



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**LA INTERPRETACIÓN DE LO DESCONOCIDO
TRADUCCIÓN COMENTADA DE TEXTOS EN
PROSA DE HAROLD PINTER**

T E S I N A

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN LENGUA Y
LITERATURAS MODERNAS INGLESA**

**PRESENTA:
MARÍA SÁNCHEZ CÁRDENAS**

**ASESORA:
DRA. EMMA JULIETA BARREIRO ISABEL**



MÉXICO D.F.

2013



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Conserva siempre en tu alma la idea de Ítaka:

llegar ahí es tu destino.

Mas no hagas con prisas tu camino;

mejor será que dure muchos años.

Konstantino Kavafis

Ítaka

Cloudless everyday you fall upon my waking eyes,

inviting me and inciting me to rise.

Pink Floyd

Echoes

There are two mistakes one can make along the road to truth,

not going all the way, and not starting.

Siddharta Gautama

*Gracias a Emma por todo lo que aprendí de ti y por ser mi guía,
a Germán ,por mostrarme a Pinter y por estar en el inicio y el final,
a Alfredo, por tus enseñanzas y por ayudarme tanto en mi trabajo,
a Antonieta y a Juan Carlos por iniciarme y acompañarme,
a Irene, por sus comentarios y su tiempo.*

*Gracias a mis abuelos por creer siempre en mí, a mi padre, por ser
el lado oscuro de la luna, a mi madre, por ser la luz, a mi hermana,
por ser el aire fresco. A Chiara, por ser la chispa. A Paz, por existir.*

*Gracias a todo y a todos los que, sabiéndolo o no, han sido parte
del trayecto que me ha traído hasta aquí.*

ÍNDICE

Introducción	11
Capítulo I. Traducción y textos base	17
El Black and White. The Black and White	19
Lola	25
Capítulo II. El mundo te hace hablar	31
II.1. Pinter en contexto: la experiencia en tinta que habla	33
II.2. Prosa Pinteriana: otra representación de la realidad	39
II.2. 1. Teatralidad, oralidad y prosa teatral	44
Capítulo III. Articulación a la medida: para considerar a Pinter	47
III.1. Descripción y análisis de los textos	49
III.2. Similitudes y diferencias	53
III.3. Intenciones: forma y efecto	55
III.4. La técnica <i>pinteresca</i>	56
Capítulo IV. El movimiento: comentarios a la traducción	59
IV.1. Conocer y reconocer: la traducción y sus matices	61
IV.2. Ceñir la traducción	65
IV.2.i. Particularidades	67
IV.2.ii. Conocer a los personajes	74
IV.2.iii. Ritmo	80
IV.2.iv. Elementos recurrentes	82
IV.2.v. Pasajes clave	87
IV.3. Contrastes	91
Conclusiones	95
Bibliografía	103

Anexos	109
Correo electrónico enviado por Rafael Spregelburd	111
Mapa del centro de Londres donde se desarrolla “The Black and White”	113
“The Black and White” primer <i>milk bar</i> en Londres	115
Plataforma de la estación de trenes “Gare de Lyon”	117

Understanding is so rare, so dear.

Harold Pinter

The Lover

INTRODUCCIÓN

El siguiente trabajo presenta la traducción comentada de dos textos de Harold Pinter: “The Black and White” y “Lola”, una selección entre las numerosas piezas en prosa escritas por Pinter a lo largo de su carrera como dramaturgo. Decidí escoger este par de monólogos porque despiertan una serie de reflexiones y emociones impactantes que vale la pena transmitir en español. Ambos se enfocan en mostrar la condición humana tal cual es, siempre en movimiento, siempre en progreso y, al mismo tiempo, en decadencia, sometida al inevitable paso del tiempo y sus efectos. Otros de los temas recurrentes en ambos textos son la insatisfacción, la frustración, la falta de control ante la incertidumbre y el miedo al cambio.

Asimismo, “The Black and White” y “Lola” se distinguen por su teatralidad y particular lenguaje, cuyo tono y ritmo se acercan más a la expresión oral que a la escrita. Por estas características pueden ser catalogados como “prosa teatral”. Dentro de este trabajo propongo que dicho concepto se entienda como la coexistencia entre la capacidad narrativa de la prosa y la intensidad expresiva del teatro. Tanto “The Black and White” como “Lola” presentan situaciones totalmente cotidianas pero dramáticas, escenarios que se describen metódica y gráficamente, y personajes que se muestran auténticos, palpables, cuyo lenguaje es coloquial y accesible. Es así como esta “prosa teatral” invita al lector a llevar el lenguaje más allá del límite de lo escrito y a empezar a jugar con los escenarios de la imaginación. Otra característica que motivó mi elección es el fuerte efecto de desconcierto que estos textos producen cuando se leen. Este efecto se logra no sólo por la empatía que suscitan la oralidad y la teatralidad, también se debe al complejo y meticuloso manejo que Pinter hace del lenguaje, el cual parece simple pero esconde celosamente una profunda tensión dramática.

La primera vez que traduje a Pinter, hace cinco años, fue un brevísimo texto en prosa llamado “Problem”. Después de trabajarlo, obtuve una traducción que en nada recordaba al lenguaje tan especial del texto base: un lenguaje simple pero gráfico y rico en emociones. Esta falla en mi trabajo despertó mi ánimo competitivo y mi capricho por mostrar lo que yo veía en Pinter, esa capacidad de llevar al lector a oscilar entre lo que conoce y lo que le desconcierta. Del mismo modo que “Problem”, “The Black and White” y “Lola” tienen características muy especiales y generan un efecto de empatía y desconcierto de los que es difícil olvidarse. Esto me llevó a intentar crear una versión que no sólo produjera un efecto similar, sino que también resaltara las particularidades de los textos: su oralidad y teatralidad. Para lograrlo, el método de traducción tenía que ser flexible y adaptarse a las necesidades particulares de los textos, es decir, el desafío era el de lograr un equilibrio entre la naturalidad o la fluidez de articulación en español, la lengua meta, pero sin perder la complejidad estructural, lingüística y estilística del texto base.

Al igual que en “Problem” había decidido explicitar todas las ideas, frases y palabras que no parecían claras en el texto base. Desde mi perspectiva, esta solución era la más conveniente ya que así el texto resultaba más “natural” y claro en español. Este esfuerzo resultó inútil, pues Pinter se caracteriza por emplear el lenguaje para lograr un determinado efecto sobre el público. La economía o saturación de su sintaxis, la puntuación y la pertinente agudeza de sus palabras despiertan en los lectores emociones de todo tipo. En ese sentido, mi traducción rompía la estructura perfectamente calculada con la que Pinter construye sus textos: el efecto de desconcierto que la lectura del texto base me provocó había desaparecido. Fue ahí cuando me percaté que esta no sería tarea fácil y que, para lograr una traducción funcional, tenía que buscar soluciones más creativas que resolvieran este dilema. Fue así como replanteé el método de trabajo y, después de hacer un análisis extenso y crear diferentes versiones de traducción, pude establecer lo que considero son las verdaderas prioridades de los textos.

Consideré que el enfoque funcionalista de la filóloga y traductora alemana Christiane Nord era el que mejor se ajustaba tanto a mi perspectiva como a las necesidades de la traducción por varias cuestiones. El funcionalismo traductológico plantea que el fin de una traducción es comunicar claramente lo que el texto base busca expresar, es decir, que el contenido funcione y sea entendible en la cultura meta. Este enfoque está basado en la

“Teoría del Escopo” (*Skopostheorie*) propuesta en 1978 por el lingüista y traductólogo alemán Hans J. Vermeer, en donde “el objetivo de una traducción se define por la función que debe cumplir en el texto meta”.¹ De ahí que sea necesario determinar quién es el destinatario, cuál es su situación, contexto, lengua, cultura, etc. La construcción de este perfil es la que guía las decisiones de traducción en el texto meta pues, a fin de cuentas, considero que la recepción de los textos es lo más importante, ya que es la que completa su ciclo expresivo.

La búsqueda de una transmisión y recepción exitosa del sentido del texto base impulsa la creatividad, es por eso que la traducción debe considerarse como una labor creativa y no un mero trabajo técnico. Se trata de un trabajo que me gusta comparar con el de un vestuarista de teatro, cuya función es la de crear prendas que vayan de acuerdo con la temática de la obra en cuestión, pero que no dejen de ceñir y ajustarse adecuadamente al cuerpo del actor, tanto para lograr un impacto mayor como para permitirle a este realizar su actuación cómodamente. Del mismo modo, el traductor oscila entre dos mundos: es receptor del texto base y creador del texto meta al mismo tiempo, no debe olvidar su compromiso con el autor y el texto base pero tampoco desatender al receptor, al que motiva su trabajo. Es necesario que pueda trabajar con la libertad suficiente para lograr el balance entre ambos extremos.

La labor de traducción es siempre un viaje y una invitación a conocer lo que es diferente, de ahí que el título de mi traducción comentada sea “La interpretación de lo desconocido”, pues retrata la manera en la que yo concibo esta experiencia. El trabajo se divide en cinco capítulos. El primero es la presentación de la traducción y los textos base, el fin de iniciar el trabajo con esta sección es para que el lector conozca de antemano lo que se analiza, comenta y ejemplifica en estas páginas. Así mismo, la traducción se presenta en la página izquierda mientras que el texto base se presenta en la página derecha, esto con el fin de que el lector tenga una mejor apreciación de los textos y pueda cotejarlos fácilmente. El segundo capítulo, “El mundo te hace hablar”, introduce el contexto del autor y su universo. En esta sección se exponen parte de las circunstancias que orillaron a Pinter a expresarse dramáticamente, se presentan también las diferentes facetas de su trabajo como escritor, la

¹ CHRISTIANE NORD, *Texto base-texto meta: un modelo funcional de análisis pretraslativo*, Barcelona, Universitat Jaume, 2012. p. 37.

cosmovisión de su obra, su estilo, una breve cronología de su trabajo en prosa y sus características, en especial la oralidad, la teatralidad y su lenguaje. El tercer capítulo “Articulación a la medida: para considerar a Pinter” consiste en el análisis detallado de los textos, sus rasgos en común y sus particularidades, con el fin es de entenderlos a profundidad y lograr una traducción funcional. El cuarto capítulo “El movimiento: comentarios a la traducción” lleva todas las observaciones analítico-descriptivas del capítulo anterior a la práctica. En esta sección se reflexiona sobre la traducción y sus accidentes (en el sentido aristotélico de la palabra); también se aplica el enfoque funcionalista y se presentan los problemas de traducción más representativos con sus respectivas soluciones; por último, en este mismo capítulo, se relata cómo durante la fase de investigación, contacté e intercambié opiniones con el único traductor autorizado de Pinter (además de Carlos Fuentes), publicado por Losada. Esta experiencia resultó particularmente interesante para contrastar resultados y para la toma de decisiones de traducción cruciales. Finalmente, en la última parte del trabajo se presentan las conclusiones y, para terminar, una sección con anexos útiles para complementar el trabajo.

CAPÍTULO I

Traducción y textos base

El Black and White

The Black and White

Siempre tomo el autobús nocturno, seis días a la semana. Camino a Marble Arch y tomo el dos noventa y cuatro. Ese me lleva a Fleet. Nunca hablo con los hombres que andan a esa hora en los autobuses. Luego entro al Black and White que está en Fleet y a veces mi amiga viene. Pido un té. Es más alta que yo pero más flaca. A veces viene y nos sentamos en la barra. Siempre le aparto su lugar, pero no siempre se puede. Nunca les digo nada cuando lo ocupan. Hay comentarios a los que ni siquiera les hago caso. A veces un hombre me pasa el periódico matutino, el primero de todos. Una vez me contó qué hacía. Nunca voy al lugar ese que está cerca del Embankment. Bueno, sí lo hice una vez. Si te fijas, desde la ventana que está junto a la barra se puede ver todo lo que pasa afuera. Casi siempre son camionetas. Siempre andan con prisa. Los choferes son casi siempre los mismos, a veces son diferentes. Mi hermano hacía lo mismo. Andaba metido en eso. Pero me iría mejor si no fuera de noche, cuando ya oscureció, siempre hay luz en el Black and White. A veces la luz es azulada y no puedo ver bien. Pero me iría mejor si no hiciera frío cuando hace frío. Dentro del Black and White siempre está calentito, a veces se siente chiflón. No soy de las que se duermen. A las cinco en punto cierran para darle una limpiada. Siempre traigo mi falda gris y mi bufanda roja, nunca salgo con los labios sin pintar. A veces mi amiga viene, siempre trae dos tés. Si hay alguien en su lugar, ella lo quita. Es más vieja que yo pero más flaca. Si hace frío puede que me tome una sopa. Te sirven un buen plato. También te dan pan. No te dan pan con el té pero sí con la sopa. Entonces, si hace frío me tomo una sopa. Todo el tiempo se ven los autobuses nocturnos. Todos bajan hacia allá. Nunca he ido para el otro lado, hacia donde van algunos autobuses. He caminado por la calle Liverpool. Ahí es donde algunos terminan. Está más canosa que yo. Las luces te deprimen un poco. Una vez un tipo se paró de su asiento y se puso a dar un discurso. Un poli entró. Lo sacaron. Después el poli se nos acercó. Nosotras luego luego lo pusimos en su lugar, bueno, mi amiga. No lo he vuelto a ver desde entonces, a ninguno de los dos. No vienen muchos polis por aquí. Estoy un poco vieja para eso, le dijo mi amiga. ¿De veras? dijo él. Muy vieja como para ti, dijo ella. Él se fue. Me da igual, no hay mucho ruido, aunque siempre hay un poco de ruido. Una vez entraron unos muchachos que llegaron en taxis. A ella no le gustó el café. Yo nunca lo he probado. Lo probé una o dos veces en la estación Euston, cuando iba de regreso.

I always catch the all-night bus, six days out of the week. I walk to Marble Arch and get the two-nine-four that takes me to Fleet Street. I never speak to the men on the all-night buses. Then I go into the Black and White at Fleet Street and sometimes my friend comes. I have a cup of tea. She is taller than me but thinner. Sometimes she comes and we sit at the top table. I always keep her place but you can't always keep it. I never speak to them when they take it. Some remarks I never listen to. A man slips me the morning paper sometimes, the first one. He told me what he was once. I never go down to the place near the Embankment. I did go down there once. You can see what goes on from the window by the top table if you look. Mostly it's vans. They're always rushing. Mostly they're the same van-drivers, sometimes they're different. My brother was the same. He used to be in on it. But I can do better without the night, when it's dark, it's always light in the Black and White, sometimes it's blue, I can't see much. But I can do better without the cold when it's cold. It's always warm in the Black and White, sometimes it's draughty, I don't kip. Five o'clock they close down to give it a scrub round. I always wear my grey skirt and my red scarf, you never see me without lipstick. Sometimes my friend comes, she always brings over two teas. If there's someone taken her place she tells him. She's older than me but thinner. If it's cold I might have soup. You get a good bowl. They give you the slice of bread. They won't do that with tea but they do it with soup. So I might have soup, if it's cold. Now and again you can see the all-night buses going down. They all run down there. I've never been the other way, not the way some often go. I've been down to Liverpool Street. That's where some of them end up. She's greyer than me. The lights get you down a bit. Once a man stood up and made a speech. A copper came in. They got him out. Then the copper came over to us. We soon told him off, my friend did. I never seen him since, either of them. They don't get many coppers. I'm a bit old for that, my friend told him. Are you, he said. Too old for you, she said. He went. I don't mind, there's not too much noise, there's always a bit of noise. Young people in cabs come in once. She didn't like the coffee. I've never had the coffee. I had coffee up at Euston, a time or two, going back.

Me gusta más la sopa de verduras que la de tomate. Una de esas veces me estaba tomando un plato cuando vi que el tipo que estaba inclinado hacia mí estaba tan dormido que parecía muerto, pero se rascaba la cabeza, estaba apoyado sobre sus codos. Se jalaba los pelos una y otra vez y se le caían en mi sopa, estaba tan dormido que parecía muerto. Moví mi plato. Pero a las cinco en punto cierran para darle una limpiada. No dejan que te quedes. Mi amiga nunca se queda, si es que está ahí. No puedes pedir una taza de té. Pregunté y no dejan que te sientes, ni aunque levantes los pies. Aun así, un solo té alcanza para que puedas estar ahí dentro unas cuatro horas. Sólo cierran hora y media. Puedes ir a ese que está cerca del Embankment, pero sólo he estado ahí una vez. Siempre traigo mi bufanda roja. Nunca salgo con los labios sin pintar. Les echo una mirada. Nunca me han levantado. Una vez se llevaron a mi amiga en la patrulla. Pero al rato la dejaron ir. Ella dice que fue porque les gustó mucho. Nunca he estado adentro por nada de eso. No hay que andarse metiendo en líos. Aun así, ella no se portaría así en el Black and White. Pero igual ellos no insisten mucho. Veo cómo andan rondando, casi nadie lo hace. No conozco a muchos, a algunos los he visto por ahí. Una mujer de sombrero negro enorme y grandes botas negras entra. Nunca alcanzo a oír qué pide. Él le pasa el periódico. No es mucho tiempo. Puedes ir a dar la vuelta y luego regresas. Cuando amanece me voy. Mi amiga no se espera. Se va. Me da igual. Uno me contagió. Una vez llegó con un abrigo de piel. Te ponen inyecciones dijo ella, todo es cosa del gobierno, lo tienen todo bien planeado, me dijo, vigilan tu respiración, te meten jeringas por las orejas. Mi amiga llegó después. Estaba un poquito nerviosa. La calmé. Se la podían llevar. Cuando amanece voy hasta Aldwych. Están vendiendo el periódico. Ya lo leí. Una mañana llegué hasta el puente de Waterloo. Vi pasar al último dos noventa y seis. Seguro era el último. No lucía como un autobús nocturno, bajo la luz del día.

I like the vegetable soup better than the tomato. I was having a bowl then and this man was leaning from across the table, dead asleep, but sitting on his elbows, scratching his head. He was pulling the hairs out of his head into my soup, dead asleep. I pulled my bowl away. But at five o'clock they close down to give it a scrub round. They don't let you stay. My friend never stays, if she's there. You can't buy a cup of tea. I've asked but they won't let you sit, not even with your feet up. Still, you can get about four hours out of it. They only shut hour and a half. You could go down to that one near the Embankment, but I've only been down there once. I've always got my red scarf I'm never without lipstick. I give them a look. They never pick me up. They took my friend away in the wagon once. They didn't keep her. She said they took a fancy to her. I've never gone in for that. You keep yourself clean. Still, she won't stand for any of it in the Black and White. But they don't try much. I see them look. Mostly nobody looks. I don't know many, some I've seen about. One woman in a big black hat and big black boots comes in. I never make out what she has. He slips her the morning paper. It's not long. You can go along, then come back. When it's light I go. My friend won't wait. She goes. I don't mind. One got me sick. Came in a fur coat once. They give you injections, she said, it's all Whitehall, they got it all worked out, she said, they can tap your breath, they inject you in the ears. My friend came later. She was a bit nervy. I got her quiet. They'd take her in. When it's light I walk up to the Aldwych. They're selling the papers. I've read it. One morning I went a bit over Waterloo Bridge. I saw the last two-nine-six. It must have been the last. It didn't look like an all-night bus, in daylight.

Lola

Cuando se fue, me puse a meditar sobre todo lo que evidentemente me ocultaba. La información que recibí de él no era suficiente para que hiciera algo más que someterla al análisis más somero y superficial. La información que recibí de él, escasa, banal, trillada, engañosa o, cuando era precisa, descabellada, me sirvió, de hecho, para un maldito y soberano carajo. Iba en un tren, dijo, que salía de la Gare de Lyon; docenas de rieles se entrecruzaban; una exquisita procesión de trenes que se saludaban con reverencia al encontrarse, para luego continuar sus caminos bifurcados, sin duda la coreografía más delicada con la que se había topado el testigo, quien en ese momento advirtió el plateado y serpentino tren que sin duda alguna iba rumbo a la Costa Azul, flanco a flanco con el suyo, y a través de la ventana lapislázuli (el ocaso, o el alba, dispersos sobre el vidrio) la muchacha ojinegra, pelinegra, que había conocido y amado de muchacho, ausente hace mucho, hace mucho vista por última vez, cuando ella danzaba etéreamente entre sus jóvenes brazos, rodeados de plantas florecientes. Fue amor a segunda vista, consumado, tatuado entre ellos sobre las ventanas doradas (momento en el que el alba y el ocaso se deslizaban juntos en el ardor veraniego) sus ojos sus cabellos tan perdidos destello de luz al salir de París se fueron. Pero eso no puede ser todo. Me puso a meditar sobre todo lo que me ha ocultado.

Visité a Smith de nuevo. Qué tontería. ¿Para qué voy? Ahí arriba, en lo alto de sus viejas escaleras, esperando una eternidad para que la puerta se abra, la puerta se abre, la vacilación de siempre, ah hola, la puerta entreabierta, ah hola, eres tú, qué sorpresa, pensé que era Lola, pasa, pasamos, nos quedamos de pie, pensé que podría ser Lola, nunca se sabe cuándo se le puede ocurrir aparecerse, toma asiento, siéntate, siéntate, cuéntame, así como quien no quiere la cosa, todo lo que es relevante en tu vida.

Le digo esto: estoy muy feliz en mi casa campestre y con mi vida de hombre de campo. Disfruto las largas caminatas a la orilla del río. Es otoño. Me encanta la vida del campo, la vida de los pájaros, de los patos. Observo cómo pescan los niños. Con frecuencia pescan con sus padres y a su lado hay loncheras con sándwiches que sus madres prepararon. Los botes pasan sin cesar. Navegan río arriba hasta desaparecer, dejan una larga estela. Muy llevadero su trayecto, muy amplia su estela. No hay cicatriz alguna en este paisaje que me he hecho.

After he had gone, I pondered on all he was evidently keeping from me. The information I had received from him was insufficient for me to do more than subject it to the broadest and most superficial analysis. The information I had received from him, meagre, banal, threadbare, misleading or, where precise, outlandish, did me in fact precious little damn bloody good. He was on a train, he said, leaving the Gare de Lyon; dozens of lines crossed; an exquisite arrangement of train upon train, crossing, deflecting, genuflecting, quite the most courteous choreography ever encountered by the witness, who then remarked the lurching silver train, undoubtedly bound for the Côte d'Azur, cheek to cheek with his own, and in the azure window (sunset, or dawn, scattered upon the pane) the dark eyed, dark haired girl he had known, and loved, when a boy, long gone, long last seen, dancing so lightly in his young arms, amid flowering plants. It was love at second sight, consumed, tattooed between them on golden windows (a moment when dawn and sunset glided together in summer must) her eyes her hair so lost in shocking seconds graze of light on departing Paris gone. But that cannot be all. He has left me to ponder on all he has kept from me.

Saw Smith again. What rubbish. Why do I go there? Up his old stairs, the long wait for the door to open, the door opens, always the hesitation, oh hello, door kept ajar, oh hello, oh it's you, what a surprise, thought it was Lola, come in, we go in, we stand, thought it might be Lola, you can never tell when she might take it into her head to embark on another sally, sit down, sit, sit, tell me, willy nilly, all that is momentous in your life.

I tell him this: I am very happy in my house in the country and my life as a countryman. I enjoy long walks by the side of the river. It is autumn. The life of the countryside delights me, the life of birds, of ducks. I watch boys fishing. They often fish with their fathers, at their side tins of sandwiches cut by their mothers. There is no end to boats. They disappear upstream in a long wake. So easeful their progress, wide their wake. There is no scar on my landscape.

No derivo gusto alguno mis viajes a Londres, salvo el de verte a ti, mi amigo de toda la vida. Nunca he dejado de estar pendiente de ti. Pienso en ti a altas horas de la noche, cuando estoy en mi estudio, mientras tomo mi brandy. Te imagino sentado entre tus velas y tus lirios, en tu vigilia solitaria. Nunca he visto una vela que brille tanto como brillan las tuyas.

Creo que podría escribir sobre ti. Hacerte el personaje central de alguna novela corta medianamente decente, digo medianamente decente ya que dudo que pueda captar cabalmente la esencia de tu carácter, nunca he podido atraparte en mis redes, por así decirlo. Sólo te puedo vislumbrar ahí, entre la luz parpadeante de las velas, un hombre viejo, que nunca supo lo que es la niñez, ni distinguir entre el bien y el mal. Mi respeto por ti se basa en el hecho de que no vacilas. Tu paciencia no se agota aun cuando tu vida se extingue rápidamente, te sientas en tu cuarto y le prestas una atención inagotable a la Lola de tus velas menguantes. Mi desprecio por ti se origina de esto. Mi desprecio por ti se basa en el hecho de que sólo esperas a que la Lola de la falda ajustada se aparezca, sólo esperas el exquisito choque entre tú y sus glúteos gráciles y rozagantes, el choque que será tu fin.

Él responde: Cuéntame más sobre el incidente del tren.

¿Qué incidente?

El incidente en el que estaba la ojinegra pelinegra, sentada junto a la ventana de un tren que salía de París, que pasaba. El ocaso apenas despuntaba. Ustedes dos se amaron, hace años. Ella te miró, a través del destello de luz. Lo viste. No te había olvidado. La última vez que se vieron ella lloró, pusiste tu mano sobre su muñeca, agachó la cabeza, apartaste la mano. Todo esto sucedió muy lejos de aquí, mucho antes de que iniciaras la travesía hacia esta habitación.

¿Cuánto tiempo podré seguir soportando las humillaciones a las que me somete?

I gain no pleasure whatsoever from my journeys to London, apart from seeing my oldest friend, you. I remain so closely interested in you. I think of you late at night, in my study, over my brandy. I imagine you sitting amid your candles and lilies, keeping your solitary wake. No candle I know holds a candle to your candles.

I think that I might write of you, make of you the central figure of a modest novella; modest since I doubt I could ever fully capture the heart of your character, never precisely clench you within my noose, so to speak. I see you only in the shuddering of candles, an old man, one who had never known boyhood, or other, distinctions of light. My respect for you rests in the fact that you do not waver, that your patience does not waver, since, your life rapidly failing, you sit in your room paying unwavering attention to the Lola of your wavering candles. My contempt for you follows from this. My contempt for you rests in the fact that you wait only for tight skirted Lola to enter, wait only for the exquisite collision of you with her bouncing flamboyant bellbottomed bottom, the collision that will be the end of you.

He responds: Tell me more about the train incident.

What train incident?

The incident which contained a dark eyed dark haired girl, in a train leaving Paris, in a window, passing. A dawning sunset. You both had loved, years before. She looked at you, through grazing light. You saw. She had not forgotten you. When you had last seen her she cried, you touched her wrist, she buried her head, you withdrew your hand. All this took place miles away, long before you embarked on your trip to this room.

Can I for much longer tolerate the insults to which he subjects me?

CAPÍTULO II

El mundo te hace hablar

II.1. Pinter, contexto y teatro: la experiencia en tinta que habla

La primera mitad del siglo XX fue un período efervescente: las aulas universitarias estaban llenas de personas que cuestionaban el sentido de la existencia en un mundo cargado de hostilidad e incertidumbre. En ese contexto nace Harold Pinter el 10 de octubre de 1930, en el barrio proletario de Hackney, ubicado al este de Londres. Pinter pasó su niñez sin tener un hogar estable pero después de varias mudanzas fuera de la ciudad, él y su familia regresaron a los suburbios londinenses en 1941 y permanecieron ahí en la inmediata posguerra. Estas condiciones marcaron la juventud del escritor.

Durante esos años, Inglaterra tuvo una recuperación económica, política y social. Pinter fue beneficiario del *welfarestate* que impulsó el gobierno.¹ Fue así como tuvo acceso a la educación superior, a través de una beca especial para miembros de la clase trabajadora. En 1948 el incipiente dramaturgo inició sus estudios en la *Royal Academy of Dramatic Art* (RADA) pero los abandonó al año siguiente ya que no pudo soportar el ambiente pretencioso y artificial de la academia. A pesar de su vocación por estudiar literatura y teatro, decidió aprender de las calles. Su experiencia con el mundo real lo llevó a escribir sus primeros poemas, los cuales se publicaron en la revista *Poetry London* en 1950. En 1951 acudió a la *Central School of Speech and Drama* como estudiante de actuación y a partir de entonces inició su carrera como actor y escritor ocasional. Escribió algunos poemas, *sketches*, textos en prosa y una novela, *The Dwarfs*, la cual adaptó unos años después para su puesta en escena. En 1957 escribió *The Room*, *The Birthday Party*, *The Caretaker* y *The Dumb Waiter*, obras que fueron llevadas a escena en la década de los sesenta y que se volvieron las más emblemáticas de su producción, pues situaron a Pinter en el centro de los reflectores teatrales ingleses. A pesar de que en un principio el éxito no fue comercial, Pinter se ganó a la crítica.

Las guerras mundiales iniciaron una era en la que todo era cuestionable; la gente se desencantaba de los dogmas y de las ideologías que habían prevalecido hasta entonces. Sin

¹El *welfarestate*, en español, estado de bienestar o estado de providencia, es un concepto de las ciencias políticas y económicas según el cual el Estado provee ciertos servicios o garantías sociales a la totalidad de los habitantes de un país. La noción de "estado del bienestar" tiene su origen en el año 1945, como consecuencia de la experiencia traumática de la Segunda Guerra Mundial. Este estado de bienestar es un tipo de pacto social en el que se estableció un reparto más equitativo de los beneficios y de la riqueza entre toda la población con objeto de evitar el malestar social que llevó a las sociedades europeas a la Segunda Guerra Mundial.

Enciclopedia Británica. <http://global.britannica.com/EBchecked/topic/639266/welfare-state>.

embargo, tanta incertidumbre traía con ella aires de renovación. El mundo cambiaba y era necesario que el arte, en su función como vehículo de la expresión humana, también lo hiciera. La sociedad necesitaba entrar en contacto nuevamente con su lado sensible, pero también tenía que reconciliarse con la realidad de ese nuevo mundo que amenazaba con volverse cada vez más incierto. Pinter se dio cuenta de esto y cuestionó los viejos conceptos de la dramaturgia hasta renovarlos. No obstante, es importante señalar que aunque Pinter buscó crear perspectivas nuevas de expresión, lo hizo a partir de las influencias que él mismo reconoció: Franz Kafka y Samuel Beckett. De Kafka heredó el meticuloso cuidado con el que estructura sus trabajos y sus personajes. Al igual que el originario de Praga, Pinter retrata el drama de los tiempos modernos: el conflicto del hombre en una sociedad limitada y amenazante. En la obra kafkiana, como en la pinteriana, las descripciones son precisas y detalladas.² Pinter heredó de Beckett la necesidad por mostrar al público el misterio de ser y existir en el momento presente, así como la fugacidad de la vida. También heredó el uso simple del lenguaje, las ansias por denunciar la imposibilidad de comunicación y la naturalidad con que retrata el habla coloquial.³

El consolidado y fresco estilo pinteriano revela una postura para escribir teatro muy diferente de lo que se había escrito antes en Inglaterra. Sus obras se desarrollan en situaciones particulares pero cotidianas en la vida de sus personajes. El escenario se vuelve un espacio en donde la acción dramática reside sólo en el “aquí” y el “ahora”. Para Pinter, el pasado o el origen de sus personajes no es tan relevante. La actitud de Pinter con su público es poco condescendiente al respecto, pues no le otorga muchos detalles biográficos sobre los personajes, como lo demuestra esta carta escrita a Pinter por una señora que acudió a una puesta en escena:

Dear Sir, I would be obliged if you would kindly explain to me the meaning of your play, *The Birthday Party*. These are the points which I do not understand: 1. Who are the two men? 2. Where did Stanley come from? 3. Were they all supposed to be normal? You will appreciate that without the answers to my questions I cannot fully understand your play.

² John STOKES, “Pinter and the 1950’s” en Peter Raby (ed.), *A Cambridge Companion to Harold Pinter*, Nueva York, Cambridge University Press, 2009, *passim*.

³ Martin ESSLIN, *Pinter: A Study of his plays*, Londres, Eyre Methuen, 1970, *passim*.

Pinter contestó:

Dear Madam, I would be obliged if you would kindly explain to me the meaning of your letter. These are the points which I do not understand: 1. Who are you? 2. Where do you come from? 3. Are you supposed to be normal? You will appreciate that without the answers to my questions I cannot fully understand your letter.⁴

Con esta respuesta Pinter deja muy claro cuáles son sus intenciones artísticas: no pretende exponer a los actores como si estos fueran personajes de los que se muestra todo; él los concibe como personas que tienen sus propios conflictos, los cuales no necesariamente revelan. De este modo no sólo desmitifica el papel del dramaturgo como conocedor omnipresente de la vida y obra de sus personajes, también le recuerda al público que, al igual que ellos, él es sólo un testigo parcial de lo que sucede en la vida de los protagonistas, de lo que sucede en aquel instante en escena, el cual es, en realidad, lo único que importa y que, por cierto, desconcierta y confunde.

Los personajes pinterianos son comunes y corrientes, se expresan con naturalidad y sin pretensiones: son evasivos o inexpresivos al sentirse confrontados, nunca confiesan la verdadera motivación de sus acciones, cuya naturaleza es siempre contradictoria y compleja.⁵ Están ahí, sobre el escenario o sobre la página reaccionando ante las circunstancias del momento y nada más. Las situaciones que viven son, además de inciertas, inexplicables. Al inicio el espectador parece estar frente a un cúmulo de escenas absurdas que no tienen ni argumento o explicación, ni antes ni después, de ahí que se haya etiquetado a Pinter como exponente de la dramaturgia del absurdo.⁶ En cuanto a esta clasificación, hay que observar que aunque muchas veces las escenas rayan en lo absurdamente hilarante o desconcertante, su objetivo como dramaturgo no es presentar el mundo como un lugar disparatado y extravagante carente de lógica, como sucede en la mayoría de las obras de este tipo. Los planteamientos de las obras del absurdo son tan incoherentes que su atmósfera se torna onírica; los de Pinter, en cambio, no pueden ser más realistas y cotidianos.⁷ Desde luego, esta afirmación no sólo se aplica a la dramaturgia de

⁴ Bernard DUKORE, *Harold Pinter*, Londres, Macmillan Education, 1988, p.12.

⁵ *Ibid.*, p.11

⁶ Martin ESSLIN, *The Theatre of the Absurd*, Nueva York, Anchor Books, 1961, *passim*.

⁷ Jorge DUBATTI, "Harold Pinter: del absurdo al realismo", en *Revista Teatro 2*, Buenos Aires, Teatro Municipal General San Martín, 1992, referido en: María Cristina FIGUEREDO, "The Dumb Waiter (el

Pinter, también es evidente en sus textos en prosa, el siguiente pasaje de “Lola” es un claro ejemplo de esto:

My respect for you rests in the fact that you do not waver, that your patience does not waver, since, your life rapidly failing, you sit in your room paying unwavering attention to the Lola of your wavering candles. My contempt for you follows from this. My contempt for you rests in the fact that you wait only for tight skirted Lola to enter, wait only for the exquisite collision of you with her bouncing flamboyant bellbottomed bottom, the collision that will be the end of you.

Tal como se puede ver en el ejemplo, la trama pinteriana no proyecta situaciones en las que el mundo se cuestiona o satiriza, sino que lo muestra de forma materialista y carnal, sin juzgarlo pero sin dejar de reconocerlo y aceptarlo.

De acuerdo con el autor mismo, el argumento de sus obras se desata por la interacción de dos personajes (personas) que se han encontrado en un momento y espacio dado, una habitación, por ejemplo.⁸ A medida que el texto avanza, la trivialidad de la situación se va disolviendo, la convivencia entre los personajes construye paulatinamente una tensión dramática. Para lograr este efecto progresivo, Pinter juega con la supuesta ligereza de la situación, a través de su magistral dominio de un lenguaje simple, natural y directo, más parecido a la expresión cotidiana que a la clásica y más formal retórica literaria. Esto nos lleva a analizar otra particularidad de Pinter: su estratégico uso del lenguaje.

En el caso de sus obras teatrales, recurre al empleo continuo de pausas y silencios, los cuales tienen un rol muy importante en estructura y en efecto. Peter Hall, el director de teatro que más trabajó con Pinter, examinó la naturaleza de estos elementos y observó que las pausas indicaban un intenso y continuo proceso intelectual, mientras que los silencios

Montaplatos): la bisagra entre el absurdo y el teatro de la ira” en Jorge Dubatti (ed.), *Estudios críticos sobre Harold Pinter*, Buenos Aires, Nueva Generación, 2002, *passim*.

⁸ En su ensayo *Writing for Myself*, Pinter comenta: “The germ of my plays? I’ll be as accurate as I can about that. I went into a room and saw one person standing up and one person sitting down, and a few weeks later I wrote *The Room*. I went into another room and saw two people sitting down, and a few years later I wrote *The Birthday Party*”. Harold PINTER, “Writing for Myself” en *Harold Pinter, Complete Works 2*, Nueva York, Grove Press, 1977, p.10.

señalaban el fin del movimiento.⁹ De este modo, Pinter juega con el ritmo de sus acotaciones para controlar el flujo de acción y reacción dramática. Cada expresión forma parte de un diseño meticuloso en el que cada palabra, cada silencio y cada pausa están deliberadamente colocados. El siguiente comentario que el crítico Martin Esslin hace sobre un fragmento de *The Homecoming* deja claro lo anterior:

Only five words, only eight syllables are actually spoken in that whole passage: “Eddie...Don’t become a stranger”. But through a pregnant pause and an utterly final silence, and through the subtle ambiguity of a phrase that is both a weak cliché and yet carries a strong literal meaning of deep, tragic impact, Pinter has put a wealth of drama, psychological profundity, suspense, irony, and pathos into those eight syllables. Such economy and subtlety in the use for language, such density of subtext beneath the sparseness of the text itself, are surely the hallmarks of a real master of the craft of dialogue.¹⁰

Esslin indica la interacción de los diferentes niveles semánticos (texto y subtexto) que Pinter maneja con efectividad dramática. En el lenguaje *pinteresco*¹¹ lo más importante no es el significado literal y lógico de las palabras, sino la textura emocional que los protagonistas les dan.

La destreza del autor para jugar con el lenguaje lo hace un innovador de la literatura occidental y del teatro británico. Se le ha tratado de comparar con la originalidad de la “nueva ola teatral inglesa” de la posguerra, es decir, la de sus contemporáneos, los *Angry Young Men* y la *Kitchen Sink School*.¹² Sin embargo, en cuanto a la comparación con el

⁹ Martin ESSLIN, *The Peopled Wound*, Nueva York, Anchor Books, 1961, p. 237.

¹⁰ Martin ESSLIN, *op.cit.*, p. 242.

¹¹ La crítica ha acuñado el tan particular estilo del autor con el mote de *pinteresco* para referirse a una puesta en escena marcada por la austeridad: escenarios casi vacíos, dos o tres personajes y un lenguaje verbal sin pretensiones literarias, así como la apuesta por los silencios, que resultan más significativos que las palabras.

¹² Los *Angry Young Men* eran un grupo de novelistas y dramaturgos ingleses que se dieron a conocer durante la década de los cincuenta. Algunos de sus miembros más importantes son Alan Sillitoe, Kingsley Amis, Arnold Wesker y John Osborne, quien en 1951 escribió la obra más representativa de este movimiento, *Look Back in Anger*. El movimiento se caracteriza por la crítica, la rabia y la desilusión que causaba entre los jóvenes de la época el orden político y social que prevalecía en Inglaterra. John RUSSELL TAYLOR, *The Angry Theatre: New British Drama*, Nueva York, Hill and Wang, 1962, *passim*.

La *Kitchen Sink School*, por su parte, es un movimiento cultural inglés de pintura, teatro, literatura y televisión que buscaba mostrar las situaciones que vivían los obreros y la gente común en Inglaterra durante las décadas de los cincuenta y sesenta. Este movimiento se valía de lo que se llamó el “realismo social” como estilo de expresión, es decir, se presentaban situaciones en las que la clase media y baja discutían, a su manera y según su experiencia, temas de carácter político, social y cultural que les afectaban y preocupaban.

“realismo sucio”, clásico de dicha escuela, esta relación es cierta tan sólo cronológicamente. Si bien, Pinter y los *Angry Young Men* tenían en común algunos puntos ideológicos: rechazaban la división de clases sociales, se interesaban por lidiar con temas realistas, “de la gente común”, y exponían el miedo y la hostilidad reinante en esta época de guerras.¹³ No obstante, Pinter se distingue por haber creado un estilo único. El universo pinteriano está diseñado para sentirse y reflexionarse individualmente, este no apela a un alma colectiva ansiosa de nuevos ideales sociales. El idealismo de los *Angry Young Men* es tal, que no desconfían de las limitaciones del lenguaje tanto para expresar los sentimientos humanos como para transmitir sus críticas de la sociedad. Pinter, en cambio, es más realista; sabe que no todo radica en la capacidad humana de verbalizar.¹⁴ Esto queda confirmado por el autor mismo, quien en una nota al programa de sus obras *The Room* y *The Dumb Waiter* escribió: “The more acute the experience, the less articulate its expression”.¹⁵

Los personajes, por su parte, nos muestran un lenguaje informal cuando usan expresiones burdas y coloquiales, tal y como se utiliza en el habla común y real, como sucede, por ejemplo, en este pasaje de “The Black and White”:

They never pick me up. They took my friend away in the wagon once. They didn't keep her. She said they took a fancy to her. I've never gone in for that. You keep yourself clean.

Aquí la narradora emplea un lenguaje callejero, sin maquillaje ni retórica. Es precisamente por esto que considero que la aproximación más acertada y menos restrictiva de la obra de Pinter es la concepción de su escritura como realismo. Pinter es “realista” en el sentido de que es un vocero del ser humano, pero además de eso, es realista porque nos expone las reacciones naturales de la mente y del lenguaje ante las circunstancias de la vida.

Más allá de todas las comparaciones y clasificaciones que se le han tratado de asignar al autor, es pertinente señalar que su uso del lenguaje es lo que lo distingue y lo

Christopher INNES, *Modern British Drama: The Twentieth Century*, Londres, Cambridge University Press, 1992, *passim*.

¹³ María Cristina FIGUEREDO, “The Dumb Waiter (el Montaplatos): la bisagra entre el absurdo y el teatro de la ira” en Jorge Dubatti (ed.), *Estudios críticos sobre Harold Pinter*, *passim*.

¹⁴ Laura CERRATO, “Aproximación a Harold Pinter” en Jorge Dubatti (ed.), *Estudios críticos sobre Harold Pinter*, Buenos Aires, Nueva Generación, 2002, *passim*.

¹⁵ William BAKER, *Harold Pinter*, Edimburgo, Oliver & Boyd, 1973, p.28.

hace sobresalir de estas etiquetas. Pinter se sirve del lenguaje para hacer de sus obras “composiciones” que proyecten emociones y sentimientos escondidos entre sus ritmos, pausas y tonos. Es esta particularidad, y no sus similitudes con otros escritores experimentales de su época, lo que posiciona al autor en la vanguardia literaria. Sus personajes se encuentran en un punto crucial de sus vidas, en donde tienen que hacer un balance de su existencia, comprender su propio ser y la actitud con la que reaccionan, se relacionan y viven. Sus personajes son personas comunes que usan las palabras no para decir algo, sino para sobrellevar la situación presente. De este modo, queda claro cómo el estilo de Pinter juega con las apariencias de las creaciones: presenta un lenguaje simple y diálogos “superficiales” que esconden una alta densidad de contenido; sabe bien que la experiencia en este mundo desconcertante nos hace hablar y reaccionar, pero también sabe que esa habla y esa reacción no siempre reflejan lo que en verdad sucede en nuestro interior.

En 1896 Maurice Maeterlinck se lamentaba sobre la rigidez del teatro en sus tiempos, ya que casi siempre encontraba personajes que: “Would tell me, at wearisome length, why he was jealous, why he poisoned, or why he killed [...] I have grown to believe that an old man seated in his armchair [...] motionless as he is, does yet live in reality deeper and more human”.¹⁶ Medio siglo después de las observaciones de Maeterlinck, Pinter innovó el teatro moderno y traspasó las barreras del lenguaje, el diálogo y la interpretación, alcanzó dimensiones más profundas, más humanas.

II.2. Prosa pinteriana: otra representación de la realidad

Harold Pinter es mejor conocido por su trabajo como dramaturgo que por su trabajo como escritor de prosa. Sin embargo, empezó su carrera escribiendo poesía y algunos textos no dramáticos. Los textos que se traducen y comentan en este trabajo son de períodos muy distantes entre sí durante su vida productiva (1955 y 1977). En 1955, Pinter escribe varios textos en prosa como *Kullus*, *The Examination*, *Tea Party* y *The Black and White*; en 1959 adaptaría este último al teatro, como parte de una serie de *revue sketches* (*sketches* de revista). A finales de esa década escribió varias de sus obras más representativas, como *The*

¹⁶ Maurice Maeterlinck, dramaturgo y ensayista francés, considerado uno de los principales exponentes del simbolismo, citado en Bernard DUKORE, *op.cit.*, p.146.

Room, The Birthday Party, The Dumb Waiter y The Caretaker. En la década posterior, 1960, escribió obras como *Night School, The Dwarfs*,¹⁷*The Collection, The Lover, The Homecoming, Landscape, The Basement, Silence*. Asimismo, comienza a incursionar en otros géneros, escribe ensayos sobre literatura y teatro como *Writing for the Theatre, Mac y Hutton and the Past*. También escribe guiones para cine como *The Servant, The Pumpkin Eater, Accident, The Go Between* y para televisión, como *Tea Party*, que originalmente escribió como texto no dramático. En la década de los setenta escribió sus últimas grandes obras como *Old Times, Monologue, No Man's Land y Betrayal* y retoma la escritura en prosa, figuran textos como *The Coast, Problem y Lola*, que escribe en 1977. Pinter siguió escribiendo y produciendo en los años subsecuentes pero es esta etapa la que nos incumbe. Durante este ciclo de más de 20 años, Pinter se forma como escritor y, sobre todo, como dramaturgo; sin embargo, tanto “The Black and White” como “Lola” se localizan en los extremos de este periodo, lo que sugiere que la escritura de prosa era una inquietud recurrente en él.

La vena teatral de Pinter es tan absoluta que no puede dejar de percibirse en sus textos en no dramáticos.¹⁸ Para el año de 1955, a sus 25 años, comenzaba a escribir al tiempo que trabajaba como actor y se familiarizaba con la dramaturgia. El teatro era su camino y esta fuerte influencia dramática se nota tanto en la estructura como en el lenguaje de su temprano monólogo en prosa “The Black and White”. “Lola”, en cambio, se escribió en una etapa avanzada en su carrera. A pesar de que también tiene influencia dramática en su estructura y lenguaje, “Lola” se distingue por sus tintes visuales, con técnicas similares a las cinematográficas, resultado de la incursión de Pinter en el cine.

La prosa de Pinter tiende a lo palpable, a referirse a momentos que podríamos encontrar llevándose a cabo a la vuelta de la esquina.¹⁹ Esta tendencia por escribir lo *representable* es notoria desde sus inicios. Tanto “The Black and White” como su única novela, *The Dwarfs*, escritas a inicios de los cincuenta, tienen estructuras, lenguaje y saltos similares a los de las obras de teatro. La inquietud de Pinter por entrar al teatro se mantuvo

¹⁷*The Dwarfs* fue inicialmente una novela, escrita entre los años 1952 y 1956.

¹⁸ De ahora en adelante al hablar sobre textos en prosa solo me referiré a “The Black and White” y “Lola”.

¹⁹ En una conversación entre Richard Findlater y Harold Pinter, este último afirmó: “I’d say that what goes on in my plays is realistic, but what I’m doing is not realism”. Con lo anterior Pinter deja claro que su vocación de escritor no lo hace “portavoz de la realidad”. La realidad como Pinter la entiende, es decir, *being realistic*, consiste en representar las cosas como son, ordinarias, sin arreglos ni explicaciones; independientemente de lo reales (verdaderas) que puedan ser las circunstancias. Harold PINTER, “Writing for Myself”, p.11.

y años después retomó ambas obras y las adaptó a este. Las líneas largas, planas, arrítmicas y carentes de periodicidad que distinguen a la prosa,²⁰ parecían no satisfacerlo, como él mismo lo admite, al compartir sus opiniones sobre *The Dwarfs*, la novela: “The trouble about the novel was that it stretched out over too long a period, and it incorporated too many styles, so that it became rather a hotch-potch.”²¹ Pinter necesitaba un formato más limpio, sin intermediarios e información innecesaria:

I didn't start writing plays until 1957. I went into a room one day and saw a couple of people in it. This stuck with me for some time afterwards, and I felt that the only way I could give it expression and get it off my mind was dramatically. I started off with this picture of the two people and let them carry on from there. It wasn't a deliberate switch from one kind of writing to another. It was quite a natural movement.²²

En efecto, el paso de la prosa al teatro es más un movimiento constante que una transición: se trata de un intercambio continuo. Es cierto que la prosa temprana de Pinter representa el germen de su teatro, pero también es cierto que nunca abandonó la prosa, que retomó desde finales de los sesenta y empapó con la experiencia adquirida en su trabajo en teatro, cine y televisión. Por todas estas razones, tanto “The Black and White” como “Lola”, aunque pertenecen a períodos muy distantes de la vida profesional de Pinter, poseen en buen grado una dosis de teatralidad. Ambos textos fueron escritos para leerse pero son representables porque contienen descripciones gráficas y detalladas que bien podrían conformar la escenografía de fondo. Resulta curioso que en la cita anterior Pinter empleó la palabra *picture*, al parecer, la percepción a través de imágenes es su predilecta, de ahí que la preparación de un texto y su estructuración gire en torno a esa imagen y al movimiento que

²⁰ Esta afirmación no es para nada absoluta, ya que existen diferentes ejemplos de prosa poética en toda la literatura; sin embargo, en su sentido más estricto, la prosa es una forma de la lengua escrita, definida por su oposición al verso. Se le ha dado esta definición porque no tiene ni ritmo métrico, ni repetición (formas fijas) ni periodicidad (rima) como el verso. Ritmo, repetición y periodicidad son algunos de los elementos caracterizadores de la oralidad. Oswald DUCROT, Tzvetan TODOROV, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México, Editorial Siglo XXI, 1981, p.220.

²¹ Harold PINTER, *op.cit.*, p.10.

²² *Ibidem*.

se suscite en ella, ya sea dentro de los personajes, es decir en sus sentimientos o fuera de ellos, en las circunstancias en las que se encuentran.²³

La oralidad es otro elemento de esta “prosa teatral”. El lenguaje de los personajes de ambos textos es coloquial y su tono conversacional;²⁴ la sensación de que las palabras cobran vida cada vez que se leen parece inevitable. Esto queda aun más de manifiesto al analizar la forma en que Pinter usa el lenguaje a lo largo de su trabajo, el cual emula el habla cotidiana, en donde la mayoría de la gente emplea una rítmica y estructura diferente a lo que dictan las reglas de la expresión escrita. El empleo de esta oralidad dota de espontaneidad la voz de los personajes, la llena de expresiones menos formales, poco sofisticadas o ridículamente estudiadas, repetitivas y algo contradictorias. Asimismo, recrea la dicotomía entre el lenguaje vano y su denso contenido. Pinter tiene un talento muy especial para observar, detectar y evidenciar el discurso de la gente real. Es así como el lenguaje de ambos textos muestra, cada uno en su estilo, no sólo la lengua hablada, también emula la psicología de esta, en donde, según el estado psicológico de sus personajes, la expresión se caracteriza por la articulación mínima o redundante, parca o exageradamente rebuscada.

Es así como en la prosa pinteriana el lenguaje se fragmenta, se usa a conveniencia, a la ligera, recurre al doble sentido. Sin embargo, con el montaje de un habla aparentemente fragmentada o compleja Pinter desea evidenciar el hecho de que en la vida real los seres humanos raramente usan las palabras para expresar sus emociones detalladamente, el lenguaje se emplea con aparente espontaneidad para esconder las turbulencias emocionales. Por ejemplo, los siguientes fragmentos de “The Black and White” y “Lola” muestran cómo cada personaje proyecta, a través de la poca o mucha fluidez sintáctica y semántica del

²³También en *Writing for Myself*, Pinter comenta: “Television lends itself to quick cutting from scene to scene and nowadays I see it more and more in terms of pictures. When I think of someone knocking at a door, I see the door opening in a close-up and a long shot of someone going up the stairs. Of course words go with pictures, but on television, ultimately words are of less importance than they are on stage.” Aunque en este fragmento hace referencia a la televisión; la actitud de Pinter sobre este formato no es la de un explorador, sino la de alguien que está familiarizado con la técnica televisiva (episódica), pero que le gusta la idea de inmediatez que la nueva tecnología permite. HAROLD PINTER, *op.cit.*, p.11.

²⁴ Conversacional hace referencia a la actitud desenfadada y platicadora de la protagonista y no al hecho que la pieza sea una estrictamente una conversación, se trata de un monólogo.

lenguaje, así como a través de sus elecciones léxicas, las emociones que van experimentando a lo largo del texto:²⁵

A. Now and again you can see the all-night buses going down. They all run down there. I've never been the other way, not the way some often go. I've been down to Liverpool Street. That's where some of them end up. She's greyer than me. The lights get you down a bit. Once a man stood up and made a speech.

B. I tell him this: I am very happy in my house in the country and my life as a countryman. I enjoy long walks by the side of the river. It is autumn. The life of the countryside delights me, the life of birds, of ducks. I watch boys fishing. They often fish with their fathers, at their side tins of sandwiches cut by their mothers. There is no end to boats. They disappear upstream in a long wake. So easeful their progress, wide their wake. There is no scar on my landscape.

El pasaje A muestra cómo la narradora usa el lenguaje para hacer observaciones vagas sobre el exterior que la rodea. Su lenguaje, parco, sencillo y lacónico, nunca revela la profundidad de sus sentimientos, a pesar de que se trate de un discurso interior y supuestamente más íntimo. Cuando la narradora parece comentar algo más personal, lo hace solo de manera escueta y evasiva y continua relatando esta serie de observaciones inconexas cuya importancia dentro de un monólogo interior podría cuestionarse. El pasaje B, aunque tampoco revela los sentimientos del narrador, tiene un lenguaje menos lacónico, altamente descriptivo y rebuscado que intenta disfrazar la tensión del momento entre los personajes. La rigidez o torpeza sintáctica es pues, directamente proporcional a la tensión dramática. Pinter estaba consciente de este efecto del lenguaje, conocía bien su naturaleza: “You and I, the characters which grow on a page, most of the time we’re inexpressive, giving little away, unreliable, elusive, obstructive, unwilling. But it’s out of these attributes that a language rises. A language I repeat, where under what is said, another thing is being said”.²⁶ No obstante, antes de continuar con el comentario y el análisis del lenguaje

²⁵ Por cuestiones de claridad me limitaré a emplear ejemplos de los textos en los que se enfoca este trabajo. Asimismo, dado que el trabajo comenta ambos textos, de ahora en adelante se antepondrá la letra A para los ejemplos de pasajes de “The Black and White” y la letra B para los de “Lola”.

²⁶ Este es un fragmento de un extracto del discurso de Pinter en 1962 en el National Student Drama Festival en Bristol. Harold PINTER, “Echoing Silence”, *Harold Pinter Various Voices: Prose, Poetry Politics 1948-*

pinteresco, es necesario aclarar tres conceptos que guían este comentario y que ayudan a entender de manera más precisa las particularidades de esta faceta en la escritura pinteriana.

II.2. 1. Teatralidad, oralidad y prosa teatral

De acuerdo con el *Diccionario de Teatro* de Patrice Pavis, el dramaturgo Antonin Artaud define teatralidad como “todo aquello que no obedece a la expresión de la palabra, o si se quiere, todo aquello que no cabe en el diálogo”.²⁷ Según el escritor Roland Barthes, la teatralidad es “el teatro menos el texto, es un espesor de signos y de sensaciones que se construye en la escena a partir del argumento escrito, es esa especie de percepción ecuménica de artificios sensoriales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge al texto en la plenitud del lenguaje exterior”.²⁸ Asimismo, Pavis señala que la teatralidad se debe buscar en la forma de la expresión, en la manera en que el texto hace referencia al mundo exterior y en que muestra lo evocado en el texto; es decir, la teatralidad es también el desdoblamiento visualizado del enunciador y sus enunciados.²⁹ Por otro lado, el Dr. José Ramón Alcántara Mejía, en su ensayo “La in/tensión de la palabra: oralidad y teatralidad” señala que la teatralidad “implica un discurso originado por el deseo y conducido por el lenguaje para producir una intervención en el mundo real”.³⁰ Esta perspectiva de la teatralidad remite inevitablemente a la expresión oral porque ambos conceptos buscan relacionarse con el mundo exterior al texto.

La oralidad es un concepto que se ha empezado a estudiar en los últimos años y que se ha empleado en distintos contextos. Hasta el momento me parece que no hay una definición precisa y enteramente satisfactoria. Sin embargo, la oralidad se puede definir como el “fenómeno del flujo de la voz en la pronunciación de la palabra”.³¹ La oralidad, en el contexto del texto escrito, es la forma en que este imita el discurso hablado, el flujo de la voz y de las palabras. Se caracteriza por ser expresiva, persuasiva y por mostrar la relación

1998, Londres, Faber & Faber, 1999. La cita, sin embargo, fue extraída de la versión digital disponible en el sitio web del periódico *The Guardian*: <http://www.guardian.co.uk/culture/2008/dec/31/harold-pinter-early-essays-echoing-silence/>

²⁷ Patrice PAVIS, *Diccionario de teatro*, Madrid, Seis Barral, 1990, p.46.

²⁸ *Ibid*, p. 470.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ José Ramón ALCÁNTARA MEJÍA, “La in/tensión de la palabra: oralidad y teatralidad” en Isabel Contreras Islas, Anna Dolores García Collino (coord.), *Escritos sobre oralidad*, México, Universidad Iberoamericana, 2009, p. 58.

³¹ María Dolores ABASCAL, *La teoría de la oralidad*, Málaga, Universidad de Málaga, 2004, p. 19.

entre la gente y su contexto. Esta definición y sus características evocan acción y movimiento, por lo tanto llevan implícita una gesticulación que activa los sentidos (vista, oído), los cuales, junto con la imaginación, ponen en marcha un mecanismo de reconstrucción de escenas en el proceso de lectura.³²

Es así como la teatralidad y la oralidad son elementos que, bajo ciertas circunstancias, interactúan con el fin de enriquecer la expresión escrita, como también lo señala el Dr. Alcántara: “lo que se construye en la oralidad es una teatralidad que [...] da sentido a las acciones enunciadas”.³³ De ahí que la teatralidad en un texto escrito consolida e intensifica la intención expresiva de la oralidad que, a través de la primera, le agrega a las palabras una dimensión exterior y las convierte en una representación que no es sólo narrativa, sino que se encuentra en un espacio imaginado o físico.³⁴

La teatralidad y la oralidad al ser expresivas proyectan “la plenitud del lenguaje exterior” (como lo indica Barthes) del hablante en su discurso. En el caso de los textos que se comentan en este trabajo, esta afirmación resulta particularmente interesante ya que se trata de dos monólogos que buscan la atención de un elemento exterior, es decir, del lector. Asimismo, la carencia de diálogo e interlocutor característica del monólogo lo liga estrechamente a la teatralidad definida por Artaud, en donde esta resulta ser “todo lo que no cabe en el diálogo”. A partir de lo expuesto anteriormente se puede decir que la teatralidad no es privativa del texto dramático, sino que puede ser una propiedad de cualquier texto escrito en donde la dimensión oral de las palabras de los enunciadores es fundamental. De igual modo, la oralidad no se contrapone a la escritura, sino que la complementa, como sucede en este caso; de ahí que sea posible pensar en un híbrido tal como resulta la prosa teatral.

La prosa es una forma de escritura que produce una expresión detallada de ideas y sentimientos. Mientras que el teatro, gracias a su carácter visual y a recursos como la gesticulación y el control del tono, volumen y ritmo de las palabras, aumenta el impacto de la expresión. La prosa teatral de Pinter, por lo tanto, combina ambos modos de expresión: la

³² Aunque la imaginación tiene que ver con un espacio interior (la mente), en este contexto se relaciona con el exterior en el sentido que la imaginación misma trabaja para reproducir escenas en un espacio que se halla fuera del texto.

³³ José Ramón ALCÁNTARA MEJÍA, *op.cit*, p.61.

³⁴ A pesar de que los textos literarios despiertan la imaginación, considero que en este caso se busca una estimulación aún más intencional de la imaginación. Tanto la teatralidad como la oralidad presente en estos textos son recursos cuyo fin es el de crear o reforzar su impacto en el lector.

oralidad y la teatralidad se entrelazan para activar la imaginación del lector, para poner en marcha sus “proyectores mentales” y permitirle tener un rol más activo. Al lector, entonces, le toca darle forma, orden y sentido al cúmulo de palabras, descripciones y sentimientos que acaba de leer. Esta escritura además de ser más lúdica, hace que el proceso de recepción del lector sea tan importante como el texto mismo, pues el primero le da vida y propósito, de ahí que la funcionalidad del texto traducido sea tan importante, tema del que se hablará con más detalle en los próximos capítulos.

La particularidad de esta escritura también remite a una cita del lingüista y filólogo Walter J. Ong: “La lectura es la actividad visual que suscita sonido en nosotros”.³⁵ El objetivo de la lectura cierra su ciclo en el universo pinteriano: todo lo que se dice, se calla o se experimenta está representado meticulosamente a través de las imágenes y sensaciones que el lenguaje evoca. Esta combinación de la que hablaba da como resultado textos como “The Black and White” y “Lola”, en donde los personajes son capaces de revivir sus historias, escenarios y sentimientos a través de un lenguaje simple pero cargado de sentimientos que se manifiestan en el exterior, a través de la oralidad del discurso. Todas estas herramientas, por lo tanto, acercan al lector al exterior, al lado *realistic*, que el trabajo de Pinter retrata.³⁶ A fin de cuentas, considero que la dinámica de lectura, entendida como lo explica Ong y lo ejecuta Pinter, también opera de manera inversa: el sonido que percibimos en nosotros detona la escritura y nos habla de la experiencia que es el mundo; nos describe y escenifica la realidad a la que nos enfrentamos día a día.

³⁵Walter J. ONG, *Oralidad y Escritura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 120.

³⁶ Ver nota al pie núm.19.

CAPÍTULO III

Articulación a la medida: para considerar a Pinter

El particular uso del lenguaje de Pinter y la aparente banalidad de su escritura esconden una alta concentración de significados, emociones, escenarios que la imaginación va recreando, como si se tratara de un discurso que se reproduce frente a nosotros y que complementa al texto al evidenciar su efecto evocativo. Dentro de este intrincado tejido que es la obra pinteriana, cada coma, cada oración, palabra y signo de puntuación conforman un diseño integral. Para poder traducir dichas obras, hay que conocerlas primero, analizarlas, medir sus efectos y considerar cada uno de sus rasgos para lograr tanto una aproximación a la medida del autor, como una perspectiva amplia de los problemas de traducción que los textos pueden presentar, así como para evaluar sus posibles soluciones.

III.1 Descripción y análisis de los textos

“The Black and White” es el monólogo interior de una prostituta vieja y solitaria, de carácter pasivo, cuya principal actividad es la de visitar, junto con una amiga y colega, el céntrico *Black and White* y deambular por algunos otros cafés nocturnos ubicados en las estaciones de metro de las orillas del centro de Londres, en donde buscan beber algo caliente y encontrar refugio temporal mientras está a la espera de clientes.³⁷ El escenario abarca las calles de Liverpool y Fleet, el puente de Waterloo, las estaciones Euston, el Embankment y la zona centro-este de la ciudad, que en esos tiempos era un área donde la masa urbana de clase baja de Londres se movía entre comercios, mercados y las oficinas de los periódicos de la ciudad.³⁸ Es por eso que la protagonista vive en un mundo que no deja de girar en torno a la recopilación, el relato y la invención de historias propias y extrañas, de ahí el carácter conversacional del texto.³⁹ A lo largo del monólogo, la mujer oscila entre la autocompasión y la revalorización de sí misma. Esto lo hace, sobre todo, cuando compara tanto su físico como su carácter con el de su amiga. Es por eso que también sus palabras van de la negación de una idea, a la inmediata afirmación de la misma, porque su tren de pensamiento así como su modo de vida son inestables. De igual forma, hay que resaltar que su discurso evoca pensamientos e imágenes repetitivas, esto se debe también a

³⁷El Black and White de Fleet Street es un establecimiento que si existió. Fue el primer *milk bar* de Londres, abierto en 1937. Ver fotografía en la sección de anexos.

³⁸ Ver mapa de Londres en la sección de anexos.

³⁹ La importancia de este escenario de recopilación de historias en texto se ve reflejado también en el título, el cual hace eco al contraste que hay entre la tinta negra de los periódicos y el color claro del papel en el que se imprimen.

la necesidad de revalorización y de sentirse presente. Asimismo, sus palabras la exhiben como una mujer de carácter tímido, lo que la lleva a ser aún más pasiva de lo que ya es, por ejemplo, como cuando revela que hay ciertas calles que no se atreve a frecuentar.

La parte personal del argumento se intercala con una serie de descripciones detalladas sobre el mundo exterior que dibujan y reproducen el movimiento de las calles, la clientela que visita el *milk bar* e incluso los episodios que la protagonista ha presenciado. Estas anécdotas hablan de sucesos en su vida “social”. Algunos de estos detalles se enfocan en momentos compartidos con la amiga y hacen referencia a interacciones con otras personas. Estas personas parecen ser policías y las interacciones permanecen como un total misterio porque el lenguaje de la protagonista se torna ambiguo y no queda claro qué sucede. Por otro lado, la protagonista tiende a llevar un registro mental detallado sobre el movimiento que hay a su alrededor, dándole importancia a las cosas nimias y a la gente extraña a ella. En realidad, no es que los hechos tengan mucha relevancia en la trama del texto, sino que llenan el vacío existencial y lingüístico que ella siente. Sus palabras la ayudan a no estancarse aun más y a sobrellevar su triste situación: vive entre la noche y el día, siempre al borde de la sobrevivencia o del estancamiento, entre el frío exterior y el calor de los lugares que ya considera familiares, esperando siempre alguna novedad que valga la pena contar.

“Lola”, por su parte, trata de dos monólogos interiores yuxtapuestos, pronunciados por dos amigos respectivamente. Ambos personajes son hombres de edad madura, de clase alta. La narración gira en torno al encuentro de estos dos personajes y, aunque no existe diálogo alguno, Pinter contrapone los dos monólogos y el elemento que los une es el recuento de un encuentro; esto genera el espejismo de que se está llevando a cabo un diálogo. Esta técnica, deliberada en Pinter, resulta muy parecida a lo que en cine se conoce comúnmente como yuxtaposición, que consiste, como su nombre lo dice, en yuxtaponer escenas o diferentes planos. La trama gira en torno a este encuentro en el que uno de los narradores externa el gran interés que tiene por el otro narrador, Smith, su amigo de toda la vida.

Sin embargo, se trata más de un desencuentro, pues el amigo y primer narrador (de quien no se proporciona nombre) comienza su monólogo relatando lo “feliz” que está con su vida, alejado de la ciudad; feliz entre comillas, porque el lenguaje del texto revela

sarcasmo en las expresiones. Esto queda confirmado a medida que el monólogo avanza y el tono comienza a cambiar gradualmente, pasa de apacible a reflexivo y luego a emotivo, para convertirse en una serie de reproches, en donde el primer narrador le reprocha a Smith su obsesión por una tal Lola, que en realidad, no tiene mayor peso en la pieza y quien parece ser solo un pretexto para que éste último viva apartado y en una espera constante. En el segundo monólogo Smith pone un alto a los reproches y cambia el tema. Éste retoma el fugaz reencuentro que su amigo tuvo alguna vez con una mujer de cabello oscuro; mismo con el que se inicia el texto. Después de una breve pero detallada descripción del momento, la narración cierra abruptamente con una única línea “dialógica”, que podría pertenecer a cualquiera de los dos personajes.

Por otro lado, para un entendimiento aun más profundo, considero oportuno analizar a profundidad ciertos elementos clave como: los títulos, el tono de los personajes y la disposición de ambos textos. En el caso de “The Black and White”, el título encierra la extrañeza con que la narradora interactúa con su ambiente y, al mismo tiempo, representa la dualidad en que la protagonista vive inmersa: entre el refugio y la vulnerabilidad, el día y la noche, el frío y el calor. En el caso de “Lola”, aunque la referencia a Nabokov es evidente, la imagen de Lola no tiene mayor presencia en el texto. A juzgar por la dinámica de reproches que se desata en uno de los monólogos, el título parece más un guiño sarcástico del autor, pues la tensión dramática va más allá de una mujer, quien, al ser la obsesión de uno de los personajes, parece ser el motivo de distanciamiento entre los dos amigos.

En lo que respecta al tono de los monólogos, las palabras que los personajes eligen y la actitud con que las profieren facilitan la creación precisa de estas texturas en la traducción. En “The Black and White”, por ejemplo, el tono ensimismado y auto dirigido de la protagonista es propio del “flujo de conciencia”⁴⁰ y aunque sus ideas parecen no tener conexión logran transmitir un argumento coherente y fluido. Asimismo, a pesar que los pensamientos de la protagonista van de un lado a otro, el tono es uniforme: melancólico, ensimismado, informal e incluso triste. En “Lola” el tono es menos estable, no sólo porque se trata de dos monólogos, sino porque a lo largo de cada uno la actitud de los personajes

⁴⁰Sobre el flujo de conciencia o *stream of consciousness*, Helena Beristáin comenta que su efecto es el de: “procurar la impresión de inmediatez al dar cuenta de los procesos psíquicos en su transcurso a través de todo tipo de asociaciones en los distintos grados o niveles de conciencia (lógicos, ilógicos, conscientes, subconscientes). Helena BERISTÁIN, *Diccionario de Retórica y Poética*, México, Porrúa, 1997, p. 344.

cambia. El primer monólogo inicia con tedio, después se torna pretencioso, con un lenguaje rebuscado, prosigue reflexivo y deriva en una serie de reproches hacia su supuesto interlocutor. El segundo, por su parte, es también ensimismado y reflexivo. Emplea un vocabulario algo pretencioso que va desde uso de palabras con tintes detectivescos hasta el de palabras poéticas y excesivamente ostentosas; las imágenes que se describen con ellas evocan una escena de alguna película comercial romántica. De igual modo, en la última parte del segundo monólogo, ese tono poético-narrativo se preserva. No obstante, la cadencia y las palabras empleadas esta vez cambian considerablemente y reflejan ironía en la voz del narrador, que habla con menos pretensión, como si las imágenes que por un momento describió como “gloriosas” ahora fueran parte de un discurso artificial y vacío que no encierra más que cursilerías, mentiras y secretos.

En cuanto a la disposición de los textos, en “The Black and White” esta es sencilla. Se trata de un solo párrafo, muy largo, que muestra claramente el flujo de conciencia ininterrumpido y auto-dirigido de la narradora. “Lola”, en cambio, tiene una disposición más compleja. Está dividido en cuatro párrafos medianos, separados entre ellos por un espacio. También se distingue por tener tres líneas “dramáticas” que no están integradas a ningún párrafo, separadas también por un espacio. La función de estas líneas es la de crear el espejismo de un diálogo; esos espacios parecen marcar, a primera lectura, un intercambio de palabras. Sin embargo, es en estas líneas donde la yuxtaposición se lleva a cabo. Asimismo, los espacios entre ellas marcan lo que en teatro pinteriano sería una pausa, cargada de tensión dramática y que indica que los personajes están meditando.⁴¹ Esta cavilación se nota porque influye en el ánimo y el tono de cada nuevo párrafo. Los espacios, por lo tanto, deben leerse correctamente, pues son las pautas para descifrar la dirección que va tomando el texto.

Otro rasgo curioso de este monólogo es el hecho de que el texto comienza con una reflexión sobre el relato de aquel encuentro con la mujer de cabello oscuro. En términos de su disposición (no de su contenido), esta primera parte parece estar estructuralmente desconectada del resto de la pieza, no parece seguir el mismo orden cronológico de la acción. Pero si la relacionamos con el final, la conexión cobra sentido. Una lectura

⁴¹ Esta afirmación se hace a partir de las declaraciones que aparecen en *The Peopled Wound* de Martin Esslin, en donde el director de teatro, Peter Hall, analiza la función de los silencios y pausas en el trabajo pinteriano.

cuidadosa revela que este primer párrafo es una reflexión que Smith hace después del encuentro; es decir, se trata de la parte final del segundo monólogo, o una continuación del final de la pieza, que termina con la primera parte de este mismo párrafo inicial. A diferencia de “The Black and White”, “Lola” posee una estructura y trama mucho más compleja, el cruce de voces y sensaciones crea un subtexto de gran profundidad, incluso con “efectos especiales”. Gracias a ellos la temporalidad de la pieza se prolonga y arrastra al lector a otra escena que le permitirá captar mejor la esencia de la situación de sus personajes: dos hombres maduros, solitarios, inmersos en una existencia carente de dirección o emociones auténticas. Al igual que la protagonista de “The Black and White”, ellos también se encuentran al borde, entre el estancamiento y la posibilidad de cambio de situación.

III.2 Similitudes y diferencias

“BW”⁴² y “Lola” poseen elementos en común que las hacen muy similares y, al mismo tiempo, son diametralmente opuestas. Gracias a la oralidad y teatralidad de ambos el texto se transforma en acción y la acción es texto; es decir, los monólogos se convierten en lo que el crítico Mark Batty llamaría una serie de actos verosímiles con palabras.⁴³ Aunque el tono entre los monólogos varía, ambos tienen un aire introspectivo, íntimo y cambiante. Por otro lado, hay mucha información que no se sabe a ciencia cierta y aunque los personajes externalizan lo necesario, el desconcierto prevalece.

La oposición de contextos entre “BW” y “Lola” es notable. En el primero, el ambiente se concreta más en espacios interiores, en la pobreza, en la melancolía; se trata de un contraste entre luces y sombras, pero se centra más en las sombras. Sus personajes son dos mujeres, con pocos recursos intelectuales y materiales. En el segundo, el ambiente es acomodado, cosmopolita, tanto de interiores como de exteriores, de sombras y luces, pero siempre predominan las luces. Los personajes son dos hombres, de clase alta, cultos. No obstante, la problemática que viven es muy parecida: son una pareja de amigos del mismo sexo, de edad madura y cuya relación oscila entre la rivalidad y la costumbre. Como ya se dijo, todos son personajes que viven insatisfechos, solitarios y con la necesidad de sentirse

⁴² En lo sucesivo, emplearé las iniciales BW para referirme a “The Black and White”.

⁴³ Mark BATTY, “Acts with Words” en Carole Ann Upton (ed.), *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation*. Manchester, St. Jerome, 2000, p. 71.

valorados, su optimismo parece latente dentro del aparente estancamiento de su vida. Cada protagonista expresa lo que siente a su manera y lo hace a través de *su* lenguaje. Martin Esslin, en su libro *The Peopled Wound* comenta sobre cómo el lenguaje demuestra la manera en que los personajes pinterianos perciben la realidad:

The external world, objectively and meticulously recorded, must, of necessity, be fragmentary, disconnected, unmotivated, and without a clearly discernible structure; segments of reality are like that. [...], the very act of perception must be an expression of his individual (the character's) mode of experiencing the world around him, simply because certain objects or images will touch him more than others, the disconnected ingredients will coalesce into an organic structure, expressing its own inner law as an individual's personal vision of his own personal world.⁴⁴

Como Esslin lo señala, cada personaje concibe su propio orden y sus propias historias. Sin embargo, estos momentos aparentemente insignificantes resultan cruciales en la vida de todos ellos, pues demuestran a flor de piel lo que sienten, aunque se expresen de manera indirecta.⁴⁵ Así, Pinter crea personajes que profieren líneas repetitivas, expresiones altisonantes o gramaticalmente atrevidas, formulan ideas aparentemente inconexas u oraciones que parecen auto-dirigidas. También emiten discursos delirantes que parecen de escena de telenovela, cuyo ritmo de puntuación es agolpado y parece seguir el ánimo del hablante más que la rítmica tradicional escrita. Aunque el lenguaje tiene un abanico muy amplio de ritmos, ya sean o muy puntuales o muy atropellados, este nunca deja de ser un lenguaje de composición meticulosa y rítmica compleja. Al mismo tiempo, la manera tan gráfica en que los personajes juegan con las descripciones hace de ambos textos ejemplares únicos.

En lo que respecta a los personajes, ambos monólogos giran en torno a un par de protagonistas: dos amigas y dos amigos. En “BW” el hecho de que se trata de dos mujeres con poca instrucción queda de manifiesto en el bajo registro léxico que la protagonista, y

⁴⁴ Martin ESSLIN, *op. cit.*, p. 248.

⁴⁵ Recordemos la afirmación de Pinter: “The more acute the experience, the less articulate its expression”. Con esto, Pinter sugiere que en su trabajo la rigidez sintáctica o la alteración de la expresión de sus personajes es directamente proporcional a la tensión y densidad dramática. En este caso, tanto “BW” como “Lola” son prueba de ello, pues oscilan entre la aparente sencillez o turbación del lenguaje y la riqueza de contenido y, sobre todo, refleja con autenticidad la dinámica de la comunicación viva.

única narradora, emplea, así como en la manera rústica en que estructura su lenguaje. En “Lola”, en cambio, los personajes son dos amigos, también de edad adulta, pero cultos y pretenciosos; esto se refleja en las construcciones saturadas de su lenguaje y el registro léxico alto, que además raya en lo cliché. En “BW” por otro lado, la relación de los personajes no es tan estrecha; aquí, la protagonista menciona a su amiga y se compara con ella pero no se revelan más detalles. Las pistas que tenemos sobre la personalidad y físico de la amiga se dan únicamente por las comparaciones que la narradora hace. En términos generales, la atención se concentra en las anécdotas y en los pensamientos que la narradora va intercalando. Mientras tanto, en “Lola” se puede ver que los dos amigos llevan una relación de años que parece más entrañable. A pesar de que se hace referencia a dos mujeres, Lola y una chica de cabello oscuro, ellas parecen no tener la relevancia que deberían. En realidad es el encuentro entre ellos lo que genera la tensión dramática de la pieza, esto se percibe tanto en el tono confesional y crítico del primer monólogo, como en el cambio de tono del segundo monólogo, que va de lo irónico a lo reflexivo. Asimismo, el contenido de los monólogos refleja que se trata de una amistad de aquellas que están saturadas de recuerdos, anécdotas y experiencias, pero que también acumulan mentiras, reproches y secretos.

III.3. Intenciones: forma y efecto

Aunque no se puede hablar a la ligera de las verdaderas intenciones de Pinter al crear sus textos (al menos no de las intenciones conscientes), el título de este apartado debe entenderse como una aproximación para comprender la intención de los textos: cuál es su esencia, qué es lo que los caracteriza, qué es lo que despiertan en sus lectores, es decir, cuál es el efecto que producen. Tras varias pruebas con lectores de todo tipo, confirmé que el efecto que se produce inmediatamente después de leer la pieza es el de desconcierto. Para los lectores inexpertos esta sensación perduró incluso después de una segunda o tercera lectura.⁴⁶ No pudieron explicar bien qué es lo que los personajes trataban de decir y tenían más preguntas que respuestas. No obstante, fueron capaces de enlistar la serie de emociones que sintieron en la lectura pero sin poder relacionarlas profundamente con el texto. En el

⁴⁶ Estas lecturas de prueba se dieron con el texto original. Los lectores eran hablantes nativos, tanto los inexpertos como los especializados.

caso de los lectores especializados, expertos en literatura, el desconcierto fue también la reacción inicial, pero se trataba de un desconcierto más cercano a la turbación que a la confusión. Fueron capaces tanto de percibir las emociones de los personajes como de hilarlas y sentir la tensión dramática que estos construyen a través de su lenguaje. Además del desconcierto, otros sentimientos que los textos suscitan son, en “BW”: melancolía, lástima, pena, empatía e impotencia; en “Lola”: melancolía, curiosidad, burla y duda.

Una vez indicado lo anterior, el siguiente paso era hallar qué elementos detonaban esta serie de reacciones. El análisis tanto de los textos como de las reacciones de los lectores me hizo ver con claridad la manera en cómo Pinter había estructurado el texto. También noté que la ambigüedad del lenguaje, con respecto a ciertas acciones o cosas, provocaba este efecto. Para empezar, el formato del monólogo de ambos textos genera, inevitablemente, una conexión más cercana con el lector. En la siguiente cita, Helena Beristáin explica la esencia y función del monólogo:

Tradicionalmente es una figura de sentencia o de pensamiento frente al público, cuyo ánimo tiene la intención de mover en el sentido del interés del orador. Es una variedad del “estilo directo” o diálogo, pues es como este, discurso imitado, que ofrece la ilusión de mostrar los hechos porque el personaje dice textualmente, sin que medien términos subordinantes, un discurso propio o ajeno, minimizando la distancia entre los hechos relatados y el receptor, puesto que aparentemente es eliminado el narrador.⁴⁷

Como podemos observar, el monólogo permite una cercanía especial con el lector. En ambos textos esta sensación es inevitable, el lector siente que está frente a los protagonistas, escuchándolos en vivo.

III.4. La técnica *pinteresca*

Este efecto de cercanía no se logra únicamente con el monólogo, es también resultado de la técnica de Pinter para manejar el lenguaje. En su ensayo *Del signo a la acción: apuntes sobre la literatura dramática*, el especialista en teatro y traductor Alfredo Michel Modenessi, observa: “El texto dramático es por naturaleza económico en tanto concentra en

⁴⁷ Helena BERISTÁIN, *op.cit.*, p. 344.

acciones y puntos focales lo que otros expanden y analizan en ocasiones *ad nauseam*".⁴⁸ A la luz de la cita de Michel y teniendo en cuenta la formación dramática de Pinter, en ambos textos podemos observar la clara manifestación de la esencia del lenguaje *pinteresco*. La dualidad prosística-teatral que impera en los textos logra una conjunción entre la simpleza del lenguaje y la densidad de imágenes y sensaciones que se concentra detrás de este.

El manejo del lenguaje es, entonces, la piedra angular tanto para entender el texto, como para desenmarañarlo y traducirlo. Podemos detectar la oralidad tanto en el efecto que la produce como en algunos elementos lingüísticos recurrentes como los que señala la crítica María Victoria Eandi, en su ensayo *Harold Pinter y sus bosquejos dramáticos*: "[...] otros recursos característicos de este autor son el prosaísmo, la tautología, el *non sequitur* discursivo, la sencilla articulación verbal, la monotonía del lenguaje y la vacilación lógica".⁴⁹ De acuerdo con el análisis de Eandi, el lenguaje de Pinter está cargado de expresiones típicas del habla cotidiana, lo que crea un tono conversacional y casual que genera cercanía hacia el lector. Por otro lado, cuando el lenguaje de los personajes se torna hacia el exterior, estos hacen descripciones tan vívidas e impactantes que permiten al lector recrear escenografías enteras en su mente; de este modo se puede imaginar en dónde estaba el personaje, qué había a su alrededor, quiénes o qué le llamaban la atención.⁵⁰ En otras palabras, el lenguaje también conduce a la representación de lo palpable, al menos en la imaginación del receptor. Para reforzar la idea de lo palpable, me gustaría citar otra observación que Alfredo Michel resalta en su ensayo:

No olvidemos que la acción dramática, al ser acto vivo mas no real, exige la complicidad de los espectadores, quienes en mayor o menor medida dejan atrás pruritos sobre la probabilidad de las acciones y la "naturalidad" del lenguaje, los tonos, matices, movimientos, gestos, hechos extraordinarios y ambientación, para

⁴⁸ Alfredo MICHEL MODENESSI, "Del signo a la acción: apuntes sobre la literatura dramática" en Emilia RéboraTogno (coord.), *Antología de textos literarios en inglés: lecturas dirigidas*, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Letras Modernas, 2007, p. 202.

⁴⁹ *Non sequitur*, en latín: no se sigue. Término que sirve para nombrar a un tipo de falacia en las cuales la conclusión no se deduce (no se sigue) de las premisas. En un sentido amplio, se aplica a cualquier razonamiento inconsecuente. María Victoria EANDL. "Harold Pinter y sus bosquejos dramáticos" en Jorge Dubatti (ed.), *Estudios Críticos sobre Harold Pinter*, Buenos Aires, Nueva Generación, 2002, p. 43.

⁵⁰ En el siguiente capítulo proporcionaré ejemplos concretos de ambos textos en lo que respecta a su oralidad y teatralidad.

abrirse al artificio mayúsculo que es el teatro –esto es, cuando en efecto el espectáculo vale la pena.⁵¹

Aunque ya he aclarado que no se tratan de piezas dramáticas, la observación de Michel resulta pertinente ya que confirma lo que Pinter también tenía presente: “What goes on in my plays is realistic, but what I’m doing is not realism”⁵² Lo que para Pinter es “realistic” para Michel es “un acto vivo”. Pinter nunca olvida esta noción y la lleva hasta las últimas consecuencias al aplicarla a su prosa. “El acto vivo” en ambos textos radica, precisamente, tanto en su calidad teatral y oralidad como en su verosimilitud y en su capacidad por ser representables; pues, como el teatro, van cobrando vida y sentido cada que se leen.

Sin la realización de un análisis previo al texto, como el que se realizó en este capítulo, tal y como el enfoque funcionalista de la filóloga Christiane Nord lo sugiere, sería imposible reconocer y captar la profundidad de los textos. El análisis profundo tanto de “The Black and White” como “Lola” revela cómo, en ambos monólogos, el “escenario” se presenta como un mundo lleno de sorpresas en el que sólo el “aquí” y el “ahora” son factores existentes y determinantes. Ambos logran concentrar la atención del lector y provocar su curiosidad. Es precisamente en esto que la actividad de la traducción encuentra su sentido y vocación. Lograr transmitir a través de un nuevo lenguaje y cultura todas estas texturas impulsa el papel del traductor no sólo como un comunicador, sino como un creador de soluciones y vehículos de expresión.

⁵¹ Alfredo MICHEL MODENESSI, *op.cit.*, p. 199.

⁵² Harold PINTER, “Writing for Myself” en *Harold Pinter Complete Works 2*, p.11.

CAPÍTULO IV

El movimiento: comentarios a la traducción

IV.1. Conocer y reconocer: la traducción y sus matices

Al momento de reflexionar y comentar sobre el proceso para lograr una traducción, se da la necesidad de definir también lo que implica el acto de traducir, el rol del traductor y explicar cómo este mecanismo se sincroniza. Algunas personas pueden pensar que la traducción y sus procesos son un mero trabajo técnico de búsqueda de equivalencias lingüísticas entre dos idiomas. Esta concepción no es incorrecta pero es simplista; traducir es un acto mucho más profundo y orgánico, en el que se lleva a cabo una negociación entre dos lenguas que configuran el mundo de modos diferentes. Es decir, el acto de traducir es un acto que permite la comunicación porque no se limita a la mera trasposición de palabras, sino a la transmisión del sentido. Esta concepción menos rígida e impersonal de la traducción se relaciona con lo que la también traductora Christiane Nord propone en su enfoque funcionalista, el cual plantea que tras el análisis del texto que se traduce y de sus elementos, el traductor evaluará y tomará las decisiones de traducción que creen una versión funcional, entendible.⁵³

Algunos textos son de contenido técnico, otros apelan a lo emocional, algunos más tienen propósitos intelectuales o artísticos, o todos los anteriores. Es por eso que el análisis ayuda a determinar la función del texto y lo que éste propone a sus potenciales receptores. El receptor del texto es uno de los elementos más importantes no sólo en la recepción del texto meta, también lo es en la recepción de la traducción; es decir, el texto recibe su función en el acto de la recepción, en palabras del teórico literario Wolfgang Iser:

Se tiene que decir que un texto sólo despierta a la vida cuando es leído. De aquí surge la necesidad de observar el desarrollo del texto por medio de la lectura. Pero, ¿qué es un proceso de lectura? Consiste en parte en el hecho de una configuración compuesta del texto que, por otro lado, sólo adquiere efecto a través de las relaciones establecidas con el lector.⁵⁴

Como lo indica Iser, la lectura “adquiere efecto” cuando el lector cierra el círculo que la intención expresiva del texto ha iniciado. En el caso de “BW” y “Lola”, esta cita tiene aún

⁵³Christiane NORD, *Texto base- texto meta: un modelo funcional de análisis pretraslativo*, Barcelona, Universitat Jaume, 2012, *passim*.

⁵⁴ Wolfgang ISER, “La estructura apelativa de los textos” en Dietrich Rall (comp.) *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México, UNAM, 2008, pp. 99-100.

más sentido si se toma en cuenta lo que he señalado a lo largo del trabajo: el efecto que se produce tras la lectura de ambos textos es el de desconcierto. El efecto, por lo tanto, podría considerarse como la acción que se desata cuando el texto alcanza su meta final: el receptor. En el caso específico de la traducción, similar a la postura de Iser sobre la lectura, el filólogo alemán Hans J. Vermeer propone una postura más práctica y auténtica para la actividad de traducción. En su *Skopostheorie*, teoría del Escopo, Vermeer plantea que “el objetivo de una traducción se define por la función que debe cumplir el texto meta”.⁵⁵ En este caso, la función del texto meta es mostrar una traducción que reproduzca el contenido y la forma de lo que Pinter *representa* en los textos.

Para poder cumplir la función representativa del texto meta era necesario entender cómo esta se lograba en el texto base. Lo cual plantea dos preguntas de carácter más técnico: ¿qué es eso que se quiere representar? y ¿cómo se logra esta función representativa? Se trata de la presentación de un momento arbitrario en la vida de ciertos personajes, en determinadas situaciones, contadas de primera mano por ellos mismos y sin muchos detalles sobre el pasado o el futuro.⁵⁶ Estas representaciones son, al mismo tiempo, un vehículo de expresión y la expresión misma, la cual se logra a través de la conjugación de los elementos ya mencionados: la oralidad, teatralidad y naturalidad del lenguaje *pinteresco*.

Una vez que se estableció la función del texto y el modo en que esta se logra, es necesario pasar a la última consideración técnica antes de iniciar el artificio que es la traducción: definir al receptor, que es de quien depende la percepción y recepción del efecto que la traducción genera. En este caso, los receptores reales de la traducción son lectores expertos en literatura y traducción, académicos hispanohablantes, bilingües y biculturales. No obstante, me parece pertinente señalar que, más allá de estos primeros

⁵⁵Christiane NORD, *op. cit.*, p. 35.

⁵⁶ Hay que recordar que esta falta de información o historial de los personajes obedece a dos razones, una que se tratan de monólogos interiores, y por lo tanto imitan el flujo de consciencia del narrador, quien prescinde de información al no hacer falta reiterarla. La otra razón es que Pinter no busca ser ese escritor omnipotente que todo lo sabe, tampoco busca ser ese autor que escribe con el fin de revelar a su público las verdades universales. En una entrevista con John Russell Taylor, expresó su postura hacia la dramaturgia: “I do so hate the because of drama, who are we to say that this happens because that happened, that one thing is the consequence of another...Life is more mysterious than plays make it out to be”. El teatro de Pinter nace de esta rebelión a las convenciones de la dramaturgia. Su expresión artística es más auténtica: es una *representación*, una demostración pura y sin pretensiones de las diferentes situaciones a las que está sujeta la existencia, el tiempo, las relaciones personales y la convivencia en sociedad.

receptores de la traducción, el lector ideal sería un lector no necesariamente bilingüe o bicultural pero sí interesado en literatura, particularmente en la inglesa del siglo XX, que tenga el interés de conocer a fondo la obra en prosa de Pinter. Estas especificaciones son necesarias ya que es importante reconocer que la dramaturgia de Pinter no ha sido difundida ampliamente en México y, por lo tanto, resulta lógico deducir que quien decida acercarse a conocer sus textos en prosa, lo hace con cierta curiosidad, resultado de un conocimiento previo.

Esto nos lleva de vuelta al punto de partida, al objetivo principal: el de lograr una traducción que sea funcional. No obstante, alcanzar este objetivo implica una responsabilidad doble, tanto con el texto base, como con el receptor. Con el texto base porque es importante mantener su cualidad extranjerizante, es decir, la esencia y raíz que le da origen; y con el receptor porque tiene que leer un texto que le produzca la sensación de que está ante un discurso auto-dirigido, cuya expresión suena natural en su lengua y, a la vez, cuyo tono resulta informal y conversacional, como si fuera posible escucharlo en la vida real. La siguiente cita del teórico Antoine Berman explica claramente en lo que consiste esta especie de responsabilidad doble:

Translation is “the trial of the foreign” but in a double sense. In the first place, it establishes a relationship between the Self-same and the foreign by aiming to open up the foreign work to us in its utter foreignness. Hölderlin reveals the strangeness of the Greek tragic world, whereas most “classic” translations tend to attenuate or cancel it. In the second place, translation is a trial for the foreign as well, since the foreign work is uprooted from its own language-ground (sol-de-langue).⁵⁷

En este fragmento, parte de su ensayo *The Trials of the Foreign*, Berman habla de la importancia de reconocer la cualidad extranjerizante de la traducción y de la capacidad que esta debe tener para comunicar eficazmente la intensidad expresiva y de contenido de los textos de los que parte. Para Berman, una traducción pasa la “prueba” (trial) cuando, al extraer su raíz del texto base, puede germinar una vez plantada en el terreno de la lengua meta. En ese sentido, la presente traducción busca pasar dicha prueba y ejercer la responsabilidad que conlleva.

⁵⁷Antoine BERMAN, “The trials of the Foreign” en Lawrence Venutti (ed.), *Translation Studies: The translation Studies Reader*, Londres, Routledge, 2000, p.284.

Mi traducción, además de buscar ser funcional, intenta ser un producto creativo y equilibrado, que tome en cuenta las observaciones anteriores pero que también tenga un carácter propio. Es en esta coyuntura en donde la traducción como labor y como resultado, cobra dimensiones artísticas. La traducción no es sólo el medio, es otra expresión creativa por sí misma y como tal, está sujeta a la apreciación, evaluación e interpretación de sus receptores. Es por eso que el traductor necesita negociar entre ambas lenguas de manera libre pero responsable. Con este mecanismo se inicia la traducción como labor, la cual debe considerarse siempre como un proceso creativo realizado por un artífice: el traductor.

De este modo, se puede decir que una traducción empieza a confeccionarse cuando el traductor comienza a traducir, es decir, cuando ha mediado, ponderado y medido puntiliosamente las dos culturas y las dos lenguas para así trabajar en su propia creación. Así como el escritor se sirve del flujo de expresión artística que halla espacio a través de su pluma, de igual modo el traductor desglosa el texto para reinterpretarlo según las características de sus receptores y las condiciones culturales de la lengua meta. El papel del traductor es, entre otros, mantener su pulsión creativa, jugar con las palabras y obtener soluciones eficaces en cuanto a forma y efecto; evocar imágenes, sensaciones, ritmos y demás aspectos metalingüísticos inherentes al texto base.

Sin embargo, debemos reiterar que, en el plano práctico, la función de la traducción se concreta cuando el receptor la pone a prueba, es decir, cuando este inicia su movimiento y la lee. Aún así, a reserva de su funcionalidad, no se puede ignorar el hecho de que traducir implica lidiar con pérdidas que resultan imposibles de recuperar pero que es necesario compensar. Esta encrucijada es la que despoja a la traducción de ese halo idealista que la trata de hacer perfecta, idéntica al texto base. Esta idea no puede ser menos realista, pues ni siquiera en el nivel léxico es posible encontrar palabras exactamente iguales entre dos idiomas, tal y como lo señala Nord:

Los diccionarios bilingües nos sugieren que suelen existir equivalencias léxicas entre dos lenguas, pero la práctica nos demuestra que muchas veces estas equivalencias “normales” no sirven para reproducir una unidad del texto base en el texto meta.⁵⁸

⁵⁸CHRISTIANE NORD, *op.cit.*, p. 37.

Esta imposibilidad de lograr una versión idéntica es la que debe mover al traductor hacia una creación que aproxime al lector hacia otra perspectiva y forma de expresión, que muestre la alteridad de las referencias culturales y lingüísticas que caracterizan al texto base. Es así como, al igual que el traductor, el lector debe tener un rol activo, que será el de procesar la información meta textual que rodea tanto al texto meta como al texto base. Este rol hace de la traducción una actividad efímera que, como el teatro, necesita cobrar vida a través del movimiento, la acción y recepción del público.

IV.2. Ceñir la traducción

La traducción, como artificio que es, funciona bajo parámetros similares a los del diseño de vestuario de los personajes de una obra de teatro. Al igual que la prenda, la traducción debe representar el papel del actor en la obra pero sin dejarse de “ceñir” adecuadamente al cuerpo de este (lengua meta), tanto para lograr un impacto mayor, como para permitirle realizar una actuación que el público aprecie (recepción funcional). Tanto la prenda como la traducción tienen que ser flexibles, proporcionadas; no pueden caer ni en la absoluta anarquía, ni en la rigidez. Para lograr este equilibrio, el traductor tiene que conocer a cada personaje para después crear una obra o, bajo la comparación que empleo, una prenda, que le ajuste y muestre sus formas.

El criterio empleado para la presente traducción sigue esta misma línea metafórica. Tanto “The Black and White” y “Lola”, así como sus personajes poseen “medidas” específicas que hay que mantener y enfatizar tanto como sea posible para lograr la efectividad y movilidad de la traducción. El éxito en esta traducción radica en la negociación entre ambas lenguas y en la traslación adecuada de todas las facetas que componen los textos; esto es, en el entendimiento de la polisemia de ambos y de las intenciones escondidas en la ambigüedad del lenguaje. Así como una pieza bien confeccionada se ajusta al cuerpo y es fácil de usar, del mismo modo, ese es el fin último que busca esta traducción: la funcionalidad.

Al principio consideraba que la forma y el efecto eran dos aspectos diferentes y que mi criterio debía inclinarse por uno de ellos. En este caso, “BW” y “Lola” se distinguen por tener una estructura sintáctica y lingüística definida pero con una carga semántica densa. En las primeras versiones me había inclinado por darle prioridad al aspecto de la forma, es

decir, a la sintaxis del lenguaje. Aunque logré un ritmo sintáctico similar, la traducción carecía de la intensidad y profundidad del texto base, no transmitía cabalmente su sentido. Resultaba difícil mantener al mismo tiempo la densidad polisémica de los textos y su disposición lingüística. Fue en esta coyuntura en donde me di cuenta que mi enfoque tendría que ser más amplio pero también más sensible. Mi afán por enfocarme en un sólo aspecto era más destructivo que constructivo, sobre todo porque los textos resultaron difíciles de analizar y comprender. Tenía que entender el sentido del texto base, el cual estaba más allá de las palabras y su significado literal. También debía visualizar las particularidades de la pieza como un todo, sin considerarlas obstáculos por eliminar, sino como lineamientos que impulsaran mi creatividad.

Lo anterior me llevó a la pregunta clave que dirige el presente capítulo: ¿cómo rescatar todos estos aspectos y mantenerlos como un todo? Comencé por hacer lo que Nord sugiere en su enfoque funcionalista, esto es, obtener información de todo tipo sobre el texto base, histórica, cultural, léxica, estructural; investigué sobre el contexto de esa zona de Londres durante esa época así como el léxico de sus habitantes y ciertas expresiones características, también examiné la macro-estructura de los textos y los elementos estilísticos más destacados. Detecté pues, los pilares del texto: los personajes, analicé sus palabras, las veces que las repiten, los momentos en que deciden hacerlo, su registro léxico, los lugares que dicen frecuentar, etc. Tanto el léxico como el contenido del discurso de cada personaje reflejan sus rasgos psicológicos, sociales y culturales. Asimismo, reconstruí el ambiente que los rodea a partir de las descripciones que proporcionan.

Cuando empecé a traducir teniendo en mente el perfil y contexto de los personajes, me quedó claro que, para lograr una traducción funcional, tampoco podía ignorar ni alterar por completo el particular estilo del autor. En Pinter, el estilo es la forma: todo gira en torno a la estructura, que es la columna vertebral de sus textos. Como bien lo dice él mismo: “I do all the donkey-work, in fact, and I think I can say I pay meticulous attention to the shape of things, from the shape of a sentence to the overall structure of the play. This shaping is of the first importance”.⁵⁹ Es por esto que resulta necesario detectar los puntos angulares de ambos textos, pues estos mismos resultan ser los problemas de traducción a resolver, los

⁵⁹Harold PINTER, *Echoing Silence*, <http://www.guardian.co.uk/culture/2008/dec/31/harold-pinter-early-essays-echoing-silence/>.

cuales podrían distinguirse, de entrada, en dos diferentes aspectos: el semántico y el sintáctico.

Asimismo, los conceptos de cohesión y coherencia, generalmente, suelen unificar textos. Tanto en “BW” como en “Lola”, la cohesión está relacionada con el plano sintáctico y la coherencia con el semántico. Es por eso que es importante detectar estos elementos, para lograr una traducción que se pueda leer con fluidez. Por un lado, la cohesión se alcanza a través de la relación sintáctica estrecha de los elementos léxicos y gramaticales de los textos, tales como la construcción de oraciones, el ritmo de sus palabras y las elecciones léxicas que proporcionan congruencia y forma al discurso. Por otro lado, la coherencia se alcanza a través del contenido semántico, que se esconde detrás de ideas repetidas en ciertos pasajes, así como detrás de la personalidad, actitud y comportamiento de los personajes. No obstante, resulta difícil restringir todos los problemas de traducción a una sola de estas categorías, sobre todo porque en cada uno están presentes, al mismo tiempo, diferentes elementos léxicos, gramaticales, semánticos y culturales. Por lo tanto, decidí agruparlos en una clasificación que muestra los pilares que dan estructura a los textos: sus particularidades, el entendimiento de los personajes, el ritmo, los elementos recurrentes y algunos pasajes clave. En cada apartado se exponen los ejemplos de problemas de traducción (así como sus respectivas soluciones) de acuerdo con su función estructural en los textos. Cabe señalar que la numeración de ejemplos se reinicia en cada apartado.

IV.2.i. Particularidades

Mi traducción propone enfocarse en resaltar los siguientes rasgos particulares de los textos de Pinter: oralidad, teatralidad, repeticiones léxicas y semánticas, ambigüedades y juegos polisémicos. Como ya lo señalé, ambos textos se caracterizan por tener una acentuada oralidad y teatralidad. En el caso de la oralidad, la podemos encontrar más evidente en “BW”, como en el siguiente fragmento, en el que el lenguaje resalta un tono conversacional, como si la protagonista estuviera platicando lo ocurrido:

A. "The Black and White"	
Texto Base (TB)	She's greyer than me. The lights get you down a bit. Once a man stood up and made a speech. A copper came in. They got him out. Then the copper came over to us. We soon told him off, my friend did. I never seen him since, either of them. They don't get many coppers. I'm a bit old for that, my friend told him. Are you, he said. Too old for you, she said. He went.
Texto Meta (TM)	Está más canosa que yo. Las luces te deprimen un poco. Una vez un tipo se paró de su asiento y se puso a dar un discurso. Un poli entró. Lo sacaron. Después el poli se nos acercó. Nosotras luego luego lo pusimos en su lugar, bueno, mi amiga. No lo he vuelto a ver desde entonces, a ninguno de los dos.

El uso limitado del lenguaje revela la actitud y la personalidad de la protagonista. Esto resulta evidente al encontrarnos palabras o verbos con registro léxico informal y ordinario como: *copper, tell off, get down*, construcciones sintácticas burdas como: *They got him out, We soon told him off, my friend did; They don't get many coppers*, y construcciones gramaticalmente incorrectas como: *I never seen him since*. Esta revelación sin embargo, va mucho más allá de la estructura interna del texto, muestra que la narradora no se siente con la responsabilidad de emplear un lenguaje más formal, es decir, no habla para que alguien la entienda, sino para si misma. Por eso lo hace con naturalidad, sin pretensiones lingüísticas ni intelectuales de ningún tipo, su lenguaje es auténtico. La traducción buscó una solución que lograra captar la actitud "casual" de la narradora y enfatizar el tono conversacional del monólogo. De ahí el uso de palabras de registro informal, como "polis", construcciones sintácticas simples mezcladas con expresiones coloquiales como "¿de veras?" y "nosotras luego luego lo pusimos en su lugar [...]"

En el caso de "Lola", aunque la oralidad es mucho menos evidente que en "BW", también existen casos en los que es necesario resaltarla. La oralidad de este fragmento revela algo más que un tono conversacional; el ritmo de las palabras y la estructuración de las oraciones también revelan el estado de ánimo del narrador. En el siguiente fragmento del texto base (TB) se puede apreciar cómo uno de los narradores relata tediosa e irónicamente una escena, como si se tratara de algo insufrible y rutinario:

B. "Lola"	
TB	Saw Smith again. What rubbish. Why do I go there? Up his old stairs, the long wait for the door to open, the door opens, always the hesitation, oh hello, door kept ajar, oh hello, oh it's you, what a surprise, thought it was Lola, come in, we go in, we stand [...]
TM	Visité a Smith de nuevo. Qué tontería. ¿Para qué voy? Ahí arriba, en lo alto de viejas escaleras, esperando una eternidad para que la puerta se abra, la puerta se abre, la vacilación de siempre, ah hola, la puerta entreabierta, ah hola, eres tú, qué sorpresa, pensé que era Lola, pasa, pasamos, nos quedamos de pie [...]

En este caso, en contraste con el ejemplo anterior, no fue necesario buscar construcciones o palabras que reflejaran o crearan cierto tono a través del registro léxico. Aquí fue necesario jugar con la puntuación y el ritmo de las palabras. La traducción (TM) manipuló los mismos elementos con los que el texto base juega y logró crear el tono de fastidio reflexivo y el ritmo "narrativo o enumerativo" con el que el personaje describe la escena.

En lo que respecta a la teatralidad de los monólogos, los papeles se invierten: en "BW" esta es menor, mientras que en "Lola" es mucho más evidente.⁶⁰ A continuación mostraré ejemplos de ambos textos, así como sus respectivas traducciones, las cuales buscaron crear, con la misma intensidad que el texto base, las imágenes que el lenguaje dibuja:

A	
TB	I like the vegetable soup better than the tomato. I was having a bowl then and this man was leaning from across the table, dead asleep, but sitting on his elbows, scratching his head. He was pulling the hairs out of his head into my soup, dead asleep. I pulled my bowl away.

⁶⁰ Recordemos que "Lola" es una de las piezas en prosa más tardías en la producción pinteriana. Sin embargo, ya desde 1961 Pinter consideraba la efectividad dramática que el formato televisivo ofrecía: "Writing for television? I don't make any distinctions between kinds of writing, but when I write for the stage I always keep a continuity of action. Television lends itself to quick cutting from scene to scene, and nowadays I see it more and more in terms of pictures [...] I don't find television confining or restrictive, and it isn't limited to realism necessarily. Its possibilities go well beyond that". Para el año de 1977 Pinter escribió "Lola" e incorporó al texto esta técnica de escenas cortadas, en la que todo funcionaba en términos de imágenes o episodios, editados deliberadamente para suscitar desconcierto e intriga.

TM	Me gusta más la sopa de verduras que la de tomate. Una de esas veces me estaba tomando un plato cuando vi que el tipo que estaba inclinado hacia mí estaba tan dormido que parecía muerto, pero se rascaba la cabeza, estaba apoyado sobre sus codos. Se jalaba los pelos una y otra vez y se le caían en mi sopa, estaba tan dormido que parecía muerto. Moví mi plato
----	---

B	
TB	He was on a train, he said, leaving the Gare de Lyon; dozens of lines crossed; an exquisite arrangement of train upon train, crossing, deflecting, genuflecting, quite the most courteous choreography ever encountered by the witness, who then remarked the lurching silver train, undoubtedly bound for the Cote d'Azur, cheek to cheek with his own, and in the azure window (sunset, or dawn, scattered upon the pane) the darkeyed, darkhaired girl he had known, and loved, when a boy, long gone, long last seen, dancing so lightly in his young arms, amid flowering plants.
TM	Iba en un tren, dijo, que salía de la Gare de Lyon; docenas de rieles se entrecruzaban; una exquisita procesión de trenes que se saludaban con reverencia al encontrarse, para luego continuar sus caminos bifurcados, sin duda la coreografía más delicada con la que se había topado el testigo, quien en ese momento advirtió el plateado y serpentino tren que sin vacilar iba rumbo a la Costa Azul; flanco a flanco con el suyo y a través de la ventana lapislázuli (el ocaso, o el alba, dispersos sobre el vidrio) la muchacha ojinegra, pelinegra, que había conocido y amado de muchacho, ausente hace mucho, hace mucho vista por última vez, cuando ella danzaba etéreamente entre sus brazos joviales, rodeados de plantas florecientes.

Como se puede ver en ambos fragmentos, los personajes hacen descripciones detalladas de lo que sucede frente a ellos, es decir, de la “escenografía” que los rodea. La escena descrita en “BW” tiene gran impacto visual. La imagen es perturbadora y grotesca, sobre todo por la meticulosidad con que se describe. En “Lola”, la descripción es también detallada aunque su tono es diferente. Cabe mencionar que este pasaje rompe con la habitual economía del lenguaje pinteresco. Todo parece señalar que Pinter se va *out of the box* para hacer un guiño sarcástico al lector. Imita el estilo en que algunas telenovelas, novelas comerciales y películas describen o retratan las escenas de amor. Los personajes nos muestran, desde esta actitud cliché, sus rasgos de carácter y su perspectiva ante estos sucesos en la vida. Aún así,

con todo y el tono pretencioso, Pinter juega magistralmente con las palabras, las pone en acción; es posible visualizar cómo se modula la luz, la entrada de los trenes, el encuentro, toda la escena llevándose a cabo y en sincronía.

Otro elemento particular en ambos textos es el de la repetición; como lo dice Maria Victoria Eandi, la repetición es un recurso habitual en el lenguaje y obra de Harold Pinter. Tanto “BW” como “Lola” poseen varios de elementos que se repiten una y otra vez hasta convertirse en una especie de *leitmotifs*. En cada relato hay una palabra, frase o símbolo que se repite, que cohesiona los textos y les da dirección. Estas repeticiones funcionan en diferentes niveles; hay ciertas palabras o imágenes que se repiten explícitamente, como sucede con el siguiente fragmento en “BW”:

		A
TB		I always wear my grey skirt and my red scarf, you never see me without lipstick.
TM		Siempre traigo mi falda gris y mi bufanda roja. Nunca salgo con los labios sin pintar.

Esta imagen se repite una y otra vez a lo largo del monólogo. Aparece insertada entre muchas ideas, como parte de la asociación libre con que se expresa la protagonista, quien retoma la idea varias veces, como para reiterarnos que, a pesar de su triste situación, siempre está dispuesta, expectante. En cuanto a “Lola”, las repeticiones son de carácter rítmico:

		B
TB	1	No candle I know holds a candle to your candles.
TM		Nunca he visto una vela que brille tanto como brillan las tuyas.
TB	2	You wait only for tight skirted Lola to enter, wait only for the exquisite collision of you with her bouncing flamboyant bellbottomed bottom, the collision that will be the end of you.
TM		Mi desprecio por ti se basa en el hecho de que sólo esperas a que la Lola de la falda ajustada se aparezca, sólo esperas el exquisito choque entre tú y sus glúteos gráciles y rozagantes, el choque que será tu fin.

Ambos fragmentos de “Lola” forman una aliteración, que consiste en la repetición de sonidos consonantes, como en la “c” de *candle* y en la “b” de *bouncing, flamboyant bellbottomed y bottom*. La aliteración tiene una función retórica, la cual tiene el propósito tanto de enfatizar los cumplidos que el narrador trata de hacerle a Smith, como el de expresar ácidamente su descontento ante la enfermiza obsesión de su amigo por una mujer.

En cuanto a la traducción, en el ejemplo B.1, el texto base se vale de una expresión idiomática ya conocida: *No candle holds a candle to*, con la que el protagonista juega y la vuelve parte de su discurso para alabar sarcásticamente a su amigo. Aunque la traducción no logró reproducir la aliteración, si tiene la ironía de la frase en el texto base y la referencia repetida a la luz. En el ejemplo B.2, por otro lado, la parte: *wait only for the exquisite collision of you with her bouncing flamboyant bellbottomed bottom, the collision that will be the end of you*, juega con la acepción violenta de la palabra *collision* y la complementa con la aliteración de la letra b, que hace eco a un golpeteo suave y rítmico. La traducción busco mantener la relación entre la palabra choque y la aliteración, la cual sólo se pudo lograr con la letra g: “exquisito choque entre tú y sus glúteos gráciles y rozagantes”. Ambos fragmentos transmiten un tono intenso, cargado con rencor e ironía, que resulta importante para uniformar el tono del texto, pues exaltan el ánimo ambivalente y sarcástico de uno de los personajes. Asimismo, tienen este impacto gráfico y explícito que distingue a “Lola”.

Por otro lado, también están las repeticiones que son menos evidentes en los textos pero que tienen una significación más profunda. En ellas reside, en gran medida, la cohesión de estos, pues la referencia o insinuación reiterada de ciertos conceptos van creando una atmósfera, la cual también debe existir en la traducción. Estas repeticiones se enfocan en un elemento representativo en ambos textos: la luz. Aunque tiene un rol diferente en cada uno, se encuentra presente en los dos textos, casi todo gira en torno a esta y a la dualidad que crea cuando se yuxtapone con la sombra. A lo largo de “BW”, hay numerosas menciones o referencias hacia la luz y su ausencia, el siguiente fragmento es muy representativo al respecto:

A	
TB	When it's light I walk up to the Aldwych. They're selling the papers. I've read it. One morning I went a bit over Waterloo Bridge. I saw the last two-nine-six. It must have been the last. It didn't look like an all-night bus, in daylight.
TM	Cuando amanece voy hasta Aldwych. Están vendiendo el periódico. Ya lo leí. Una mañana llegué hasta el puente de Waterloo. Vi pasar al último dos noventa y seis. Seguro era el último. No lucía como un autobús nocturno, bajo la luz del día.

El último párrafo de la pieza refleja el interés que la protagonista siente por la luz, la extrañeza con que la percibe, la curiosidad y el miedo que le despierta. Del mismo modo, la traducción jugó con estas referencias con sutileza y constancia. Esto se logró manteniendo las repeticiones de la palabra “luz” así como las referencias indirectas a este elemento.

En “Lola”, por su parte, el juego de repeticiones semánticas también tiene que ver con la luz, pero éste se da a través de otros recursos, de tipo cinematográfico. En esta pieza Pinter recurre a la evocación de la luz a través de la imagen de la flama de una vela y su movimiento siempre oscilante:

B	
TB	My respect for you rests in the fact that you do not waver, that your patience does not waver, since, your life rapidly failing, you sit in your room paying unwavering attention to the Lola of your wavering candles.
TM	Mi respeto por ti se basa en el hecho de que no vacilas. Tu paciencia no se agota aun cuando tu vida se extingue rápidamente, te sientas en tu cuarto y le prestas una atención inagotable a la Lola de tus velas menguantes.

La reiteración de *waver*, verbo preciso y poderoso gráficamente, así como sus variaciones *unwavering*, *wavering* crean un fragmento finamente entrelazado que juega con todas las acepciones visuales y lingüísticas de la palabra. Por un lado, las imágenes que se suscitan refuerzan este toque de escena de película romántica que distingue a la pieza. Por otro lado, hacen referencia tanto a la actitud titubeante de uno de los personajes como a la vacilación en su propia vida; la incertidumbre o impotencia que cada uno de sus actos y deseos pueden provocar. La traducción de este fragmento buscó una especie de cohesión

lingüística en la que las palabras asumieran un papel unificador dentro del monólogo. Dado que fue imposible encontrar un solo verbo que fungiera como símbolo, se emplearon verbos sinónimos que le dieran potencia visual a la traducción como: “vacilar”, “agotar”, “extinguir”, así como los adjetivos: “inagotable” y “menguante”.

Los fragmentos del TB y del TM expuestos en esta sección muestran cómo la atención hacia las particularidades de los monólogos permite crear una versión cuyas características especiales muestren un producto traducido cohesionado y coherente. Asimismo, se asegura el éxito de la traducción, pues esta garantiza que el lector pueda llevar a cabo su recepción a través de la transmisión de los ejes básicos del texto meta, tales como la oralidad, la teatralidad, las ambigüedades y las repeticiones. Sin embargo, este proceso no se limita a los rasgos de la estructura superficial de los textos, también examina otros elementos estructurales más profundos y menos evidentes, cómo el análisis de sus personajes, de la textura emocional de sus palabras y todo lo que estos sentimientos conllevan dentro de los monólogos.

IV.2.ii. Conocer a los personajes

Los personajes pinterianos, en *su* modo de ver las cosas, también tienen un modo de expresarse particular y único. Por ejemplo, la narradora de “BW” se expresa pausada y reflexivamente, mientras que el primer narrador de “Lola” lo hace de manera atropellada y pretenciosa y el segundo emplea un tono detectivesco y sarcástico. Aunque sus situaciones pueden ser similares, sus estados de ánimo difieren. Todos los personajes se encuentran en un momento clave de su vida, en una situación estancada pero latente. Para superar dicho estado buscan la revaloración de sí mismos, por eso cambian de parecer o de ánimo, porque están conscientes de la circunstancia en la que se encuentran. No obstante, más allá del análisis del contenido de sus palabras, lo que es importante determinar es la intensidad emocional detrás de sus elecciones léxicas, pues revelan su formación y personalidad. Este análisis es también un reconocimiento de la esencia del texto y de cómo están entrelazados los elementos lingüísticos que lo componen para lograr determinado efecto.

En el caso de “BW”, el registro léxico de la protagonista es revelador y distintivo. Su vocabulario y manera de formar oraciones es característico del lenguaje coloquial o jerga del East Side del Londres. La expresión hablada de los habitantes de esta zona tiende a ser

algo burda, construyen oraciones gramaticalmente incorrectas similares a las de la narradora de “BW”.

A continuación, enlisto las omisiones presentes en “BW”, así como sus respectivas traducciones. Con el fin de ilustrar estos errores, también muestro su construcción correcta (CC). Los ejemplos tienen los siguientes errores o particularidades gramaticales: se omite el pronombre (A.1), conjugación errónea de los verbos (A.2) (A.3):

	TB	TM	CC
1	Some remarks I never listen to.	No hago caso de lo que dicen.	<i>There are</i> some remarks I never listen to.
2	Young people in cabs come in once.	Una vez entraron unos muchachos que llegaron en taxis.	Young people in cabs <i>came</i> in once
3	I never seen him since.	No lo he vuelto a ver desde entonces.	I <i>have</i> never seen him since

También hay oraciones de construcción sintáctica pobre y poca densidad hipotáctica (A.4) (A.5) (A.6).⁶¹ Entre estos ejemplos también figuran los de tipo léxico, en donde abunda la elección de verbos informales, así como el empleo de términos y de expresiones de bajo registro (A.7) (A.8):

		A
TB	4	You keep yourself clean.
TM		No hay que andarse metiendo en líos.
TB	5	They don't get many coppers.
TM		No vienen muchos polis por aquí.
TB	6	I don't know many, some I've seen about.
TM		No conozco a muchos, a algunos los he visto por ahí.
TB	7	Sometimes it's draughty, I don't kip.
TM		A veces se siente chiflón. No soy de las que se duermen.

⁶¹ Poca densidad hipotáctica: con esto quiero decir que la poca subordinación y encadenamiento complejo de las oraciones son distintivas del lenguaje *pinteresco*, en el que las oraciones son simples y están enlazadas mediante puntos y seguidos. Sin embargo, en este caso, la simpleza de construcción sintáctica también evidencia la carencia de recursos lingüísticos de la narradora y enfatizan la oralidad característica del monólogo.

TB	8	Sometimes a man slips me the morning paper.
TM		A veces un hombre me pasa el periódico matutino.

Como se puede apreciar, la informalidad del lenguaje realza tanto la emulación del habla vulgar como el tono ensimismado que caracteriza al monólogo. Mientras tanto, en las traducciones, algunas no poseen el mismo “desenfado sintáctico” con el que el texto base emula esta expresión informal. En los primeros seis ejemplos opté por oraciones vagas que transmitieran la sencillez del lenguaje. En los ejemplos A.7, A.8 y A.9 procuré escoger verbos poco ostentosos como “pasar” y “tomar” debido a que la elección de verbos como *slip*, *catch*, *kip* revela la pobreza sintáctica de la narradora.

El ejemplo A.7, sin embargo, merece una explicación mayor. En este fragmento, la narradora emplea un tono de auto valorización, como si ella fuera una brillante excepción entre todos esos indigentes que también buscan refugio en los cafés nocturnos de la ciudad. En mi traducción, esta intención recae en la oración: “No soy de las que se duermen”. No obstante, para compensar el bajo registro de *kip*, empleé la palabra “chiflón” para traducir *draughty*. Este ejemplo muestra claramente las dos fuerzas que predominaron durante el proceso de traducción: un balance entre la naturalidad en la expresión de la lengua meta y el efecto que provoca el texto base. Otro ejemplo similar es el A.4, en donde el tono “dignificado” que proyecta la oración es más intenso que su informalidad; a pesar de mantener una construcción simple. Tanto la oración del texto base como su traducción poseen una construcción sintáctica y léxica muy simple. Sin embargo, la informalidad del texto base recae en el error gramático de la oración, mientras que en la traducción esta recae, sobre todo, en la reiterativa construcción perifrástica “andarse metiendo en líos”, cuyo registro bajo también compensa las conjugaciones erróneas que la narradora tiene en el texto base en otras partes como las de los ejemplos A.2 y A.3.

Finalmente, en los ejemplos A.5 y A.6 las construcciones del texto base emplean verbos débiles y poco precisos como *get* y *see about* y también palabras de la jerga inglesa, como *coppers*. La traducción optó por elecciones léxicas similares, en donde se exaltara la poca erudición en el lenguaje de la narradora. Cabe agregar que el uso de contracciones para abreviar el discurso, como: *It's*, *don't*, *I've* son detalles que también sirvieron para construir

a detalle el perfil e instrucción de la protagonista, así como todo lo que implica su desenfadada articulación.

En algunos casos fue imposible enfatizar la oralidad e informalidad del lenguaje tal y como aparecen en el texto base. Por lo tanto, con el fin de exhibir las particularidades del lenguaje de este monólogo, decidí hacer ciertas compensaciones en algunas partes clave del texto, los cuales enlisto a continuación. Las cursivas señalan las compensaciones per se:

A		
TB	10	He used to be in on it.
TM		Andaba <i>metido en eso</i> .
TB	11	If there's someone taken her place she tells him.
TM		Si hay alguien en su lugar, ella <i>lo quita</i> .
TB	12	Once a man stood up and made a speech .
TM		Una vez un <i>tipo se paró</i> de su asiento y <i>se puso</i> a dar un discurso.
TB	13	He was pulling his hairs out of his head.
TM		Se jalaba los <i>pelos</i> .
TB	14	I give them a look.
TM		<i>Me les quedo viendo</i> .
TB	15	We soon told him off, my friend did.
TM		Nosotras luego luego lo pusimos en su lugar, <i>bueno</i> , mi amiga.

En los ejemplos que van de A.10 al A.14, la compensación se logró a través del uso de oraciones simples (A.10) o de construcciones perifrásticas (A.11) (A.12), así como por medio de la elección de verbos y palabras que sonaran de acorde con el tono y el limitado registro del lenguaje (A.13) (A.14), como las que se resaltan en cursivas. En el ejemplo A.15, por otro lado, la palabra “bueno” no aparece en el texto base, sin embargo, en la traducción mantiene y refuerza el tono aclaratorio de la oración. De este modo, a pesar de que en algunas partes la traducción no aceptaba otras opciones para modular el registro, fue posible encontrar fragmentos que permitían cohesionar el registro léxico de “BW”. De este modo se pudo presentar un retrato claro de la protagonista a través de sus palabras.

En lo que concierne a “Lola”, las elecciones léxicas de los personajes revelan una instrucción académica elevada. Emplean un vocabulario refinado y la construcción sintáctica de sus oraciones es rebuscada e incluso compleja. Asimismo, el lenguaje es descriptivo y ceremonioso; de ahí que los ejemplos que se muestran a continuación sean fragmentos más o menos extensos y no palabras u oraciones. En este caso, los ejemplos también funcionan en diferentes niveles. En cada uno de ellos Pinter juega no sólo con el registro léxico y la construcción sintáctica, también lo hace con los sentimientos que suscita, con la intensidad gráfica de las escenas que describe y con la capacidad evocativa de éstas:

		B
TB	1	The information I had received from him, meagre, banal, threadbare, misleading or, where precise, outlandish, did me in fact precious little damn bloody good.
TM		La información que recibí de él, escasa, banal, trillada, engañosa, o cuando era precisa, descabellada, me sirvió, de hecho, para un maldito y soberano carajo.
TB	2	There is no end to boats. They disappear upstream in a long wake. So easeful their progress, wide their wake. There is no scar on my landscape.
TM		Hay muchos botes. Navegan río arriba hasta desaparecer, dejan una larga estela. Muy llevadero su trayecto, muy amplia su estela. No hay cicatriz alguna en este paisaje que me he hecho.
TB	3	A dawning sunset. You both had loved, years before. She looked at you, through grazing light. You saw. She had not forgotten you. When you had last seen her she cried, you touched her wrist, she buried her head, you withdrew your hand.
TM		El ocaso apenas despuntaba. Ustedes dos se amaron, hace años. Ella te miró, a través del destello de luz. Lo viste. No te había olvidado. La última vez que se vieron ella lloró, pusiste tu mano sobre su muñeca, agachó la cabeza, apartaste la mano.
TB	4	Thought it might be Lola, you can never tell when she might take it into her head to embark on another sally, sit down, sit, sit, tell me, willy nilly, all that is momentous in your life.
TM		Pensé que podría ser Lola, nunca se sabe cuándo se le puede ocurrir aparecerse, toma asiento, siéntate, siéntate, cuéntame, así como quien no quiere la cosa, todo lo que es relevante en tu vida.

Los fragmentos B.2 y B.3 son un claro ejemplo del recargado lenguaje de los personajes. Por un lado, su registro léxico es alto, esto lo revela el uso de sustantivos y adjetivos solemnes como: *upstream, easeful, wake, landscape, grazing, sunset, dawning*.⁶² Asimismo, predomina el uso de verbos elegantes y con impacto gráfico que crean imágenes poderosas. El conjunto de todas estas palabras producen un lenguaje que apela a visualizar escenas poéticas y cliché. La traducción, por su parte, logró integrar estos elementos. Afortunadamente, el español se presta para emplear un lenguaje generoso en adjetivos, detalles y ornamentos, de ahí la elección de adjetivos y sustantivos rebuscados como: “banal”, “trillada”, verbos de mayor formalidad que la normal como: “despuntar”, “navegar”, y, en general, el uso de un vocabulario y construcciones sintácticas “churriguerescas” llenas de descripciones meticulosas. A pesar de la opulencia del lenguaje de los personajes, estos también son capaces de expresarse con más soltura y familiaridad, como sucede en los incisos B.1 y B.4, en donde expresiones como *little damn bloody good* y *willy nilly* revelan un lenguaje coloquial y más desenfadado, la traducción, por supuesto, también lo refleja: “me sirvió para *un maldito y soberano carajo*” y “cuéntame, *como quien no quiere la cosa*”.

En conclusión en lo que respecta a los ejemplos de esta sección, puede comprobarse cómo tras un análisis de los personajes pueden determinarse rasgos no sólo de su personalidad, sino también de su comportamiento y reacciones en ese momento del monólogo. Dado que la prosa teatral invita a la representación (al menos en la imaginación del lector), este acercamiento a los personajes implica, incluso, un reconocimiento virtual de sus movimientos y gestos faciales, que permite detectar, matizar y perfilar los detalles que los construyen a ellos y, por ende, a los textos. Tanto este ejercicio como el entendimiento del ritmo de sus palabras y emociones permitieron que las soluciones y estrategias de traducción crearan una versión precisa y, por lo tanto, una lectura y comprensión eficaz.

⁶² Pinter lleva al límite la saturación del lenguaje, pues llega incluso a adjetivar sustantivos, como lo hizo con *dawning*, en donde la imagen del amanecer hecha adjetivo califica intensa e irónicamente la palabra *sunset*.

IV.2.iii. Ritmo

En Pinter, especialmente en este caso de “prosa teatral”, los signos de puntuación son los encargados de regular el ritmo. Si bien es importante detectar la actitud de los personajes a través del registro léxico, también es posible y necesario hacerlo a través del patrón que siguen los signos de puntuación. Del ritmo de ambos textos depende la velocidad con la que se producen los sentimientos, los cambios de humor de los personajes y sus reacciones. Aunque en mis primeras versiones alteré radicalmente la puntuación de los textos, llegué a la conclusión de que esta debe permanecer inalterable. En la puntuación reside el efecto que estos generan y, por lo tanto, la traducción la respeta rigurosamente, salvo en contadas ocasiones, donde la naturaleza del español exige un encadenamiento más entretejido de las oraciones, fue en estos pasajes donde los puntos del texto base se volvieron comas.

En el caso de “BW”, más allá del contenido de las oraciones, hay que notar la limpieza con la que estas están ordenadas. Predomina el uso de los puntos y seguidos y oraciones simples, que no fueron difíciles de emular en la traducción. La parquedad de la puntuación refleja la medida del carácter de la narradora para vivir y expresarse. El caso de “Lola” es diferente, tiene una puntuación más compleja y arrítmica.⁶³ Se distingue por el uso recurrente de la coma, que provee al texto de una fluidez inusitada que conduce al lector a través de la corriente de ideas y emociones de los personajes. Pinter se vale de las comas para controlar la tensión dramática o acelerarla, como lo hace en pasajes en donde prescinde absolutamente de ella.⁶⁴ La puntuación en esta pieza revela que son las sensaciones del hablante las que dictan el ritmo con más frecuencia de lo que los cánones tradicionales de puntuación lo hacen. Cuando el protagonista se altera o quiere enfatizar el dramatismo de sus palabras, la puntuación desaparece y se acumulan una serie de oraciones que tienen gran impacto visual y emotivo. A continuación se muestran algunos fragmentos representativos y sus respectivas soluciones:

⁶³ Cabe señalar que se trata de una puntuación más alejada del económico estilo *pinteresco*, que distingue a casi toda la obra del autor. Esto podría deberse al carácter cinematográfico que distingue a *Lola* y que apuesta por el flujo veloz y continuo de imágenes y sentimientos.

⁶⁴ La definición de Helena Beristáin sobre el monólogo explica la tendencia de esta figura para prescindir de la puntuación, especialmente cuando el fragmento está diseñado para revelar las fluctuaciones de la mente del hablante, que probablemente naufraga en algún ánimo alterado. Esto también podría relacionarse con la falta de puntuación en ciertos fragmentos de “Lola” y también con la exaltación de la oralidad.

		B
TB	1	[...] the darkeyed, darkhaired girl he had known, and loved, when a boy, long gone, long last seen, dancing so lightly in his young arms, amid flowering plants. It was love at second sight, consumed, tattooed between them on golden windows (a moment when dawn and sunset glided together in summer must) her eyes her hair so lost in shocking seconds graze of light on departing Paris gone. But that can not be all. He has left me to ponder on all he has kept from me.
TM		[...] la muchacha ojinegra, pelinegra, que había conocido y amado de muchacho, hace mucho ausente, vista por última vez hace mucho, cuando ella danzaba etéreamente entre sus brazos joviales, rodeados de plantas florecientes. Fue amor a segunda vista, consumado, tatuado entre ellos sobre las ventanas doradas (momento en el que el alba y el ocaso se deslizaban juntos en el ardor veraniego) sus ojos sus cabellos tan perdidos destello de luz al salir de París se fueron. Pero eso no puede ser todo. Me puso a meditar sobre todo lo que me ha ocultado.
TB	2	The incident which contained a darkeyed darkhaired girl, in a train leaving Paris, in a window, passing. A dawning sunset. You both had loved, years before. She looked at you, through grazing light. You saw. She had not forgotten you.
TM		El incidente en el que estaba la ojinegra pelinegra, sentada junto a la ventana de un tren que salía de París, que pasaba. El ocaso apenas despuntaba. Ustedes dos se amaron, hace años. Ella te miró, a través del destello de luz. Lo viste. No te había olvidado.
TB	3	Saw Smith again. What rubbish. Why do I go there? Up his old stairs, the long wait for the door to open, the door opens, always the hesitation, oh hello, door kept ajar, oh hello, oh it's you, what a surprise, thought it was Lola, come in, we go in, we stand.
TM		Visité a Smith de nuevo. Qué tontería. ¿Para qué voy? Ahí arriba, en lo alto de sus viejas escaleras, esperando una eternidad para que la puerta se abra, la puerta se abre, la vacilación de siempre, ah hola, la puerta entreabierta, ah hola, eres tú, qué sorpresa, pensé que era Lola, pasa, pasamos, nos quedamos de pie.

El ejemplo B.1 resulta útil para ilustrar el argumento anterior, contiene partes con puntuación y sin ella. También condensa claramente la variedad de emociones que el protagonista atraviesa: el narrador empieza rememorando una escena que en cuestión de

segundos se transforma en un flujo ininterrumpido de palabras, cuya velocidad busca emular la celeridad que la escena retrata. El cambio repentino en la puntuación marca una transición en la actitud del hablante, quien pasa de tener un tono reflexivo y poético a uno más agitado y dramático.

El ejemplo B.2, por su parte, describe la misma escena que B.1 y, sin embargo, tiene puntuación. Este hecho salta a la vista ¿por qué dos fragmentos idénticos tienen diferente ritmo? La única respuesta coherente es que, como ya se advirtió, la cadencia está sujeta a los caprichos del hablante más que a las formalidades de la puntuación convencional. Esto queda comprobado si analizamos el momento en que el personaje profiere este fragmento y la actitud con que lo hace, la cual, por cierto, es muy diferente a la de B.1. Finalmente, el caso B.3 muestra cómo la puntuación se distribuye para enfatizar el carácter oral y familiar del lenguaje. En este fragmento, la actitud del hablante es reflexiva pero también recuerda y parodia la ya conocida mecánica que se da cada que visita a su amigo. El pasaje revela la familiaridad natural de un encuentro entre viejos amigos. En este caso, la puntuación juega con la informalidad que el momento transmite. Las respectivas traducciones, como se puede verificar, respetaron fielmente la cadencia de todos estos fragmentos. Su eficacia reside en la creación de oraciones y párrafos que transmiten la textura emocional de los personajes de manera clara y convincente para el receptor.

El análisis de elementos intratextuales, como lo son los personajes y el ritmo, facilita la interpretación y posterior construcción de los pilares más importantes de los textos. Sin embargo, hay otro tipo de elementos, que aunque también son importantes, su función está encaminada a brindar los detalles que dan unión a los textos, bajo la metáfora del vestuarista, estos rasgos son las puntadas que dan forma a la prenda, es decir, que la hacen apta para vestir.

IV.2.iv. Elementos recurrentes

Además de la presencia de ciertas palabras o ideas que se repiten como una especie de *leitmotifs*, existen otro tipo de elementos que se encuentran reiteradamente en el texto. La presencia de estos también resulta significativa para la cohesión de la pieza. En el caso de “BW”, por ejemplo, estos son los nombres propios; entiéndase, los nombres de calles, avenidas, zonas y monumentos importantes de Londres. Cabe señalar que la mención

constante de estos lugares va trazando una especie de mapa en la imaginación del lector. Este detalle contribuye al efecto teatral y escenográfico de la pieza.⁶⁵ Londres es el escenario indiscutible de este texto; por lo tanto era más pertinente mantener todas las referencias espaciales: *Marble Arch, Fleet Street, Liverpool Street, Aldwych, Embankment*, a la zona centro-comercial y así exaltar su *inglesidad*.

En el caso específico del nombre de la calle *Fleet*, decidí por eliminar el sustantivo *Street*. Esta decisión obedece a razones tanto estilísticas como teóricas. Por un lado, aunque el nombre de la calle podía traducirse como “calle Fleet”, su traducción carecía de naturalidad y la lectura perdía fluidez. Por otro lado, dado que en mi criterio de traducción la recepción del lector es muy importante, consideré congruente exaltar las referencias extranjeras. Sirkku Aaltonen, en su libro *Time Sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society* señala: “Familiarity supports the myth of authenticity, which is important when realism is the dominant narrative, and makes acceptance easier”.⁶⁶ Como bien lo sugiere Aaltonen, la familiaridad de una traducción suele confundirse con el realismo de esta.⁶⁷ El lector, como parte de su proceso de recepción, tiene la responsabilidad y el derecho de conocer las referencias reales en las que el texto se origina. A la luz de todas estas consideraciones traduje los nombres de las calles y del establecimiento del siguiente modo:

A		
TB	1	Then I go into the Black and White at Fleet Street and sometimes my friend comes.
TM		Luego entro al Black and White que está en Fleet y a veces mi amiga viene.
TB	2	I've been down to Liverpool Street.
TM		He caminado por la calle Liverpool.

⁶⁵ Se debe enfatizar la importancia del espacio geográfico de “BW”; el área donde se mueve la protagonista es muy reducida. Por supuesto, la limitación de su movimiento a través de la ciudad dice mucho de su limitación y maniqueísmo mental. Ella sólo se mueve entre la oscura soledad de las calles y la luminosidad gélida e impersonal de los cafés que frecuenta.

⁶⁶ Sirkku AALTONEN. *Time Sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society*, Gran Bretaña, Multilingual Matters Ltd, 2000, p.1.

⁶⁷ En el contexto de esta cita y del presente trabajo, entiéndase el uso de la palabra *realism* como la representación auténtica y verosímil de la realidad.

Puesto que la naturalidad es una de las metas a alcanzar en esta traducción, las soluciones buscaron una opción que mostrara propiamente la expresión hablada y cotidiana en español. Para dar con esta solución fue necesario agudizar mi sensibilidad para advertir qué expresión era más recurrente. De acuerdo con las observaciones, en español las personas no suelen decir: “Voy a la Avenida Insurgentes” o “Nos vemos en la Avenida Champs Elysées”. La manera natural y común de decir las oraciones anteriores es mucho más informal: “Voy a Insurgentes” “Nos vemos en Champs Elysées”. De igual modo, ejemplos como el A.1 no sólo dejan claro que Fleet es una calle de Londres, sino que transmite una fluidez poco forzada en la voz española de la narradora. Cabe señalar que se aplicó el mismo criterio para traducir los casos de *Marble Arch*, *Aldwych* y *Embankment*. No obstante, el ejemplo A.2 muestra como Liverpool Street fue una excepción y se tradujo como “calle Liverpool”, esta decisión tiene, sobre todo, fines aclaratorios, ya que Liverpool es, al mismo tiempo, una calle de Londres y una ciudad de Reino Unido y esto puede originar confusiones. En lo que respecta a las referencias espaciales en francés en “Lola”, en el caso de la *Gare de Lyon* seguí el mismo principio que en “BW” y la dejé intacta. Sin embargo, en el caso de Côte d’Azur, traduje “Costa Azul” porque a diferencia del inglés, el español sí tiene un nombre traducido para ese espacio geográfico.

De manera similar, en el caso del nombre *The Black and White*. Evité la traducción completa y traduje únicamente el artículo, así, tanto el título como el nombre del establecimiento quedaron como “El Black and White”. Dado que se trata del nombre de un establecimiento, es decir, de un nombre propio, la decisión más pertinente es la de mantenerlo en su lengua base, tal como se muestra también en A.1. Esta resolución también obedece a la observación del lenguaje. En español no traducimos el nombre original de los establecimientos: “Vamos a comer al Rey de las Hamburguesas” sino “Vamos a comer a Burger King”. Los ejemplos anteriores demuestran cómo la traducción de una expresión artística y comunicativa requiere soluciones menos literales pero más auténticas y naturales, que permitan al lector sentirse en contacto con el texto.

No obstante, hay dos excepciones a esta tendencia. Por un lado, la única referencia que si explicité fue el nombre *Euston*:

A		
TB	1	I had coffee up at Euston, a time or two, going back.
TM		Lo probé una o dos veces en la estación Euston, cuando venía de regreso.

Decidí hacer esta explicitación porque el texto está haciendo referencia a la estación de trenes y metro *Euston*. La palabra “estación” ubica claramente a la narradora –y al lector– dentro del escenario que recrea el texto: una estación de gran movimiento, como es Euston, tomando café barato en algún establecimiento sombrío. Esta “imagen” aumenta la capacidad evocativa del texto y también refleja claramente la intensidad emocional con que la narradora vive la atmósfera que la rodea. La segunda excepción tiene que ver con *Waterloo Bridge*, que traduje explicitándolo por “El puente de Waterloo”:

A		
TB	2	One morning I went a bit over Waterloo Bridge.
TM		Una mañana llegué hasta el puente de Waterloo.

En este caso, cuando se hace referencia a monumentos o lugares que son una referencia conocida por todos, éstos suelen traducirse a la lengua de llegada, tal es el caso de “La Torre Eiffel”, “El arco del Triunfo”, “La Torre de Londres” o como en los nombres de la realeza, “Elizabeth I”, “Enrique VIII”, “Ricardo III”, etc.⁶⁸

En “Lola”, por su parte, la presencia de diferentes expresiones idiomáticas revela la familiaridad con que se llevan los personajes. Las cursivas señalan estas expresiones *per se*, por ejemplo:

B		
TB	1	The information I had received from him, meagre, banal, threadbare, misleading or, where precise, outlandish, <i>did me in fact precious little damn bloody good.</i>

⁶⁸ Virgilio MOYA, *La traducción de los nombres propios*, Cátedra, Madrid, 2000, *passim*.

TM		La información que recibí de él: escasa, banal, trillada, engañosa o cuando era precisa, descabellada, <i>me sirvió, de hecho, para un maldito y soberano carajo.</i>
TB	2	Tell me, <i>willy nilly</i> , all that is momentous in your life
TM		Cuéntame, <i>así como quien no quiere la cosa</i> , todo lo que es relevante en tu vida.
TB	3	<i>No candle I know holds a candle to your candles.</i>
TM		Nunca he visto una vela que brille tanto como brillan las tuyas.
TB	4	Never precisely <i>clench you within my noose</i> , so to speak.
TM		Nunca he podido <i>atraparte en mis redes</i> , por así decirlo.

Estas expresiones resultan importantes pues se encargan de proyectar lo que los personajes no logran expresar con todas sus palabras rebuscadas. Al final, el resto del texto y su saturación no es más que la “paja” que llena esos vacíos existenciales y que sólo podemos sentir verdaderamente llenos cuando los personajes bajan el registro de su vocabulario y profieren expresiones idiomáticas que condensan y revelan sentimientos más profundos como: sarcasmo y enojo (B.1), familiaridad (B.2) ironía (B.3) y adulación (B.4). La traducción de estas frases buscó la expresión más precisa posible que reflejara la esencia cultural, lingüística y comunicativa que estas encierran.⁶⁹ Aunque no todas las soluciones son, en apariencia, idénticas, podremos notar que la estrategia de adaptación logró resultados satisfactorios que establecen un registro léxico, un tono familiar, y una carga significativa cuya profundidad tiene la misma dimensión que la que se percibe en el texto base. De este modo, el texto meta es práctico y eficaz porque presenta soluciones plausibles que suscitan la empatía y el entendimiento del lector, quien está frente a un texto cuyo lenguaje se equipara con la expresión natural y coloquial.

⁶⁹La traducción de todas las expresiones idiomáticas podría considerarse como prácticamente imposible. La lingüista Isabel Negro Alousque, de la Universidad Complutense de Madrid, afirma que “La relación entre lengua y cultura se refleja principalmente en el léxico. Las expresiones idiomáticas constituyen una categoría de unidades léxicas marcadas culturalmente, y son, por tanto, fuente indiscutible de inequivalencias traductológicas que plantean problemas a la hora de ser transvasadas a otra lengua”. Isabel NEGRO ALOUSQUE, *Revista de Lingüística y Lenguas Aplicadas*, “La traducción de las expresiones idiomáticas marcadas culturalmente”, “Volumen 5, Universitat Politècnica de València, Año 2010, http://www.upv.es/dla_revista/docs/art2010/10_I_Negro.pdf

IV.2.v. Pasajes clave

A lo largo de este capítulo señalo la importancia que tienen ciertos elementos, pues estos mantienen la cohesión del texto traducido. No obstante y como ya lo había mencionado en líneas anteriores existe otro concepto a considerar, el cual es necesario para la creación de un texto funcional: la coherencia.⁷⁰ En el caso de “BW” y “Lola”, podría decirse que las prioridades y ejemplos discutidos en los apartados anteriores están más relacionados con la solidez del plano léxico, sintáctico y gramático que entretejen al texto. La coherencia, por su parte, ayuda a la proyección adecuada de todos estos elementos, les da dirección y sentido. En este apartado presento los pasajes clave en los que radica gran parte de la polisemia tanto de “BW” como de “Lola”. La traducción acertada de estos fragmentos consolida la coherencia de mi versión ya que proporcionan al texto progresión temática, en otras palabras, ayudan a terminar de atar todos los cabos que ambos van desarrollando.

A diferencia de los casos anteriores, la complejidad de estos ejemplos no radicaba en detalles léxicos, sino en detalles semánticos que funcionan en el nivel macro estructural del texto. A continuación muestro los casos de “BW” y sus respectivas traducciones:

		A
TB	1	I give them a look. They never pick me up. They took my friend away in the wagon once. They didn't keep her. She said they took a fancy to her. I've never gone in for that. You keep yourself clean.
TM		Les echo una mirada. Nunca me han levantado. Una vez se llevaron a mi amiga en la patrulla. Pero al rato la dejaron ir. Ella dice que fue porque les gustó mucho. Nunca he estado adentro por nada de eso. No hay que andarse metiendo en líos.
TB	2	I was having a bowl then and this man was leaning from across the table, dead asleep, but sitting on his elbows, scratching his head. He was pulling the hairs out of his head into my soup, dead asleep. I pulled my bowl away.

⁷⁰ Podría decirse que dentro del proceso de traducción y concepción del texto meta, se manejan dos tipos de coherencia, que además funcionan paralelamente: la local y la global. La primera asigna los significados del texto en el nivel de la estructura de las oraciones individuales y relaciona la coherencia y cohesión de unas oraciones con otras. La segunda está relacionada con el texto completo, es decir, se aplica en términos macro estructurales.

TM		Una de esas veces me estaba tomando un plato cuando vi que el tipo que estaba inclinado hacia mí estaba tan dormido que parecía muerto, pero se rascaba la cabeza, estaba apoyado sobre sus codos. Se jalaba los pelos una y otra vez y se le caían en mi sopa, estaba tan dormido que parecía muerto. Moví mi plato.
TB	3	They give you injections, she said, it's all Whitehall, they got it all worked out, she said, they can tap your breath, they inject you in the ears.
TM		Te ponen inyecciones dijo ella, todo es cosa del gobierno, lo tienen todo bien planeado, me dijo, vigilan tu respiración, te meten jeringas por las orejas.

En el texto base del ejemplo A.1, el tono reprobatorio de la narradora insinúa que su amiga se prostituye con los policías: *They took a fancy to her, they took my friend away in the wagon once, they didn't keep her, I've never gone in for that, you keep yourself clean*. El tono de estas frases es de suma importancia porque ayuda a darle continuidad a la actitud oscilante de todo el monólogo: cuando la narradora va de recapitular con pena y cierto patetismo la monotonía de su vida, a la revaloración de sí misma gracias a los actos que evita cometer.

Los ejemplos A.2 y A.3, por otro lado, tienen que ver con la potencia escénica de las descripciones que hacen estos pasajes. Lo hacen de manera gráfica y las imágenes que producen son grotescas, invasivas, desconcertantes. En el ejemplo A.2, el lenguaje del texto base, aunque simple y económico, es evocativo y gráfico; detalla claramente la posición espacial del hombre con respecto a la narradora. Esta riqueza en la descripción llega a impulsar el lenguaje hasta llevarlo al plano visual, lo que intensifica la repulsión y rareza que esta descripción genera: [...] *scratching his head. He was pulling the hairs out of his head into my soup, dead asleep. I pulled my bowl away*. La traducción buscó proyectar esta intensidad y variedad de sensaciones y, al mismo tiempo, hacerlo con un lenguaje claro, como se puede verificar en el ejemplo. En A.3, aunque la descripción no es tan grotesca como la anterior, es igual de gráfica e invasiva: *They can tap your breath, they inject you in the ears*. En este caso, el fragmento hace referencia (si no es que critica) al sistema, y al control que este ejerce sobre todos; incluso sobre la gente que no está integrada activamente a este: *They give you injections, she said, it's all Whitehall, they got it all worked out*. El reto en este caso era el de mantener la potencia gráfica y escénica de la descripción y, sobre

todo, enfatizar la alusión al sistema y a su asedio. En el texto base, la oración *it's all Whitehall*, hace referencia a la zona de Londres en donde se encuentran las oficinas de gobierno, policía y servicio secreto de Inglaterra. Dado que la referencia a *Whitehall* y lo que representa es sólo claro para los lectores nativos o expertos, fue necesario jugar con la idea detrás de la palabra y explicitarla como: “todo es cosa del gobierno”.

Mediante el análisis de los problemas que representan estos pasajes así como la comprobación de la efectividad de sus respectivas soluciones, es posible advertir la importancia de estos para el sentido global del texto. Su intensidad ayuda al monólogo a transmitir el desconcierto y el miedo generalizado que la narradora muestra a lo largo de toda la pieza: para ella, cuando el contacto se vuelve más cercano, puede resultar chocante y agresivo. En lo que respecta a Lola, los pasajes clave son los siguientes:

		B
TB	1	He was on a train, he said, leaving the Gare de Lyon; dozens of lines crossed; an exquisite arrangement of train upon train, crossing, deflecting, genuflecting, quite the most courteous choreography ever encountered by the witness, who then remarked the lurching silver train, undoubtedly bound for the Côte d'Azur, cheek to cheek with his own, and in the azure window (sunset, or dawn, scattered upon the pane) the dark-eyed, dark-haired girl he had known, and loved, when a boy, long gone, long last seen, dancing so lightly in his young arms, amid flowering plants.
TM		Iba en un tren, dijo, que salía de la Gare de Lyon; docenas de rieles se entrecruzaban; una exquisita procesión de trenes que se saludaban con reverencia al encontrarse, para luego continuar sus caminos bifurcados, sin duda la coreografía más delicada con la que se había topado el testigo, quien en ese momento advirtió el plateado y serpentino tren que sin vacilar iba rumbo a la Costa Azul; flanco a flanco con el suyo y a través de la ventana lapislázuli (el ocaso, o el alba, dispersos sobre el vidrio) la muchacha ojinegra, pelinegra, que había conocido y amado de muchacho, hace mucho ausente, vista por última vez hace mucho, cuando ella danzaba etéreamente entre sus brazos joviales, rodeados de plantas florecientes.
TB	2	I see you only in the shuddering of candles, an old man, one who had never known boyhood, or other distinctions of light.

TM		Sólo te puedo vislumbrar ahí, entre la luz parpadeante de las velas, un hombre viejo, que nunca supo lo que es la niñez, ni distinguir entre el bien y el mal.
----	--	--

En B.1, las descripciones son pomposas pero el lenguaje no deja de ser directo: *dozens of lines crossed; an exquisite arrangement of train upon train, crossing, deflecting, genuflecting [...] who then remarked the lurching silver train, undoubtedly bound for the Cote d'Azur, cheek to cheek with his own*, tanto los verbos como la frase *cheek to cheek* resumen y capturan de un solo golpe el dramatismo del momento.⁷¹ La traducción tuvo que ser más explícita para mostrar la intensidad gráfica e histriónica del texto: “docenas de rieles se cruzaban; una exquisita procesión de trenes, que al encontrarse se saludaban con reverencia para después esquivarse [...] advirtió el plateado y serpentino tren que iba sin vacilar rumbo a la Costa Azul; al costado del suyo”. El ejemplo B.2, es también un caso en donde la traducción recurrió a la explicitación. La frase “*or other distinctions of light*”, es difícil de entender, no obstante, después de una investigación en diferentes fuentes pude comprender que la expresión hace referencia a la capacidad de distinguir entre el bien y el mal: “Darkness and light in the classical canon typically represent two opposing forces of nature, whether good and evil, knowledge and ignorance, love and hate or happiness and despair”.⁷² La solución no trajo más problemas y la traducción quedó: “ni distinguir entre el bien y el mal”. Considero preciso señalar estos ejemplos ya que su correcta transmisión consolida la dualidad que se maneja a nivel macro-semántico del texto que, al igual que en

⁷¹ Ver fotografía en la sección de anexos.

⁷² Scott NEUFFER. “Dark and Light Symbolism in Literature”. <http://classroom.synonym.com/dark-light-symbolism-literature-2137.html>.

Cabe señalar que este ensayo no es la única fuente que consulté para aclarar mis dudas al respecto del fragmento *or other distinctions of light*. También busqué en la red ejemplos literarios en donde apareciera la misma frase y, aunque no pude encontrar uno similar, hallé una interesante versión comentada de la Divina Comedia en inglés. En una de las notas, el traductor Paul S. Bruckman emplea esta frase para explicar una estrofa del canto III del Infierno: “Within that tenebrous domain, it is forever dark and devoid of the distinctions of light that, on earth would mark day and night”. Con este comentario queda claro cómo la oposición entre el día y la noche suele asociarse con la oposición entre el bien y el mal, entre la tierra y el infierno.

Paul S. BRUCKMAN (Trad.) en *La Divina Commedia (The Divine Comedy) Inferno*. Dante Alighieri. http://books.google.com.mx/books?id=BB7kgETtCJUC&pg=PA63&lpg=PA63&dq=%22distinctions+of+light%22&source=bl&ots=T5nVDGMS6Y&sig=RmN82_S6B2YiHkMkW1_ZGUph5mg&hl=es&sa=X&ei=vKqJUbaQIorm8gTz-YGIBA&ved=0CFUQ6AEwBg#v=onepage&q=%22distinctions%20of%20light%22&f=false

“BW”, está ligada con la oscilación, en este caso, el titubeo entre hacer entre lo correcto y lo incorrecto, vivir en la verdad o en la mentira.

Aunque “BW” y “Lola” difieren entre sí en contenido, no difieren en técnica. A medida que fui asimilando los textos y entendiendo su urdimbre, me quedó claro que estos son una composición en la que cada parte tiene una función específica. Martin Esslin señala esta característica como una de las que conforman el sello de Pinter: “The direct consequence of the density of texture of his writing: each syllable and each silence is part of an over-all design, all portions of which are totally integrated [...] there are no redundant parts in his work”.⁷³ Como bien lo señala Esslin, todo en Pinter está sincronizado. Así fue como supe que la mejor postura de traducción era la de recrear el efecto que esta produce a partir del previo análisis y posterior construcción del ánimo de sus personajes y de sus reacciones, sobre todo, a partir de *qué* dicen y de *cómo* lo dicen. La traducción considero todos estos recodos en los senderos de cada texto y resaltó sus respectivas aristas. A fin de cuentas, uno de sus mayores propósitos es el de brindarle al texto meta una cohesión y coherencia sólida y clara a través del reforzamiento de todos los elementos sobresalientes mencionados en este capítulo. Una traducción en movimiento es aquella que resulta efectiva y entendible al momento de leerse, es decir, que es funcional.

IV.3. Contrastes

La teoría del Escopo propone la idea de que “no hay una única forma de traducir un texto original, sino tantas como objetivos traslatorios y que estas determinan las diferentes estrategias de traducción.”⁷⁴ Esta afirmación cobra sentido en el momento de contrastar traducciones de un mismo texto hechas por diferentes traductores. A lo largo de mi proceso de investigación, encontré la única traducción de “BW” disponible en nuestro idioma. El monólogo estaba traducido por el también dramaturgo argentino Rafael Spregelburd.⁷⁵ Al leer su versión, me resultó imposible ignorar que tenía varios localismos porteños así como

⁷³ Martin ESSLIN, *op.cit.*, p. 240.

⁷⁴ Virgilio MOYA, *La selva de la Traducción: teorías traductológicas contemporáneas*, Madrid, Cátedra, 2004, p.88-89.

⁷⁵ La versión de Spregelburd de “The Black and White” se puede encontrar en: Harold PINTER, *El Amante, Escuela Nocturna, Sketches*, Rafael Spregelburd (Trad.), Buenos Aires, Losada, 2005.

construcciones lingüísticas que recurrían al “voseo”, sello característico del español que se habla en Argentina. Esto me llevó a compararla con la mía y a cuestionar mis decisiones.

El hecho de ver estos localismos tan evidentes en una traducción oficial y publicada me desorientaba y asombraba. Para aclarar estas confusiones decidí contactar a Spregelburd y le envié un correo electrónico en el que le exponía todas mis preguntas e inquietudes. La más importante era la cuestión del español porteño.

En su respuesta me explicó que su decisión se debía a varias razones: para empezar, que el hecho de naturalizar la voz de la narradora a un español argentino tenía el fin de crear una expresión espontánea “en virtud de su sonido en castellano”, pues, de emplear el “tú” en vez del “vos”, sonaría, como él mismo lo escribió, “a traducción gringa”, lo que resultaría chocante y forzado para el público argentino. Esta cuestión lo llevaba a la segunda razón: “es útil tener traducciones locales para una mejor difusión de la obra”.⁷⁶ Fue así como comprendí que las decisiones de Spregelburd revelaban su preocupación por lograr una traducción funcional y accesible para el público argentino. Lo demostraba, sobre todo, su objetivo por que la traducción sonara “verosímil en la boca de los personajes y no que sonara a ‘literatura bien escrita’”.

En lo que respecta a mi traducción, en un principio había decidido crear una versión que tuviera un español “neutro”. Sin embargo, esta opinión cambió radicalmente después del contacto con Spregelburd. En ese sentido, después de haber reformulado mi criterio de traducción a través de las teorías funcionalista y del Escopo, noté que nuestras estrategias, decisiones, contextos y receptores difieren en varios sentidos pues aunque se trata del mismo idioma, este proviene de dos regiones diferentes: Argentina y México. Por lo tanto, el léxico, las referencias culturales y las construcciones lingüísticas difieren; por ejemplo: la versión argentina dice: “uno me apestó”, mientras que la mía dice: “uno me contagió”, o cuando Spregelburd traduce: “siempre ando de pollera gris y con la bufanda roja” yo traduzco: “siempre traigo mi falda gris y mi bufanda roja”. Sin embargo, a pesar de estas diferencias yo también tenía el mismo interés que él por lograr la funcionalidad del texto y hacerlo accesible; entre mis objetivos también estaba el de enfatizar la naturalidad del idioma, particularmente la oralidad, el ritmo, la teatralidad y, por lo tanto, la verosimilitud

⁷⁶ Rafael SPREGELBURD, e-mail enviado desde spre@fibertel.com.ar el 4 de diciembre de 2011. Disponible en la sección de anexos.

de los textos. Fue así como llegué a la conclusión de que no debía evitar que mi traducción tuviera un carácter local, especialmente para mostrar adecuadamente la interesante obra de Pinter que pocos conocen en México. Por lo tanto, mi traducción tiene un español mexicano, sobre todo en el uso de frases como “maldito y soberano carajo” o palabras como “chiflón”. Sin embargo, tampoco opté por soluciones que destacaran demasiado el español mexicano; por ejemplo, cuando escogí la palabra “autobús” en vez de la palabra “camión”. Esta decisión me pareció más adecuada para que la traducción no cayera en excesos y fuera más armónica. De este modo, tanto la ausencia del marcado voseo, como las palabras y construcciones que aparecen en mi versión no resultan tan altisonantes y chocantes al estar junto a palabras inglesas como *Fleet*, *Euston* o *Liverpool*, lo cual me parece que sucede en la traducción de Spregelburd, tal y como él mismo lo reconoce en el correo electrónico que me envió.

Por otro lado, la tercera y última razón de Spregelburd obedecía a criterios editoriales y de encargo. Muchas de las decisiones no dependieron sólo de él, sino también de las negociaciones que logró con los agentes de Pinter, quienes son muy cuidadosos con las traducciones que se hacen del autor y suelen pedir versiones que no neutralicen el tono sociocultural tan evidente en el lenguaje de los personajes. Esta cuestión me remitió a lo que Christiane Nord también señala en su enfoque funcionalista, y eso es que las traducciones generalmente parten de un iniciador que hace de la traducción un encargo que responde a necesidades determinadas, las cuales pueden ser de carácter editorial, didáctico, comercial, etc. En el caso de la traducción argentina, Spregelburd tuvo que optar muchas veces por opciones que no le parecían las mejores pero que satisfacían el criterio de los agentes. Afortunadamente, en este caso en particular estas necesidades tampoco limitaron mucho las decisiones del traductor, pues como Nord también lo contempla, los lineamientos requeridos se ajustaban y empalmaban tanto al criterio del traductor como al de los agentes: ambas partes estaban conscientes que una traducción exitosa de Pinter tiene que poseer una verosimilitud y naturalidad lingüística muy marcadas, tanto para lograr el efecto estilístico, como para posibilitar la funcionalidad de la misma. Sin embargo, hay que resaltar que el hecho de que estas negociaciones existan genera nuevos problemas de carácter estético en las traducciones. Este es un factor que puede interferir en mayor o menor grado en el acto creativo que es la traducción y que, por lo tanto, lleva al traductor a

tener en cuenta que necesita buscar soluciones versátiles que fomenten su creatividad, alcancen la funcionalidad y faciliten su trabajo editorial al mismo tiempo.

Finalmente, más allá de lo que es prudente hacer o no hacer en una traducción, puede comprobar cómo el funcionalismo demuestra que lo que propone como enfoque de traducción responde a una pulsión natural en la mayoría de los traductores pues, a fin de cuentas, se ocupa de la recepción adecuada del texto traducido. Un aspecto fundamental de esta perspectiva es que el traductor logre ofrecer a su público receptor la misma intensidad del sentido del texto base. Es así como el traductor debe entender que el éxito de su trabajo radica en lograr un equilibrio y dar espacio a cierta flexibilidad, tanto mediante el respeto al texto base, como a través de la conciliación entre las necesidades editoriales (si es que las hay) y las necesidades del texto, así como al dar un lugar primordial al receptor, a su cultura y a su lenguaje. Asimismo, el traductor no debe olvidar que este equilibrio es muy frágil y que la flexibilidad es una cuestión compleja, pues se puede caer en una sobreinterpretación o libertad excesiva con el texto base; por ejemplo, para alcanzar este equilibrio, la traducción no debe explicar las otredades del texto, sino exaltarlas. Sin embargo, esto no quiere decir que esa exaltación consista en perder la naturalidad de la lengua meta. Es precisamente en este movimiento calculado donde radica la auténtica sensibilidad del traductor-artista, pero también la lealtad que se le debe tener al texto base y, desde luego, al autor.

CONCLUSIONES

Apart from the known and the unknown, what else is there?

Harold Pinter

The Homecoming

Leyendo en la red el discurso de aceptación del premio Nobel que dio Harold Pinter en 2005, me encontré, a un costado de la página, una cita de la obra *The Homecoming*, misma que ahora sirve de epígrafe a estas conclusiones. Esta cita llamó mi atención porque invita a la búsqueda, al cuestionamiento de lo que conocemos y de lo que no conocemos. De algún modo, evoca también al acto de la interpretación, cuya esencia es la de escudriñar la naturaleza de algo y darle forma para permitir que los sentidos puedan captarlo. En ese sentido, la traducción es también un proceso de interpretación: se explora lo que nos llama la atención, se analiza su contenido y naturaleza, se transforma, se recibe y se reacciona.

No obstante, tanto la interpretación como el reconocimiento de las cosas, demuestran que hay algunas que no tienen una sola explicación y, que a su vez, esa misma explicación está llena de contradicciones que ofrecen más preguntas que respuestas. Esta confluencia de paradojas es el espíritu de la búsqueda, de la traducción y, sobre todo, de la literatura: la travesía. El destino también importa, pero éste no se alcanza al terminar el camino, sino al crearlo a través de la experiencia ganada.⁷⁷ La presente traducción representó un viaje interpretativo que buscaba encontrar *la* traducción perfecta. Sin embargo, el trayecto me desvió, y llegué hacia otro tipo de hallazgos, lecciones y conclusiones de mayor profundidad que expongo a continuación.

A pesar de que tenía la resolución de llevar a cabo una traducción bien hecha, no sabía cómo lograr este desafío. Sin embargo, tenía al menos una cosa a mi favor: la noción de que las traducciones, como las culturas, son dinámicas y responden a las necesidades de cada época y sociedad. Bien lo observó George Steiner: cada traducción está sujeta a la temporalidad.⁷⁸ Esta consideración, en la que creo, me impulsó a buscar *mi* propia traducción. Pero ¿qué es lo que la podía hacer única? primero, su carácter mexicano,

⁷⁷ Por destino me refiero a la meta, la cual es que la traducción sea procesada por sus receptores.

⁷⁸ George STEINER. "The Hermeneutic Motion" en Lawrence Venutti, *op.cit.*, passim.

despojado del voseo y que por lo tanto difiere de la versión argentina existente de Spregelburd. Segundo, la temporalidad misma, esta tiene una vigencia que terminará cuando las referencias y el vocabulario dejen de ser tan comprensibles para el público como lo son hoy. Tercero, que en ella viene implícita la consideración de que una traducción no es una copia idéntica del *original*, sino que es un constructo lingüístico de aspecto diferente pero que ha de *contener* la naturaleza del texto base, es decir, su esencia.

Como lo señalé a lo largo del trabajo, la labor de traducción es un proceso de construcción que puede compararse con la de un vestuarista. Este tiene que confeccionar cierta prenda para determinada escena y determinado actor; tiene que captar la esencia de la escena y convertirla en una prenda que cubra adecuadamente el cuerpo del actor. Del mismo modo, la traducción fue para mí un proceso constante de medición, de sensibilidad y de ponderación que buscaba producir una versión impactante y creativa. Al terminar el proceso Pinter me mostró (así como lo muestra a todo su público) que tanto en la vida real como en la literatura los seres humanos raramente usan palabras para expresar sus emociones, y si lo hacen muchas veces es sólo para sobrellevar la situación presente. Es por eso que resultó importante aprender a detectar que la presencia o ausencia de cada palabra, coma, punto y espacio tienen un propósito, el cual es el de brindar densidad semántica y expresiva a los textos.

Cuando llegó la hora de llevar todas estas observaciones al campo práctico, me di cuenta que mis soluciones tenían que emular la magia del lenguaje *pinteresco*, el cual se mostraba, en apariencia, rígido pero cargado de significaciones. Sin embargo, noté que el español es, por naturaleza, un lenguaje que forma oraciones más extensas y con un entramado mayor. Por lo tanto, en muchas instancias resultó imposible crear una traducción cuyo lenguaje tuviera la misma parquedad que el texto base, sobre todo en los casos en donde se hacían omisiones de elementos oracionales, errores de conjugación o en donde el texto base no explicitaba suficientemente los conceptos que constituían el sentido de partida. En muchas ocasiones lidié con casos cuya solución de traducción era fiel al texto base, no obstante, estas soluciones eran muy artificiales para el español. Comprendí que era inútil buscar equivalencias lingüísticas y estilísticas por la simple razón de que el concepto de equivalencia es cada vez más absurdo: se trata de dos lenguas diferentes y, por tanto, de dos modos disímiles de configurar el mundo. Me quedó claro que la excesiva atención que

se puede prestar a los detalles superficiales de “forma” no permite entender el poder de los textos a profundidad, mientras que la concentración en la estructura menos evidente y detalles de “fondo” facilita el hallazgo del sentido, de la esencia.

Considero que uno de los riesgos que un traductor corre si se aferra a “mantener” el estilo es que desatenderá la naturalidad del lenguaje meta. Lo oportuno entonces es buscar siempre una solución neutra y equilibrada que logre reproducir el efecto del texto y transmitir su contenido, aunque muchas veces estas decisiones impliquen pérdidas. Fue así como concluí que saber tolerar las pérdidas en una traducción no es un mal necesario, sino una virtud que lleva al traductor a desarrollar su papel a plenitud: la mera imposibilidad de la traducción perfecta convierte a la labor de la traducción en un acto creativo y artístico. Bien lo dice el filósofo José Ortega y Gasset, en su ensayo *Miseria y esplendor de la traducción*, en donde hace una de las reflexiones más profundas sobre la naturaleza siempre utópica y creativa de la traducción:

El buen utopista piensa que puesto que sería deseable libertar a los hombres de la distancia impuesta por las lenguas, no hay probabilidad de que se pueda conseguir; por tanto, que sólo cabe lograrlo en medida aproximada. Pero esta aproximación puede ser mayor o menor, hasta el infinito, y ello abre ante nuestro esfuerzo una actuación sin límites en que siempre cabe mejora, superación, perfeccionamiento; en suma: «progreso». En quehaceres de esta índole consiste toda la existencia humana.⁷⁹

Para mí, esta aproximación infinita de la que habla Ortega y Gasset resultó, en mi trabajo, la semilla que convierte al traductor en un productor de textos, como lo identifica Nord. El traductor es un artista en busca de formas que expresen la sustancia de lo que percibe. Esto me quedó más claro cuando pude valorar y contrastar “el arte” de mis decisiones, pues había logrado lo que me interesaba: que los lectores pudieran apreciar la faceta de Pinter como escritor de prosa. De algún modo, al traducirlos, también garanticé la supervivencia de estos monólogos que han pasado inadvertidos por años.

Otra conclusión a la que llegué, sobre todo después de contrastar mi versión con la de Rafael Spregelburd, es que la actitud que el traductor debe tener hacia los receptores no

⁷⁹José ORTEGA Y GASSET, “Miseria y Esplendor de la Traducción”, en *Obras Completas (1933-1941)*, Vol. 5, Madrid, Revista de Occidente, 1961, p. 439

debe ser condescendiente. De ahí que las traducciones no tienen que naturalizarse, es decir, no deben filtrar, omitir o adaptar rasgos distintivos de los textos de partida a la cultura meta, como por ejemplo, las referencias geográficas y culturales en el caso de “BW” y “Lola”.⁸⁰ En otras palabras, el traductor debe olvidarse de lo que considero los mitos que rodean el debatido concepto de la “traducción perfecta”: uno, el que la familiaridad es sinónimo de naturalidad y dos, el que las traducciones deben buscar equivalencias casi idénticas o “mantener” lo que se presenta en el texto base. Desde mi punto de vista, las traducciones no son *copias de un original*. Es por esto que a lo largo del trabajo evite, de manera intencional, emplear términos como “el original” o verbos como “imita” o “reproduce”. A fin de cuentas, las traducciones deben tener su propio carácter, es decir, a pesar de que son textos que hacen referencia a un *texto base*, deben considerarse y leerse como creaciones por derecho propio, cuya forma y sentido sean naturales en la lengua y cultura meta. Cabe señalar que lo anterior no quiere decir que las traducciones deban alejarse del texto base al grado que se disuelva el vínculo entre ambos.

Esto me lleva a exponer mis conclusiones en lo que respecta al aparato teórico que empleé para este trabajo. Aunque el enfoque funcionalista pueda criticarse por tener tendencias “domesticadoras”, creo que muchos habrán podido malinterpretar esta teoría. Se interpreta rígidamente al creer que sólo se trata de lograr, a través de un método pragmático, un producto que “transmita” de manera eficaz el sentido del texto base. Después de este viaje me ha quedado claro que esta apreciación no podría ser más superflua y equivocada, la funcionalidad radica no sólo en lograr una traducción cercana, también reside en la capacidad del traductor de “crear” una obra auténtica, armónica y leal. Por otro lado, considero que es necesario establecer una diferencia entre los conceptos de lealtad y fidelidad, no sólo por las confusiones que provocan, sino también para construir estudios de traducción más objetivos y, al mismo tiempo, innovadores.

El proceso de traducción está ligado a la búsqueda de la verdad, la cual, según muchos teóricos, radica en la fidelidad para con el texto base. No obstante, considero que el concepto de fidelidad opera en un ámbito que busca la permanencia de lo tangible, de las

⁸⁰ Esta es una de las reflexiones más interesantes que, en su ensayo “The Cultures of Theatre”, hace Linda Gaboriau, una de las traductoras más prolifas de Canadá y cuyas traducciones han ayudado a dar a conocer la ola de dramaturgos *quebecquois* de los últimos años.

Linda GABORIAU, “The Cultures of Theatre” en Sherry Simon (ed.) *Culture in Transit: translating the literature of Quebec*, Montreal, Vehicle Press, 1995, *passim*.

características formales del texto. La noción de lealtad, empleada también en la propuesta funcionalista de Nord, en cambio, me parece más certera, pues radica en las entrañas, en tratar de ser leal al fondo y a la profundidad del texto. En otras palabras, la lealtad apuesta por la búsqueda de la esencia del texto.

Como dije en las primeras líneas de este trabajo, esta empresa inició con un “problema”, literalmente, y representaba el afán por alcanzar la perfección en mi artefacto como traductora. Sin embargo, el proceso me hizo ver que esa rigidez imposibilitaba el deseo de engendrar una traducción auténtica y funcional. Como traductora completé mi papel al comprender que mis creaciones sólo iban a tener sentido tras construir un camino que tuviera dirección, que funcionara, y que me permitiera llegar a la meta: al receptor. Este trayecto es el acto de traducción mismo: el movimiento constante entre la comunicación eficaz y la creación, de lo que oscila entre lo familiar y lo desconocido.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía directa

AALTONEN, Sirkku, *Time Sharing on Stage, Drama Translation in Theatre and Society*, Gran Bretaña, Multilingual Matters Ltd, 2000.

BAKER, William, Stephen Ely Tabachnick, *Harold Pinter*, Edinburgo, Oliver & Boyd, 1973.

BASSNET- Mcguire, Susan, *Translation Studies*, Londres, Methuen, 1980.

BATTY, Mark, “Acts with Words” en Carole Ann Upton (ed.) *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation*, Carole Ann Uptown. Manchester, St. Jerome, 2000, pp. 63-71.

BERMAN, Antoine, “Translation and the Trials of the Foreign” en Lawrence Venutti (ed.), *The Translation Studies Reader*, Londres, Routledge, 2000, pp. 276-289.

BERISTAÍN Helena, *Diccionario de Rétorica y Poética*, México, Porrúa, 1997.

_____, *Diccionario de sinónimos y antónimos*, Madrid, Espasa Calpe, 2000.

DUKORE, Bernard F, *Harold Pinter*, Londres, Macmillan Education, 1988.

EANDI, María Victoria, “Harold Pinter y sus ‘bosquejos’ dramáticos” en Jorge Dubatti, (ed.), *Estudios críticos sobre Harold Pinter*, Buenos Aires, Nueva Generación, 2002, pp. 41-52.

ESSLIN, Martin, *The Peopled Wound*, Nueva York, Anchor Books, 1961.

_____, *Pinter: A Study of his plays*, Londres, Eyre Methuen, 1970.

GABORIAU, Linda, “The Cultures of Theatre” en Sherry Simon (ed), *Culture in Transit: Translating the Literature of Québec*, Montreal, Vehicle Cross, 1995, pp. 83-90.

ISER, Wolfgang. “La estructura apelativa de los textos” en Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México, UNAM. 2008, pp. 99-120.

MICHEL MODENESSI, Alfredo. “Del signo Lingüístico a la acción: apuntes de literatura dramática” en Emilia Rébora Togno (coord.) *Antología de textos literarios en inglés: lecturas dirigidas*, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2007, pp. 191-205.

MOLINER, María, *Diccionario del uso del español*, Madrid, Gredos, 2000.

MOYA VIRGILIO, *La selva de la Traducción: teorías traductológicas contemporáneas*, Madrid, Cátedra, 2004.

_____, *La traducción de los nombres propios*, Cátedra, Madrid, 2000.

NORD, Christiane, *Texto base-texto meta: un modelo funcional de análisis pretraslativo*, Barcelona, Universitat Jaume, 2012.

ONG, Walter J, *Oralidad y Escritura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

ORTEGA Y GASSET, José, “Miseria y Esplendor de la Traducción”, en *Obras Completas (1933-1941)*, Vol. 5, Madrid, Revista de Occidente, 1961, pp. 431-452.

PAVIS, Patrice. *Diccionario de teatro*. Madrid: Seis Barrall, 1990.

PINTER, Harold, *Collected Poems and Prose*, Londres, Methuen, 1991.

_____, “Echoing Silence” en *Harold Pinter Various Voices: Prose, Poetry, Politics 1948-1988*, Londres, Faber & Faber, 1999.

_____, “Writing for myself” en *Complete Works 2*, Nueva York, Groove Press, 1977.

_____, *El Amante, Escuela Nocturna, Sketches*, Trad. Rafael Spregelburd, Buenos Aires, Losada, 2005.

Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, Real Academia Española, 2001.

RUSSELL TAYLOR, John, *The Angry Theatre: New British Drama*. Nueva York, Hill and Wang, 1962,

STEINER, George, “The Hermeneutic Motion” en Lawrence Venutti, (ed.), *The Translation Studies Reader*, Londres, Routledge, 2000, pp. 193-198.

STOKES, John, “Pinter and the 1950’s” en Peter Raby (ed.), *A Cambridge Companion to Harold Pinter*, Nueva York, Cambridge University Press, 2009, 28-43.

WEHMEIER, Sally, (ed.), *Oxford Advanced Learners Dictionary*, Oxford, Oxford University Press, 2005.

Bibliografía indirecta

BASTIDAS Padilla, Carlos, *Didáctica de la puntuación en castellano*, Bogotá, Cooperativa Editorial Magisterio, 2004.

BEINHAUER, Werner, *El español coloquial*, Trad. Fernando Huarte Morton, Madrid, Gredos, 1958.

BENJAMIN, Walter, “The Task of the Translator” en Lawrence Venutti (ed.), *The Translation Studies Reader*, Londres, Routledge, 2000, pp. 75-82.

BERISTÁIN, Helena, *Gramática estructural de la lengua española*, México, UNAM, 1984.

BLUM KULKA, Shoshana, “Shifts of Cohesion and Coherence in Translation” en Lawrence Venutti (ed.), *The Translation Studies Reader*, Londres, Routledge, 2000, pp. 290-305.

BEUCHOT, Mauricio, “Acerca de la traducción” en Esther Cohen (ed.), *Aproximaciones. Lecturas del texto*, México, UNAM, 1999, pp. 41-62.

CERRATO, Laura, “Aproximación a Harold Pinter” en Jorge Dubatti (ed.), *Estudios críticos sobre Harold Pinter*, Buenos Aires, Nueva Generación, 2002, pp. 7-20.

ESPASA, Eva, “Perfomability in Translation” en Carole Ann Upton (ed.), *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation*, Manchester, St. Jerome, 2000, pp. 49-61.

ESSLIN, Martin, *The Theatre of the Absurd*, Nueva York, Anchor Books, 1961.

ESTEBANEZ Calderón, Demetrio, *Diccionario de Términos Literarios*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.

FIGUEREDO, María Cristina, “The Dumb Waiter (el Montaplatos): la bisagra entre el absurdo y el teatro de la ira” en Jorge Dubatti (ed.), *Estudios críticos sobre Harold Pinter*, Buenos Aires, Nueva Generación, 2002, pp. 53-67.

GIBERTI, Karina, “La traducción de Pinter en la Argentina: el caso de Betrayal/Traición.” en Jorge Dubatti, (ed.), *Estudios críticos sobre Harold Pinter*. Buenos Aires, Nueva Generación, 2002, pp. 83-88.

GILI Gaya, Samuel, *Vox: Curso superior de sintaxis española*, Barcelona, Bibliograf, 1991.

GUGLIELMI, Marina, “La traducción literaria” en Armando Gnisci, *Introducción a la literatura comparada*. Trad. L. Giuliani , Barcelona: Crítica, 2002, pp. 291-341.

HERNÁNDEZ Ramírez, Salvador, *Problemas y ejercicios de gramática*, Madrid, Arco Libros, 1987.

JAKOBSON, Roman, "On Linguistic Aspects of Translation" en Lawrence Venutti (ed.), *The Translation Studies Reader*, Londres, Routledge, 2000, pp. 138-143.

JESPERSEN, Otto, *Essentials of English Grammar*, Massachusetts, University of Alabama Press, 1964.

LEVÝ, Jirí, "Translation as a Decision Process" en Lawrence Venutti. Ed. *The translation Studies Reader*. Londres, Routledge, 2000, pp. 148-159

LÓPEZ Guix, Juan Gabriel, Jacqueline Minett Wilkinson, *Manual de Traducción Inglés-Castellano*, Barcelona, Gedisa, 2003.

MAQUEO, Ana María, *Manual de Redacción*, México, Limusa. 1985

NIDA, Eugene, "Principles of Correspondence" en Lawrence Venutti (ed.), *The translation Studies Reader*, Londres, Routledge, 2000, pp. 126-140.

REISS, Katharina, "Type, Kind and Individuality of Text: Decision Making in Translation" en Lawrence Venutti (ed.), *The translation Studies Reader*, Londres, Routledge, 2000, pp. 160-171.

SECO, Manuel, *Gramática esencial del español: introducción al estudio de la lengua*, Madrid, Espasa Calpe, 1989.

THORTON, G.H., *English Composition*. Londres, Hodder& Stoughton, 1967.

TOURY, Gideon, "The Nature and Role of Norms in Translation" en Lawrence Venutti (ed.) *The translation Studies Reader*, Londres, Routledge, 2000, pp. 205-217.

VINAY, Jean-Paul, Jean Darbelnet, "A Methodology for Translation" en Lawrence Venutti (ed.) *The translation Studies Reader*, Londres, Routledge, 2000, pp. 128-137.

WARDLE, Irving, "Comedy of Menace", *Encore 5* (Sept. – Oct. 1958): 28–33. Rpt. in *The Encore Reader and New Theatre Voices*, 86 -91.

Fuentes electrónicas:

<http://www.haroldpinter.org/biography/index.shtml> (25 noviembre de 2010).

http://findarticles.com/p/articles/mi_m1295/is_3_65/ai_71704790/(5 de diciembre 2010).

<http://www.enotes.com/oxford-art-encyclopedia/kitchen-sink-school> (5 de diciembre 2010).

<http://www.krysstal.com/spoken.html> (10 de enero de 2011).

BRUCKMAN S, Paul. (Trad.) *La Divina Commedia (The Divine Comedy) Inferno*. Dante Alighieri.

http://books.google.com.mx/books?id=BB7kgETtCJUC&pg=PA63&lpg=PA63&dq=%22distinctions+of+light%22&source=bl&ots=T5nVDGMS6Y&sig=RmN82_S6B2YiHkMkW1_ZGUph5mg&hl=es&sa=X&ei=vKqJUbaQIorm8gTz-YGIBA&ved=0CFUQ6AEwBg#v=onepage&q=%22distinctions%20of%20light%22&f=false (19 de septiembre de 2012).

Enciclopedia Británica. <http://global.britannica.com/EBchecked/topic/639266/welfare-state>. (26 de octubre de 2010)

FELDMAN, Gene, *The beat generation and the angry young man*.

http://books.google.com/books?id=KNtZAAAAMAAJ&dq=angry%20young%20men&hl=es&source=gbs_similarbooks (5 de diciembre 2010).

NEGRO ALOUSQUE, Isabel, *La traducción de las expresiones idiomáticas marcadas culturalmente*, http://www.upv.es/dla_revista/docs/art2010/10_I_Negro.pdf (16 de noviembre de 2012).

NEUFFER, Scott. "Dark and Light Symbolism in Literature".

<http://classroom.synonym.com/dark-light-symbolism-literature-2137.html>. (20 de septiembre de 2012).

Oxford Dictionary of National Biography:

<http://www.oxforddnb.com/public/themes/95/95563.html> (5 de diciembre 2010).

PINTER, Harold, *Echoing Silence*, <http://www.guardian.co.uk/culture/2008/dec/31/harold-pinter-early-essays-echoing-silence/> (10 de agosto de 2012).

SPREGELBURD, Rafael, e-mail enviado desde spre@fibertel.com.ar (4 de diciembre de 2011).

The Urban Dictionary: <http://www.urbandictionary.com> (22 de septiembre 2010).

WARDLE, Irving. "Comedy of menace" 33; rpt. in *The Encore Reader* 91.

Encore 5 (Sept. – Oct. 1958): 28–33 en *The Encore Reader* and *New Theatre Voices* 86–91.

http://books.google.com.mx/books?id=TGAOAAAAQAAJ&pg=PA129&lpg=PA129&dq=encore+irving+wardle&source=bl&ots=IyzvsUGW_o&sig=1adEj7daMWiQ-JLBxGCPB3wXqww&hl=es&ei=k-fjTZ_3NIS4sQOquIwW&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=2&ved=0CB4Q6AEwAQ#v=onepage&q=encore%20irving%20wardle&f=false (5 de diciembre 2010).

ANEXOS

CORREO ELÉCTRÓNICO ENVIADO POR RAFAEL SPREGELBURD

De: Rafael Spregelburd (spre@fibertel.com.ar)
 Enviado: domingo, 04 de diciembre de 2011 08:23:45 p.m.
 Para: itaka151@hotmail.com

Querida María Ítaka:

¡Hola!

Traducir a Pinter es siempre muy difícil, y hay que tomar decisiones muy personales, y muy difíciles de explicar. En muchos casos, como yo soy también dramaturgo, y con la anuencia de sus agentes en Londres, hemos decidido por una frase o por otra en virtud de su sonido en castellano.

Asimismo, debo alertarte sobre una situación muy particular: los agentes de Pinter son muy cuidadosos y muy celosos de sus traducciones, y no autorizan nuevas traducciones sin revisarlas ellos mismos. Al menos no si tienen intenciones de publicación, de difusión, o comerciales. Por ello es que en muchos casos yo he tenido que “negociar” mis propias ideas con ellos. Veces he pensado que una palabra más ambigua podría servir mejor, pero ellos me han sugerido que debía usar tal o cual. Diana Stobart, que trabaja para la agencia de Judy Daish, es argentina de nacimiento, así que conoce de primera línea nuestro argot. Lo que me lleva a la otra cuestión: ellos suelen desestimar cualquier traducción que se pretenda “neutra”. Pinter juega con varios registros de lengua (sobre todo, algunos muy bajos, y tal vez un poco anticuados) y sus agentes están convencidos de que no hay que neutralizar estos giros idiomáticos. Hay que recordar que es teatro, y no literatura: su objetivo es que suene verosímil en la boca de los personajes, y no que parezca “literatura bien escrita”. El mayor problema, entonces, suele aparecer con las obras más viejas, como “Escuela nocturna”, “La fiesta de cumpleaños” o incluso “El Blanco y Negro” (que es el nombre de un bar, pero que –por supuesto- también remite a los periódicos; en inglés, decir “Black on White” refiere a la tinta de los diarios, y significa además que algo es muy evidente, muy claro). Allí hay expresiones coloquiales, pero de señoras de 60 años, ¡y de otra época!, y que encima –se deja intuir- se prostituyen. ¿Qué registro del español pueda dar cuenta de esta mezcla tan compleja? Así que yo te diría que no intentes mucho neutralizar la lengua, pero por supuesto que tampoco abuses de mexicanismos, porque todo el mundo sabe que esto transcurre en Londres, y entonces sonará un poco inverosímil. En Argentina tenemos el gravísimo problema adicional del uso del “vos” en vez del “tú”. Nosotros no podemos usar “tú”. Nos suena imposible, a traducción gringa, es absolutamente inviable en el teatro. Pero a su vez, también suena como un ladrillazo en los oídos si uno mezcla el “vos” con palabras como “Aldwych” o “Embankment”. Yo siempre trato de evadirlos un poco, cuando se puede. Por eso a veces en vez de usar un imperativo: “Andá a fijarte”, opto por frases más elípticas: “Tendrías que ir a fijarte”, donde las marcas fortísimas del voseo desaparecen...

En fin: bienvenida al desafío.

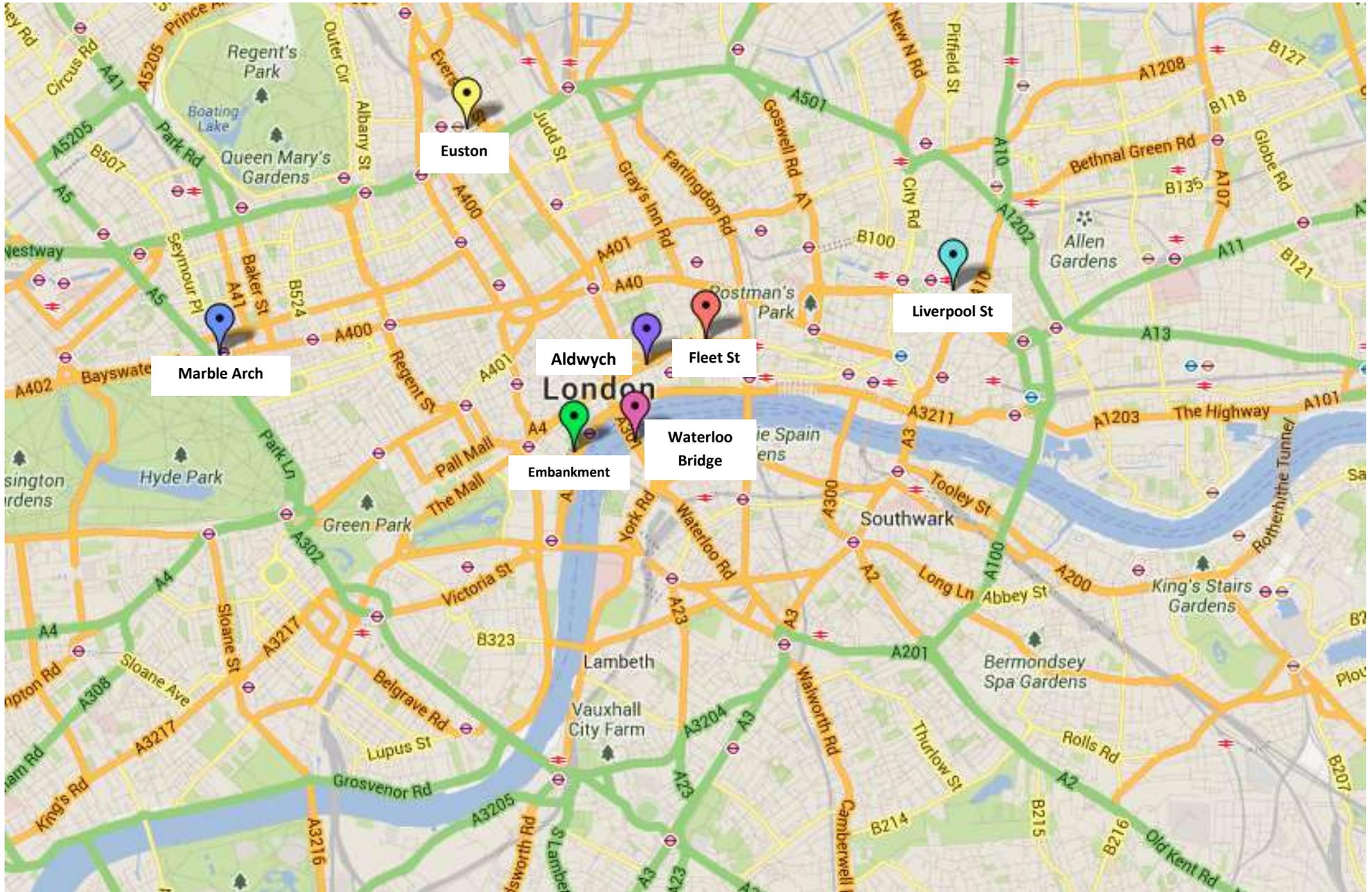
No sé qué sea lo mejor: si se trata de una traducción formal y académica con fines de publicación. Siempre es útil tener traducciones locales para la mejor difusión de la obra. EL

problema es que Pinter se nos fue, y no sabemos qué diría hoy. Cuando leyeron mis traducciones, estuvieron muy contentos en que Losada las publicara y distribuyera en toda América Latina, así que me dieron una cantidad generosa de obras a traducir (todas aquellas en las que no tenía contrato de exclusividad con su amigo Carlos Fuentes), pero Losada insiste en que quiere traducciones argentinas, y que hacer traducciones “neutras” no tiene mucho sentido.

Un abrazo,

Rafael Spregelburd

MAPA DEL CENTRO DE LONDRES EN DONDE SE DESARROLLA “THE BLACK AND WHITE”



“The Black and White” primer *milk bar* de Londres. Fotografía de los años cincuenta.



“Luego entro al Black and White que está en Fleet...”

“Then I go into the Black and White at Fleet Street...”

Plataforma de la estación de trenes “Gare de Lyon”. Fotografía de los años sesenta.



“Iba en un tren, dijo, que salía de la Gare de Lyon; docenas de rieles se entrecruzaban; una exquisita procesión de trenes que se saludaban con reverencia al encontrarse, para luego continuar sus caminos bifurcados, sin duda la coreografía más delicada con la que se había topado el testigo, quien en ese momento advirtió el plateado y serpentino tren que sin vacilar iba rumbo a la Costa Azul; flanco a flanco con el suyo [...]”

“He was on a train, he said, leaving the Gare de Lyon; dozens of lines crossed; an exquisite arrangement of train upon train, crossing, deflecting, genuflecting, quite the most courteous choreography ever encountered by the witness, who then remarked the lurching silver train, undoubtedly bound for the Cote d'Azur, cheek to cheek with his own [...]”