



INSTITUTIONEN FÖR
SPRÅK OCH LITTERATURER

TELESKOPORD PÅ SPANSKA, ENGELSKA OCH SVENSKA

Analys av ett antal befintliga skönlitterära teleskopord i original och översättning samt egen översättning av teleskopord i Laia Jufresas roman *Umami* (2015)

Jonna Tinnervall

Uppsats/Examensarbete:	15 hp
Program och/eller kurs:	Översättarprogrammet
Nivå:	Avancerad nivå
Termin/år:	Vt 2016
Handledare:	Linda Flores Ohlson
Examinator:	Ingmar Söhrman
Rapport nr:	xx (ifylles ej av studenten/studenterna)

Abstract

Uppsats/Examensarbete:	15 hp
Program och/eller kurs:	Översättarprogrammet
Nivå:	Avancerad nivå
Termin/år:	Vt 2016
Handledare:	Linda Flores Ohlson
Examinator:	Ingmar Söhrman
Rapport nr:	xx (ifylles ej av studenten/studenterna)
Nyckelord:	skönlitterär översättning, teleskopord, Laia Jufresa

Syftet med denna uppsats är att undersöka hur, och i vilken utsträckning, teleskopord i skönlitterära verk kan översättas. Genom att analysera redan existerande översättningar av teleskopord från engelska respektive spanska till svenska samt genom att utföra en egen översättning (från spanska till svenska) av teleskoporden i romanen *Umami* av Laia Jufresa vill jag undersöka vilka olika möjligheter översättare har och vilka aspekter som kan vara viktiga att hänsyn till vid teleskopordsöversättning.

Som verktyg för att kunna analysera teleskoporden används Delabastitas (1996) åtta strategier för att översätta ordlekar. Teleskopord brukar ses som en typ av ordlekar, vilket gör denna modell relevant för min analys, men de har inte samma egenskaper som andra typer av ordlekar. Därför har Delabastitas kategorier modifierats för att kunna fokusera enbart på hur man kan översätta teleskopord.

Genom att analysera redan existerande översättningar av teleskopord med hjälp av ovan nämnda kategorier har jag identifierat vilka olika metoder som översättare har använt sig av tidigare. Denna analys utgör sedan utgångspunkten för min egen översättning av teleskoporden i *Umami*. Utifrån det egna översättningsarbetet försöker jag beskriva återkommande svårigheter som orsakas av teleskoporden under översättningsarbetet.

Baserat på analysen och det egna översättningsarbetet kan jag dra slutsatsen att det till stor del är möjligt att översätta teleskopord med teleskopord från spanska till svenska, dvs. med PORTMANTEAU→PORTMANTEAU-strategin. Flera översättare av de analyserade teleskoporden har dock valt att inte använda denna strategi utan att i stället översätta teleskoporden med någon typ av sammansättning eller normalisering av ordet. Teleskopord skiljer sig även från andra typer av ordlekar eftersom de inte innehåller bundna svåröversatta aspekter som t.ex. homonymi. Det gör teleskoporden möjliga att översätta och ger översättaren en kreativ frihet. Det svåra ligger, baserat på erfarenheterna av mitt eget översättningsarbete, i stället i att skapa ett ord som inte avviker för mycket från målspråkets ordbildningsmönster.

Innehållsförteckning

1 Inledning	1
1.1 Syfte	1
1.2 Material och metod	2
1.3 Disposition	4
2 Bakgrund	5
2.1 <i>Umami</i>	5
2.2 Teleskopord	6
2.3 Översättning av ordlekar	9
3 Analys av teleskopord översatta till svenska	12
3.1 PORTMANTEAU→PORTMANTEAU	13
3.2 PORTMANTEAU→NON-PUN	14
3.3 PORTMANTEAU→PUN och PORTMANTEAU→RELATED RHETORICAL DEVICE	15
3.4 PORTMANTEAU→ZERO och PORTMANTEAU ST = PORTMANTEAU TT	16
3.5 PUN→PORTMANTEAU, NON-PUN→PORTMANTEAU och ZERO →PORTMANTEAU	17
3.6 Delsammanfattning	18
4 Analys och översättning av teleskopord i <i>Umami</i>	21
4.1 PORTMANTEAU→PORTMANTEAU: överlappande teleskopord	22
4.2 PORTMANTEAU→PORTMANTEAU: brytpunkter	25
4.3 Kulturspecifika företeelser	27
4.4 Serier av teleskopord	29
4.5 PORTMANTEAU→NON-PUN	31
4.6 Delsammanfattning	33
5 Sammanfattning och avslutande diskussion	34
Referenser	37
Bilaga 1. Skönlitterära teleskopord i översättning	40
Bilaga 2. Teleskoporden i <i>Umami</i>	46

1 Inledning

Teleskopord kan beskrivas som sammandragningar av två eller flera ord (eller delar av dem), såsom *motell* (*motor* + *hotell*) och *brunch* (*breakfast* + *lunch*). De brukar ses som en typ av ordlekar (Chiaro 2010:162; Tigges 1988:66) och förekommer ofta i reklam- och tidningstexter. I skönlitteraturen förekommer de såväl i barnböcker som i högprestigelitteratur, i nonsensverser som i modernistisk prosa. Både James Joyce och Lewis Carroll har t.ex. använt sig av teleskopord i sina verk. Trots detta breda användningsområde är teleskopord en till stor del utforskad företeelse (Sunegård 2012:15). Denna brist på studier skulle till viss del kunna förklaras med att teleskopord ofta betraktas som något barnsligt och skämtsamt som inte hör hemma bland den mer seriösa litteraturen (Attridge 1988:198), och därmed inte heller bland vetenskapliga studier.

En annan anledning till att teleskopord inte har studerats i någon större utsträckning skulle kunna vara ordens särpräglade konstruktion. Rodríguez González (1989:360) kallar dem för ”morfologiska anomalier” och menar att de är lätta att blanda ihop med andra kombinerande konstruktioner som t.ex. sammansättningar och akronymer. Teleskopordens ovanliga och varierade morfologi gör det helt enkelt svårt, eller till och med omöjligt, att utforma generella regler för dem eller att skapa en allmän modell för att analysera dem.

Eftersom forskningen kring teleskopord i allmänhet har varit begränsad är det inte förvånande att forskning kring översättning av teleskopord i princip är obefintlig. Om det över huvud taget nämns, är det i samband med översättning av andra typer av ordlekar. Men eftersom teleskopord, som Attridge (1988:206) påpekar, inte alltid är konstruerade på samma sätt som andra ordlekar, är det möjligt att de med fördel kan hanteras annorlunda vid översättning. I den här uppsatsen studerar jag därför just översättning av teleskopord genom att analysera redan befintliga översättningar av denna ordtyp samt genom att själv (från spanska till svenska) översätta och kommentera teleskoporden i romanen *Umami* av Laia Jufresa (2015).

1.1 Syfte

Syftet med denna uppsats är att undersöka dels vilka strategier som är möjliga att använda vid översättning av teleskopord i skönlitterära verk, dels om det finns särskilda aspekter som är viktiga att ta med i beräkningen vid denna typ av översättning. Detta undersöks med hjälp av en

analys av ett urval av publicerade översättningar av teleskopord där syftet är att identifiera vilka strategier som översättare har använt för att hantera teleskopord i praktiken. Resultaten av denna analys utgör sedan utgångspunkten för min egen undersökning av hur teleskopord kan översättas, dvs. min egen översättning av teleskoporden i *Umami*, en roman som inte har översatts till svenska tidigare. Både i analysen och i översättningsarbetet används ett antal strategier som baseras på Delabastitas (1996) strategier för översättning av ordlekar. Med hjälp av denna tvådelade undersökning vill jag se om vissa av dessa strategier är mer lämpade för teleskopordsöversättning än andra.

I denna undersökning används material från *Umami*, en roman skriven på spanska, vilket gör undersökningen begränsad till språken spanska och svenska. Min ambition är alltså inte att försöka skapa en generell modell som kan appliceras på teleskopord i alla tänkbara situationer och mellan alla språkpar, vilket skulle vara en omöjlig uppgift. Målet är snarare att identifiera och belysa möjliga utgångspunkter och strategier som sedan kan modifieras och vidareutvecklas av andra teleskopordsöversättare eller översättningsforskare.

1.2 Material och metod

Denna studie inleds med att jag förbereder mitt eget översättningsarbete genom att analysera redan översatta teleskopord ur skönlitterära verk för att etablera vilka strategier som kan användas i praktiken. Egennamn av teleskopordskaraktär har inte analyserats, eftersom namn inte är lexikaliserade och därför inte kan betraktas som neologismer på samma sätt andra teleskopord. För en mer utförlig diskussion kring och definition av begreppet teleskopord hänvisar jag till avsnitt 2.2.

Verken vars teleskopord har undersökts är främst Lewis Carrolls *Through the Looking-Glass* (1991) och *The Hunting of the Snark* (1974) eftersom dessa verk innehåller ett flertal teleskopord och dessutom har översatts till svenska flera gånger. Dessa två verk är de enda av de som analyserats som innehåller mer än ett teleskopord vardera. Joyces *Finnegans Wake*, som nämns i avsnitt 2.3, innehåller visserligen en stor mängd teleskopord, men dessa har tolkats på ett ytterst fritt sätt i de svenska översättningarna, vilket gjorde det omöjligt att identifiera och analysera de använda strategierna för enskilda teleskopord.

Through the Looking-Glass har översatts sex gånger till svenska. Louise Arosenius översättning publicerades först, år 1899. Sedan följde Gösta Knutssons 1945, Eva Håkansons 1963 och Harry Lundins 1977. I

samband med 150-årsjubileumet av *Alice's Adventures in Wonderland* publicerades två översättningar år 2015: en av Christina Westman och Anna Strandberg, samt en av Christer Bergström och Louise Strömbäck. I inledningen till den senare står det uttryckligen att Arosenius har varit en stor inspiration under arbetets gång (Carroll 2015). *The Hunting of the Snark* har översatts till svenska två gånger: först av Lars Forssell och Åke Runnquist 1959, därefter av Isabella Nilsson 2014.

Förutom Carrolls påhittade teleskopord analyseras även andra fall av teleskopord som hittats i svenska översättningar, både från engelska och från spanska. De engelska teleskoporden har hittats i J.K. Rowlings *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* och *Harry Potter and the Goblet of Fire*, samt Charles Dickens *Bleak House*. De spanska teleskoporden kommer från Miguel de Cervantes roman *Don Quijote*, César Vallejos diktsamling *Trilce*, Vicente Huidobros dikt *Canción de la muervida* samt Blas de Oteros dikt *Inerme*.

De identifierade teleskoporden kategoriseras i enlighet med Delabastitas (1996) åtta strategier för att översätta ordlekar (se avsnitt 2.2). Jag har valt att använda Delabastitas strategier eftersom de med sin generella och övergripande natur bildar en praktisk utgångspunkt för analysen. En nackdel med en sådan generell modell är dock att de olika strategierna är utformade för att kunna användas på alla typer av ordlekar och inte tar hänsyn till att olika ordlekar skiljer sig åt i sin konstruktion och att detta kan påverka översättningen av dem. Därför anser jag att det är nödvändigt att modifiera Delabastitas modell för denna studie (se avsnitt 2.2). Denna anpassning ger ett tydligare fokus på teleskopord och de specifika aspekter som styr översättningen av dem, vilket skulle saknas i en strikt användning av Delabastitas ursprungliga modell.

I analysen av teleskoporden har det varit nödvändigt att göra antaganden om teleskopordens komponenter eftersom det i de flesta fallen, med undantag för några ord i *Through the Looking-Glass*, inte uttryckligen framgår vilka ord som teleskoporden faktiskt består av. Därför har jag, framför allt när det kommer till de redan existerande översättningarna, gjort egna tolkningar av vilka komponenter som teleskoporden troligtvis består av. En fördel med teleskoporden i *Umami* är att deras komponenter är tydligt återgivna i själva texten, vilket gör att den här sortens godtyckliga tolkningar undviks i mitt eget översättningsarbete.

Baserat på slutsatserna som kan dras av analysen av de skönlitterära teleskoporden översätter jag sedan själv de 23 påhittade teleskoporden från romanen *Umami*. Samtliga är adjektiv eller substantiv och består till hälften av en färgbeteckning, till hälften av ett ord som på något sätt är

kopplat till den aktuella färgen. Ett exempel är *griste* där *gris* 'grå' och *triste* 'ledsen' har kombinerats för att beskriva en mulen himmels sorgset gråa färg. Orden skiljer sig emellertid till viss del åt vad gäller konstruktionen (färgadjektivet placeras t.ex. först i sammansättningen ibland, sist ibland), och därför anser jag att det är relevant att översätta och analysera samtliga 23 ord. Texten som omger orden kommer även att översättas eftersom den påverkar vilka alternativ jag som översättare har.

Denna studie bygger på ett mycket litet antal teleskopord med specifika karaktärsdrag, vilket gör att de inte kan sägas vara representativa för alla skönlitterära teleskopord. Slutsatserna som kan dras av denna uppsats är därför begränsade. Studiens introspektiva karaktär gör också att alla kommentarer kring lämpliga översättningar eller mer eller mindre lyckade lösningar oundvikligen får en subjektiv prägel. Men målet med studien är inte att skapa en preskriptiv modell för översättning av alla typer av teleskopord. Målet är snarare att deskriptivt presentera möjliga översättningslösningar och att eventuellt vara en utgångspunkt för vidare studier, och därför anser jag att ovan beskrivna metod ändå fungerar.

1.3 Disposition

Uppsatsen är disponerad på följande sätt. Efter detta introducerande kapitel följer kapitel 2 där relevant, teoretisk bakgrund presenteras, romanen *Umami* och dess teleskopord beskrivs och Delabastitas kategorier, och mina modifieringar av dem, presenteras. Därefter följer en genomgång av tidigare forskning som är relaterad till ordlekar och teleskopord, framför allt översättningsvetenskaplig forskning.

I kapitel 3 presenteras sedan analysen av de redan existerande översättningarna av teleskopord som hittats i skönlitterära verk och kategoriserats efter Delabastitas översättningsstrategier, vilka alltså har modifierats av mig. Kapitlet avslutas med ett sammanfattande avsnitt där kapitlets analys kopplas samman med det egna översättningsarbetet av teleskoporden i *Umami*. Sedan följer kapitel 4 i vilket de egna översättningarna, och svårigheterna som uppkommit i arbetet med dem, redovisas och analyseras.

Uppsatsen avslutas med en diskussion i kapitel 5 där resultaten från både analysen och det egna översättningsarbetet vävs samman till en slutsats.

2 Bakgrund

I detta kapitel presenteras den allmänna bakgrund och den teoretiska bakgrund som är relevanta för denna uppsats. Inledningsvis, i avsnitt 2.1, beskrivs romanen *Umami* och dess teleskopord. I avsnitt 2.2 följer sedan en presentation och definition av begreppet teleskopord i relation till svenska, engelska och spanska. I avsnitt 2.3 presenteras tidigare forskning kring översättning av ordlekar. Där presenteras även Delabastitas översättningsstrategier och hur de har modifierats för syftet av denna studie.

Den teori som presenteras i det här kapitlet, och som uppsatsen baseras på, bygger uteslutande på teorier där spanska, engelska och svenska har varit käll- eller målspråk. Denna begränsning har gjorts utifrån mina egna språkkunskaper.

2.1 *Umami*

Laia Jufresas roman *Umami* gavs ut på förlaget Literatura Random House år 2015. Under 2016 publiceras översättningar av den på bl.a. engelska, franska och turkiska (Laia Jufresa [www]). Romanen är uppdelad i fyra typer av kapitel med titlar som representerar var sitt årtal mellan 2001 och 2004. Den börjar med ett kapitel kallat ”2004” och går sedan bakåt i tiden, ett år i taget. När kapitel ”2001” avslutas, så upprepas denna ordning. Sammanlagt har romanen 16 kapitel, dvs. fyra kapitel per årtal. Varje årtal har dessutom olika berättarröster och huvudkaraktärer. Dessa är grannar och bor i El Campanario, ett bostadsområde i Mexiko City. Teleskoporden återfinns i de kapitel som heter ”2003”. Dessa berättas i tredje person och kretsar kring Marina, en 20-åring som studerar på universitetet och kämpar med anorexia.¹

Romanen är alltså strukturellt lekfull, med en originell kapitelindelning och en kör av berättarröster, men lekfullheten syns också på det språkliga planet. Det märks bl.a. på hur berättarrösterna skapar personliga stilar och stämningar i de olika kapitlen och hur de leker med språket. Teleskoporden är ett exempel på detta. Karaktären Marina konstruerar dessa teleskopord för att hitta på nya, mer specifika färger och nyanser. Hon kombinerar färger med andra fenomen, som t.ex. i

¹ De aktuella kapitlen återfinns på sidorna 25–34, 81–91, 143–156 samt 207–215 (Jufresa 2015).

néctrico där hon blandar *negro* 'svart' med *eléctrico* 'elektriskt' för att beskriva den nattliga atmosfären i en stad full av elledningar och surrande ljud (Jufresa 2015:86). Färgadjektivet utgör den första delen av teleskopordet i 18 av 23 ord. I 7 av 23 ord överlappar de två komponenterna i teleskopordet varandra, som t.ex. när *-os-* blir en gemensam övergång från *rosa* 'rosa' till *costra* 'sårskorpa' i teleskopordet *rostra*. Det finns även två fall där de båda komponenterna inte bokstavsmässigt utan istället uttalsmässigt överlappar varandra: i *resentirrojo* (*resentirse* 'ta illa upp' + *rojo* 'röd') blir de båda ordens *r* till ett, och i *quezul* (*queso* 'ost' + *azul* 'blå') finns inte *s*-ljudet från *queso* utskrivet men bevaras ändå i bokstaven *z*. Resterande ord är hopfogningar där de aktuella orden satts samman på ett ställe som gör dem lätta att uttala eller läsas. I några enstaka fall, som t.ex. i *blancúmero* (*blanco* 'vit' + *efímero* 'flyktig'), har en bokstav lagts till och ändrat stavningen. Här har *o* från *blanco* och *í* från *efímero* smält samman till ett *ú* för att göra ordets konstruktion korrekt enligt spanska stavningsregler.

Majoriteten av teleskoporden i *Umami* är adjektiv, men det finns även nybildade teleskopord som är substantiv, som t.ex. *dorasmo*, en hopslagning av *dorado* 'guldfärgad' och substantivet *entusiasmo* 'entusiasm'. För en fullständig lista över teleskoporden och mina översättningar av dem till svenska hänvisar jag till bilaga 2.

2.2 Teleskopord

På engelska kallas *teleskopord* antingen för *blend words* eller *portmanteau words*. Det sistnämnda begreppet har sitt ursprung i Lewis Carrolls *Through the Looking-Glass*. Portmanteau är en typ av väska som kan öppnas från två håll, vilket symboliserar teleskopordets två delar med olika innehåll. I *Through the Looking-Glass* återfinns också dikten *Jabberwocky* som innehåller flera teleskopord, t.ex. *slithy* (*slimy* + *lithe*) och *mimsy* (*miserable* + *flimsy*). Alla teleskopord ur *Through the Looking-Glass*, och framför allt översättningarna av dem, har analyserats av mig och redovisas i kapitel 3.

I *Nationalencyklopedin* definieras *teleskopord* som ”en ordform som bildats genom att ett tvåmorfemigt ord klämts ihop så att bara början och slutet återstår” (*Nationalencyklopedin* [www]). Detta liknar Enströms (2010:126) beskrivning av teleskopord som sammansättningar ”där bara början och en del av slutet av det ursprungliga sammansatta ordet finns kvar”. Många ord som brukar klassificeras som teleskopord stämmer dock inte in på dessa beskrivningar. *Slithy* (*slimy* + *lithe*), ett av

de ord som Carroll myntade och som brukar tas upp som exempel på ett skönlitterärt teleskopord, har t.ex. konstruerats genom att en del av *lithe* har skjutits in i mitten av *slimy*. Sunegård (2012:8) föreslår följande definition som dels gör det lättare att urskilja teleskopord från andra typer av förkortningar och sammansättningar, dels definierar andra konstruktioner än enbart början av ett ord kombinerad med slutet av ett annat som teleskopord: ”teleskopord bildas när två eller flera ord kombineras till ett ord på ett sätt som gör att de använda orden överlappar varandra och/eller att delar av orden faller bort”. Det är Sunegårds definition som jag använder för att identifiera teleskoporden i det analyserade materialet för denna studie.

Förutom konstruktionssättet kännetecknas teleskopord ofta av sin ogenomskinlighet, dvs. att det inte nödvändigtvis går att urskilja de två ursprungliga orden eller att intuitivt förstå det nya ordets mening (Sunegård 2012:9). Denna ogenomskinlighet gör att det ofta krävs en förklaring av ordet eller att man får se det i sin kontext för att förstå det. Detta är relevant för mitt eget översättningsarbete och har lett till att jag även kommer att översätta texten som omger teleskoporden i *Umami*.

Teleskopord kan fungera som ett lekfullt stilgrepp och har använts så av flera skönlitterära författare och även studerats ur ett litteraturvetenskapligt perspektiv. Attridge (1988:196) kallar teleskoporden för monster som utmanar läsaren med idén att språket inte är begränsat till de ord som finns listade i ordböcker, och Holquist (1969:161) menar att teleskopord, i egenskap av en sorts organiserad typ av nonsens, kan göra läsarna medvetna om att det finns något levande och pågående i språket som vi måste upptäcka. Yaguello (1998:42) beskriver teleskopord som uttrycksfulla, humoristiska och poetiska. Enligt Varela Ortega (2005:95) kan teleskopord antingen bära på en dold humor eller vara hybridord där betydelserna av två olika ord blandas. Teleskoporden i *Umami* bör främst betraktas som den sistnämnda typen, dvs. hybridord som bildats med syftet att kombinera två olika betydelser.

Förutom Carroll, Joyce och Jufresa har jag inte hittat exempel på författare som på ett systematiskt sätt använt sig av teleskopord. Däremot finns det flera exempel på enstaka förekomster. Rowling har t.ex. skapat vissa nya ord i sin serie om Harry Potter vilka är teleskopord, som *animagus* (*animal* + *magus*), en typ av trollkarlar (*magus*) som kan förvandla sig till djur (*animal*). I likhet med teleskoporden i *Umami* kombineras flera betydelser i Rowlings teleskopord för att benämna en speciell företeelse, som t.ex. när *blanfil* skapas för att beskriva färgen på en vit (*blanco*) vägg som fyller karaktären Marina med samma känsla som hennes antidepressiva medicin (*Tafil*).

Ovanstående teleskopord ur Rowlings och Carrolls verk är båda hämtade ur barn- och ungdomsböcker, ur nonsensverser och beskrivningar av magiska företeelser. Men teleskopord används även i litteratur som enbart riktar sig till vuxna läsare. Ett exempel är James Joyces *Finnegans Wake* som innehåller många teleskopord och ordlekar (Klitgård 2005:74). *Finnegans Wake* betraktas av många som omöjlig att översätta, till stor del på grund av denna lekfullhet. Till svenska har endast delar av den översatts.² Översättaren har då snarare gjort en fri tolkning av verket än översatt det på traditionellt vis, och därför har det varit svårt att använda dessa översättningar som exempel på möjliga strategier i mitt arbete med teleskoporden.

Även Dickens har skapat namn till sina karaktärer genom teleskopord (Manini 1996:169). Som tidigare nämnts kommer inte egennamn att analyseras i denna uppsats, men ett exempel ur Dickens på ett abstrakt substantiv som är ett teleskopord analyseras nedan i avsnitt 3.2 samt 3.4.

På spanska benämns teleskopord oftast som *acrónimos* eller *cruces léxicos*. Det finns även mer vardagliga namn som *palabra-maleta* 'väskord' (jfr engelskans *portmanteau*) och *palabra-centauro* 'kentauroord' (Almela Pérez 1999:206). Olika lingvister presenterar olika definitioner och begränsningar av detta begrepp (se diskussion i t.ex. Almela Pérez 1999) men till största del sammanfaller begreppet med det som på svenska kallas *teleskopord*. Enligt Varela Ortega (2005:95) räknas både hopslagna ord som överlappar varandra med en stavelse eller minst ett fonem som teleskopord, liksom ord som är konstruerade av hopslagna, men ej överlappande, fragment. Även ord där det ena ursprungsordet finns med i sin helhet brukar räknas som teleskopord. Ett exempel på detta ur det studerade materialet är *aceitiris*, där ordet *iris* finns med i sin helhet (se avsnitt 4.1 för vidare diskussion om detta ord). Detta överensstämmer med hur teleskopord brukar definieras på svenska (se Sunegård 2012:5).

Teleskopord var tidigare ett relativt marginellt fenomen på spanska, men började dyka upp i allt större utsträckning under 1970-talet, framför allt i tidningar och reklam (Rodríguez González 1989:359). Spanska teleskopord har dock myntats, åtminstone när det kommer till skönlitteratur, i flera århundraden. Exempelvis hittar vi teleskopordet *diabliposa* (från *diablo* 'djävul' och *mariposa* 'fjäril') och *demonichucho* (från *demonio* 'demon' och *avechucho* 'kuf') i barockförfattarens Quevedos verk (Fábregas Alfaro 2005:378). Även Alarcos (1955) listar en mängd teleskopord från Quevedos verk, men inget av

² Anna Livia Plurabella (2001) och Maran och Gracehoppet (2002), utgivna på Ellerströms i översättning av Mario Grut.

dem verkar komma från *La vida del buscón*, det enda av författarens verk som finns översatt till svenska. Cullhed (1995) tillhandahåller visserligen översättningar av vissa av Quevedos dikter, men eftersom de inte är presenterade i sin helhet utan mest används som stöd för Cullheds resonemang, använder jag mig inte av dem i denna analys.

Även Casado Velarde (1999) presenterar flera exempel på teleskopord ur den spanskspråkiga skönlitteraturen. Enstaka exempel går att hitta i verk av bl.a. Lope de Rueda, Tirso de Molina och Torres Naharro. Casado Velarde ger också exempel ur mer moderna verk, främst av författare som tillhörde 20-talets *vanguardia*-rörelse, som César Vallejo och Vicente Huidobro. Det fåtal teleskopord av dessa författare som finns översatta till svenska analyseras nedan i kapitel 3.

2.3 Översättning av ordlekar

Vi har tidigare kunnat konstatera att teorier och forskning om översättning av teleskopord i princip inte existerar eller åtminstone är sällsynt. Därför byggs den här studien till stor del på de teorier som utarbetats kring översättningar av det vidare begreppet *ordlekar* som teleskopord brukar ses som en underkategori av (Tigges 1988:66). Delabastita (1987; 1996; 1997) har ägnat sig åt ordlekar i sin forskning, och hans definition av termen (*wordplay* på engelska) lyder som följer:

Wordplay is the general name for the various *textual* phenomena in which *structural features* of the language(s) used are exploited in order to bring about a *communicatively significant confrontation* of two (or more) linguistic structures with *more or less similar forms* and *more or less different meanings*. (1996:128, kursiv stil i originalet)

Enligt Delabastita är alltså ordlekar ett fenomen där två olika strukturer kolliderar i form och betydelse. Ordlekarna kan också delas upp i *vertikala* och *horisontella* ordlekar (Delabastita 1996:128). Vertikala ordlekar uppstår i en och samma del av texten (som i hans exempel, hämtat från reklam för en kyrka, *come in for a **faith** lift*) medan horisontella ordlekar länkas samman en del efter en annan (som i Delabastitas exempel på tidningsrubriken *It's **GB** for the **Beegees***). Med denna typologi skulle alltså teleskopord klassificeras som en vertikal ordlek eftersom det lekfulla elementet ryms inom ett enda ord.

Delabastita (1996:134) menar även att alla ordlekar, bara man frångår kravet på helt ekvivalenta översättningar där varje ordlek i källtexten

motsvaras av en ordlek i måltexten, är möjliga att översätta. Han föreslår följande åtta metoder för att översätta av ordlekar:

1. PUN→PUN: källtextens ordlek översätts med en ordlek på målspråket som mer eller mindre skiljer sig från den ursprungliga ordleken när det kommer till form, semantik och textfunktion.
2. PUN→NON-PUN: ordleken översätts med något som inte är en ordlek. Detta kan rädda ordlekens båda betydelser men endast genom en sammansättning som inte är en ordlek. Det kan också leda till att en av ordlekens betydelser översätts på bekostnad av den andra eller att ordlekens båda komponenter översätts till oigenkännlighet.
3. PUN→RELATED RHETORICAL DEVICE: ordleken översätts med någon annan lekfull, retorisk konstruktion (t.ex. repetition, alliteration, rim) i ett försök att återskapa effekten av källtextens ordlek.
4. PUN→ZERO: textdelen som innehåller ordleken tas bort.
5. PUN ST [SOURCE TEXT] = PUN TT [TARGET TEXT]: översättaren återskapar källtextens ordlek och eventuellt kringliggande struktur med sin ursprungliga formulering, dvs. utan att egentligen översätta den.
6. NON-PUN→PUN: översättaren introducerar en ordlek på en plats i texten där det i den ursprungliga texten inte finns en ordlek. Detta utförs av olika anledningar men ofta som en kompensation för källtextens ordlekar som har gått förlorade på andra ställen.
7. ZERO→PUN: tillägg av helt nytt textmaterial som innehåller ordlekar och som inte har någon uppenbar motsvarighet eller förklaring i källtexten, förutom att den fungerar som kompensation.
8. EDITORIAL TECHNIQUES: t.ex. förklarande fotnoter eller slutnoter, kommentar i översättarens förord, "antologisk" presentation av olika, kompletterande alternativ till ett och samma problem i källtexten.

Delabastita (1996:134) betonar att dessa metoder inte behöver väljas ut och användas en i taget, utan kan kombineras med varandra, t.ex. om översättaren använder PUN ST = PUN TT och samtidigt lägger till en förklarande fotnot för att hjälpa läsaren. Denna modell är användbar för min analys eftersom den inkluderar många olika typer av översättningsmetoder, även de som är friare än strikt ekvivalent översättning. Därför är modellen en lämplig utgångspunkt för min analys av redan exister-

ande översättningar. Modellen gör dock inte skillnad på olika typer av ordlekar, vilket är viktigt för denna studie som uteslutande undersöker teleskopord. Jag kommer därför att modifiera modellen genom att byta ut PUN i kategoriernas namn mot PORTMANTEAU (ett av de engelska orden för teleskopord) och även lägga till kategorierna PORTMANTEAU→PUN samt PUN→PORTMANTEAU, dvs. strategier då ett teleskopord översätts med en annan typ av ordlek eller vice versa. På så sätt kommer jag att kunna identifiera och analysera enbart teleskoporden på en mer detaljerad nivå. Andra typer av neologismer, exempelvis när *frumious* översätts med *sabelfablig* (se avsnitt 3.3), betraktas i denna studie som ordlekar och ses därför som ett exempel på strategin PORTMANTEAU→PUN.

Annan översättningsvetenskaplig forskning om ordlekar och översättning, förutom Delabastitas, innefattar bl.a. Schröters (2005) avhandling om ordlekar i filmer (både i undertexter och dubbning) från engelska till svenska, tyska, norska och danska, och Klitgårds (2005) analys av ordlekar i den danska översättningen av James Joyces *Ulysses*.

Relevant för denna undersökning är framför allt hur ordlekar har översatts från spanska. Hedrick (1996) undersöker t.ex. effekten och funktionen av ordlekarna i tvåspråkig, kodväxlande Chicano-poesi och möjligheten och lämpligheten i att översätta sådan poesi till en enspråkig text. Även Levine (1991) har studerat sina egna översättningar av ordlekar från spanska till engelska, framför allt i arbetet med den kubanska författaren Guillermo Cabrera Infantes *Tres tigres tristes*. Ett annat exempel är D'Amore (2009) som diskuterar hur mexikansk skönlitteratur kan översättas till engelska, och hon förespråkar en *främmandegörande* och kodväxlande metod.

I forskningen kring ordlekar som översatts mellan språkparet spanska och svenska finns det inte lika mycket skrivet som kring översättning från spanska till engelska. Det finns vissa översättningsvetenskapliga studentuppsatser som behandlar ordleksrelaterad problematik, t.ex. Almqvist (2011) och Svensson (2013). Förhoppningen är att denna uppsats kan vara början på en mer utvecklad forskning i fråga om ordlekar, särskilt underkategorin teleskopord.

3 Analys av teleskopord översatta till svenska

Nedan redovisas min analys av de skönlitterära teleskopord som hittats i ett urval skönlitterära verk som är översatta från engelska och spanska till svenska. Det rör sig framför allt om teleskopord från Carrolls båda verk *Through the Looking-Glass* och *The Hunting of the Snark*. Dessa har tolkats som teleskopord med hjälp av antingen *Oxford English Dictionary* [www] eller Martin Gardners kommenterade utgåva av *The Hunting of the Snark* (Carroll 1974). I kapitlet analyseras även teleskopord från Rowlings serie om Harry Potter. Dessa har identifierats med hjälp av Martínez Carbajals (2014:32) lista över neologismer i Harry Potter-serien. Ett annat exempel, från engelska till svenska, är *wiglomeration* (*wig* + *conglomeration*) ur Dickens *Bleak House* som identifierats med hjälp av Adams (2001:141). Övriga teleskopord kommer från spanskspråkiga författare och har identifierats med hjälp av García-Page (1992), Alarcos (1955) och Casado Velarde (1999).

Detta är inte på något sätt en uttömmande analys av samtliga teleskopord som finns översatta till svenska. För det första är studien begränsad till de källspråk som jag behärskar, dvs. engelska och spanska. För det andra är teleskopord, som tidigare nämnts, ett relativt odokumenterat fenomen, vilket har försvårat insamlingen av dem. Ovanstående ord har identifierats med hjälp av studier som behandlar någon teleskopordsaspekt och som tillhandahåller exempel från skönlitterära verk. Många teleskopord som inte har blivit identifierade och studerade tidigare har därför med all säkerhet förbisetts.

Det aktuella kapitlet är uppdelat i avsnitt som baseras på vilka strategier som har använts, enligt min modifierade version av Delabastitas (1996) strategier för översättning av ordlekar. I avsnitt 3.1 presenteras fall där PORTMANTEAU→PORTMANTEAU-strategin har använts. Sedan följer avsnitt 3.2 där exempel på användningar av PORTMANTEAU→NON-PUN-strategin redovisas. I avsnitt 3.3 presenteras både strategin PORTMANTEAU→PUN och PORTMANTEAU→RELATED RHETORICAL DEVICE. I avsnitt 3.4 diskuteras PORTMANTEAU→ZERO samt PUN ST = PUN TT. De olika kompensande strategierna presenteras i avsnitt 3.5. Delabastitas sista kategori, EDITORIAL TECHNIQUES, har inte använts i någon av de analyserade översättningarna, och därför nämns den inte i följande analys. Kapitlet avslutas med en sammanfattning av resultaten som relateras till mitt eget översättningsarbete, vilket i sin tur redovisas i kapitel 4.

För referenser, sidhänvisningar och en fullständig redovisning av de skönlitterära teleskoporden och deras översättningar hänvisar jag till bilaga 1.

3.1 PORTMANTEAU→PORTMANTEAU

Vid en analys av de identifierade teleskoporden framgår det att det främst är i översättningarna av Carrolls *Through the Looking-Glass* som teleskoporden har översatts med PORTMANTEAU→PORTMANTEAU-strategin: teleskoporden *slithy*, *mimsy*, *frabjous* och *frumious* har alla översatts till teleskopord av minst en översättare. Exempelvis har *mimsy* (*miserable* + *flimsy*) översatts som *smändig* (*smal* + *eländig*), *brynklig* (*bräcklig* + *ynklig*) och *flarga* (*flamsa* + *sörja*). *Slithy* (*slimy* + *lithe*) har översatts till *slidig*, *slimig* och *smiga* (olika teleskopordskonstruktioner av *slemmig* + *smidig(a)*). *Frumious* (*fuming* + *furious*) har översatts till *vilskna* (*vild* + *ilsken*) och *ondarg* (*ond(ska)* + *arg*). *Frabjous* (*fair* + *fabulous* + *joyous*) har översatts till *ljuckra* (*ljuva* + *vackra*). I översättningarna *smändig*, *brynklig*, *slidig*, *smidig* och *smiga* har det dubbla semantiska innehållet till stor del bevarats medan det i *flarga* har förändrats: *sörja* kan eventuellt motsvara *miserable*, men *flamsa* kan inte ses som en semantiskt korrekt översättning av *flimsy*. I *ljuckra* har betydelseerna av *fabulous* och *joyous* till stor del gått förlorade.

En faktor som troligtvis har gjort översättarna av Jabberwocky mer benägna att använda strategin PORTMANTEAU→PORTMANTEAU är att de också har varit tvungna att översätta och förhålla sig till dialogen mellan Alice och Humpty Dumpty där den sistnämnda både förklarar orden *mimsy* och *slithy* och även myntar begreppet *portmanteau*: ”You see it’s like a portmanteau – there are two meanings packed into one word” (Carroll 1991:108). Att göra om teleskoporden till en vanlig sammansättning efter en sådan explicit förklaring av deras speciella konstruktion skulle antingen göra texten ologisk, eller tvinga översättaren att skriva om större delar av texten.

Av de teleskopord som hittats i andra verk än Carrolls har endast ett översatts med PORTMANTEAU→PORTMANTEAU-strategin. Poeten Vallejo har gett en av sina diktsamlingar en teleskopordstitel, *Trilce* (*triste* ’ledsamt’ + *dulce* ’sött’), som på svenska har fått namnet *Djuvt* vilket här tolkas som en hopslagning av *djupt* och *ljuvt*. Eftersom detta teleskopord återfanns på en ovanligt framskjuten plats i titelposition an-

såg sig kanske översättaren tvungen att skapa en liknande konstruktion på målspråket. Betydelsemässigt har dock ordet förändrats i översättningen i och med att komponenten *triste* har översatts som *djupt*.

3.2 PORTMANTEAU→NON-PUN

Den vanligaste strategin som översättarna har använt är PORTMANTEAU→NON-PUN. Översättarna har alltså ersatt källtextens teleskopord med ett etablerat ord som varken är ett teleskopord eller någon annan typ av ordlek. *Mimsy*, som nämnts ovan, har t.ex. översatts med det redan etablerade ordet *slank* av en översättare. I ett sådant fall går både ordleken och dess betydelse förlorad. Det är dock viktigt att påpeka att flera av Carrolls översättare även har kompenserat för förlorade teleskopord genom att lägga till egna teleskopord i andra situationer. Detta diskuteras vidare i avsnitt 3.5 nedan.

Carrolls teleskopord *galumph* (*gallop* + *triumph*) samt *chortle* (*chuckle* + *snort*) förekommer både i *Through the Looking-Glass* och i *The Hunting of the Snark*, men har inte översatts med teleskopord i något av verken utan har i stället normaliserats. I *Through the Looking-Glass* har *galumph* bl.a. översatts med *ta med* och *komma hem*, medan *chortle* i flera fall har översatts som *jubla*. I *The Hunting of the Snark* har raden *The beaver went simply galumphing about* översatts som *Bävern tog trägna och lyckliga hopp* samt som *Bävern blev salig och kliade sig*. Detta är ett exempel på strategin PORTMANTEAU→NON-PUN, eftersom de översatta verserna inte innehåller någon typ av neologismer eller nonsens utan är en omskrivning till vanligt språk. En förklaring till att just denna strategi har använts skulle kunna vara att dessa ord visserligen myntades av Carroll i och med dessa verk, men att de sedan dess har lexikaliserats och blivit till en del av det etablerade engelska språket och upptas i ordböcker som t.ex. *Oxford English Dictionary* ([www]). Därför har översättarna kanske inte uppfattat dem som teleskopord utan som ”vanliga” verb, vilket har lett till att de har översatts till sina svenska ordboksmotsvarigheter.

Ett annat exempel på PORTMANTEAU→NON-PUN-strategin hittar vi i Dickens teleskopord *wiglomeration* (*wig* + *conglomeration*). Ordet förekommer fem gånger i *Bleak House*. I den svenska översättningen har två av dessa tagits bort helt. En gång har det översatts med det vanliga, mer övergripande *luntor*, och i de två återstående situationerna har det översatts till sammansättningen *perukstockspladder*, dvs. med strategin PORTMANTEAU→NON-PUN. *Perukstockspladder* skulle

eventuellt kunna tolkas som en allitteration på bokstaven *p*, och i så fall skulle det vara ett exempel på strategin PORTMANTEAU→RELATED RHETORICAL DEVICE.

I Rowlings serie om Harry Potter återkommer ordet *pensieve* flera gånger. Det anses vara ett teleskopord bildat av det latinska verbet *pensare* 'tänka' och det engelska ordet *sieve* (det är dessutom en homofon till adjektivet *pensive*). I den svenska översättningen har det översatts med strategin PORTMANTEAU→NON-PUN till sammansättningen *minnessåll*.

I *Don Quijote* förekommer teleskopordet *baciyelmo* (*bacia* 'rakskål' + *yelmo* 'hjälm'). Det har översatts som *bäckenhjälm*, *bäckenhjälm*, *skål-hjälm*, *skålhjälm* samt *rakskålshjälm*. Med andra ord har samtliga översättare valt att översätta det med sammansättningar och inte med teleskopord, vilket är exempel på PORTMANTEAU→NON-PUN.

I Huidobros dikt *Canción de la muervida* finns teleskopordet i diktens titel, bildat av *muerte* 'död' och *vida* 'liv'. I den svenska översättningen av dikten har detta översatts med PORTMANTEAU→NON-PUN-strategin som *dödslivet*, dvs. med en vanlig sammansättning. En annan av Huidobros längre diktsviter, *Altazor*, innehåller många teleskopordspar där två ord delas upp och sätts ihop till två nya teleskopord. Ett exempel på detta är *mandodrina* och *golonlina*, som är två olika teleskopord som konstruerats från samma ordpar, *mandolina* 'mandolin' och *golondrina* 'svala'. *Altazor* finns delvis översatt till svenska, men diktens delar som innehåller teleskopord har inte tagits med i denna översättning (Huidobro 1962).

3.3 PORTMANTEAU→PUN och PORTMANTEAU→RELATED RHETORICAL DEVICE

I några fall i översättningarna av *Through the Looking-Glass* och *The Hunting of the Snark* har översättarna använt strategin PORTMANTEAU→PUN genom att låta teleskopordet ta formen av någon annan typ av neologism eller stilistisk ordlek på svenska. Exempelvis har *frabjous* (*fair* + *fabulous* + *joyous*) översatts med *sabelfablig*. I den senare svenska översättningen *Snarkjakten* har strategin PORTMANTEAU→PUN använts i översättningen av *jubjub* (*jug-jug* + *hubbub*). *Jubjub* kan enligt Gardner vara ett teleskopord som är byggt av *jug-jug* (onomatopoetiskt ord för en typ av fågelsång) och *hubbub* 'larm, sorl' (Carroll 1974:72). I *Oxford English Dictionary* ([www]) beskrivs det som "perhaps a portmanteau". Detta teleskopord har översatts till *blupp*,

vilket inte kan ses som ett genomskeinligt teleskopord. Det skulle kunna vara en kombination av något ord som börjar på *bl-* och sedan övergår i *tupp*, men i det här sammanhanget har jag valt att tolka det som en neologism som snarare försöker efterlikna fågelns läte. I *Through the Looking-Glass*, där denna fågel också förekommer, har två översättare valt strategin PORTMANTEAU→PUN då ordet översatts till *glubglub-fågeln* och till *jällonhök*, vilket tolkas som neologismer eller en typ av ordlek.

I översättningarna av dikten *Jabberwocky* ur *Through the Looking-Glass* finns det även ett flertal exempel på det som kan klassificeras som PORTMANTEAU→RELATED RHETORICAL DEVICE. Ett exempel är att *frumious bandersnatch* har översatts med allitterationerna *hemska haffagrip* och *gripen griper*.

3.4 PORTMANTEAU→ZERO och PORTMANTEAU ST = PORTMANTEAU TT

Vid några tillfällen i de analyserade översättningarna har teleskoporden helt tagits bort med PORTMANTEAU→ZERO-strategin. I två fall har textpartier där teleskopordet *wiglomeration* förekommer i Dickens *Bleak House* t.ex. tagits bort. Även raderna där *mimsiest* och *frumious* förekommer i *The Hunting of the Snark* har blivit så omskrivna att det inte finns något element kvar i texten som kan ses som en översättning av teleskoporden i fråga. Raden *and chanted in mimsiest tones* har t.ex. ändrats till dels *och beskrev sin lott i en scen*, dels *och drog fingrarna genom sitt hår*. Dessa översättningar ligger semantiskt sett mycket långt från källtexten.

I Blas de Oteros dikt *Inerme*, översatt som *Obeväpnad* på svenska, finns ordet *maniaticen*: *Quiero una España mañanada donde el odio y el hoy no maniaticen*. Detta skulle kunna ses som en neologism, en tillskruvad version av verbet *maniatar* 'bakbinda'. Det skulle även kunna ses som ett teleskopord enligt García-Page (1992:366) där just *maniatar* kombineras med *mediatizar* 'begränsa, inskränka'. Översättaren har hur som helst valt att skriva om raden helt: *Jag önskar det vore morgon utan hat i Spanien*. Det kan alltså ses som ett utslag av PORTMANTEAU→ZERO-strategin.

En annan strategi som resulterar i att måltexten får en annan betydelse än källtexten är strategin PORTMANTEAU ST = PORTMANTEAU TT där teleskopordet helt enkelt överförs i sin ursprungliga form. *Snark* kan enligt Gardner (Carroll 1974:45) ses som ett teleskopord som

kombinerar antingen *snail* eller *snake* med *shark*, eller som en kombination av *snarl* och *bark*. Hur man än väljer att tolka ordet, som ett teleskopord eller som en neologism, har strategin PORTMANTEAU ST = PORTMANTEAU TT använts i de båda svenska översättningarna där *snark* har översatts, eller snarare överförs, som *snark*.

Ordet *jubjub*, som redan analyserats i vissa lösningar i avsnitt 3.3, har översatts med strategin PORTMANTEAU ST = PORTMANTEAU TT i den första svenska översättningen av *The Hunting of the Snark*, dock med den något försvenskade stavningen *jubbjubb*. Även i *Through the Looking-Glass* förekommer detta ord och där har fyra av sex översättare använt strategin PORTMANTEAU ST = PORTMANTEAU TT och översatt *jubjub bird* med *jubjub-fågeln*.

Översättaren av Rowlings verk har också använt strategin PORTMANTEAU ST = PORTMANTEAU TT en gång. Teleskopordet *animagus* (*animal* + *magus*) har översatts till svenska som *animagus*. Gemensamt för *animagus*, *jubjub* och *snark* är att de alla är namn på någon typ av djurliknande varelse. Att de har översatts på detta sätt kan bero på att själva betydelserna av teleskopordets komponenter inte anses vara viktiga att överföra, utan att det är namnet i sig som är det viktiga, vilket har lett till att översättarna använt strategin PORTMANTEAU ST = PORTMANTEAU TT.

3.5 PUN→PORTMANTEAU, NON-PUN→PORTMANTEAU och ZERO→PORTMANTEAU

Under analysen av teleskoporden framgick att majoriteten av Carrolls översättare är medvetna om att deras översättningar orsakar ordleksförluster. Därför försöker de kompensera för detta, dels med andra typer av ordlekar, dels med översättningar av vanliga ord till teleskopord. Kompensationsstrategierna som använts är PUN→PORTMANTEAU, NON-PUN→PORTMANTEAU och i ett fall även ZERO→PORTMANTEAU.

Översättarna kompenserar i dessa fall främst med teleskopord som är substantiv, t.ex. *skrak* (*skrik* + *brak*), *ödling* (*ödlä* + *grävling*) och *grin* (*grön* + *svin*). *Skrak* är ett exempel på strategin PORTMANTEAU →NON-PUN. *Ödling* är ett exempel på hur ett påhittat ord som inte är ett teleskopord, *tove*, ger översättaren en möjlighet att kompensera med strategin PUN→PORTMANTEAU. Detsamma gäller *grin*, en översättning av det påhittade *rath*.

Det har även lagts till tre verb som jag tolkar som teleskopord: *skrorra* (*skrika* + *morra*), *momma* (*morra* + *humma*) samt *gräfsa* (*gräva* + *krafsa*). Dessa är alla översättningar av någon typ av ordlek, vilket gör dem till exempel på strategin PUN→PORTMANTEAU. Två teleskopordsadjektiv har även lagts till av översättarna: *stunga* (*stor* + *tung*) och *surlig* (*sur* + *finurlig*), vilka även de är exempel på PUN →PORTMANTEAU-strategin.

Det är möjligt att översättarna av de andra verken också har kombinerat sin användning av PORTMANTEAU→NON-PUN med någon annan strategi, även om de inte har gjort det i de textpartier där källtextens teleskopord förekommer. Detta har dessvärre inte kunnat kontrolleras med tanke på de analyserade verkens omfång och uppsatsens tidsbegränsning.

3.6 Delsammanfattning

Analysen i detta kapitel visar på att det generellt sett verkar finnas tre övergripande sätt som används för att översätta teleskopord: direkt översättning (PORTMANTEAU→PORTMANTEAU), någon typ av kompenstation (PORTMANTEAU→PUN, PUN/RELATED RHETORICAL DEVICE/NON-PUN→PORTMANTEAU) eller en översättning som innebär att teleskopordet helt försvinner genom borttagning eller normalisering av något slag (PORTMANTEAU→NON-PUN, PORTMANTEAU→ZERO).

Översättningarna av de skönlitterära teleskoporden visar på att översättare, när det rör sig om enstaka fall av teleskopord, ofta tenderar att prioritera det semantiska innehållet, vilket de vet kan behållas intakt om de översätter ordet med en sammansättning. Sammansättningar kan inte ses som en neologism eller ordlek, även om ordets två delar kan bilda en ovanlig eller helt ny sammansättning. Denna strategi, dvs. PORTMANTEAU→NON-PUN, underlättas också av att svenskan, till skillnad från spanska och engelska, är ett språk där sammansättningar kan skapas med många olika typer av ord (Hultman 2003:32).

Strategin PORTMANTEAU→PORTMANTEAU användes av översättarna främst i de sammanhang där teleskopordskonstruktionen i sig verkade ha ovanligt stor betydelse, som i Vallejos titel eller i Carrolls dikt *Jabberwocky* med tillhörande förklaring. Användningen av denna strategi visar att det är möjligt att översätta teleskopord från ett språk till ett annat utan att förlora varken betydelse eller form.

I övrigt har översättarna, främst av *Through the Looking-Glass*, också använt sig av andra typer av ordlekar i sina översättningar och kompenserat för förlorade teleskopord på andra ställen i texterna.

En stor skillnad mellan majoriteten av de analyserade texterna och det egna arbetet med romanen är att teleskoporden i *Umami* används i en prosatext och inte i en dikt. Förutom att översättning av dikter görs under andra förutsättningar än översättning av skönlitterär prosa (formen är till exempel mycket viktig vid översättning av poesi), skulle jag vilja påstå att orden i *Umami* dessutom är mer styrda av den omgivande texten än dikternas teleskopord. Jag skulle därför säga att det är viktigt att ta hänsyn till kontexten i mitt översättningsarbete, eftersom det påverkar vilka möjligheter jag som översättare har i större utsträckning än vid en översättning av en avgränsad text, som t.ex. *Jabberwocky*, där lekfullheten i sig är det viktiga, inte innehållet.

Utifrån analysen ovan har jag dragit slutsatsen att det är PORTMANTEAU→PORTMANTEAU-strategin som med störst fördel kan användas i arbetet med teleskoporden i *Umami*. Att i likhet med Lewis Carrolls översättare kompensera för en ordlek på ett annat ställe i texten har jag inte möjlighet att göra i översättningen av teleskoporden i *Umami*, eftersom textavsnitten där teleskoporden återfinns inte är lika fulla med olika typer av ordlekar som Carrolls texter. Dessutom kretsar textpartierna med teleskopord i *Umami* till största del kring dessa nyskapade ord, vilket i princip gör det omöjligt att ta bort dem från ett ställe och kompensera för dem på ett annat.

I det egna översättningsarbetet med *Umami* kan strategin PORTMANTEAU→NON-PUN, generellt sett, inte betraktas som eftersträvansvärd. Att t.ex. översätta ett teleskopord som *róxido* (*rojo* 'röd' + *oxidado* 'rostig') med en vanligt förekommande svensk sammansättning som t.ex. *roströd* eller *rödrostig* skulle resultera i att hela poängen med Marinas nyskapade ord och resonemangen kring dem skulle gå förlorad. Därför är det, i de flesta situationer, inte möjligt för mig att normalisera på detta sätt. Undantaget skulle vara i kombinationer som är så ovanliga att till och med en sammansättning på svenska känns nyskapande. För en diskussion av sådana exempel hänvisar jag till avsnitt 4.5.

Sammanfattningsvis skulle jag säga att teleskoporden i *Umami*, precis som teleskoporden i *Through the Looking-Glass*, inte kan normaliseras till sammansättningar eller skrivas om eftersom deras konstruktion explicit förklaras och motiveras i texten där de förekommer. Därför tänker jag, i likhet med flera av översättarna av Carrolls förklarade teleskopord, i första hand försöka använda PORTMANTEAU→PORTMANTEAU-strategin. Som vi har sett i analysen av teleskopord som

förekommer som enstaka fall så fungerar det även att använda andra av Delabastitas strategier, som t.ex. PORTMANTEAU→NON-PUN eller PORTMANTEAU→RELATED RHETORICAL DEVICE. Det är, precis som Delabastita (1996:134–135) påpekar, inte ett misslyckande att inte översätta en ordlek med en ordlek eller, som i detta fall, ett teleskopord med ett teleskopord.

4 Analys och översättning av teleskopord i *Umami*

Som konstaterats i avsnitt 3.6 ovan kräver det specifika sammanhanget i *Umami* en användning av främst PORTMANTEAU→PORTMANTEAU-strategin i översättningsarbetet; att normalisera, kompensera eller ta bort teleskoporden skulle göra de textstycken som teleskoporden förekommer i ologiska. Nedan följer en redovisning av vilka problem som jag har påträffat under detta arbete och vilka olika aspekter som det har varit nödvändigt att ta hänsyn till.

I de inledande avsnitten, 4.1 och 4.2, presenteras de två vanligaste konstruktionerna av teleskopord som använts under översättningsarbetet (båda varianter av PORTMANTEAU→PORTMANTEAU). Indelningen av denna strategi i två avsnitt beror på att jag har skilt på de teleskopord som överlappar varandra i måltexten och de som inte gör det. I likhet med Sunegård (2012:14) anser jag att det är relevant att skilja på teleskopord av dessa två olika typer eftersom deras morfologiska struktur är så olika. Därför kan de betraktas som två olika typer av översättningslösningar.

Därefter presenteras andra problem som uppstått vid översättningen. I avsnitt 4.3 presenteras de kulturspecifika företeelser som påverkat och försvårat översättningen av teleskoporden. I avsnitt 4.4 redovisas översättningarna av de två serierna av teleskopord vars konstruktion krävt särskilda överväganden. Slutligen, i avsnitt 4.5, diskuteras en annan lösning som har använts i ett fåtal situationer: PORTMANTEAU→NON-PUN-strategin. Den aktuella problematiken i varje avsnitt illustreras med representativa exempel. För en redovisning av samtliga teleskopord och översättningarna som jag gjort av dem hänvisar jag till bilaga 2.

Romanens teleskopord är bundna till sitt sammanhang, och därför har det varit relevant att även översätta texten omkring teleskoporden. Jag har, om det inte anspelas på teleskopordet ännu tidigare eller ännu senare i texten, översatt hela det grafiskt markerade stycke där det aktuella teleskopordet förekommer. I de fall där teleskoporden förekommer i dialog har enbart den aktuella repliken översatts. Därför skiftar längden på exemplen från en enstaka mening till, i vissa fall, flera grafiska stycken. Vissa teleskopord återkommer flera gånger i romanen, men endast första tillfället då de nämns har översatts. Exempelen från källtexten är markerade med *a*, medan måltextens exempel är markerade med *b*. I de presenterade exemplen har teleskoporden fetmarkerats i både käll- och måltext.

Andra problem vid översättningen av dessa stycken, t.ex. kultur-specifika företeelser, har givetvis uppstått. Dessa har lämnats okommenterade såvida de inte har en direkt koppling till teleskoporden.

4.1 PORTMANTEAU→PORTMANTEAU: överlappande teleskopord

Under översättningsarbetet har jag, som tidigare nämnts, strävat efter att använda PORTMANTEAU→PORTMANTEAU-strategin. Jag har även försökt att, om möjligt, skapa ord som överlappar varandra, som i *motell* där *-ot-* i *motor* överlappar med *-ot* i *hotell*. Ungefär en tredjedel av orden i *Umami* har en sådan överlappande konstruktion, och det har jag velat spegla i mina översättningar. Jag har dock inte begränsat mig till att översätta överlappande teleskopord i källtexten med överlappande teleskopord på svenska, utan har provat att skapa överlappningar med alla teleskopord och valt en sådan lösning om den har ansetts vara användbar. Nedan följer två exempel: översättningarna av *dorasmo* (*dorado* 'guldfärgad' + *entusiasmo* 'entusiasm') och *aceitiris* (*aceite* 'olja' + *iris* 'iris'), vilka kan ses som typiska exempel för denna typ av översatta teleskopord.

- (1a) Cuando alquiló esta casa, el verano pasado, llovía todas las tardes sin variación, y llovía adentro, también, y ella corría de arriba abajo, cachando las goteras en cacharros y pensando divertida: ¿no que el D.F. era seco, no que muy seco el D.F.? No tenía nada, entonces, diecinueve años y sus ahorros de mesera. El dinero que recibe ahora, el cheque amplio y culposo que le manda su padre, no estaba allí los primeros meses. Sus cosas estaban en huacales del mercado que había pintado de dorado en un ataque de entusiasmo. **Dorasmo.** (Jufresa 2015:86–87)
- (1 b) När hon började hyra det här huset förra sommaren regnade det varenda eftermiddag utan undantag, och det regnade inomhus också, och hon sprang upp och ner och fångade upp läckorna i käril medan hon roat tänkte: skulle inte Mexiko City vara torrt, alltså riktigt torrt? Hon ägde ingenting då, förutom sina nitton år och sin sparade servitrislön. Pengarna som hon får nu, den feta och skuldtyngda checken som hennes pappa skickar, kom inte de första månaderna. Hennes saker låg i korgar från marknaden som hon hade målat med guldfärg under ett entusiastiskt infall. **Gyllentusiastiskt.**

- (2a) **Aceitiris** es el color complicado de las manchas de aceite en el pavimento, ¿lo ubicas? (Jufresa 2015:208)
- (2b) **Bensiris** är bensinfläckarnas invecklade färg på asfalten, fattar du?

Ovanstående exempel är representativa för hur arbetet med teleskoporden har gått till och hur de slutgiltiga lösningarna har arbetats fram enligt PORTMANTEAU→PORTMANTEAU-strategin. För att hitta lämpliga översättningar har jag letat upp översättningar och synonymer för färgerna (*guld, förgylld, gyllene* för *dorado*, ingen självklar synonym för *iris*) och för den andra delen (t.ex. *entusiasmo, energi, infall* för *entusiasmo* och *olja, bensin* för *aceite*). Vissa av dessa ord är inte strikta översättningar av de spanska orden (t.ex. *bensin* som översättning av *aceite* och *infall* av *entusiasmo*), men de har ansetts som godtagbara översättningar med hänsyn till situationen som Marina vill beskriva. Sådana fria översättningar av komponenterna har resulterat i fler alternativ att laborera med. Därefter har jag letat efter överlappningar, som när *-en* i *gyllene* överlappas med de två första bokstäverna i *entusiasmo*, eller när *i* i *bensin* överlappas med ett initialt *i* i *iris*. Jag anser att den här typen av överlappande lösningar är att föredra eftersom de inte liknar vanliga sammansättningar lika mycket som en del andra konstruktioner kan göra (jfr exempel (5b)). Ett överlappande teleskopord på svenska förstärker förhoppningsvis känslan av att Marina hittar på helt nya ord, vilket är viktigt för sammanhanget.

En av fördelarna med den här typen av överlappande teleskopord är alltså att det är tydligt att det rör sig om speciella, helt nyskapade ord. Därför har teleskopordets färgkomponent i vissa fall bytts ut mot ett ord som representerar den färgen till förmån för en mer smidig överlappning. Ett exempel på detta är översättningen av *blansible* (*blanco* 'vit' + *possible* 'möjlig'):

- (3a) El día que Marina visitó por primera vez la Casa Amargo, acababan de pintarla, aún olía a *thinner* y el sol entraba por la ventana recortando, en la pared de fondo, un rectángulo luminoso en el que ella vio su águila sobre el nopal, su aquí es dónde. La palabra con que asoció esa certeza fue: posibilidades. El color, entonces, ese blanco de lo posible, encendido por el sol sobre la pared lisa, se llamó **blansible**. (Jufresa 2015:27)
- (3b) Dagen då Marina för första gången besökte Beska Huset var det nymålat, det luktade fortfarande thinner och solen sken in genom fönstret och en lysande rektangel avtecknade sig på den bakersta väggen där hon såg sin egen legends örn sitta på en kaktus, sitt "här är det". Den vissheten förknippade hon med följande ord:

möjligheter. Färgen, alltså det möjligas snövita färg som lystes upp av solen på den släta väggen, kallade hon **snöjlig**.

I ovanstående exempel har *snö* ersatt färgen *vit* och bildat ett teleskopord tillsammans med *möjlig*. Bokstaven *ö* fungerar här som överlappande element. För att läsaren ska förstå konstruktionen har *ese blanche de lo posible* översatts med *det möjligas snövita färg*. Alternativ till detta hade varit kombinationer som *vöjlig* (*vitt* + *möjlig*) och *ljuslig* (*ljus* + *möjlig*). Dessa är fullt användbara alternativ, men det finns nackdelar med dem, i synnerhet med tanke på att en strävan under arbetet har varit att försöka få de båda aktuella komponenterna att synas och att göra ordet så genomskinligt som möjligt. I *vöjlig* är *vitt* endast representerat av en bokstav, och i *ljuslig* får endast *-lig* från *möjlig* plats. Ett *-lig* som detta skulle kunna ses som ett mer generellt adjektivsuffix som inte är tydligt kopplat till *möjlig*, vilket gör dessa ord mindre genomskinliga.

I andra fall har den svåraste aspekten av översättningen varit att tolka vad teleskopordet syftar på. I nedanstående exempel återfinns teleskopordet *resentirrojo* (*resentirse* + *rojo* 'röd'). *Resentirse* har flera betydelser på spanska: 'försvagas', 'ta illa vid sig' eller 'ha fysiskt ont'. Framför allt de två senare betydelserna skulle kunna ses som relevanta i den här situationen: 'ta illa vid sig' kan kopplas till studentprotesterna, och 'ha fysiskt ont' kan kopplas till våldet i Mexiko som nämns i samma stycke:

- (4a) Había sangre en las camisetas que vendían. Una sangre americana, serigrafiada, inofensiva, pero suficientemente roja para generar leyendas absurdas: ¿Tavo's Rock? Allí practican ritos satánicos. Violan a los niños. Todo lo que venden es robado.

Sangre que, ahora que Chihuahua le cuenta a Marina tantas cosas sobre el norte, ahora que Marina ha dejado de pensar su país como el mero yin yang Xalapa-D.F., no le parece correcta: si ve a alguien en la calle con camiseta agresiva, se ofende. Marina sabe que la violencia trepa y ella, por principio, se opone. Pero tampoco se le ocurre qué hacer, además de ofenderse. Los uniformados, pese a ella, la impresionan. En cambio, los militantes no la conmueven. Marina ve mucha gente enojada en la universidad, muchas pancartas, y no sabe qué es más vergonzoso, si su absoluta ignorancia sobre el contexto o su absoluta indiferencia. Así que alza la mirada, tuerce el gesto como para indicar que ella también sufre, simula prisa y pasa de largo. En su cabeza acuña el tono: **resentirrojo**. (Jufresa 2015:31–32)

- (4b) Det var blod på tröjorna de sålde. Amerikanskt blod, tryckt, harm-löst, men tillräckligt rött för att framkalla absurda rykten. Tavo's Rock? Där utför de satanistiska ritualer. De våldtar barn. Allt de säljer är stulet.

Nu när Chihuahua berättar så mycket för henne om hur det är i norr, nu när Marina har slutat att tänka på sitt land som en enkel yin yang-balans mellan Xalapa och Mexiko City, känns det där blodet fel: om hon ser någon på gatan med en aggressiv tröja blir hon kränkt. Marina vet att våldet ökar och hon tar av princip avstånd från det. Men hon kommer inte heller på vad hon kan göra, mer än att bli kränkt. Hon har respekt för polisen och militären, trots våldet. Aktivisterna däremot berör henne inte. Marina ser många arga människor på universitet, många plakat, och hon vet inte vad som är mest pinsamt, hennes totala okunnighet eller hennes totala likgiltighet. Därför höjer hon blicken, rynkar på näsan för att visa att hon också lider, låtsas ha bråttom och går snabbt förbi. I huvudet myntar hon nyansen: **uppröd**.

Det svenska ordet *sårad* skulle kunna kopplas både till fysisk smärta och till känslan av att ta illa vid sig, men att koppla samman *sårad* med *röd*, exempelvis i kombinationen *såröd*, ger ändå en tydligare koppling till fysisk smärta än till känslan av att vara kränkt. Eftersom partiet främst fokuserar på Marinas känslor inför politik och våld har jag valt att i stället fokusera på betydelsen 'ta illa vid sig' och översätta det till *uppröd* (*upprörd* + *röd*). En nackdel med denna översättning är att *uppröd* kan tolkas som en sammansättning av orden *upp* och *röd* och därmed inte ses som ett teleskopord. Detsamma gäller översättningen av *verdaje*, exempel 5 som återfinns nedan.

4.2 PORTMANTEAU → PORTMANTEAU: brytpunkter

Exemplet nedan, översättningen av *verdaje* (*verde* 'grön' + *chantaje* 'utpressning'), liknar exempel (4) ovan med tanke på att de två komponenterna i det svenska ordet, *grön* och *pressning*, skulle kunna ses som två fullständiga ord som satts ihop i en vanlig sammansättning:

- (5a) **Verdaje** es el color del discurso ecológico: el verde chantaje. (Jufresa 2015:208)
- (5b) **Grönpressning** är den ekologiska diskursens färg: den gröna utpressningen.

Översättningen i exempel (5b) kan ses som en sammansättning av orden *grön* och *pressning*. I alternativet *grötpressning* skulle *utpressning* ta

upp mer utrymme (utan att göra teleskopordet till en regelrätt sammansättning som *grönutpressning*), men då skulle associationerna till *gröt* bli starka och missvisande. Med tanke på att teleskopordet står i ett förklarande sammanhang är det ändå relativt tydligt att det rör sig om en teleskopisk sammanslagning och inte en sammansättning.

Grönpressning i exempel (5b) ovan är dessutom konstruerat på ett annat sätt än de överlappande teleskoporden i avsnitt 4.1. Även om jag inledningsvis alltid har försökt att hitta en fungerande överlappning har det inte alltid gått att hitta tillfredställande varianter. I sådana fall har jag i stället letat efter passande punkter där de båda orden kan brytas av och sedan fogas ihop på ett sätt som inte blir klumpigt. Ett typiskt exempel på ett sådant hopfogat teleskopord är översättningen av *griste* (*gris* 'grå' + *triste* 'ledsamt'):

- (6a) Respira como le enseñaron, mira el cielo como le enseñaron. Está de un gris terco: nunca se hace de noche en la privada. Hace años, Marina inventó la palabra **griste**. Quizá el primer color que compuso: un poco gris, un poco triste. (Jufresa 2015:85–86)
- (6b) Hon andas som hon lärt sig, hon tittar upp mot himlen som hon lärt sig. Den är envist grå: det blir aldrig mörkt runt husen. För flera år sedan uppfann Marina ordet **gråsam**. Det var kanske den första färgen som hon komponerade: lite grått, lite ledsamt.

För översättningen av teleskopordet i (6a) har alltså PORTMANTEAU → PORTMANTEAU-strategin använts. De kombinerade orden, *grå* och *ledsamt*, överlappar inte varandra utan har i stället fogats samman. Alternativ som togs under övervägande under arbetets gång var lösningarna *grårgsen* (*grå* + *sorgsen*) och *gråster* alternativt *gryster* (*grå* + *dyster*). Anledningen till att *gråsam* till slut valdes ut var att det inte avviker avsevärt från existerande svenska ord och det känns lätt att läsa och uttala. Även om teleskoporden i *Umami* är påhittade avviker de flesta av dem inte från hur ord vanligtvis bildas på spanska. De är också lätta att uttala. En nackdel med *gråsam* är dock att det inte är genomskinligt: suffixet *-sam* finns i många svenska ord, och därför är det inte helt tydligt att en av teleskopordets beståndsdelar är *ledsamt*.

Ett annat teleskopord som översatts som ett hopfogat teleskopord är *róxido* (*rojo* 'röd' + *oxidado* 'rostigt'):

- (7a) **Róxido** es el rojo de lo oxidado. (Jufresa 2015:208)
- (7b) **Röstigt** är rostens röda färg.

Att slå samman *röd* och *rost* i ett teleskopord visade sig vara svårt på grund av orden består av ett morfem var. I så korta ord finns inte många alternativa brytpunkter att laborera med vid skapandet av ett tydligt teleskopord. Alternativa lösningar där andra synonymer i stället används skulle t.ex. kunna vara *roxiderat* (*röd* + *oxidering*) och *rorroderat* (*röd* + *korroderat*). Alternativet *röstigt*, som till slut valdes ut, kan visserligen föra tankarna till ett helt annat ord, *röst*. Men, baserat på de analyserade orden i kapitel 3, verkar det inte alltid vara möjligt att undvika den typen av konnotationer: en av Carrolls översättare har hamnat i samma situation i kombinationen av *grön* och *svin* till *grin* (se avsnitt 3.5), dvs. ett ord som redan existerar på svenska. Även Jufresa råkar ut för samma problem redan källtexten när Marina föreslår en kombination av *negro* 'svart' och *brillo* 'glans' till *negrillo*, ett ord som redan existerar på spanska (se avsnitt 4.4 nedan). Visst kan *röstigt* föra tankarna till *röst*, eller möjligtvis maträtten *rösti*, men i denna adjektivform existerar det inte på svenska. Därför kan det fungera som ett teleskopord som kombinerar färgen *röd* med *rost*, förutsatt att det förklaras av sammanhanget.

4.3 Kulturspecifika företeelser

Som konstaterades i föregående avsnitt koncentrerades en stor del av arbetet med teleskoporden på att hitta fungerande överlappningar eller hopfogningar mellan teleskopordens båda komponenter. I några situationer har jag dock varit tvungen att ta hänsyn till kulturspecifika företeelser. Ett sådant fall är *blanfil*, en kombination av *blanco* 'vit' och *Tafil*, namnet på ett ångestdämpande läkemedel som säljs i Mexiko.

- (8a) Enrosca el foco nuevo y apunta la lámpara hacia el muro. Pero en vez del añorado blansible aparece una luz dura, impoluta, futurista: como las pastillas que toma. Este color, decide, se llama **blanfil**. El **blanfil**, si fuera persona, usaría bata e iría por el mundo preguntando: No hay para dónde hacerse, son falsas las salidas, como única solución tenemos el mismo plano mirado bajo una luz distinta: la luz filtrada por el Tafil. (Jufresa 2015:29)
- (8b) Hon skruvar i den nya glödlampan och riktar lampan mot väggen. Men i stället för den efterlängtade snöjliga färgen framträder ett hårt, rent, futuristiskt ljus: det liknar medicinen hon tar. Den här färgen, bestämmer hon, heter **vitafil**. Om **vitafil** hade varit en person skulle den använda morgonrock och gå omkring i världen och basunera ut: Det finns ingenstans att ta vägen, framtidsutsikter

finns inte på riktigt, vi har en enda lösning och det är samma, platta blick under ett annat ljus: ljus som filtreras genom Tafil.

Svårigheten med att översätta detta teleskopord är framför allt att det ångestdämpande läkemedlet Tafil inte säljs i Sverige. Teleskopordets betydelse skulle därmed kunna bli svår att förstå för den svenskspråkiga läsaren. I arbetet med detta ord prövades alternativ som kunde vara lättare att ta till sig. *Sobril*, namnet på ett av de vanligaste ångestdämpande läkemedlen i Sverige (som dessutom innehåller samma typ av substans som Tafil), skulle t.ex. kunna användas för att bilda ord som *ljusobril* (*ljus* + *Sobril*) eller *sobrit* (*Sobril* + *vit*). Till slut valde jag ändå att använda det mexikanska namnet, eftersom stycket i sig tydliggör att det rör sig om ett läkemedel. Denna lösning gjordes i linje med D'Amore (2009:150) som förespråkar en främmandegörande översättningsmetod som strävar efter att skapa måltexter där de mexikanska källtexternas främmande element respekteras.

Ett annat exempel på ett kulturspecifikt problem är det tvåspråkiga teleskopordet *verduffy*, en kombination av det spanska ordet *verde* 'grön' och det engelska ordet *fluffy*:

- (9a) De la nada, la última vez que hablaron por teléfono, su papá le dijo: Ya no eres una niña, Dulce Marina. Se sintió robada, entonces: ése había venido siendo su argumento desde hacía más o menos diez años, y ahora él pretendía adjudicarse el descubrimiento del hecho, y sellarlo con el nombre completo y empalagoso que nadie más que el IFE y él usaban para llamarla. El nombre como el sello den una carta antigua. Robada. Sucia como los delitos postales: graves y discretos. Marina le dijo: Ya lo sé. Y él siguió: A tu edad tu mamá ya tenía su primer hijo. Y ella: ya lo sé, papá. Cuando colgaron, Marina sintió un coraje puro, prístino, una sana novedad. Pero ahora, el sabor de ese coraje le regresa mientras revisa las toallas colgadas en el baño buscando la menos sucia. Agarra la toalla verde, es la que usa menos. **Verduffy**, piensa, y es su primer color bilingüe: el verde *fluffy* de la toalla que no usa. (Jufresa 2015:144–145)
- (9b) Sista gången hon pratade med sin pappa i telefon sade han, från ingenstans: Du är inte ett barn längre, Dulce Marina. Hon kände sig bestulen: detta hade varit hennes argument i mer eller mindre tio år, och nu försökte han tillskriva sig upptäckten av händelsen, och stämpla det med hela hennes sliskiga namn som ingen mer än valmyndigheten och han använde nuförtiden. Namnet, som en stämpel på ett gammalt brev. Bestulen. Lika smutsig som ett postbrott: allvarligt och diskret. Marina sade: Jag vet. Och han fortsatte: I din ålder hade din mamma redan fött sitt första barn. Hon:

Jag vet, pappa. När de lade på kände Marina ett rent, ofördärvat mod, en sund förändring. Men nu lämnar smaken av det där modet henne medan hon besiktigar handdukarna som hänger i badrummet i jakt på den minst smutsiga. Hon rafsar åt sig den gröna handduken, det är den hon använder minst. **Smoothurkos**, tänker hon, det är hennes första tvåspråkiga färg: den oanvända, *smoothly* turkosa, handduken.

Det är inte självklart att detta ska ses som en kulturspecifik företeelse. Problematiken ligger egentligen inte i att det finns mexikanskt specifika element som är svåra att översätta till svenska, utan det tvåspråkiga teleskopordet skulle kunna ses som ett exempel på ett språkrelaterat problem. Jag vill dock påstå att det svåra med att översätta det här ordet, vilket kommer att förklaras nedan, är Sveriges och Mexikos olika förhållanden till det engelska språket och till det använda ordet *fluffy*. Därför har jag kategoriserat detta som ett kulturspecifikt problem.

Exempel (9) ovan är en av de friaste översättningarna som gjorts under arbetet med *Umami*: här har både färgen på handduken och det engelska ordet bytts ut i översättningen. Anledningen till detta är att förhållandet till det engelska ordet är olika på källspråk och målspråk. Att använda *fluffy* i översättningen försvåras av det faktum att det redan finns på svenska som *fluffig*. Därför skulle det kunna uppfattas som underligt om Marina i översättningen använde den engelska motsvarigheten. Jag har letat efter engelska synonymer till *fluffy* som skulle kunna användas och på så sätt dragit slutsatsen att *smooth* skulle kunna fungera. Det är ett ord som många svenskar känner till, men det finns inget närbesläktat ord till det på svenska och därför finns det anledning att låna in det. Alternativa kombinationer av *grön* och *smooth* (*groom*, *smoon*, *smön*) kan i sin korthet vara svåra att läsa ut som en hopslagning av två ord (och i det här fallet även två språk), och därför har färgen på handduken ändrats från grön till turkos för att kunna använda den, i min mening, mer lyckade kombinationen *smoothurkos*.

4.4 Serier av teleskopord

I Jufresas roman finns två situationer då vi som läsare får bevittna Marinas konstruktionsprocess medan hon arbetar fram nya teleskopordskonstruktioner genom att testa olika varianter. Detta ställer krav på att serien av spanska teleskopord motsvaras av en serie liknande teleskopord på svenska, vilket minskar översättarens valmöjligheter. I den första situationen försöker Marina att kombinera en lampas gula ('amarillo')

ljus med något ord som är en synonym till *agobiante* 'jobbig': *tedio* 'leda', *tenso* 'spänd', eller *terco* 'envis'.

(10a) Marina dejó para el final la lámpara de la sala y ahora se quema al tocarla. La apaga. Se mete la mano en la camiseta y, usándola como guante, desenrosca el foco. Adiós a su luz amarillita y agobiante (¿cómo se llama el color? ¿**amaritedio?**, ¿**amaritenso?**, ¿**amariterco?**). (Jufresa 2015:29)

(10b) Marina har sparat lampan i vardagsrummet till sist och nu bränner hon sig när hon tar i den. Hon släcker den. Hon sticker in sin hand i skjortan och skruvar loss glödlampan med tyget som handske. Farväl till dess gula och jobbiga ljus (vad kallas den färgen? **olustigul?** **oroligul?** **oresonligul?**).

Svårigheten med att översätta en serie ord som den i exempel (10a), där både samma färg och samma början på det andra ordet (*te-*) används i samtliga tre ord, är att hitta lösningar som är konstruerade på samma sätt på svenska och som dessutom har liknande betydelser. Orden på spanska är konstruerade med färgbeteckningen först som sedan följs av ett adjektiv återgivet i sin helhet. Det var svårt att hitta en lösning med samma konstruktion på svenska. I stället ändrades ordningen på ordets komponenter: färgen *gul* sattes sist och övergången fick gå via det vanligt förekommande adjektivsuffixet *-lig*. Detta resulterade i ett större val av möjliga adjektiv, och de tre som valdes ut ligger, semantiskt sett, relativt nära källtextens teleskopord. Dessa tre ord börjar dessutom med ett negerande *o-*, vilket förstärker likheten mellan orden i serien och skapar en tydlig koppling mellan dem. De slutliga översättningarna är dessutom överlappande teleskopord, vilket är något jag har eftersträvat i mitt arbete (se avsnitt 4.1). Att jag har översatt tre icke-överlappande teleskopord med överlappningar här kan ses som en kompensation för andra situationer där det inte varit möjligt att översätta överlappningar med överlappningar.

Det andra tillfället där det presenteras förslag på teleskopord i ett ofärdigt stadium med flera alternativ i källtexten är följande:

(11a) Caen unas gotas sobre el rotoplás. El negro mojado brilla: ¿**negrado?**, ¿**negrillo?** (Jufresa 2015:86)

(11b) Några droppar faller på plasten. Det våta svarta glänsar: **svåt?** **svänsande?**

I exempel (11a) har de två teleskoporden konstruerats med färgen, *negro* 'svart', och sedan kombinerats med den avslutande delen av två olika ord, *mojado* 'våt' och *brillo* 'glans'. I översättningen i (11b) har denna konstruktion behållits: *sv-* från *svart* har fått inleda konstruktionerna och sedan sammanfogats med *våt* i sin helhet och med *glänsande* som har brutits av vid första vokalen. Det finns nackdelar med dessa lösningar (*svåt* ligger t.ex. uttalsmässigt nära *svårt*), men deras styrka ligger i att de speglar relationen mellan källtextens teleskopord. Dessutom är inte källtextens konstruktioner heller fullt lyckade, eftersom de andra komponenterna i dem (*-ado* och *-illo*) kan vara suffix till många andra ord på spanska. *Negrillo* är därtill redan ett lexikaliserat ord med flertalet betydelser: 'fetstil', 'havsål', 'alm' samt 'parasit'.

4.5 PORTMANTEAU→NON-PUN

Eftersom poängen med teleskoporden i *Umami* är att de ska vara avvikande har jag försökt att undvika att översätta dem med sammansättningar, trots att ett flertal andra översättare ofta använt sig av sammansättningar i de redan existerande, analyserade, översättningarna av teleskopord (se avsnitt 3.2).

I några fall har det dock inte varit möjligt för mig att översätta med ett teleskopord på ett tillfredsställande sätt. De möjliga översättningslösningarna som gjorts enligt strategin PORTMANTEAU→PORTMANTEAU har i dessa fall känts underliga, forcerade eller för ogenomskinliga. Ett sådant exempel är *hospitache* (*hospital* 'sjukhus' + *pistache* 'pistasch'), troligtvis en beskrivning av färgen på sjukhuspersonalens kläder:

(12a) **Hospitache** es el verde pistache de los hospitales. (Jufresa 2015:208)

(12b) **Sjukhuspistasch** är sjukhusens pistaschgröna färg.

I likhet med flera andra exempel (t.ex. (5) och (7)) ansåg jag att det inte var möjligt att byta ut färgen i det här fallet: om poängen är att vårdpersonalens kläder typiskt sett är pistaschgröna kan jag inte ändra den färgen i min översättning till någon annan nyans, även om det skulle resultera i ett mer lyckat teleskopord. I mina försök att hitta en lösning som är ett teleskopord försökte jag att kombinera färgen med *sjukhus* eller *lasarett*, de två mest givna översättningarna av spanskans *hospital*. Jag försökte också göra det med *pistasch* som avslutande del i kon-

struktionen, eftersom jag ville att ordet skulle tolkas som ett adjektiv och inte som ett substantiv. Detta ledde inte heller till någon tillfredsställande lösning: *lasarettasch*, *lasaristach*, *sjukhustasch* skulle kanske snarare tolkas som en sammanslagning med *mustasch*. Därför valde jag till slut att använda mig av en sammansättning, dvs. av strategin PORT-MANTEAU→NON-PUN. *Sjukhuspistasch* är ändå ett nytt ord som kan ses som en uppfinning av Marina (till skillnad från om jag t.ex. översatt *amucio* (*amarillo* 'gul' + *sucio* 'smutsig') med det vanliga *smutsgul*), vilket gör att det verkar logiskt när Marina uppfinner det som en ny färg.

Samma översättningsstrategi har också valts vid översättningen av *rostra* (*rosa* 'rosa' + *costra* 'sårskorpa'):

(13a) **Rostra** es el rosa clarito que queda abajo de una costra que te arrancas, ¿ubicadas? (Jufresa 2015:207)

(13b) **Skorprosa** är den ljusrosa färgen som kommer fram när du rycker bort en sårskorpa, om du förstår?

De alternativ som har övervägts har varit olika kombinationer av *rosa*, eller dess synonym *skär*, och *sårskorpa*: *sårskorosa*, *skårskorpa*, *sårskrosa*. Övergången mellan komponenterna i dessa ord är inte särskilt smidig, vilket kan bero på att *sårskorpa* i sig redan är en sammansättning av *sår* och *skorpa*. Att försöka få ihop *sk-* från *skär* med *-sk-* i mitten av *sårskorpa* är också svårt eftersom *skär* uttalas med sje-ljud och *skorpa* inte gör det. Det är också svårt att avgöra om de andra betydelserna av *skär* förstärker det nya ordet (*skära sig* kan leda tankarna till sårskorpor) eller gör det till ett svagare alternativ (teleskopordet har t.ex. ingenting med *skärgård* att göra).

Precis som i fallet med *hospitache* i exempel (12) ovan valdes till slut en sammansättning, men en sammansättning som till viss del sticker ut. I *skorprosa* används det andra morfemet i *sårskorpa*. I relation till färgen *rosa* och till den efterföljande beskrivningen blir det tydligt vad det nya ordet syftar på, även om det inledningsvis kan tyckas vara otydligt.

Avslutningsvis skulle jag säga att det är möjligt, även i ett så specifikt sammanhang som *Umami*, att översätta teleskopord med sammansättningar. Tillvägagångssättet blir dock lite annorlunda. Till skillnad från när jag har försökt översätta teleskopord med teleskopord och då försökt göra översättningarna så genomskinliga som möjligt, ser jag det snarare som positivt om de översatta sammansättningarna blir mer dunkla och inte känns helt självklara. På så sätt rättfärdigas deras position som på-

hittade ord, och de utmanar, precis som teleskoporden, det mer etablerade språket.

4.6 Delsammanfattning

Utifrån analysen i kapitel 3 drogs slutsatsen att teleskoporden i *Umami* till viss del liknar teleskoporden i *Through the Looking-Glass*, eftersom verkens teleskopord förekommer i textpartier som kretsar kring just dessa ord och explicit kommenterar deras konstruktion. Därför valde jag att i min översättning i största möjliga utsträckning använda PORTMANTEAU→PORTMANTEAU-strategin, eftersom som kontexten i princip kräver det.

Svårigheterna i mitt eget arbete orsakades alltså inte av att behöva välja strategi utifrån Delabastitas (modifierade) kategorier. I de flesta fallen lyckades jag att översätta teleskopord med ett teleskopord på svenska (dvs. med PORTMANTEAU→PORTMANTEAU-strategin) och dessutom behålla ordets två ursprungliga betydelser. I vissa fall skapade jag överlappande teleskopord och i andra fall fogade jag ihop de två orden vid en lämplig brytningspunkt. Det som främst styrde mitt arbete var en strävan efter att det aktuella ordet skulle vara lätt att läsa och uttala.

Andra aspekter som jag behövde ta hänsyn till i översättningsarbetet var kulturspecifika företeelser. Detta är inte ett specifikt problem för teleskopordsöversättning, utan är något som uppstår vid många olika typer av översättning, men det påverkade ändå vilka komponenter som jag kunde välja mellan i skapandet av teleskopord.

I *Umami* finns även två serier av påhittade teleskopord, bestående av tre respektive två ord, där orden är tydligt besläktade med varandra. Detta var också något som jag var tvungen att vara uppmärksam på och ta hänsyn till i översättningsarbetet.

Även om jag har strävat efter att skapa teleskopord i mina översättningar uppstod två situationer där jag i stället valde att skapa sammansättningar. I dessa situationer kunde jag inte anpassa det semantiska innehållet till förmån för ett teleskopord som var elegant till sin form, och de alternativ som höll sig nära källtextordets innehåll ansågs inte tillräckligt smidiga för att användas. Därför skapades istället sammansättningar innehållet bevarades men presenterades på ett, i min mening, nyskapande sätt.

5 Sammanfattning och avslutande diskussion

I denna studie har först svenska översättningar av engelska och spanska teleskopord analyserats för att få en bild av hur teleskopord har hanterats av skönlitterära översättare. Sedan har även egna översättningar av teleskopord från den spanskspråkiga romanen *Umami* av Laia Jufresa genomförts och analyserats. Syftet med detta har varit att undersöka dels vilka strategier och metoder som är möjliga att använda vid översättning av teleskopord, dels vilka särskilda aspekter som det är viktigt att ta hänsyn till vid denna typ av översättning. Utgångspunkten har varit Delabastitas strategier för översättningar av ordlekar, vilka till viss del har modifierats för att kunna fokusera enbart på teleskopord.

Som med alla typer av översättning har det visat sig vara av ytterst nödvändigt att ta hänsyn till kontexten och till den specifika situation som det aktuella teleskopordet befinner sig i. Vid analysen av de existerande översättningarna var Delabastitas modell användbar, och exempel på nästan alla hans strategier hittades. Det framgick därmed att det finns många olika sätt att översätta teleskopord på, och att dessa sätt är mer eller mindre lämpliga att använda beroende på den situation som teleskoporden uppkommit i.

En av tendenserna som kunde skönjas i denna analys var att översättare, om det inte finns någon särskild anledning till att översätta med en teleskopordskonstruktion, i många fall översätter teleskopord med vanliga sammansättningar, alltså med PORTMANTEAU→NON-PUN-strategin. Eftersom svenskans grammatik är tillåtande vad gäller sådana sammansättningar resulterar det i att teleskopordet normaliseras och på ett sätt går förlorat. Denna lösning kan också ha valts av många översättare eftersom den är ett enkelt sätt att behålla ordets betydelse på. Översättarnas arbetssituation och den tidspress som de ofta arbetar under är inget som diskuterats i denna uppsats, men det påverkar givetvis vilka strategier som översättaren har tid att använda. Ytterligare en anledning till att många av teleskoporden normaliserats eller helt tagits bort ur översättningarna är att många av de analyserade texterna är poetiska verk. Poesi översätts ofta på ett friare sätt än prosa, åtminstone på ett semantiskt plan. Det finns andra aspekter, som t.ex. versmått, som påverkar översättarens arbete, och i exempelvis *The Hunting of the Snark* har både teleskoporden och diktens semantiska innehåll ofta ändras till oigenkännlighet.

I situationer där teleskopordet och dess konstruktion stod i centrum, framför allt i Lewis Carrolls verk, valde däremot flera översättare att översätta teleskopord till teleskopord. Tack vare de sex olika översätt-

ningarna av Carrolls texter visade det sig också finnas inte bara en PORTMANTEAU→PORTMANTEAU-lösning till varje teleskopord i källtexten, utan flera. Eftersom teleskoporden i *Umami*, i likhet med teleskoporden i *Through the Looking-Glass*, förekommer i textpartier som kretsar kring och kommenterar just teleskoporden, drogs slutsatsen att PORTMANTEAU→PORTMANTEAU-strategin bör användas i största möjliga utsträckning i mitt eget arbete. I de flesta fallen lyckades jag med detta, dvs. med att översätta teleskopord med ett teleskopord på svenska, och även med att bevara det semantiska innehållet av ordets två ursprungliga komponenter.

I stället har svårigheterna med arbetet främst bestått av att hitta en balans mellan en smidig övergång från ordets ena komponent till den andra och en genomskinlighet som gör ordet lätt att acceptera som läsare. Av alla möjliga kombinationer som fanns till varje ord strävade jag efter att välja en där man fortfarande kunde urskilja de två ursprungliga orden, och där de två orden överlappade varandra i en konstruktion som är enkel att läsa eller uttala. I vissa fall var det lätt att uppnå detta. I andra fall var det svårare, och det har lett till att jag inte enbart har skapat överlappande teleskopord, och till och med till att strategin PORTMANTEAU →NON-PUN har använts i två fall. Kraven på vilka egenskaper de påhittade orden skulle ha ändrades beroende på vilken strategi jag valde att använda. Medan teleskopordsöversättningarna med fördel fick vara genomskinliga och se ut som vanliga ord, ville jag göra sammansättningarna lite svårare att förstå, just för att läsaren skulle kunna acceptera dem som ett nytt, påhittat ord.

Även om teleskopord klassificeras som en underkategori till ordlekar är det också mycket som skiljer dem från andra typer av ordlekar, och jag drar slutsatsen att det var därför som Delabastitas strategier, allmänt utformade för ordlekar, inte var till någon större hjälp för mig i mitt arbete. Till skillnad från andra ordlekar behöver t.ex. ingen hänsyn tas till homonymi eller polysemi vid översättningen av teleskopord. Det grundläggande kravet vid översättandet och skapandet av ett teleskopord – att konstruera ett ord som kombinerar två redan existerande ord – ger översättaren en stor kreativ frihet då man kan leka med olika synonymer och pröva olika ställen att sammanfoga eller överlappa orden på.

Jag skulle beskriva arbetet med översättningar av teleskopord som en balansgång där översättaren ska skapa ett nytt ord som följer mål-språkets traditionella ordbildningsmönster samtidigt som ordet inte redan ska vara lexikaliserat eller, åtminstone i svenskans fall, se ut som en sammansättning. Översättaren måste också ta hänsyn till kontexten som teleskopordet befinner sig i och göra en bedömning av hur mycket

ordets två komponenter kan tillåtas att förändras till förmån för en smidig teleskopordskonstruktion. Dessutom ska det nya teleskopordet helst inte sammanfogas på ett sätt som ger konnotationer till helt andra, redan existerande ord, vilket skulle ge en missvisande effekt.

Den här studien har visat på att det är möjligt att översätta teleskopord; de behöver inte ses som svåröversatta ordlekar som måste uteslutas ur översättningarna eller normaliseras. Både i analysen av de redan översatta teleskoporden och i arbetet med översättningen av orden från *Umami* framgick det emellertid tydligt att teleskoporden kan vara väldigt olika konstruerade. För vidare studier finns det dock stora möjligheter att vidareutveckla forskningen kring teleskopord genom att studera olika konstruktioner av dem. En annan möjlighet skulle vara att studera hur teleskopord konstrueras på andra språk än spanska, engelska och svenska. Det skulle bidra till en större dokumentation av, och en större kunskap om, de ofta förbisedda teleskopordskonstruktionerna.

Referenser

Material

- Carroll, Lewis 1899. *Bakom spegeln och hvad Alice fann där*. Översättning av Louise Arosenius. Stockholm: Norstedt.
- Carroll, Lewis 1959. *Snarkjakten*. Översättning av Lars Forssell & Åke Runnquist. Stockholm: Bonnier.
- Carroll, Lewis 1963. *Alice i Spegellandet*. Översättning av Eva Håkansson. Stockholm: Natur & Kultur.
- Carroll, Lewis 1977. *Alice i Underlandet. Alice i Spegellandet*. Översättning av Harry Lundin. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Carroll, Lewis 1981 [1945]. *Alices äventyr i sagolandet och Bakom spegeln*. Översättning av Gösta Knutsson. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Carroll, Lewis 1991 [1871]. *Through the Looking-Glass*. Elektronisk resurs: tillgänglig via <<http://www.gutenberg.org/ebooks/12>>.
- Carroll, Lewis 2008 [1876]. *The Hunting of the Snark: An Agony in Eight Fits*. Elektronisk resurs: tillgänglig via <<http://www.gutenberg.org/ebooks/13>>.
- Carroll, Lewis 2014. *Snarkjakten*. Översättning av Isabella Nilsson. Lund: Ellerström.
- Carroll, Lewis 2015a. *Alice i Spegellandet*. Översättning av Christer Bergström & Louise Strömbäck. Eskilstuna: Vaktel förlag.
- Carroll, Lewis 2015b. *Alice i Spegellandet*. Översättning av Christina Westman & Anna Strandberg. Stockholm: B. Wahlströms förlag.
- Cervantes Saavedra, Miguel de 1819. *Den Tappre och Snillrike Riddaren Don Quixotes af Mancha Lefverne och Bedrifter. Andra delen*. Översättning av Jonas Magnus Stjernstolpe. Stockholm: Henrik A. Nordström. Elektronisk resurs: tillgänglig via <<https://catalog.hathitrust.org/Record/100218996>>.
- Cervantes Saavedra, Miguel de 1857. *Don Quixote af La Mancha*. Översättning av A.L. Stockholm: Axel Hellsten.
- Cervantes Saavedra, Miguel de 1891. *Den sinnrike junkern don Quijote af la Mancha. Del 1*. Översättning av Edvard Lidforss. Stockholm: Fahlerantz.
- Cervantes Saavedra, Miguel de 1989. *Don Quijote av la Mancha. Del 1*. Översättning av Ingrid Bergquist efter Edvard Lidforss och Martín de Riquer. Stockholm: Natur & Kultur.
- Cervantes Saavedra, Miguel de 1999 [1605]. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Elektronisk resurs: tillgänglig via <<http://www.gutenberg.org/ebooks/2000>>.
- Cervantes Saavedra, Miguel de 2010. *Den snillrike riddaren Don Quijote av La Mancha: första och andra delen*. Översättning av Jens Nordenhök. Stockholm: Almqvist & Wikander.
- Dickens, Charles 1962a. *Bleak House. Del 1*. Malmö: Norden.
- Dickens, Charles 1962b. *Bleak House. Del 2*. Malmö: Norden.
- Dickens, Charles 1997 [1853]. *Bleak House*. Elektronisk resurs: tillgänglig via <<http://www.gutenberg.org/ebooks/1023>>.
- Huidobro, Vicente 1962. *Kondor och kolibri*. Översättning av Artur Lundkvist. Stockholm: FIB:s Lyrikklubb.
- Huidobro, Vicente 1992 [1941]. *Antología poética*. Santiago de Chile: Universitaria.
- Jufresa, Laia 2015. *Umami*. Barcelona: Literatura Random House.
- Otero, Blas de 1964. *Que trata de España*. Havanna: Editorial Nacional de Cuba.
- Otero, Blas de 1965. *I handen håller ni Spanien: dikter*. Översättning av Lasse Söderberg. Stockholm: Clarté.
- Rowling, Joanne Katherine 2001. *Harry Potter och fången från Azkaban*. Översättning av Lena Fries-Gedin. Stockholm: Tiden.

- Rowling, Joanne Katherine 2005. *Harry Potter och den flammande bägaren*. Stockholm: Tiden.
- Rowling, Joanne Katherine 2014a [1999]. *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*. London: Bloomsbury.
- Rowling, Joanne Katherine 2014b [2000]. *Harry Potter and the Goblet of Fire*. London: Bloomsbury.
- Vallejo, César 1981. *Uppfylld av världen* [tvåspråkig utgåva]. Stockholm: Nordan.
- Vallejo, César 1981. *Uppfylld av världen* [tvåspråkig utgåva]. Stockholm: Nordan.

Litteratur

- Adams, Valerie 2001. *Complex words in English*. Harlow: Longman.
- Alarcos García, Emilio 1955. Quevedo y la parodia idiomática. I: *Archivum* 5 (5), s. 3–38.
- Almela Pérez, Ramón 1999. *Procedimientos de formación de palabras en español*. Barcelona: Ariel.
- Almqvist, Anna 2011. *Från h till e. Översättning av ordlekar i Enrique Jardiel Poncelas roman Amor se escribe sin hache*. Masteruppsats i översättning. Göteborgs universitet: Institutionen för språk och litteraturer.
- Attridge, Derek 1988. *Peculiar language: literature as difference from the Renaissance to James Joyce*. Ithaca: Cornell University Press.
- Carroll, Lewis 1974. *The annotated Snark: the full text of Lewis Carroll's great nonsense epic*. Hammondswoth: Penguin.
- Casado Velarde, Manuel 1999. Otros procesos morfológicos: acortamientos, formación de siglas y acrónimos. I: Bosque, Ignacio & Violeta Demonte (red.) 1999. *Gramática descriptiva de la lengua española*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Chiaro, Delia 2010. *Translation, Humour and Literature*. New York: Continuum.
- Cullhed, Anders 1995. *Diktens tidsrymd: studier i Francisco de Quevedo och hans tid*. Stockholm: Symposion.
- D'Amore, Anna Maria 2009. *Critical Indigenous Studies, Volume 73: Translating Contemporary Mexican Texts: Fidelity to Alterity*. Elektronisk resurs: tillgänglig via <<http://www.su.se/biblioteket>>.
- Delabastita, Dirk 1987. Translating puns. Possibilities and restraints. I: *New Comparison: A journal of comparative and general literary studies*. Coventry: New Comparison. s. 143–159.
- Delabastita, Dirk 1996. Introduction. I: *The Translator* 2(2), s. 127–139.
- Delabastita, Dirk 1997. *Traductio. Essays on punning and translation*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Enström, Ingegerd 2010. *Ordens värld: svenska ord – struktur och inläring*. Uppsala: Hallgren & Fallgren.
- Fábregas Alfaro, Antonio 2005. *Pretenmuelas y cabalgablandas: Aspectos formales del cruce léxico como mecanismo literario*. I: *Edad de Oro XXIV*, s. 373–389.
- García-Page, Mario 1992. "Barbarismos". Algunos ejemplos de creaciones léxicas insólitas. I: *Boletín de la Real Academia Española LXXII(CCLVI)*. Madrid: Real Academia Española, s. 349–374.
- Hedrick, Tace 1996. Spik in Glyph? Translation, wordplay and resistance in bilingual Chicano poetry. I: *The Translator* 2(2), s. 141–160.
- Holquist, Michael 1969. What is a Boojum? Nonsense and modernism. I: *Yale French Studies* 43, s. 145–164.

- Hultman, Tor G. 2003. *Svenska Akademiens språklära*. Stockholm: Svenska Akademien.
- Klitgård, Ida 2005. Taking the pun by the horns: The translation of wordplay in James Joyce's *Ulysses*. I: *Target* 17:1, s. 71–92.
- Lai Jufresa, <<http://www.laijufresa.com/about/>>. Hämtad 2016-04-18.
- Levine, Suzanne Jill 1991. *The subversive scribe: translating Latin American fiction*. Saint Paul: Graywolf Press.
- Manini, Luca 1996. Meaningful literary names. I: *The Translator* 11(2), s. 161–178.
- Martínez Carbajal, Marina 2014. *Neologisms in Harry Potter books*. Kandidatuppsats i engelska. Universidad de Valladolid: Facultad de filosofía y letras.
- Nationalencyklopedin*. Teleskopord, <<http://www.ne.se/upplagsverk/encyklopedi/lang/teleskopord>>. Hämtad 2016-04-04.
- Oxford English Dictionary*. Chortle, <<http://www.oed.com/view/Entry/32364?redirectedFrom=chortle&>>. Hämtad 2016-05-12.
- Oxford English Dictionary*. Galumph, <<http://www.oed.com/view/Entry/76393?redirectedFrom=galumph&>>. Hämtad 2016-05-12.
- Oxford English Dictionary*. Jubjub, <<http://www.oed.com/view/Entry/101855?redirectedFrom=jubjub&>>. Hämtad 2016-05-12.
- Rodríguez González, Felix 1989. Los cruces léxicos en el ámbito político-periodístico. I: *Verba: Anuario Galego De Filoloxia* 16, s. 357–386.
- Schröter, Torsten, 2005. *Shun the pun, rescue the rhyme? The dubbing and subtitling of language-play in film*. Karlstad: Karlstad University Studies.
- Sundqvist, Karin 2009. *Potter eller Krukmakare? Konsten att översätta fantasy – ur ett skoposperspektiv*. Magisteruppsats i översättning. Göteborgs universitet: Institutionen för språk och litteraturer.
- Sunegård, Johan 2012. *Teleskopord. En jämförande analys av definitioner och exempel*. Kandidatuppsats i svenska språket. Göteborgs universitet: Institutionen för svenska språket.
- Svensson, David 2013. *Sancho Panza i svensk språkdräkt. Om översättning av språkliga förvrängningar i Don Quijote*. Masteruppsats i översättning. Lunds Universitet: Språk- och litteraturcentrum.
- Tigges, Wim 1988. *An anatomy of literary nonsense*. Amsterdam: Rodopi.
- Varela Ortega, Soledad 2005. *Morfológica léxica: la formación de palabras*. Madrid: Gredos.
- Yaguello, Marina 1998. *Language through the looking glass: exploring language and linguistics*. New York: Oxford University Press.

Bilaga 1. Skönlitterära teleskopord i översättning

Nedan redovisas de analyserade engelska och spanska teleskoporden med översättningar som presenteras i kapitel 3. Meningen, eller versraden, de förekommer i står med i sin helhet, om inte sammanhanget kräver ett längre textparti för att få med de nödvändiga elementen vid översättningen. Om inte översättarna har översatt teleskopordet på flera olika sätt, är det endast den första förekomsten som presenteras här. Teleskopord är fetmarkerade nedan, både i käll- och måltext, medan andra konstruktioner som tolkats som översättningar av teleskoporden är kursiverade. Först presenteras de 14 teleskopord som hittats i källtexter och efter dessa följer de teleskopord som lagts till av översättarna i måltexterna som kompenserande strategier. Referenserna som jag hänvisar till återfinns ovan i referenslistan.

1. *slithy*: *slimy* + *lithe*

'Twas brillig, and the **slithy** toves (Carroll 1991:20)

Det brynigt var, och **slidig** måv (Carroll 1899:14)

En **slidig** ödling borvlade (Carroll 1981:121)

Vid grilltock när de **smiga** gropp (Carroll 1963:21)

Det bryning var, och **slimiga** tovar (Carroll 1977:121)

Det brynigt var, och **slidig** måv (Carroll 2015a:15)

'Det grafton var och prävlingar (Carroll 2015b:26)

2. *mimsy*: *miserable* + *flimsy*

all **mimsy** were the borogoves (Carroll 1991:20)

Slank var hvarenda borogåv (Carroll 1899:14)

och lumpingen var **brynklig**, och (Carroll 1981:121)

helt **jämrig** var då skrangelmopp (Carroll 1963:21)

Smändiga var alla borogovar (Carroll 1977:121)

Flarga gjorde borogåv (Carroll 2015a:15)

Snorpsa alla skrävlingar (Carroll 2015b:26)

and chanted in **mimsiest** tones (Carroll 2008:38)

och beskrev sin lott i en scen (Carroll 1959:48)

Och drog fingrarna genom sitt hår (Carroll 2014:32)

3. *jubjub*: *jug-jug* + *hubbub*

Beware the **jubjub** bird (Carroll 1991:20)

Fly *Jubjub*-fågeln, var på vakt (Carroll 1899:14)

Och *jubjub*-fågeln är så hemsk (Carroll 1981:121)

Sky *Jällonhök* och fly ifrån (Carroll 1963:21)

Sky *jubjub*-fågeln, fly ifrån (Carroll 1977:121)

Fly *Jubjub*-fågeln, var på vakt (Carroll 2015a:15)

Fly *glubglub*-fågeln, löp ifrån (Carroll 2015b:27)

Should we meet with a **Jubjub**, that desperate bird (Carroll 2008:25)

Jubjubbar är fåglar med ofärd ihåg. (Carroll 1959:30)
– Jävlar! En *blupp* flög förbi! (Carroll 2014:20)

4. *frumious*: *fuming* + *furious*

and shun the **frumious** Bandersnatch (Carroll 1991:20)

mot Bandersgripens lömska tass (Carroll 1899:14)
och gripen griper svårt (Carroll 1981:121)
den *hemska* Haffagrip som glor (Carroll 1963:21)
den **vilskna** banderryckens tass (Carroll 1977:121)
mot bandersgripens lömska tass (Carroll 2015a:15)
en **ondarg** bandertjuses tass (Carroll 2015b:27)

Without rest or pause – while those **frumious** jaws (Carroll 2008:37)

Utan rast eller slut – medan Kruksnappens trut (Carroll 1959:47)
”Håll i dig och käft, annars tar jag en bit!” (Carroll 2014:32)

5. *galumph*: *gallop* + *triumph*

He went **galumphing** back. (Carroll 1991:20)

Till hemmet *skyndar* han med hast (Carroll 1899:16)
så *kom* / han hem i nästa vers (Carroll 1981:121)
och sedan *for* / han *i gallopsan* hem igen (Carroll 1963:21)
tog / han *med* till hemmets härd (Carroll 1977:122)
han *släpade* sig hem (Carroll 2015a:17)
och dess huvud *tog* / han *med* till hemmets härd (Carroll 2015b:27)

The beaver went simply **galumphing** about (Carroll 2008:25)

Bävern *tog trägna och lyckliga hopp* (Carroll 1959:29)
Bävern *blev salig och kliade sig* (Carroll 2014:19)

6. *frabjous*: *fair* + *fabulous* + *joyous*

O **frabjous** day! Callooh! Callay! (Carroll 2008:20)

O, *sköna* dag! Hurra, hurra! (Carroll 1899:16)
O, *glädjedag*! Hurra, Hurra! (Carroll 1981:121)
O, *sabelfablig* lyckodag! (Carroll 1963:23)
O *sköna* dag! Hurra! Hurra! (Carroll 1977:122)
Å, **ljuckra** dag! Calloh! Callay! (Carroll 2015a:17)
Åh, *fantabulösa* dag! Tallyhan! Tallyhon! (Carroll 2015b:27)

7. *chortle: chuckle + snort*

He **chortled** in his joy (Carroll 1991:20)

han *jublar* högt i fadersfröjd (Carroll 1899:16)

Hurra för mannamod (Carroll 1981:121)

så god och glitterglad är jag (Carroll 1963:23)

han *jublade* mot skyn (Carroll 1977:122)

Han *jubla'* utav snod (Carroll 2015a:17)

han *jublade* mot skyn (Carroll 2015b:27)

8. *animagus: animal + magus*

He hardly heard what professor McGonagall was telling them about Animagi (wizards who could transform at will into animals), and wasn't even watching when she transformed herself in front of their eyes into a tabby cat with spectacle markings around her eyes. (Rowling 2014a:114)

Han hörde knappt vad professor McGonagall berättade för dem om **animagusar** (trollkarlar som efter behag kunde förvandla sig till djur), och tittade inte ens på när hon mitt för ögonen på dem förvandlade sig till en strimmig katt med markeringar för brillorna runt ögonen. (Rowling 2001:135)

9. *pensieve: pensare + sieve*

'This? It is called a Pensieve', said Dumbledore. 'I sometimes find, and I am sure you know the feeling, that I simply have too many thoughts and memories crammed into my mind.' (Rowling 2014b:503)

”Det här? Det kallas ett minnessåll. Ibland tycker jag att det känns – och jag är säker på att du känner samma sak – som om jag har alldeles för många tankar och minnen proppade i huvudet. (Rowling 2005:526)

10. *wiglomeration: wig + conglomeration*

”Here he is, Esther,” said Mr. Jarndyce, comfortably putting his hands into his pockets and stretching out his legs. ”He must have a profession; he must make some choice for himself. There will be a world more **wiglomeration** about it, I suppose, but it must be done.”

”More what, guardian?” said I.

”More **wiglomeration**,” said he. ”It's the only name I know for the thing. He is a ward in Chancery, my dear. Kenge and Carboy will have something to say about it; Master Somebody—a sort of ridiculous sexton, digging graves for the merits of causes in a back room at the end of Quality Court, Chancery Lane—will have something to say about it; counsel will have something to say about it; the Chancellor will have something to say about it; the satellites will have something to say about it; they will all have to be handsomely feed, all round, about it; the whole thing will be vastly ceremonious, wordy, unsatisfactory, and expensive, and I call it, in general, **wiglomeration**. How mankind ever came to be afflicted with **wiglomeration**, or for whose sins these young people ever fell into a pit of it, I don't know; so it is.” (Dickens 1997:330–331)

– Här är han nu, Esther, sade mr. Jarndyce, i det han makligt stack händerna i fickorna och sträckte ut benen. Han måste ha en syssla, han måste välja själv. Det kommer att bli en hel del mer *perukstockspladder* till om det, men det måste ske. Han är kanslersmyndling, min vän. Kenge & Carby vill ha något att säga därom, master den och den – ett slags löjlig dödgravare, som gräver gravar för innehållet av målen i en bakgata i Chancery Lane – skall få något att säga därom, drabanterna skall ha något att säga därom, och allesammans skall betalas ordentligt därför. Hela affären kommer att bli mycket omständlig, ordrik, otillfredsställande och dyrbar, och det kallar jag för *perukstockspladder*. Varför människosläktet har blivit hemsökt av detta *perukstockspladder* eller för vilka synders skull dessa unga människor har fallit i dessa snaror, det vet jag inte, men så är det. (Dickens 1962a:138)

”Whereas, heaven knows that if I could get out of the mountains of wiglomeration on which my unfortunate name has been so long bestowed (which I can't) or could level them by the extinction of my own original right (which I can't either, and no human power ever can, anyhow, I believe, to such a pass have we got), I would do it this hour.”
(Dickens 1997:1597)

Men Gud skall veta, att om jag kunde komma ur de berg av *luntor* som i så lång tid har burit mitt olyckliga namn, vilket jag inte kan, eller om jag kunde jämna de med marken genom att tillintetgöra min egen ursprungliga rätt, vilket jag heller inte kan och vilket ingen mänsklig makt, såvitt jag tror, skall kunna, skulle jag ögonblickligen göra det. (Dickens 1962b:68)

11. *baciyelmo*: *bacia* 'rakskål' + *yelmo* + 'hjälm'

[...] y si no fuera por este **baciyelmo**, no lo pasara entonces muy bien, porque hubo asaz de pedradas en aquel trance. (Cervantes Saavedra 1999:944)

[...] och om han då ej hade haft denna *bäckenhjälm*, hade det gått honom mycket illa; ty vid samma tillfälle vankades stenregn i öfverflöd. (Cervantes Saavedra 1819:405)

[...] och om han då ej haft denna *bäckenhjelm*, hade det gått honom mycket illa, emedan det vid detta farliga tillfälle vankades stenregn i öfverflöd. (Cervantes Saavedra 1857:327)

[...] hade inte då den *skål-hjälmen* varit, så hade det inte gått honom för väl, ty det vankades bra med stenkastning vid det tillfället. (Cervantes Saavedra 1891:617)

[...] och hade inte då den *skålhjälmen* varit så hade det inte gått honom för väl, ty det vankades bra med stenkastning vid det tillfället (Cervantes Saavedra 1989:264)

Och hade det inte varit för den här *rakskålshjälmen* hade det gått riktigt illa, så många stenar som blev kastade den gången. (Cervantes Saavedra 2010:387)

12. *maniatizar*: *maniatar* 'bakbinda' + *mediatizar* 'begränsa'

Quiero una España mañanada / donde el odio y el hoy no **maniaticen**. (Otero 1964:270)

Jag önskar det / vore morgon utan hat i Spanien (Otero 1965:49)

13. *muervida*: *muerte* 'död' + *vida* 'liv'

Canción de la **muervida** (Huidobro 1992:99)

Dödslivets sång (Huidobro 1962:54)

14. *Trilce*: *triste* 'ledsen' + *dulce* 'sött, mjukt'

Trilce (Vallejo 1981:45)

Djuvt (Vallejo 1981:45)

15. *skrak*: *skrik* + *brak*

and, as in uffish thought he stood, (Carroll 1991:20)

och bäst han stod där, ljud ett **skrak** (Carroll 1977:122)

16. *ödling*: *ödling* + *grävling*

'Twas brillig and the slithy *toves* (Carroll 1991:20)

En slidig **ödling** borvlade (Carroll 1981:121)

17. *grin*: *grön* + *svin*

And the mome *raths* outgrabe (Carroll 1991:20)

Och hrån **grin** puvi tåba (Carroll 2015a:15)

18. *skrorra*: *skrik* + *morra*

And the mome *raths* outgrabe (Carroll 1991:20)

och vilna rator **skrorrade** (Carroll 1977:121)

19. *momma*: *morra* + *humma*

And the *mome* *raths* outgrabe (Carroll 1991:20)

Och grösen **mommande** bölsvass (Carroll 1963:21)

20. *grafton*: *grilla* + *afton*

Twas *brillig* and the slithy *toves* (Carroll 1991:20)

Det **grafton** var och prävlingar (Carroll 2015b:26)

21. *gräfsa*: *gräva* + *krafsa*

did *gyre* and *gimble* in the *wabe* (Carroll 1991:20)

gräfsade och grav som propar (Carroll 2015b:26)

22. *stung*: *stor* + *tung*

He took his *vorpal* sword in hand (Carroll 1991:20)

Han tog sitt **stunga** svärd i hand (Carroll 1977:122)

23. *surlig*: *sur* + *finurlig*

And as in *uffish* thought he stood (Carroll 1991:20)
Och när med **surlig** min han stod (Carroll 2015a:15)

Bilaga 2. Teleskoporden i *Umami*

Teleskoporden från *Umami* presenteras nedan i den ordning som de förekommer i romanen. Endast första gången som orden förekommer har inkluderats här. Först presenteras källtext och därefter följer den egenöversatta måltexten. Teleskoporden har fetmarkerats i både källtext och måltext för att underlätta läsningen.

1. *moradicomio*: *morado* 'lila' + *manicomio* 'mentalsjukhus' (s. 26)

A la izquierda de Amargo está el portal principal de la privada, cubierto por un breve techo de teja que no sirve de mucho en las lluvias, pero que le da a la privada un aire rústico que todos sus habitantes aprecian, sobre todo en primavera, cuando la jacaranda de la calle tapiza de flores el techo y la banqueta. En honor a este árbol, el dueño quiso pintar el pasillo distribuidor –las fachadas de las cinco casas – de color jacaranda, pero en la tienda le entregaron un moradito opresivo que, por ser tantos litros, él no se atrevía a devolver. Marina detesta el color, le recuerda las batas de un hospital en el que estuvo y, por eso, lo llama **moradicomio**.

En realidad, Marina nunca ha estado en un manicomio, es sólo que deja de comer por periodos, y a veces tiene que ir a un hospital general para que le pasen por intravenosa sodio, potasio, cloro, bicarbonato, dextrosa, calcio, fósforo y magnesio, eso es todo.

Till vänster om Beska Huset ligger huvudingången till bostadsområdet. Den är täckt av ett kort tegeltak som inte tjänar mycket till när det regnar men som ger området en lantlig känsla som alla invånare uppskattar, framför allt på våren när jakarandan klär taket och trottoaren i blommor. För att hedra trädet ville ägaren måla huvudingången – de fem husens fasader – i jakarandans nyans, men i affären fick han en tung violett färg som han inte vågade lämna tillbaka eftersom det var så många liter. Marina hatar färgen, den påminner henne om morgonrockarna på ett sjukhus som hon varit på, och därför kallar hon den för **violental**.

Egentligen har Marina aldrig varit på ett mentalsjukhus, det är bara det att hon stundtals slutar äta och ibland måste åka till ett sjukhus för att intravenöst få i sig natrium, kalium, klor, bikarbonat, dextros, kalcium, fosfor och magnesium, det är allt.

2. *blansible*: *blanco* 'vit' + *posible* 'möjlig' (s. 27)

El día que Marina visitó por primera vez la Casa Amargo, acababan de pintarla, aún olía a *thinner* y el sol entraba por la ventana recortando, en la pared de fondo, un rectángulo luminoso en el que ella vio su águila sobre el nopal, su aquí es dónde. La palabra con que asoció esa certeza fue: posibilidades. El color, entonces, ese blanco de lo posible, encendido por el sol sobre la pared lisa, se llamó **blansible**.

Dagen då Marina för första gången besökte Beska Huset var det nymålat, det luktade fortfarande thinner och solen sken in genom fönstret och en lysande rektangel avtecknade sig på den bakersta väggen där hon såg sin egen legends örn sitta på en kaktus, sitt "här är det". Den vissheten förknippade hon med följande ord: möjligheter. Färgen, alltså det möjligas snövita färg som lystes upp av solen på den släta väggen, kallade hon **snöjlig**.

3. *amaritedio*: *amarillo* 'gul' + *tedio* 'leda'
4. *amaritense*: *amarillo* 'gul' + *tenso* 'spänd'
5. *amariterco*: *amarillo* 'gul' + *terco* 'envis' (s. 29)

Marina dejó para el final la lámpara de la sala y ahora se quema al tocarla. La apaga. Se mete la mano en la camiseta y, usándola como guante, desenrosca el foco. Adiós a su luz amarillita y agobiante (¿cómo se llama el color? ¿**amaritedio?**, ¿**amaritense?**, ¿**amariterco?**).

Marina har sparat lampan i vardagsrummet till sist och nu bränner hon sig när hon tar i den. Hon släcker den. Hon sticker in sin hand i skjortan och skruvar loss glödlampan med tyget som handske. Farväl till des gula och jobbiga ljus (vad kallas den färgen? **olustigul?** **oroligul?** **oresonligul?**).

6. *blanfil*: *blanco* 'vit' + *Tafil* (produktnamn) (s. 29)

[forts. från föregående exempel] Enrosca el foco nuevo y apunta la lámpara hacia el muro. Pero en vez del añorado blansible aparece una luz dura, impoluta, futurista: como las pastillas que toma. Este color, decide, se llama blanfil. El blanfil, si fuera persona, usaría bata e iría por el mundo pregonando: No hay para dónde hacerse, son falsas las salidas, como única solución tenemos el mismo plano mirado bajo una luz distinta: la luz filtrada por el Tafil.

Hon skruvar i den nya glödlampan och riktar lampan mot väggen. Men i stället för den efterlängtade snöjliga färgen framträder ett hårt, rent, futuristiskt ljus: det liknar medicinen hon tar. Den här färgen, bestämmer hon, heter **vitafil**. Om **vitafil** hade varit en person skulle den använda morgonrock och gå omkring i världen och basunera ut: Det finns ingenstans att ta vägen, framtidsutsikter finns inte på riktigt, vi har en enda lösning och det är samma, platta blick under ett annat ljus: ljus som filtreras genom Tafil.

7. *resentirrojo*: *resentirse* 'avta/ha besvär/ta illa vid sig' + *rojo* 'röd' (s. 31–32)

Había sangre en las camisetas que vendían. Una sangre americana, serigrafiada, inofensiva, pero suficientemente roja para generar leyendas absurdas: ¿Tavo's Rock? Allí practican ritos satánicos. Violan a los niños. Todo lo que venden es robado.

Sangre que, ahora que Chihuahua le cuenta a Marina tantas cosas sobre el norte, ahora que Marina ha dejado de pensar su país como el mero yin yang Xalapa-D.D., no le parece correcta: si ve alguien en la calle con camiseta agresiva, se ofende. Marina sabe que la violencia trepa y ella, por principio, se opone. Pero tampoco se le ocurre qué hacer, además de ofenderse. Los uniformados, pese a ella, la impresionan. En cambio, los militantes no la conmueven. Marina ve mucha gente enojada en la universidad, muchas pancartas, y no sabe qué es más vergonzoso, si su absoluta ignorancia sobre el contexto o su absoluta indiferencia. Así que alza la mirada, tuerce el gesto como para indicar que ella también sufre, simula prisa y pasa de largo. En su cabeza acuña el tono: **resentirrojo**.

Det var blod på tröjorna de sålde. Amerikanskt blod, tryckt, harmlöst, men tillräckligt rött för att framkalla absurda rykten. Tavo's Rock? Där utför de satanistiska ritualer. De våldtar barn. Allt de säljer är stulet.

Nu när Chihuahua berättar så mycket för henne om hur det är i norr, nu när Marina har slutat att tänka på sitt land som en enkel yin yang-balans mellan Xalapa och Mexiko City, känns det där blodet fel: om hon ser någon på gatan med en aggressiv tröja blir hon kränkt. Marina vet att våldet ökar och hon tar av princip avstånd från det. Men hon kommer inte heller på vad hon kan göra, mer än att bli kränkt. Hon har respekt för polisen och militären,

trots våldet. Aktivisterna däremot berör henne inte. Marina ser många arga människor på universitet, mycket plakat, och hon vet inte vad som är mest pinsamt, hennes totala okunnighet eller hennes totala likgiltighet. Därför höjer hon blicken, rynkar på näsan för att visa att hon också lider, låtsas ha bråttom och går snabbt förbi. I huvudet myntar hon nyansen: **uppröd**.

8. *quezul*: *queso* 'ost' + *azul* 'blå' (s. 85)

Afirma: Soy en queso azul. Soy un **quezul**.

Hon tänker positivt: Jag är en blå ost. Jag är en **blost**.

9. *griste*: *gris* 'grå' + *triste* 'ledsen' (s. 85–86)

Respira como le enseñaron, mira el cielo como le enseñaron. Está de un gris terco: nunca se hace de noche en la privada. Hace años, Marina inventó la palabra **griste**. Quizá el primer color que compuso: un poco gris, un poco triste.

Hon andas som hon lärt sig, hon tittar upp mot himlen som hon lärt sig. Den är envist grå: det blir aldrig mörkt runt husen. För flera år sedan uppfann Marina ordet **gråsam**. Det var kanske den första färgen som hon komponerade: lite grått, lite ledsamt.

10. *nétrico*: *negro* 'svart' + *eléctrico* 'elektrisk' (s. 86)

[forts. från föregående exempel] Pero no era esta noche falsa sino una tarde nublada de Xalapa, una de miles. Esto es otra cosa: la masa de la luz eléctrica haciendo su infusión lumínico sonora: un brrrrr bajito y permanente. ¿Cómo se llama? **Nétrico**, tal vez.

Men det var inte under en sådan här låtsasnatt utan under en av tusentals molniga eftermiddagar i Xalapa många mil härifrån. Det här är något annat: allt elektriskt ljus skapar tillsammans en ljudlig ljusinfusion: ett lågt, permanent surr. Vad kallas det? **Svektriskt**, kanske.

11. *negrado*: *negro* 'svart' + *mojado* 'våt'

12. *negrillo*: *negro* 'svart' + *brillo* 'glans/sken' (s. 86)

Caen unas gotas sobre el rotoplás. El negro mojado brilla: ¿**negrado**?, ¿**negrillo**?

Några droppar faller på plasten. Det våta svarta glänser: **svåt**? **svänsande**?

13. *dorasmo*: *dorado* 'guldfärgad' + *entusiasmo* 'entusiasm' (s. 86–87)

Cuando alquiló esta casa, el verano pasado, llovía todas las tardes sin variación, y llovía adentro, también, y ella corría de arriba abajo, cachando las goteras en cacharros y pensando divertida: ¿no que el D.F. era seco, no que muy seco el D.F.? No tenía nada, entonces, diecinueve años y sus ahorros de mesera. El dinero que recibe ahora, el cheque amplio y culposo que le manda su padre, no estaba allí los primeros meses. Sus cosas estaban en huacales del mercado que había pintado de dorado en un ataque de entusiasmo. **Dorasmo**.

När hon började hyra det här huset förra sommaren regnade det varenda eftermiddag utan undantag, och det regnade inomhus också, och hon sprang upp och ner och fångade upp läckorna i käril medan hon roat tänkte: skulle inte Mexiko City vara torrt, alltså riktigt torrt? Hon ägde ingenting då, förutom sina nitton år och sin sparade servitriöslön. Pengarna som hon får nu, den feta och skuldtyngda checken som hennes pappa skickar, kom inte de första månaderna. Hennes saker låg i korgar från marknaden som hon hade målat med guldfärg under ett entusiastiskt infall. **Gyllentusiastiskt**.

14. *verduffy*: *verde* 'grön' + *fluffy* 'eng. fluffig' (s. 144–145)

De la nada, la última vez que hablaron por teléfono, su papá le dijo: Ya no eres una niña, Dulce Marina. Se sintió robada, entonces: ése había venido siendo su argumento desde hacía más o menos diez años, y ahora él pretendía adjudicarse el descubrimiento del hecho, y sellarlo con el nombre completo y empalagoso que nadie más que el IFE y él usaban para llamarla. El nombre como el sello den una carta antigua. Robada. Sucia como los delitos postales: graves y discretos. Marina le dijo: Ya lo sé. Y él siguió: A tu edad tu mamá ya tenía su primer hijo. Y ella: ya lo sé, papá. Cuando colgaron, Marina sintió un coraje puro, prístino, una sana novedad. Pero ahora, el sabor de ese coraje le regresa mientras revisa las toallas colgadas en el baño buscando la menos sucia. Agarra la toalla verde, es la que usa menos. **Verduffy**, piensa, y es su primer color bilingüe: el verde *fluffy* de la toalla que no usa.

Sista gången hon pratade med sin pappa i telefon sade han, från ingenstans: Du är inte ett barn längre, Dulce Marina. Hon kände sig bestulen: detta hade varit hennes argument i mer eller mindre tio år, och nu försökte han tillskriva sig upptäckten av händelsen, och stämpla det med hela hennes sliskiga namn som ingen mer än valmyndigheten och han använde nuförtiden. Namnet, som en stämpel på ett gammalt brev. Bestulen. Lika smutsig som ett postbrott: allvarligt och diskret. Marina sade: Jag vet. Och han fortsatte: I din ålder hade din mamma redan fött sitt första barn. Hon: Jag vet, pappa. När de lade på kände Marina ett rent, ofördärvat mod, en sund förändring. Men nu lämnar smaken av det där modet henne medan hon besiktigar handdukarna som hänger i badrummet i jakt på den minst smutsiga. Hon rafsar åt sig den gröna handduken, det är den hon använder minst. **Smoothurkos**, tänker hon, det är hennes första tvåspråkiga färg: den oanvända, *smoothly* turkosa, handduken

15. *verdomiso*: *verde* 'grön' + *compromiso* 'avtal/skyldighet' (s. 147)

Empiezan por Neuquén, siguen con la marihuana que trae Chela y que le ofrece a Marina en agradecimiento por albergarla mientras llegan sus amigos. Se la entrega con una caravana. Marina la acepta, alzando los hombros. **Verdomiso**, piensa: verde por compromiso.

De börjar med Neuquén, fortsätter med marijuana som Chela har tagit med och bjuder på som tack för att ha bjudit in henne med hon väntar på sina vänner. Hon räcker över den med en bugning. Marina tar emot den och rycker på axlarna. **Grönerenskommelse**, tänker hon: grönt som en förpliktelse.

16. *rostra*: *rosa* 'rosa' + *costra* 'sårskorpa' (s. 207)

Rostra es el rosa clarito que queda abajo de una costra que te arrancas, ¿ubicadas?

Skorprosa är den ljusa rosa färgen som kommer fram när du rycker bort en sårskorpa, om du förstår?

17. *amucio*: *amarillo* 'gul' + *sucio* 'smutsig' (s. 207)

Amucio es el amarillo sucio de las franjas en las banquetas.

Gutsig är trottoarkantens smutsgula färg.

18. *atardaranja*: *atardecer* 'skymning' + *naranja* 'orange' (s. 207)

Atardaranja es el naranja de un atardecer.

Solnedorange är en skymnings orange färg.

19. *blancúmero*: *blanco* 'vit' + *efímero* 'flyktig' (s. 207)

Blancúmero es el blanco efímero de la espuma.

Vitillfällig är skummets flyktigt vita färg.

20. *verdaje*: *verde* 'grön' + *chantaje* 'utpressning' (s. 208)

Verdaje es el color del discurso ecológico: el verde chantaje.

Grönpressning är den ekologiska diskursens färg: den gröna utpressningen.

21. *róxido*: *rojo* 'röd' + *oxidado* 'rostig' (s. 208)

Róxido es el rojo de lo oxidado.

Röstigt är rostens röda färg.

22. *hospitache*: *hospital* 'sjukhus' + *pistache* 'pistasch' (s. 208)

Hospitache es el verde pistache de los hospitales.

Sjukhuspistasch är sjukhusklädernas gröna färg.

23. *aceitiris*: *aceite* 'olja' + *iris* 'iris' s. 208

Aceitiris es el color complicado de las manchas de aceite en el pavimento, ¿lo ubi-
cas?

Bensiris är bensinfläckarnas invecklade färg på asfalten, fattar du?