización del segmento oclusivo velar inicial [k] →[g] y diptongación del hiato de la primera sílaba [oa]→[ua]. La modificación mantiene la estructura silábica inicial de la segunda palabra, esto es, CVV, cuya última vocal es la central abierta [a]. Además, en ambos casos se trata de la sílaba tónica.	Villa <b>Guapa</b>
2.	<b>Villahermosa</b>	Topónimo a compuesto "falso topónimo" (Niña + hermosa)	Se cambia la palabra <b>villa</b> por <b>niña</b> , ambas de estructura CV'.CV, cuyas vocales se mantienen. La vocal frontal, cerrada [i] favorece la palatalización de [b] a [ɲ].	<b>Niña</b> hermosa
3.	<b>Puerto Rico</b>	Topónimo a compuesto (Cuerpo + Rico)	Posteriorización de la oclusiva sorda inicial de bilabial a velar [p] →[k] y la labialización de la oclusiva sorda inicial de la segunda sílaba [t]→[p]. En ambas palabras se mantiene la estructura silábica CVVC'.CV, la primera sílaba con diptongo [ue] y la segunda con coda vocálica [o].	<b>Cuerpo</b> Rico
4.	<b>Puertorriqueña</b> (no es un referente presente en el texto, sino que parece funcionar como una continuación del juego en 3).	Gentilicio a "falso gentilicio"	Cambio de la palabra <b>puerto</b> por <b>cuerpo</b> . Velarización de la oclusiva bilabial sorda [p] →[k] a velar oclusiva sorda. La vocal posterior [u] permite velarización. Además, existe la labialización de la oclusiva alveolar [t] a la oclusiva bilabial [p]. A igual que en 3, se mantiene la estructura silábica CVVC'.CV, la primera sílaba con diptongo [ue] y la segunda con coda vocálica [o].	<b>Cuerpo</b> rriqueña
5.	<b>Berrinchuda</b>	Adjetivo simple a adjetivo compuesto, cruce léxico (berrinchuda + chula)	Velarización de la oclusiva alveolar [d]→[ɺ] a aproximante lateral alveolar. En la última sílaba se mantiene la estructura CV con coda vocálica [a].	Berrinchula

Otro elemento importante de este análisis es que, como resultado de la alteración segmental, también tenemos una modificación semántica a partir de los juegos de palabras en los ejemplos que forman parte del corpus. Al observar la columna "juego" podemos afirmar que, en todos los casos, la transformación fonética y morfológica de las voces que originan el juego da como resultado compuestos que tienen como fin resaltar y denotar los rasgos físicos de la interlocutora de la conversación a la que hace referencia el poema.

Si bien, como observamos en el marco teórico de esta investigación, los juegos de palabras son considerados como recursos lúdicos de la lengua, nos parece importante discutir, dado el carácter semántico de los ejemplos que se perciben en el fragmento de *Salvar el fuego*, que éstos no encajan en esta descripción conocida.

En cuanto a la experiencia de lectura, la primera impresión es la que se esperaría en este fenómeno léxico; sin embargo, al continuar y terminar el poema, el lector se enfrenta con información que termina por resignificar la totalidad del texto. Finalmente, resulta escalofriante y, al mismo tiempo, genera un contraste con la naturaleza del inicio del poema. Es ingenioso cómo Guillermo Arriaga logra tal polaridad en este fragmento, en la que lo divertido es realmente estremecedor. Esto ocurre porque el poema comienza por tener una intención romántica y lúdica; sin embargo, al final del mismo descubrimos que el interlocutor fue condenado por el delito de estupro y violación.

### TRADICIÓN ORAL O ESCRITA, POPULAR O CULTA

Una cuestión que cabe destacar es si los juegos de palabras que aparecen en “Mi historia de amor” pueden considerarse como tales ya que, como se ha observado en la teoría, éste es un fenómeno propio de la oralidad y, al aparecer en una obra literaria, podría perder esta cualidad. Para profundizar al respecto, recurrimos a la distinción que hace Lara entre la tradición culta y la tradición popular, resaltando la espontaneidad y lo efímero de las ocurrencias en el habla:

Las tradiciones populares, constituyentes de la espontaneidad de la vida diaria y de las relaciones grupales e individuales, se transmiten sobre todo en la conversación, en los diálogos inmediatos en los barrios, en los pueblos, en las ciudades; tienen sus raíces en la misma historia de la lengua, a la que también nutren, pero proceden de las prácticas espontáneas del hablar y se aclimatan en las culturas locales, de las que toman su variedad y su colorido; no son exclusivas del analfabetismo o de la falta de educación formal, como a veces se piensa, sino que son tradiciones del diálogo entre personas, cualquiera que sea su condición social (Lara 2012: 53).

Lara explica que, con el fin de estudiarlos lingüísticamente, estos fenómenos verbales suelen descontextualizarse para poder analizarlos y, por tanto, al extraerlos de su origen, pierden su carácter pragmático y su significación. Sobre eso enfatiza:

Lo que sucede es que se trata de esquemas productivos que sirven al diálogo y están motivados por un espíritu lúdico, en parte por la ironía o hasta el sarcasmo, que son efectos de discurso. En cuanto realizaciones festivas, muchas veces espontáneas, de estos esquemas productivos del saber hablar, no se pueden tratar como vocablos de la lengua, paradigmaticables en artículos de diccionario (Lara 2012: 59).

Lara (2012: 55) explica que este tipo de recursos lingüísticos deben respetarse en su fugacidad y libertad, como es el caso de las manifestaciones del habla que provienen de la tradición popular: “El núcleo semántico de las expresiones verbales que crean reside en el vocablo, pero éste toma su significado solamente en el acto verbal y en el diálogo en que se produce, a diferencia del vocabulario de la tradición culta”, que es aquélla que se puede recopilar en materiales lexicográficos.

Ahora bien, debido a que un poema como “Mi historia de amor” pertenecería a la tradición culta en tanto que se trata de literatura, debemos reconocer en él la referencia que hace a un acto oral, único e irrepetible, ya que, al hacer uso de los juegos de palabras, el autor simula un fenómeno del habla que, aunque esté registrado en un medio escrito, su esencia es parte de la tradición popular. Por lo tanto, podemos analizarlo con los parámetros establecidos, precisamente, sin que se pierdan las cualidades intrínsecas que atañen a las modificaciones en la lengua que comprenden los juegos de palabras.

Al respecto, Walter Ong (2016: 43) explica que “todos los textos escritos tienen que estar relacionados de alguna manera, directa o indirectamente, con el mundo del sonido, el ambiente natural del lenguaje, para transmitir sus significados”, por lo que podemos asegurar que, pese a que se trata de una obra literaria, cualquier reproducción de la oralidad dentro de la escritura está necesariamente asociada con algún tipo de referente reconocido por los hablantes. Ong también nos dice que la cultura escrita en la que estamos inmersos nos permite documentar este tipo de manifestaciones en tanto ello “hace posible la recuperación de cualquier especie de organización del pensamiento en su totalidad” (p. 220). Ostria González (2001 §:13) añade al respecto que “en el plano de la literatura latinoamericana, abundan los esfuerzos por recuperar en la escritura todo tipo de expresiones y discursos procedentes de la cultura oral, tanto las que provienen de la comunicación informal (popular, vulgar, rural) como las correspondientes a la oralidad cultural de los pueblos aborígenes americanos”. En ese sentido, identificamos que la intención de Arriaga en este texto es rescatar algunas manifestaciones orales que, si bien no se integran al hilo narrativo, fungen como un elemento que aporta a la contextualización y da riqueza a la historia. De acuerdo con Ostria González (2001 §:16), se trataría aquí de un ejemplo de *oralidad ficticia*, ya que “la palabra hablada es susceptible de evocación directa o indirecta, como discurso imaginario o seudodiscurso, mediante procedimientos de transcripción, imitación o transformación de diversos componentes de la escritura en vistas a crear el efecto de oralidad”. No se trata, por lo tanto, de una réplica de una expresión como tal, más bien es una especie de imitación que, por un lado, incorpora otras voces al texto escrito y, por el otro, intenta alcanzar un grado mayor de verosimilitud en la narración.

Rama (1964: 47), por su parte, considera que una aportación significativa en materia lingüística dentro de la literatura les corresponde precisamente a aquellos autores que integran el habla espontánea como parte de la voz de sus personajes. Al respecto, menciona que, para lograr este propósito, el escritor debe “abandonar la concepción de que la palabra, aislada, es la clave de la creación automática de la narrativa” para “concebir la lengua como devenir articulado en el tiempo trabajando en definitiva con un criterio semántico más estricto”. Para este autor, quien escribe se vuelve un narrador verda-

deramente universal<sup>8</sup> a partir de su acercamiento con lo regional, pues es gracias a la integración de vocablos populares que se pueden reconocer los rasgos propios del léxico de un país en oposición al uso regular de las palabras en literatura escrita. Sobre este punto podemos añadir que, en efecto, la posibilidad narrativa que otorga la inclusión de este vocabulario en las obras literarias funciona como un vínculo cultural que retrata el habla de una comunidad a la vez que representa con mayor fidelidad a los personajes.

Asimismo, “Mi historia de amor” nos presenta otro punto clave identificado por Ong en materia de la relación oralidad-escritura, a saber: la presencia de un destinatario. Como hemos visto anteriormente, el poema está dirigido a una receptora que, pese a la posibilidad de ser real, se transforma en un ente imaginario en la mente de quien está escribiendo el texto, pues “aislado de personas reales, el escritor inventa una persona o personas ficticias. «El público del escritor siempre es imaginario [...]. Para un escritor, todo receptor real por lo general está ausente»” (2016: 268). Este fenómeno, que aparece en *Salvar el fuego* de manera metaliteraria, se vuelve más complejo todavía debido al tipo de delito por el que se le condena al escritor del poema, lo cual nos revela un carácter oscuro y perturbador que suprime por completo el efecto lúdico que tienen los juegos de palabras.

Vale la pena detenernos sobre este último punto ya que, aunque hemos dicho antes que los juegos de palabras poseen un carácter eminentemente festivo y que, a primera vista, el poema parece mantener esta cualidad, no podemos desprenderlo del contexto del crimen que ha cometido quien lo escribe, pues todo aquello que es jocoso dentro de esta pieza se diluye por completo cuando, al final del mismo, se incluye la información de los delitos de estupro y violación por los que se encuentra prisionero.

Así, identificamos con ello algunos aspectos importantes: primero, que si bien podemos ver los juegos de palabras en la composición del poema en sí mismo, debemos también apearnos a la observación de Rama (1964: 46-47) sobre la carga semántica contenida en estas palabras, pues es notorio que la intención de Arriaga como novelista es, de entrada, insinuar algunos de los rasgos sociales de su personaje a través de este léxico coloquial y jugar con el lenguaje, pero también es ocasionar una ruptura al final cuando nos muestra las motivaciones perversas contenidas en él a través de la información sobre su sentencia. No existe amenidad o entretenimiento alguno en los juegos de palabras aquí vertidos, pues no se trata únicamente de un análisis literario que los aísle y los caracterice como hechos de la lengua, sino que es también fundamental evaluarlos en función del contexto de producción de la obra completa y del efecto que se busca que tenga en los lectores.

## LA ESTRATEGIA DE TRADUCCIÓN DE LOS JUEGOS DE PALABRAS

Si bien la reflexión en torno al poema que concierne a esta investigación se ha enfocado específicamente en las zonas donde encontramos los juegos de palabras, para la

---

<sup>8</sup> Rama utiliza el concepto de narrador *universal*, pero aclara inmediatamente que lo equipara con la idea de un narrador *hispanoparlante*.

traducción completa del poema conviene tomar cierta distancia. El poema consta de una sola estrofa de 28 versos, sin rima. No se apega a ninguna versificación ya conocida dentro de la poesía académica, lo que remite nuevamente a la esencia oral del texto que ya mencionamos anteriormente. No obstante, además de los juegos de palabras se identifica que se utiliza la repetición como recurso estético de reafirmación; por ejemplo, en la repetición de "te beso" o en las distintas variaciones de la palabra "sonreír", además de la reiteración de la fórmula "te pregunté", "me respondiste" que ya se analizó previamente.

Para poder abordar la traducción de "Mi historia de amor" fue necesario realizar una investigación teórica sobre cómo aproximarnos al texto. Era esencial contar con criterios de traducción sólidos para conformar una estrategia que nos permitiera tomar las decisiones adecuadas al momento de realizar esta práctica. Para la traducción en específico de los juegos de palabras se utilizó, en primer lugar, la perspectiva de Isabel García Adánez en *Estrategias de traducción ante las alteraciones de la lengua estándar y los juegos de palabras* (2012).

En este texto, García Adánez<sup>9</sup> nos menciona que es complejo encontrar equivalencias en la traducción de variaciones de la lengua como pueden ser las expresiones dialectales. También es importante mencionar que no se puede adecuar por completo el texto fuente a la lengua de llegada si esto implica una pérdida del contexto original o una inclusión de factores culturales que no son propios de la historia del texto fuente (2012: 212). Al mismo tiempo, García Adánez afirma que es imposible mantener una fidelidad formal con el texto fuente:

Otro factor relacionado con que las variaciones dialectales, idiolectales y los juegos de palabras a menudo se basan en variaciones fonéticas imposibles de reproducir en otra lengua [...]. Sea por el motivo que fuere, en todos estos casos, la traducción literal es una opción absurda y el traductor tiene que buscar soluciones que funcionen dentro de su propio sistema, alejándose del original... mejor dicho: alejándose de las palabras a las que afectan las variaciones en la lengua original, manteniendo siempre presente el tipo de fenómeno lingüístico a que se enfrenta (2012: 212).

Con estas recomendaciones en mente, nuestro criterio de traducción principal para los juegos de palabras que se encuentran en el poema será priorizar el aspecto comunicativo y lingüístico y dejar de lado el apego formal al original. Por tanto, se buscarán equivalentes en la lengua meta (topónimos, gentilicios y adjetivos) que puedan lograr el mismo mensaje que tiene el texto fuente.

---

<sup>9</sup> En el caso del texto que nosotras elegimos, podemos considerar que los elementos culturales integrados, como los topónimos y gentilicios, no son propios de la cultura de origen ni tienen un vínculo estrecho con ésta. Por lo anterior, no se corre ese riesgo en esta traducción.

En segundo lugar, se parte de los argumentos proporcionados por Jin Di en su reconocido texto de 2003, *Literary Translation: Quest for Artistic Integrity*, una reflexión sobre la práctica de la traducción en la que se abstiene de generalizar, pues enfatiza que cada caso y ejercicio de traducción presenta características únicas. En el trabajo de Jin Di se hallan las bases que sustentan los criterios de traducción aquí utilizados. Jin Di se acerca a la traducción a partir de un enfoque de integridad artística que respeta la creatividad imaginativa del texto original, y equipara el trabajo surgido bajo este enfoque con la creación de un bosque:

In a fundamental sense, what sets apart the artistic integrity approach from the others is an empathetic respect for the creative imagination of the original. The word-bound translator has his eyes fixed on the trees of words but fails to visualize the forest of imagery, while the verve-pursuing translator chooses some of the trees, those which appeal to his taste, and makes a new forest which pleases himself, whether it resembles the original one or not. The message-oriented translator takes in the whole forest by observing its shape, its density, the way each of its trees grows and the part each one plays in the whole, and then, on the basis of an empathetic and complete assimilation of the original forest, creates in the new soil a new forest which resembles the original as closely as possible. In order to do this, one will transplant all the trees that can acclimate to the new soil and replace those which cannot with new ones to make up for the loss. Both transplantation and replacement are performed for the purpose of giving new life to the original forest of artistic imagery in the new climate (Jin Di 2003: 89).

Por lo tanto, el segundo criterio de traducción, que no se puede dejar de lado, es el apego a un enfoque de integridad artística, como lo plantea Jin Di, en el cual, si bien predomina la intención de lograr el fenómeno lingüístico en las partes donde se presenta, no se deja de lado la construcción, por medio de la imaginación creativa, del bosque que representa el fragmento a tratar. También es efectiva esta perspectiva porque el poema está cargado de elementos propios de la cultura fuente a la que pertenece, y la cuestión es cómo llevar todos esos elementos, los árboles, a un nuevo entorno donde también puedan funcionar para recrear ese bosque. Para ser específicos, el bosque en este caso lo conforma un poema, engendrado en un taller de escritura creativa por un preso del Reclusorio Oriente de la Ciudad de México. Encontrar esa voz es fundamental, ya que el texto completo conlleva otros retos y decisiones que van más allá de los juegos de palabras.

### LA TRADUCCIÓN DE “MI HISTORIA DE AMOR”

En esta sección se traduce el texto fuente por segmentos. En los casos que sea pertinente se realizarán comentarios sobre los procedimientos de traducción.

**Tabla 3.** La traducción de "Mi historia de amor"

Español	Traducción al inglés	Comentario a la traducción
Mi historia de amor	My Love Story	
Cuando te conocí Te pregunté Que de dónde eras Contestaste que de Villa Coapa Yo te dije Más bien de Villa Guapa y sonreíste	When we met I asked you Where you were from You answered that from Ellaville I said Rather from Bellaville and you smiled	En este juego de palabras se decidió modificar el segmento <i>ella</i> por <i>bella</i> , que en inglés es un préstamo de las lenguas romances y que hace referencia a lo bello. Esta decisión va acompañada del uso del topónimo <i>Ellaville</i> que es una ciudad en Georgia, Estados Unidos. Finalmente, creemos que se mantiene el propósito de resaltar la belleza de la destinataria.
Te pregunté que si eras de Niñahermosa Y entendiste Villahermosa No, de Niñahermosa y sonreíste	I asked you if you were from Beautymont And you heard Beaumont No, from Beautymont and you smiled	Para este caso, modificamos el segmento de <i>beau</i> añadiendo la sílaba <i>ty</i> para formar la palabra <i>beauty</i> . Al igual que en la palabra original, ambas ciudades tienen dentro de su composición un adjetivo calificativo relacionado con la belleza: en el caso de <i>beau</i> , se trata de un préstamo del francés que significa 'hermoso'. Aprovechamos esto para hacer la transformación del adjetivo masculino ( <i>beau: bello</i> ) al femenino ( <i>beauty: belleza</i> ) para adecuarlo a la destinataria del poema. Hay dos ciudades con ese nombre en Estados Unidos: una en California y otra en Texas.
Luego te pregunté que si eras de Cuerpo Rico Y entendiste Puerto Rico, No, que si eras cuerporriqueña Y sonreíste	Then I asked if you were from Hotterdam And you heard Rotterdam, No, that if you were Hotterdamer And you smiled	Para este juego de palabras se alteró únicamente la primera letra, de la <r> a la <h>. Con esto, se logra integrar en el juego la palabra <i>hot</i> , que, nuevamente, hace referencia a los atributos corporales de la oyente. <i>Hot</i> en inglés se utiliza en el habla común para designar a alguien con un cuerpo atractivo.  Finalmente, el topónimo que se utiliza como referente es Rotterdam, una ciudad en los Países Bajos.  En el caso del falso gentilicio sin referente en el original "cuerporriqueña", igualmente, utilizamos el juego que ya teníamos y lo adecuamos usando el gentilicio en inglés para una persona proveniente de Rotterdam: Rotterdamer.

Te pregunté que si eras berrinchula Y entendiste berrinchuda Y te dije, no berrinchula y sonreíste	I asked you if you were delicious And you heard capricious And I said no, delicious, and you smiled	En este caso, empleamos la palabra <i>capricious</i> , que elegimos por no haber un adjetivo específico para berrinchudo/a en inglés, y lo vinculamos con la palabra <i>delicious</i> , la cual, dentro del contexto, haría referencia al aspecto físico atractivo de la receptora, valiéndonos de su similitud fonética por tratarse de adjetivos con la misma terminación.
Tengo tus fotos pegadas en la pared Cuando me voy a dormir Te beso Cuando me despierto Te beso Y pienso ¿Qué estará haciendo? Y entonces suavemente susurro Que te amo Y en la foto Sonríes	I keep your pictures glued on the wall When I go to sleep I kiss you When I wake up I kiss you  And I wonder what you're up to And then, softly, I whisper That I love you And in the picture You smile	En el verso “Y pienso ¿Qué estará haciendo?” se omitió la fórmula interrogativa para que la traducción resultara más natural en inglés.
Y no me importa lo que pase en el día Yo me acuerdo de ti y sonríe	And I don't care what the day brings I remember you and smile	En el verso “y no me importa lo que pase en el día” se optó por una traducción más idiomática en lugar de traducir literalmente este fragmento.
Jairo Norberto Lacón Reo 32178-4 Sentencia: dos años y cuatro meses por estupro y violación	Jairo Norberto Lacón Inmate 32178-4 Sentence: two years and four months for statutory rape	Para traducir el delito cometido se buscó el equivalente en el sistema penal de derecho anglosajón. En este caso el equivalente es “statutory rape” para los delitos clasificados en México como estupro y violación.

Como se puede observar en la tabla 3, y, de acuerdo con los criterios anteriormente citados, la traducción se realizó siempre con el objetivo de mantener, en primer lugar, la estructura existente de los juegos de palabras en el texto de origen, y, en segundo lugar, el efecto comunicativo que éstos propician. Para ello se buscaron vocablos que pudieran modificarse a fin de seguir la línea de la alteración segmental que se observa en el original y mantuvieran su contenido semántico.

## CONCLUSIONES

Si bien “Mi historia de amor” es un texto breve, nos ha presentado diversos retos en el transcurso de esta investigación. En primer lugar, identificamos y describimos los juegos de palabras presentes en el poema. A partir de la descripción de los datos, pudimos identificar el patrón que sigue este fenómeno en nuestro objeto de estudio; lo ubicamos dentro de la clasificación propuesta por Quesada. Por tanto, concluimos que el tipo de juego de palabras que aparece en “Mi historia de amor” corresponde a la categoría de alteraciones segmentales. También resaltamos que, en el caso de los juegos de palabras que encontramos en el fragmento estudiado, existe una modificación tanto segmental

como semántica que tiene un efecto en la totalidad del texto, lo que demuestra que este fenómeno léxico no sólo funciona en niveles estructurales de la lengua, sino que, incluso, repercute en su significado.

Después de analizar los datos léxicos de nuestro corpus, logramos guiar nuestros criterios de traducción de manera más informada. Al mismo tiempo, podemos afirmar que, en este caso particular, la estrategia necesaria es la búsqueda de lugares, gentilicios y adjetivos que puedan modificarse para asemejar el fenómeno que ocurre en el texto original.

Nos gustaría destacar que existe un amplio terreno para futuras investigaciones sobre esta práctica de modificación en la lengua, ya que posee gran especificidad dentro del idioma en el que ocurre, y que, seguramente, al presentarse otros tipos de juegos de palabras, también serán pertinentes otras estrategias de traducción. Finalmente, quisiéramos resaltar la riqueza léxica no sólo del fragmento que corresponde a esta investigación, sino de la novela *Salvar el fuego*, por lo que consideramos que puede ser objeto de futuros análisis lingüísticos y literarios.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARRIAGA, Guillermo. 2020. *Salvar el fuego*. Ciudad de México: Alfaguara.
- GARCÍA ADÁNEZ, Isabel. 2012. "Estrategias de traducción ante las alteraciones de la lengua estándar y los juegos de palabras", *Education in the Knowledge Society* 13: 209-235.
- JIN, Di. 2003. *Literary Translation: Quest for Artistic Integrity*. Manchester: St. Jerome.
- LARA, Luis Fernando. 2012. "Hacia una tipología de las tradiciones verbales populares", *Nueva Revista de Filología Hispánica (NRFH)* 60: 51-60.
- LOPE BLANCH, Juan M. 1980. "Algunos juegos de palabras en el español de México", *LEA: Lingüística Española Actual* 2: 219-243.
- ONG, Walter. 2016. *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. Ciudad de México: FCE.
- OSTRIA GONZÁLEZ, Mauricio. 2001. "Literatura oral, oralidad ficticia", *Estudios Filológicos* 36: 71-80.
- QUESADA, Diego. 1999. "Algunos juegos de palabras en español: muestra y análisis estructural", *Lexis* 23: 167-180.
- RAMA, Ángel. 1964. *Diez problemas para el narrador latinoamericano*. La Habana: Casa de las Américas.

**ANEXO 1****“Mi historia de amor”**

Cuando te conocí  
Te pregunté  
Que de dónde eras  
Contestaste que de Villa Coapa  
Yo te dije  
Más bien de Villa Guapa y sonreíste  
Te pregunté que si eras de Niñahermosa  
Y entendiste Villahermosa  
No, de Niñahermosa y sonreíste  
Luego te pregunté que si eras de Cuerpo Rico  
Y entendiste Puerto Rico,  
No, que si eras cuerporriqueña  
Y sonreíste  
Te pregunté que si eras berrinchula  
Y entendiste berrinchuda  
Y te dije, no berrinchula y sonreíste  
Tengo tus fotos pegadas en la pared  
Cuando me voy a dormir  
Te beso  
Cuando me despierto  
Te beso  
Y pienso ¿Qué estará haciendo?  
Y entonces suavemente susurro  
Que te amo  
Y en la foto  
Sonríes  
Y no me importa lo que pase en el día  
Yo me acuerdo de ti y sonrío

Jairo Norberto Lacón

Reo 32178-4

Sentencia: dos años y cuatro meses por estupro y violación