

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**Traducción comentada del cuento “The Wind Blows”
de Katherine Mansfield**

**TRADUCCIÓN COMENTADA
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURA
MODERNAS (LETRAS INGLASAS)**

PRESENTA:

DONAJÍ TONANTZIN YESCAS VILLAVICENCIO

ASESORA: DRA. NAIR MARÍA ANAYA FERREIRA

MÉXICO, D.F.

2015



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.



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.



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.

ÍNDICE

	Página
INTRODUCCIÓN	1
1. KATHERINE MANSFIELD	5
1.1 Aspectos biográficos	5
1.2 Características generales de sus cuentos	7
2. ANÁLISIS DEL CUENTO “THE WIND BLOWS”	16
2.1 Enfoque del análisis	16
2.2 La voz narrativa	17
2.3 Temporalidad	20
2.4 El espacio	23
2.5 Los personajes	29
3. MÉTODO Y COMENTARIOS DE LA TRADUCCIÓN	36
3.1 Marco teórico	36
3.2 Problemas y propuestas de traducción	42
3.2.1 Aspectos gramaticales	42
3.2.1.1 Puntuación	42
3.2.1.1.1 Raya	43
3.2.1.2 Sintaxis	45
3.2.1.2.1 Adverbios	46
3.2.1.3 Tiempos verbales	47
3.2.1.3.1 <i>Future</i>	47
3.2.1.3.2 <i>Present Perfect</i>	49
3.2.2 Aspectos semánticos	52
3.2.2.1 Campos semánticos	52
3.2.2.2 Vocablos no lexicalizados en la lengua meta	55
3.2.2.3 Préstamos léxicos	58
3.2.2.4 Componentes de significado de los verbos de movimiento	62
3.2.2.5 Repetición de vocablos	63
3.2.3. Figuras retóricas	68
3.2.4 Aspectos discursivos	72
3.2.5 Aspectos pragmáticos	74
3.2.5.1 Cortesía lingüística	74
3.2.5.2 Actos de habla indirectos	75
CONCLUSIONES	82
Apéndice 1. Traducción de “The Wind Blows”	85
Apéndice 2. “The Wind Blows”	92
Bibliografía	98

A mi hijo, a quien amo profundamente y de quien aprendo día con día.

INTRODUCCIÓN

El objetivo principal de este trabajo reside en presentar mi traducción del idioma inglés al español del cuento “The Wind Blows” que escribió la neozelandesa Katherine Mansfield así como los respectivos comentarios. Además, también tengo el propósito de exponer el proceso que sigo para efectuar dicha traducción.

En *Traducción y traductología: introducción a la traductología* (2008) Hurtado Albir, después de explicar algunas propuestas sobre el proceso traductor, las cuales aportan diferentes teóricos de la traducción, concluye que los teóricos coinciden en que este proceso se compone de dos fases básicas: comprensión y reexpresión, las cuales “están en relación con la doble función del traductor, receptor de un texto y emisor de un nuevo texto” (Hurtado 2008: 367). No obstante, Hurtado Albir puntualiza que, independientemente de que los traductores siempre consideren esas fases al traducir un texto, el proceso de traducción puede variar “(…) según el traductor, la finalidad de la traducción y el método elegido, y la modalidad y tipo de traducción de que se trate” (Hurtado 2008: 375).

En mi caso reflexiono sobre los puntos que expongo más adelante antes de iniciar la fase de comprensión, los cuales aunque no forman parte de las fases básicas del proceso de traducción, también podrían constituir una fase que se podría nombrar, por ejemplo, “consideraciones iniciales”: el tipo de texto de partida (texto literario), el tipo de traducción (tratar de conservar las características estilísticas del texto sin cambiar el contenido), los posibles lectores (con o sin

conocimientos literarios). Con posterioridad inicio la fase de comprensión, la cual resulta muy extensa porque abarca desde las lecturas iniciales para tratar de entender el texto de manera general, pasando por la investigación sobre la autora, hasta el análisis exhaustivo del texto. De acuerdo con Hurtado Albir, los traductores deben desarrollar la fase de comprensión con detenimiento y a profundidad: “El receptor monolingüe escucha o lee para comprender; sin embargo, el traductor comprende para traducir, por lo que su comprensión, como señalan Sleskovitch y Lederer y Dancette, es diferente a la de un receptor normal: es deliberada y más analítica y requiere un elevado grado de comprensión para poder ser reexpresada en su totalidad” (Hurtado 2008: 363).

Por lo anterior, los capítulos 1 y 2 del presente trabajo conforman la fase de comprensión. En el capítulo 1 expongo de manera sucinta tres aspectos fundamentales que me pueden ayudar a comprender tanto el contexto en el cual se escribió el cuento como “The Wind Blows” en sí: la biografía de Katherine Mansfield, el modernismo (movimiento con el cual por lo general se relaciona a la escritora)¹ y algunos temas y aspectos estilísticos característicos de otros cuentos de Mansfield. En el capítulo 2 sólo me enfoco en el cuento por traducir y lo analizo desde una perspectiva narratológica: examino la voz narrativa, la temporalidad, el espacio y los personajes. Además, explico cómo cada uno de estos elementos narratológicos se relaciona con cuestiones lingüísticas, por

¹ Este término, que en inglés es *Modernism*, no se debe confundir con el término “modernismo” que se refiere a un movimiento literario hispanoamericano y español que se desarrolló de 1888 a 1910 y se caracterizó por un nuevo estilo de poesía. Los pioneros fueron el poeta nicaragüense Rubén Darío y el poeta mexicano Manuel Gutiérrez Nájera (*Concise Dictionary of Literary Terms* 2004: 160).

ejemplo con el nivel de lengua (formal y coloquial), los tiempos verbales, la sintaxis, la puntuación, el léxico y las figuras retóricas.

Después de haber estudiado el cuento a fondo, en el primer apartado del capítulo 3 (punto 3.1) explico brevemente la teoría en la cual me baso para traducir “The Wind Blows”. Teniendo en mente los capítulos 1, 2 y el principio del capítulo 3, me concentro en la fase de “reexpresión” y procedo a traducir el cuento. No obstante, después de traducirlo realizo más de una revisión, debido a que, como siempre se menciona en clase, se debe dejar reposar la traducción para poder observar las propuestas inadecuadas o para poder proponer traducciones más apropiadas. De hecho, Hurtado Albir señala que para algunos teóricos de la traducción la revisión constituye otra fase del proceso: “Como señala Delisle, para el caso de la traducción escrita, existiría una fase más: la fase de verificación, de justificación, que Bell (1998: 187) denomina *revisión*” (Hurtado 2008: 368).

Además, en el capítulo 3 en el punto 3.2, “Problemas y propuestas de traducción”, comento los problemas con los cuales me enfrento al traducir el cuento, cómo trato de resolverlos —poniendo en práctica algunas estrategias; considerando el análisis del cuento; consultando gramáticas de la lengua inglesa y de la española, diccionarios monolingües y posteriormente bilingües y diccionarios de términos literarios tanto en inglés como en español— y qué aspectos tengo en mente para tomar ciertas decisiones.² Divido el apartado “Problemas y propuestas de traducción” en cinco secciones: 1) problemas gramaticales, 2) problemas

² Hurtado Albir manifiesta lo siguiente con respecto a los problemas de traducción: “Además, en el proceso traductor, como sucede en cualquier proceso de procesamiento de información, se plantean dificultades, sea en la comprensión o en la reexpresión, por lo que intervienen operaciones de resolución de problemas. La resolución de problemas requiere operaciones de aplicación de estrategias y técnicas, y de toma de decisiones” (2008: 371).

semánticos, 3) problemas relacionados con figuras retóricas, 4) problemas discursivos y 5) problemas pragmáticos.

Posteriormente, después de pensar con detenimiento en el proceso de traducción que sigo en este trabajo y en los resultados de cada fase del proceso, expongo mis conclusiones. Por último, en el Apéndice 1 presento la traducción; y en el Apéndice 2, el texto de partida “The Wind Blows”.

A lo largo de este trabajo también tengo presente que no se puede seguir un orden riguroso de las fases del proceso de traducción. Por ejemplo, mientras se traduce, surgen ideas que complementan el análisis del texto de partida o mientras se traduce la primera versión, uno no se espera a la fase de revisión y hace algún cambio. Hurtado Albir comenta lo siguiente: “Es importante considerar, pues, que en el desarrollo del proceso traductor no se sigue un orden lineal estricto en el que primero se efectúa la comprensión y luego la reexpresión, sino que se producen constantes vaivenes entre ambas, la reexpresión forzando y modificando la comprensión y viceversa” (Hurtado 2008: 370).

1. KATHERINE MANSFIELD

1.1 Aspectos biográficos

La escritora Mathleen Mansfield Beauchamp (1888-1923), quien firmó su obra con el seudónimo Katherine Mansfield, nació en Wellington, Nueva Zelanda. Creció en una familia con una posición económica desahogada, en la cual se inculcó la cultura inglesa, probablemente como en la mayoría de hogares coloniales cuyos ascendientes nacieron en Inglaterra, para diferenciarse de los pueblos originarios de las colonias.³ Siguiendo esa inclinación, Mansfield partió a Londres porque pensaba que para desarrollarse como escritora tenía que dejar Nueva Zelanda.⁴ A pesar de que jamás regresó, cristalizó su país natal y a su familia en su obra literaria.

Sylvia Berkman manifiesta que los espacios y los personajes de algunos de los cuentos más notables de Mansfield —tales como “The Garden Party”, “Doll’s House”, “At the Bay”— evocan su vida en Nueva Zelanda (1959: 133). En el cuento “The Wind Blows” en el cual me enfoco en este trabajo, se pueden detectar varios elementos biográficos: el clima que la voz narrativa describe se asemeja al clima ventoso de Nueva Zelanda; la casa del personaje principal se encuentra cerca del mar al igual que la casa donde nació Mansfield;⁵ el hermano del personaje

³ Por ejemplo, Mansfield y sus hermanas estudiaron en Londres durante tres años. Otro caso de “lealtad cultural”, como lo llama Claire Tomalin, lo ilustra la casa donde Mansfield y su familia habitaron varios años en Karori, un lugar que se ubica en las afueras de Wellington. Sus padres llamaban tal casa “Chesney Wold” al igual que el nombre de una propiedad que aparece en la novela *Bleak House* de Dickens (Tomalin 1992: 16).

⁴ Mansfield anhelaba vivir en Londres; sin embargo, de manera paradójica, tuvo que pasar temporadas en otros países de Europa (por ejemplo, Francia e Italia) porque contrajo tuberculosis y el clima de Londres agravaba su enfermedad.

⁵ Claire Tomalin describe la casa donde nació Mansfield de la siguiente manera: “El nacimiento tuvo lugar en una calle larga, alta, ventosa, con vistas al mar en Tinakori Road” (1992: 19).

principal se llama Bogey como le decían de cariño al hermano menor de Mansfield, quien murió muy joven en la Primera Guerra Mundial; el personaje principal toma clases de música como Mansfield lo hacía en su adolescencia; e incluso el personaje principal se llama Matilda, seudónimo con el cual Mansfield llegó a firmar algunos cuentos. Se podría decir que la lejanía de su país la acercó a sus orígenes.

Aunque su producción literaria consta principalmente de cuentos, también escribió poemas. Publicó tres libros de cuentos durante su corta vida: *In a German Pension* (1911), *Bliss and Other Stories* (1920) y *The Garden Party and Other Stories* (1922). Algunos de éstos aparecieron primero en revistas literarias, como en *Rhythm* y *The New Age*. Por ejemplo, Mansfield, su pareja John Middleton Murry y D.H. Lawrence editaron por muy poco tiempo la revista *Signature* en el año 1915, en la cual publicaron —entre otros escritos— los cuentos de Katherine Mansfield —Autumn: I, II”, los cuales Mansfield después tituló por separado —The Apple-Tree” y —The Wind Blows”. Este último formó parte del libro de cuentos *Bliss and Other Stories* (Berkman 1959: 67).

Murry publicó la obra inédita de Mansfield después de su muerte. Dentro de dichas publicaciones también se encuentran escritos autobiográficos y epistolares: *The Journal of Katherine Mansfield* (1927) y *The Letters of Katherine Mansfield* (1928). Los contemporáneos de Murry lo criticaron por beneficiarse no sólo de la obra literaria de su esposa, la cual ella probablemente hubiera deseado que se publicara en algún momento, sino también de sus escritos privados. No obstante, gracias a la publicación de la obra póstuma, los críticos han contado con

un panorama más amplio para examinar su producción literaria; además, se han apoyado en el diario y las cartas para adentrarse en su personalidad y percatarse de sus preferencias literarias y de los hechos biográficos que introdujo en su obra.

1.2 Características generales de sus cuentos

Katherine Mansfield pertenece al movimiento literario modernista. Según Leigh Wilson, el modernismo inicia a principios del siglo XX y finaliza en 1939 (2007: 3). El término modernismo se emplea para englobar una amplia serie de tendencias experimentales y vanguardistas, tales como el simbolismo, futurismo, expresionismo, imagismo, vorticism, dadaísmo, surrealismo así como las aportaciones literarias de escritores que no pertenecen a las tendencias mencionadas (*Concise Dictionary of Literary Terms* 2004: 159).⁶ En *The Oxford Anthology of English Literature*, en el volumen II Kermode et. al. no concuerdan en que dicho término sea tan incluyente; sin embargo, consideran que “(…) the revolution of the Modern did occur, and we may understand it better if we isolate a few of its recurrent themes” (1973: 1512).⁷ Por este motivo, a continuación presento características generales del modernismo con un enfoque en obras narrativas anglosajonas.

En primer lugar, el modernismo se caracteriza por la ruptura con la tradición literaria del siglo XIX y por la introducción de técnicas y estilos literarios complejos, con los cuales los escritores perturban a los lectores (*Concise*

⁶ No sólo es un movimiento que se manifestó en la literatura, sino también en la música, arquitectura, danza, pintura y escultura (Wilson 2007: 3).

⁷ Hay dos posturas frente al término modernismo: Wilson explica que John Harwood cree que el término sólo se utiliza en el entorno académico, mientras que críticos como Riding y Graves piensan que el modernismo es un movimiento con características propias (Wilson 2007: 124 y 125).

Dictionary of Literary Terms 2004: 159). En segundo lugar, los escritores modernistas ponen de manifiesto la crisis que existía en la sociedad. En *Modernism* Leigh Wilson expone lo siguiente: “(…) the period saw a loss of faith, not only in God, but also in the human being of the Enlightenment, whose reason would guarantee progress and morality” (2006: 10). Por un lado, quizás esta falta de fe en Dios se refleja en los narradores de novelas y cuentos modernistas, los cuales ya no saben ni controlan todo como los narradores de obras decimonónicas, a los cuales Wilson denomina *God-like narrators*. Por otro, Wilson afirma que el modernismo también se relaciona con lo irracional y la ambigüedad, elementos opuestos a la Ilustración (2006: 76): lo irracional se refleja en los temas que manejan algunos modernistas, por ejemplo, el sexo y los sueños, con los cuales se puede observar la influencia que ejerció la obra de Freud; y la ambigüedad se hace patente en la forma de ser de los personajes.

La crisis antes mencionada se exacerbó debido a la Primera Guerra Mundial.⁸ Probablemente por este motivo, en las obras modernistas los temas de la soledad y la falta de comunicación sobresalen con frecuencia. Luis Alberto Lázaro, en su ensayo “El concepto de modernismo en la literatura inglesa”, ejemplifica lo anterior de la siguiente manera: “Desde Prufrock hasta Leopold Bloom tenemos un amplio abanico de antihéroes solitarios que se ven condenados a vivir en la prisión de su propia conciencia, con una personalidad introvertida que les impide exteriorizar sus sentimientos y

⁸ De hecho, a finales del siglo XIX el Imperio Británico ya había sufrido las consecuencias derivadas de la Guerra de los Bóers: “The Boer War (...) had something of the effect of the Vietnam War (...): the forces of the most powerful country on earth had greatly difficulty in defeating the small and ill-equipped Boer forces” (*The Oxford Anthology of English Literature* 1973: 1511). En consecuencia, dicha guerra empañó la imagen del imperio británico.

establecer una verdadera comunicación con los demás individuos de su sociedad” (1996: 476).

Otro rasgo del modernismo reside en que, a diferencia de las obras decimonónicas en las cuales los autores ponían énfasis en narrar historias, los escritores modernistas se interesan por los procesos mentales de los personajes. Para representar dichos procesos, los escritores utilizaron técnicas literarias como el discurso indirecto libre, el flujo de conciencia y el monólogo interior.⁹ Dichas técnicas narrativas se basan en las teorías del filósofo y psicólogo William James (1842-1910), del filósofo Henri Bergson (1859-1941) y del padre del psicoanálisis Sigmund Freud (1856-1939).¹⁰

⁹ En *The Concise Dictionary of Literary Terms* Baldick explica en la entrada de *interior monologue* (monólogo interior) que este término se emplea con frecuencia como sinónimo de *stream of consciousness* (flujo de conciencia). En general, los críticos concuerdan en que, por medio tanto del monólogo interior como del flujo de conciencia, se representan los pensamientos, recuerdos, impresiones que pasan por la mente de los personajes; sin embargo, algunos críticos hacen distinciones. El primer grupo considera que, por medio del monólogo interior, los procesos mentales se presentan de manera directa, es decir, sin la mediación del narrador. Otros críticos consideran que la diferencia entre los dos términos reside en que, en el flujo de conciencia, los escritores no siguen estrictamente las reglas sintácticas o de puntuación (2004: 126 y 127). Más adelante, explicaré el discurso indirecto libre.

¹⁰ Los modernistas adoptan el concepto *stream of consciousness* que acuñó el estadounidense William James (hermano del escritor Henry James), quien denomina “flujo de conciencia” al conjunto de pensamientos, recuerdos, sentimientos y percepciones, el cual sale continuamente en un momento dado como el flujo de un río (Wilson 2007: 165). Los modernistas enriquecen la técnica *stream of consciousness*, apoyándose en el método que desarrolló Freud, denominado “asociación libre”, el cual usaba en las terapias psicoanalíticas, en donde estimulaba a los pacientes para que manifestaran cualquier idea que pasara por su mente, por muy ilógica que pareciera a primera vista. Freud pensaba que, por medio de este método, los pacientes externarían sus pensamientos y recuerdos reprimidos (Wilson 2007: 166). Por último, Henri Bergson influyó en las obras modernistas. Éste desarrolló una teoría sobre el tiempo externo (el que se mide con reloj) e interno (más psicológico y subjetivo que depende de nuestra experiencia personal). Los escritores modernistas se basaron en esta teoría para jugar con el tiempo en sus obras. Lázaro explica lo siguiente: los escritores “(…) hacen uso del tiempo interno y psicológico de Bergson, que tiene su base en la intuición y en la memoria involuntaria. En el fluir de la conciencia de los personajes el presente se entremezcla con recuerdos del pasado y con sus expectativas de futuro” (1996: 476 en <http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/6904/Concepto%20Modernismo.pdf?sequence=1>).

En el ámbito literario anglosajón, entre los escritores modernistas más representativos se encuentran Ezra Pound, T.S. Eliot y W.B. Yeats en la poesía y James Joyce, Virginia Woolf, D.H. Lawrence y E.M. Forster en la narrativa. De los escritores antes mencionados, sólo tres nacieron en Inglaterra, ya que Ezra Pound y T. S. Eliot nacieron en Estados Unidos; y James Joyce, en Irlanda. Aunque Katherine Mansfield, quien tampoco es inglesa, no es considerada una de las escritoras principales del modernismo, no se debe concebir como una escritora menor por producir principalmente cuentos. Los críticos reconocen su importancia; por ejemplo, Wilson expone que algunos de los cuentos de Katherine Mansfield “(…) are some of the best and most influential of the form” (2007: 89). De hecho, en *The Modernist Short Story: A Study in Theory and Practice* Dominic Head expresa que el cuento ejemplifica perfectamente la literatura modernista (1992: xi) y que en comparación con la novela no se debe considerar de menor envergadura porque “(…) the modernist story, far from being ‘smaller and lesser’ in any technical sense, actually exemplifies the strategies of modernist fiction” (1992: 6). Precisamente las limitaciones espaciales del cuento ayudan a crear personajes con una personalidad fragmentada y ambigua, adjetivos que se relacionan de manera estrecha con los personajes modernistas.

A continuación expondré las características fundamentales en la obra de Katherine Mansfield, algunas de las cuales se relacionan con el modernismo, puesto que necesito tener conocimientos por lo menos de manera general sobre otros cuentos de la escritora para que con posterioridad pueda llegar a un análisis

concienzudo y con más fundamentos de “The Wind Blows”. Con base en dicho análisis podré realizar una traducción apegada al texto de partida y justificar las decisiones que tome al traducir el cuento. Con respecto a los temas que maneja Mansfield, Berkman comenta lo siguiente:

The broad themes which emerge from a study of this work are not many: escape from the oppressions of reality (but there never is escape); the sensitive apprehensions of the child, leading often to shock; the falseness and stupidity of contemporary social herds; the painful nature of all sexual relationships. (1959: 49)

Además de éstos, creo que Mansfield de manera repetida sugiere o incluso toca abiertamente otros temas. Mansfield pone de manifiesto algunas problemáticas de la mujer de su época, las cuales todavía siguen vigentes en la actualidad: las mujeres son discriminadas por su apariencia física (“At Lehmann’s”); sufren agresiones;¹¹ dependen económicamente de los hombres (“Mr. Reginald Peacock’s Day”), pero son criticadas —como en “The Advanced Lady”— cuando ejercen una profesión intelectual y generan ingresos.

A Mansfield también le interesa el tema de los sueños: por un lado, en algunos cuentos los personajes revelan sus temores y deseos por medio de los sueños o cuando están dormitando (“Prelude”); por otro, los personajes a veces confunden el mundo de la vigilia con el mundo onírico (“Bliss”). En otros cuentos de esta escritora como en “Mr. Reginald Peacock’s Day”, se puede observar la incapacidad de los humanos para expresarse verbalmente. Una alumna de Mr. Reginald, quien es maestro de música, expresa sus sentimientos de forma escrita:

¹¹ Por ejemplo, en “The Little Governess”, la institutriz conoce a un anciano en el tren, quien la besa en contra de su voluntad (1920/1974: 203).

—I wrote a poem after the concert last night—just about what I felt. Of course, it wasn't *personal*. May I send it to you?" (1920/ 1974: 163).

Con frecuencia algunos personajes de Mansfield desean tener otro tipo de vida. Berkman acertadamente opina que algunos personajes de Mansfield se escapan de la realidad. Los personajes inconformes con su vida imaginan por lo general que forman parte del reparto de una obra de teatro o situaciones que desean experimentar; de esta manera se fugan de la realidad (—Mrs. Brill”). Además, Mansfield incluye en ciertos cuentos el tema de la discriminación social. En el cuento —The Doll's House” los compañeros de clase, la profesora y los vecinos discriminan a las dos hermanas Kelvey porque su madre se dedica a lavar ropa y nadie conoce a su padre.

Berkman llama a Mansfield —(...) the writer of little things, of a mood or a moment (...).” (1959: 8) porque como se puede apreciar crea cuentos con historias de la vida ordinaria; sin embargo, sus rasgos estilísticos la hacen única. En relación con el estilo de la escritora, en primer lugar, los cuentos de Mansfield también se caracterizan por las imágenes sensoriales. Por ejemplo, en —The Wind Blows” la escritora despierta en los lectores el sentido del oído, de la vista y del olfato. Berkman manifiesta lo siguiente al respecto:

[The] quality of perception is closely linked with Miss Mansfield's capacity for intensely concentrated sensuous experience, which she transmits also in her writing. Her stories are flooded with light; the wind blows, the sea washes; flowers are scattered about abundantly; music plays, bells sound; the busy throb of cities beats its way into the mind. For the most part, the world she has created is a brilliant world of vivid chiefly through the use of energetic verbs—*twinkle, flash, dart, sparkle, glitter, gleam, glide, spin*—so that her prose takes on a buoyant, iridescent quality. (187)

En segundo lugar, Mansfield se distingue por utilizar el estilo indirecto libre (*free indirect style*), una técnica narrativa por medio de la cual el narrador presenta lo que piensan los personajes; no obstante, el narrador da cuenta de tales pensamientos como si en realidad los personajes estuvieran externándolos, debido a que en el discurso indirecto libre se mezclan las características del discurso figural —es decir, el discurso de los personajes— con las del discurso del narrador (*Concise Dictionary of Literary Terms* 2004: 101 y 102). Mansfield usa el estilo indirecto libre porque su prioridad reside en presentar los pensamientos de los personajes: como ya lo expuse, esto es una característica del modernismo. En varios de sus cuentos los pensamientos también aparecen en forma de pregunta, lo cual sugiere que Mansfield detalla los procesos mentales. Por ejemplo, en “Bliss” hay preguntas que los lectores notamos con claridad que enuncia la voz narrativa porque no existen marcas tipográficas que nos indiquen que éstas pertenecen al discurso directo de algún personaje:

Oh, is there no way you can express it without being ~~drunk~~ and disorderly”? How idiotic civilization is! Why be given a body if you have to keep it shut up in a case like a rare, rare fiddle? (1920/1974: 98)

Como se puede observar, sólo hay una frase entre comillas (~~drunk and disorderly~~) con la cual los lectores nos podemos percatar de que la voz narrativa utiliza palabras que no pertenecen a su discurso. Después de la última pregunta, el siguiente párrafo inicia así: No, that about the fiddle is not quite what I mean, ‘she thought’. Debido a que la voz narrativa y el personaje usan la misma palabra, *fiddle*, los lectores nos damos cuenta de que el personaje realmente formula tales

preguntas en su mente, pero la voz narrativa las enuncia. Los narradores de Mansfield constantemente expresan los pensamientos de alguno de los personajes.

Con esta técnica narrativa los modernistas provocan confusión en los lectores, ya que llega un momento en el que no saben si el discurso corresponde al personaje o al narrador. Mansfield usa el discurso indirecto libre porque facilita expresar las acciones internas de los personajes sin tener que estar poniendo marcas narrativas que pudieran llegar a entorpecer la lectura: los pensamientos de origen figural y el discurso auténtico del narrador se unen y tienen continuidad, puesto que por lo regular no existen oraciones que interrumpan la narración, tales como “pensó” o “se preguntó”. Por este motivo, Pimentel considera que el discurso indirecto libre “permite formas de narración mucho más ágiles _sin costuras_ (...)” (Pimentel 2002: 92). Wilson piensa que el estilo indirecto libre “posibilita crear ambigüedad y conflicto en los personajes: “As with Joyce, her stories use free indirect style, but take it further to produce ambiguity and conflict of the self” (2007: 89).

Wilson también agrega que la ambigüedad y el conflicto en los personajes alcanzan su punto máximo cuando éstos experimentan una revelación momentánea, es decir la epifanía.¹² Por ejemplo, en “An Ideal Family” el personaje principal, Mr. Neave, tiene una familia que toda la gente admira. Él mismo piensa que su familia ejemplifica la perfección; sin embargo, al final del

¹² En el ámbito literario principalmente en las obras de Joyce, Woolf y Mansfield, se nombra epifanía al momento en que los personajes tienen una revelación sobre algún aspecto de su vida. Tal revelación tiene dos efectos: destructivo porque los personajes se dan cuenta de algo —por lo regular negativo— de lo que nunca antes se habían percatado, pero al mismo tiempo la verdad que emana de la revelación resulta liberadora (Wilson: 2007, 158).

cuento medita sobre su familia mientras está dormitando y concluye que “su familia ideal” es un espejismo, ya que su esposa e hijos lo utilizan para satisfacer sus necesidades materiales. A pesar de que esa verdad a la cual llega lo libera de un lastre que ha cargado por años, no cambia el rumbo de su vida, lo cual es destructivo porque ya sabe que vive en el engaño.

Como lo expongo con anterioridad, el hecho de tener un acercamiento al texto de partida me ayudará a realizar una traducción con bases sólidas. Sin embargo, considero que este acercamiento puede enriquecerse al tomar en cuenta las principales peculiaridades tanto del modernismo —tendencia a la que pertenece la escritora— como de otros cuentos. Por esta razón, en este capítulo desarrollé tales puntos de manera sucinta. Con respecto a estos rasgos, podemos observar que algunas de las características del modernismo coinciden con las características de los cuentos de Mansfield: el tema de la soledad, de los sueños y de la falta de comunicación; la presentación de los procesos de conciencia de los personajes más que de sus acciones externas; y la técnica narrativa desconcertante para los lectores. En el siguiente capítulo ahondaré exclusivamente en “The Wind Blows” para poder saber cómo la escritora entretejió los hilos en dicho cuento y de este modo cerrar el proceso de acercamiento al texto de partida.

2. ANÁLISIS DEL CUENTO “THE WIND BLOWS”

2.1 Enfoque del análisis

Desde una perspectiva narratológica, profundizaré en los siguientes elementos del cuento: el narrador, la temporalidad, el espacio y los personajes. Sin embargo, también analizaré el cuento con ojos de traductora. Con esto quiero decir que el análisis narratológico me conducirá a un estudio del cuento desde una perspectiva lingüística, por ejemplo, a un estudio del nivel de lengua, los tiempos verbales, la sintaxis, la puntuación y el léxico. Tomo en cuenta el enfoque lingüístico porque en la literatura el contenido y la forma se interrelacionan: el contenido de un texto es el resultado de las combinaciones sintácticas, léxicas y de puntuación que van tejiendo los autores.

Calsamiglia y Tusón opinan que “el texto se muestra como un *juego de relaciones* en el cual las unidades léxico-gramaticales seleccionadas (...) determinan la construcción de los significados transmisibles, convirtiendo los elementos lingüísticos en instrucciones, marcadores e indicadores del sentido textual” (Calsamiglia y Tusón 2007: 209). Por medio de estos elementos “léxico-gramaticales”, los escritores crean su propio estilo y en sí son los materiales de construcción de su mundo ficcional. Por lo tanto, creo que al traducir un texto literario se deben considerar los elementos narratológicos y lingüísticos del texto de partida para tomar decisiones más concienzudas y, en mi caso, poder realizar un trabajo apegado al texto de partida.

2.2 La voz narrativa

La voz narrativa de “The Wind Blows” es heterodiegética (en tercera persona) y relata focalizada únicamente en Matilda, el personaje principal; la voz narrativa se mueve con Matilda y da cuenta de lo que ésta observa, escucha, huele y siente. Luz Aurora Pimentel nombra a este tipo de focalización “focalización interna”: en este tipo de focalización “el *foyer* del relato coincide con una mente figural; es decir, el narrador restringe su libertad con objeto de seleccionar únicamente la información narrativa que dejan entrever las limitaciones cognoscitivas perceptuales y espaciotemporales de esa mente figural” (2002: 99). Además, Pimentel denomina fija a esta focalización interna porque sólo se enfoca en un personaje (2002: 99).

La voz narrativa no sólo da a conocer el mundo exterior del personaje principal sino también los procesos internos de Matilda; es decir, sus pensamientos. Para mostrar los procesos mentales del personaje principal Mansfield emplea el discurso indirecto libre. En esta técnica, como ya lo expuse, la voz narrativa expresa los pensamientos del personaje usando con frecuencia el estilo que caracteriza a este último. Por este motivo, Pimentel explica que en la transposición del discurso —término con el cual también nombra el discurso indirecto libre— “está implicada una apropiación del discurso del otro” (2002: 91).

En “The Wind Blows” la voz narrativa inicia relatando lo siguiente: “Suddenly—dreadfully—she wakes up. What has happened? Something dreadful has happened. No—nothing has happened” (1920/1974: 111). En estas últimas tres oraciones la voz narrativa expresa lo que piensa Matilda al momento de despertar

espantada porque no sabe a qué se debe todo el ruido a su alrededor, pero cuando ya pone más atención, se percató de que se trata del viento. Más adelante, Matilda enuncia lo siguiente en su clase de música: “Life is so *dreadful*”, she murmurs” (las cursivas son mías) (1920/1974: 114). Como se puede observar, la voz narrativa emplea el adverbio *dreadfully* y el adjetivo *dreadful* que también usa el personaje. Por esta coincidencia en la elección del léxico pareciera que el personaje es realmente quien formula la pregunta “What has happened?”, se contesta “Something dreadful has happened” y se corrige con la respuesta “Nothing has happened” al darse cuenta de que se trata del viento.

Después de estas oraciones el narrador continúa enunciando su propio discurso focalizado en lo que observa Matilda:

It is only the wind shaking the house, rattling the windows, banging a piece of iron on the roof and making her bed tremble. Leaves flutter past the window, up and away; down in the avenue a whole newspaper wags in the air like a lost kite and falls, spiked on a pine tree. *It is cold. Summer is over—it is autumn—everything is ugly.* The carts rattle by, swinging from side to side; (...). A white dog on three legs yelps past the gate. *It is all over! What is? Oh, everything!* And she begins to plait her hair (...). (Las cursivas son mías)

(1920/1974: 111)

Los lectores podemos observar que la voz narrativa, aunque se focaliza en Matilda, ya no se apropia del discurso de ésta porque relata con oraciones más elaboradas, el léxico que utiliza no es elemental (*rattle, bang, flutter, wag, spike, yelp*) y ya no usa adjetivos. Sin embargo, de repente inserta enunciaciones que pertenecen a los procesos mentales de Matilda. A diferencia del discurso de la voz narrativa, el discurso de origen figural (en cursivas en la cita) —del cual se apropia la voz narrativa— se compone de oraciones cortas construidas con el verbo *to-be*,

con el patrón sintáctico básico de sujeto + verbo + complemento, con un adjetivo (*ugly*) y pronombres comunes (*everything*)¹³ y con una elisión (–Oh, [it is] everything”). El pronombre *everything* y el adjetivo *ugly* se asemejan al primer adjetivo y a los primeros pronombres que aparecen en el cuento y que, aunque son de origen figural, expresa la voz narrativa: *dreadful, something, nothing*.

En “The Wind Blows” existen varios ejemplos en los cuales la voz narrativa se apropia del discurso de Matilda. Tomando en cuenta el estilo del discurso figural, los lectores podemos identificar casi de inmediato el discurso de Matilda pronunciado por la voz narrativa; sin embargo, llega un momento en el cual se desdibuja la frontera entre el narrador y personaje. Aunque la siguiente cita corresponde al discurso de origen figural enunciado por la voz narrativa, pareciera que este discurso se fusionara con el discurso directo del personaje en algunas partes, ya que no hay marcas ni tipográficas ni de la voz narrativa que demuestren que el personaje mismo enuncia tales oraciones: –Does Mother imagine for one moment that she is going to darn all those stocking knotted up on the quilt like a coil of snakes? She’s not. *No Mother. I do not see why I should...*The wind-the wind!” (las cursivas son mías) (1920/1974: 114). Mansfield no bautiza a la mamá de Matilda con un nombre propio para fomentar la sensación de que Matilda estuviera realmente enunciando ese discurso sin mediación alguna, puesto que ésta llama a su mamá de la misma manera en que lo hace la voz narrativa: –I can’t go back Mother“” (1920/1974: 112).

¹³ Este tipo de pronombres se conocen como “proformas léxicas”: palabras generales que se podrían sustituir por otras más precisas (Calsamiglia y Tusón 2007: 222).

Con el análisis de la voz narrativa, llego a la conclusión de que su discurso se bifurca: la voz narrativa enuncia su propio discurso con su propio estilo, pero también se apropia del discurso del personaje principal y lo expresa con el estilo de dicho personaje. Además concluyo que hay dos niveles de lengua en el cuento: el narrador relata con vocabulario estándar, mientras que cuando se apropia del discurso de Matilda, introduce palabras coloquiales que coinciden con el vocabulario que usa ella en el discurso directo, por ejemplo: *right-o* y *awful* (hay que tener en mente que una persona adolescente por lo regular usa con frecuencia adjetivos peyorativos). Por lo tanto, necesito tener en mente estas reflexiones para conservar la diferencia de los niveles de lengua en la traducción.

2.3 Temporalidad

La voz narrativa relata el cuento cronológicamente y a un ritmo lento porque da cuenta de lo que Matilda percibe por medio de los sentidos y de los procesos mentales de ésta. Sin embargo, hay movimientos narrativos que aceleran el ritmo sin que la voz narrativa introduzca alguna marca discursiva de tiempo. Pimentel nombra “elipsis” a esta aceleración repentina: “Movimiento narrativo que nos da una impresión de máxima aceleración. Una duración diegética dada no tiene ‘lugar’ alguno en el discurso narrativo” (2002: 49). De hecho, los cuentos de Mansfield también se caracterizan por los saltos repentinos en el tiempo. La primera elipsis narrativa no confunde al lector porque está marcada por un interlineado más amplio que los demás y porque el tiempo elidido es menor (Matilda está en su clase de música y en el siguiente párrafo ya está de vuelta en su recámara), mientras que la segunda elipsis realmente desconcierta a los lectores.

Después de que la voz narrativa refiere que Matilda y su hermano van caminando por el malecón, en el siguiente párrafo la voz narrativa da un salto enorme en el tiempo de varios años: —Do you remember? I cried at my music lesson that day—how many years ago!“ (1920/1974: 115 y 116).

Con base en Genette, Pimentel explica que existen cuatro tipos básicos de narración dependiendo del uso de los tiempos verbales: retrospectiva, prospectiva, simultánea e intercalada. En “The Wind Blows” la narración es simultánea a lo largo del cuento, ya que la voz narrativa relata los acontecimientos al mismo tiempo que van sucediendo. Por este motivo, la voz narrativa usa principalmente el presente, pero también usa el presente continuo, el presente perfecto y el futuro. El discurso directo de los personajes también está construido con el presente y algunas cuantas oraciones están en presente perfecto y futuro. No obstante, el antepenúltimo párrafo corresponde al discurso directo de Matilda quien enuncia parte de su discurso en pasado: —Look, Bogey, there’s the town. Doesn’t it look small? There’s the post office clock chiming for the last time. There’s the esplanade where *we walked that windy day*. Do you remember? *I cried at my music lesson that day—how many years ago!* Good-bye, little island, good-bye....“ (las cursivas son mías) (1920/1974: 115 y 116).

Al recordar el pasado, Matilda hace un breve resumen de los sucesos que ocurren en el cuento: salieron a dar un paseo un día ventoso y antes ese mismo día ella lloró en su clase de música. Aunque el narrador refiere los sucesos cronológicamente, se presenta un tipo de anacronía en el discurso directo de Matilda que Pimentel, con base en Genette, llama “analepsis”: —se interrumpe el

relato en curso para referir un acontecimiento que (...) tuvo lugar antes del punto en el que ahora ha de inscribirse en el discurso narrativo (*flashback* según la terminología cinematográfica)” (2002: 44). Los lectores nos podemos dar cuenta de que ese día resulta trascendental en la vida del personaje principal porque se hace referencia a los acontecimientos que sucedieron más de una vez. Pimentel llama “narración repetitiva” a un acontecimiento que sucede sólo una vez, pero es narrado más de una vez (2002:55). Por un lado, el narrador relata detallada y cronológicamente los sucesos de ese día apropiándose del discurso de Matilda (mediante la técnica de discurso indirecto libre); por otro, Matilda también los narra a su hermano, pero de manera resumida y en *flashback*. Matilda recuerda vivencias que tiene la necesidad de contar a su hermano con quien compartió parte de ese día.

Mientras realizo el análisis de la temporalidad del cuento desde una perspectiva narratológica, no dejo de considerar esta temporalidad desde un punto de la traducción. El cuento está narrado en presente, presente perfecto y futuro. Por un lado, el presente, presente continuo y el futuro no representan grandes dificultades en la traducción, debido a que tienen el mismo valor en la lengua de partida y de llegada. A diferencia del presente, la traducción del pasado simple del inglés al español compromete a los traductores, debido a que debemos fijar nuestra atención en qué verbos se traducen en pretérito y qué otros en copretérito. Por otro lado, el presente perfecto probablemente represente un problema porque el presente perfecto en inglés y el antepresente de México y de la mayoría de los países de habla hispana no coinciden en todos los casos.

2.4 El espacio

En “The Wind Blows”, Matilda, a quien únicamente focaliza la voz narrativa, se mueve en cinco espacios: su casa (en específico su recámara), la calle, la sala en donde el Sr. Bullen imparte clases de piano, el malecón y por último el barco de vapor. No obstante, tanto su recámara como la casa de su profesor de música resultan de gran importancia, ya que reflejan el estado de ánimo del personaje principal. Pimentel explica que “El espacio en el que evoluciona el personaje puede tener también un valor simbólico de proyección de su interioridad” (2002: 79). Matilda siempre se acompaña del viento, mas éste desaparece en su clase de música.

Al principio del cuento ella despierta en su cama aterrorizada por el fuerte viento. Su cama refleja su estado de ánimo: “It is only the wind shaking the house, (...) and making her bed tremble” (1920/1974: 111). La cama tiembla como si estuviera angustiada y proyecta el miedo de Matilda. Más adelante, en su clase de piano el narrador describe los dedos de Matilda, quien está nerviosa, con este mismo verbo: “Her fingers tremble so that she can’t undo the knot in the musical satchel” 1920/1974: 13).¹⁴ Se podría afirmar que el viento la hace sentir intranquila tanto como su entorno familiar cuando se encuentra en su casa. En su hogar la vida le parece insoportable: “How hideous life is—revolting, simply revolting...” (1920/1974: 112). Incluso Mansfield quiere que el viento impresione a los lectores de la misma manera que impresiona a Matilda; por este motivo,

¹⁴ La escritora también relaciona la descripción de la casa de Matilda (“the wind shaking the house”) con la descripción de los dedos de ésta: “And she begins to plait her hair with shaking fingers (...)” (1920/1974: 111).

selecciona verbos onomatopéyicos (*rattle, bang, tremble*) que hasta cierto punto también son cacofónicos.

En sí, el viento funge como una metáfora de Matilda. Éste es un elemento veleidoso que puede hacer lo que quiera con las personas y las cosas inanimadas, pues las mueve y eleva tanto cuanto lo desea; en su hogar Matilda se comporta caprichosa y desafiantemente con su mamá al igual que el viento. En contraste, dentro de la casa del profesor de música el viento se deja de escuchar y el personaje principal siente una tranquilidad que no siente en su casa. Su percepción de la vida cambia radicalmente: ~~But~~ Mr. Bullen's drawing room is as quiet as a cave. (...) Oh, how peaceful it is here. She likes this room" (1920/1974: 112). En su clase se compenetra tanto con su profesor que la manera de caminar de éste y los latidos del corazón de ella llevan el mismo compás, ~~up~~ and down": ~~Mr.~~ Bullen comes back and walks up and down, very softly waiting for her" (1920/1974: 113), mientras que ~~(...)~~ her heart beats so hard she feels it must lift her blouse up and down" (1920/1974: 113). Además, el entorno de su clase de música crea verosimilitud en el cuento, ya que el narrador menciona varias referencias que existen en el mundo real: los músicos MacDowell, Rubinstein y Beethoven.

De regreso de su clase Matilda aparece de nuevo en su recámara. Su percepción sobre su madre y su habitación no cambia: ~~It~~ is frightening to be here in her room by herself (...). It's the bed that is frightening. There it lies, sound asleep...." (1920/1974: 114). Incluso Mansfield —para reforzar la atmósfera tenebrosa de su cuarto— de nuevo describe la cama como si tuviera vida (~~sound~~

asleep”). Con todo, la clase de música cambia su percepción sobre el viento, debido a que lo percibe como fuente de inspiración: “Hasn’t any one written poems to the wind?... I bring fresh flowers to the leaves and showers” (1920/1974: 114). Por otra parte, en el malecón fuera del entorno familiar aunque sigue soplando el viento y la atmósfera es sombría,¹⁵ ella disfruta ese paseo acompañada de su hermano: “Bogey’s voice is breaking. When he speaks he rushes up and down the scale. It’s funny—it makes you laugh—and yet it just suits the day” (1920/1974: 115). Las personas con las cuales Matilda se siente cómoda llevan el mismo ritmo “*up and down*”, al igual que su corazón: el Sr. Bullen, al caminar; mientras que su hermano, al hablar.

Pimentel afirma lo siguiente sobre el entorno: “El entorno si no *pre-destina* el ser y el hacer del personaje, sí constituye una indicación sobre su destino *posible*” (2002: 79). Tomando esta cita en cuenta, Matilda no se siente cómoda en su casa porque no quiere tener la misma vida ni de su abuela ni de su madre, quienes se dedican al hogar. Al presentar a la abuela y a la madre del personaje principal en el entorno familiar, Mansfield sugiere que la mamá de Matilda ha llevado la misma vida que su mamá (la abuela de Matilda) y por ende Matilda llevará la misma vida de su madre. Debido a que Matilda no quiere heredar el rol ni de su madre ni de su abuela, ella se identifica más con el profesor de música quien se desenvuelve en un entorno artístico. Sin embargo, al final del cuento nos

¹⁵ Cuando Matilda y su hermano caminan por el malecón, está oscureciendo y, debido a que las olas del mar son muy altas y a que sopla fuertemente el viento, hay una brisa muy fina. Esta atmósfera oscura se opone al estado de ánimo de Matilda quien está contenta compartiendo ese momento con su hermano. A su vez, esta atmósfera se contrapone a la descripción de su recámara, la cual a pesar de que esté radiante, intimida a Matilda: “It’s frightening to be here in her room by herself. The bed, the mirror, the white jug and basin gleam like the sky outside (1920/1974: 114).

percatamos de que Matilda rompe con la herencia de roles porque ya no vive en ese lugar. Ella observa su antiguo hogar desde un barco. El barco simboliza el progreso, ya que se sigue moviendo hacia adelante, mientras la isla donde vivía se queda estática. Esta imagen se contrapone a la mujer que aparece en el cuadro “Solitude” que está colgado en la sala del Sr. Bullen: “(…) a dark tragic woman draped in white, sitting on a rock, her knees crossed, her chin on her hands” (1920/1974: 113). Pareciera que la mujer estuviera encallada como si nada pasara a su alrededor o estuviera esperando algo o a alguien.

Al reflexionar sobre los espacios en los que se mueve Matilda, noté que la sintaxis en conjunción con la puntuación crea efectos que se asemejan al viento. Por este motivo, cuando el narrador presenta su entorno familiar con el viento merodeando por ahí, hay oraciones largas y cortas porque la escritora trata de recrear el ritmo cambiante del viento:

[1] Suddenly—dreadfully—she wakes up. [2] What has happened? [3] Something Dreadful has happened. [4] No—nothing has happened. [5] It is only the wind shaking the house, rattling the windows, banging a piece of iron on the roof and making her bed tremble. [6] Leaves flutter past the window, up and away; down in the avenue a whole newspaper wags in the air like a lost kite and falls, spiked on a pine tree. [7] *It is cold.* [8] *Summer is over—it is autumn—everything is ugly.* [9] The carts rattle by, swinging from side to side; two Chinamen lollop along under their wooden yokes with straining vegetable baskets—their pigtailed and blue blouses fly out in the wind. [10] (...). [11] It is all over! [12] What is? [13] Oh, everything! (...). (1920/1974: 111)

La diferente longitud de las oraciones se complementa con la puntuación para representar los soplidos del viento. Se puede observar que las oraciones del primer párrafo del cuento, en el cual la voz narrativa relata y describe los estragos del viento, no siguen un patrón ni longitudinal, ni rítmico, ni de puntuación. Por ejemplo, las primeras cuatro oraciones son cláusulas cortas e independientes que al

leerlas tienen un ritmo similar. La quinta oración es compleja (una independiente y cuatro subordinadas) y mucho más larga. Al principio las comas hacen que esta oración mantenga un ritmo pausado; sin embargo, antes de la última conjunción *and*, no hay coma, lo cual acelera el ritmo, ya que se debe leer de corrido desde *banging* hasta *tremble*. Además, la repetición de verbos en gerundio aumenta el ritmo de esta oración.

La sexta oración compuesta (tres cláusulas independientes) es todavía más larga que las anteriores. Un punto y coma (;) separa la primera cláusula independiente (*Leaves flutter...*) de las otras dos cláusulas independientes coordinadas (*down in the avenue a whole newspaper wags in the air like a lost kite and falls...*). La escritora las pudo haber unido por medio de la conjunción *and* y hacer más fluida la oración. No obstante, la autora usa el recurso llamado *parataxis*, una figura retórica que consiste en yuxtaponer las cláusulas u oraciones sin usar conectores (*Concise Dictionary of Literary Terms* 2004: 184), con la cual crea una pausa abrupta como si el viento de repente dejara de soplar e inmediatamente después llegara otra ráfaga de viento. Cada cláusula independiente no tiene puntuación al principio, sólo tiene una coma al final para separar un adverbial (*up and away* y *spiked on a pine tree*). Entonces el principio se puede leer rápido y al final la coma detiene la lectura. Aunado a este efecto, la separación de las cláusulas con punto y coma (;) refuerza la idea de que el viento es caprichoso y se mueve y detiene cuando él lo desea. En contraposición a las oraciones cinco y seis la séptima es muy corta: *It is cold*. Las oraciones ocho y

nueve también son paratácticas, ya que se yuxtaponen por medio de signos de puntuación en lugar de estar unidas con conjunciones.

En la entrada de “parataxis” Helena Beristáin explica que esta figura retórica es una variedad del asíndeton (1995: 384), otra figura de construcción que consiste en yuxtaponer enumeraciones compuestas por palabras o grupos de palabras, omitiendo los nexos (Beristáin 1995: 79). En “The Wind Blows” podemos encontrar ejemplos del asíndeton. En la oración “In waves, in clouds, in big round whirls the dust comes stinging, and with it little bits of straw and chaff and manure” (1920/1974: 112), se omite la conjunción *and* entre “in clouds” y la frase “in big round whirls”. Esta oración también ejemplifica un recurso opuesto al asíndeton llamado polisíndeton que consiste en repetir las conjunciones: “(.) straw and chaff and manure”. Creo que tanto el asíndeton como el polisíndeton hacen más rítmica la oración. No obstante, de acuerdo con la maestra Fulvia Colombo con el asíndeton “(.)” se crea la impresión de que la coordinación de elementos queda abierta, como si se dejara en suspenso, o con puntos suspensivos”, mientras que el polisíndeton da cierto “matiz de exhaustividad” (Colombo s/a: 44).

Desde mi punto de vista, “el juego de relaciones” entre la puntuación y la sintaxis crea algunas oraciones muy gráficas. Por ejemplo, en “(.) down in the avenue a whole newspaper wags in the air like a lost kite and falls, spiked on a pine tree”, pareciera que la lectura de estas cláusulas dura lo mismo que dura el periódico volando por el aire y que la coma después de “falls” hiciera caer rápidamente el periódico sobre el pino. Además, como lo menciono con

anterioridad, el único material de los escritores es la lengua y por medio de ésta pueden crear un universo de efectos.

Por este motivo, aparte del juego con la sintaxis y la puntuación Mansfield recurre a otros efectos que se pueden crear mediante la lengua: figuras retóricas, específicamente figuras de dicción. En la oración antes citada Mansfield utiliza las figuras retóricas de dicción llamadas asonancia (*like, kite, spike* y *pine*) y consonancia que la escritora crea mediante la repetición del sonido de la /k/ en *like, kite* y *spiked* y el sonido de la /t/ en *lost, kite, spiked* y *tree*. Con estas figuras retóricas Mansfield trata de imitar el sonido del periódico mientras vuela por el aire.

Tomando en cuenta el apartado del espacio, concluyo con respecto a la traducción que los verbos onomatopéyicos y las figuras de dicción representarán un problema. No obstante, el análisis del cuento me permite identificar tales problemas y no pasarlos por alto al momento de traducir.

2.5 Los personajes

De acuerdo con Pimentel, los personajes se pueden caracterizar por medio de las acciones, del discurso directo, del discurso de otros personajes, de la apariencia física, del entorno y del nombre (2002: 69). Mansfield caracteriza a Matilda por medio de la manera en que la nombran, de su propio discurso, de sus acciones, del discurso de otros personajes y de su entorno, en tanto que caracteriza a otros personajes del cuento por medio de su discurso y de sus acciones.

Con respecto al nombre, ni el narrador ni los personajes nombran de la misma manera al personaje principal. El narrador simplemente la llama ~~she~~, lo cual sugiere que Matilda podría ser cualquier mujer adolescente. Aparte de eso, crea curiosidad y expectativa en los lectores, debido a que el primer sujeto que aparece en el cuento es ~~she~~: ~~Suddenly—dreadfully—she wakes up~~. No es sino hasta después del sexto párrafo que sabemos a quién se refiere el deíctico catafórico ~~she~~, deíctico que hace referencia a un nombre propio que aparece después (lo más común reside en que los deícticos sean anafóricos, es decir, que los deícticos hagan referencia a una palabra anterior). Únicamente familiares (su mamá y hermano) nombran al personaje principal por su nombre, mientras que su profesor de música la nombra ~~little lady~~ y ~~dear child~~. Para el profesor de música Matilda es una alumna más. Cuando otra alumna llega a la clase, la nombra ~~little lady~~ lo cual indica que nombra a sus alumnas de la misma manera. El Sr. Bullen considera a Matilda una niña y a la vez una señorita. Sin embargo, cuando Matilda llora de la nada en su clase, el profesor exclama ~~that rare thing, a woman~~ (1920/1974: 114). Esta cita prueba que el Sr. Bullen tiene una concepción de la mujer muy tradicional: ~~las mujeres son difíciles de entender~~. Para él ya no importa si Matilda es niña o señorita, es mujer, lo cual equivale a ser una criatura extraña (~~rare thing~~) que desde su punto de vista se diferencia de los seres humanos, es decir de los hombres.

Con base en lo anterior, a lo largo del cuento el personaje principal es ~~she~~, ~~Matilda~~, ~~little girl~~, ~~dear child~~, ~~rare thing, a woman~~. Pimentel explica que el nombre de los personajes crea su identidad (2002: 63). Por ende, la

manera inconsistente en que nombran a Matilda en el cuento se relaciona con el hecho de que no tiene una identidad definida. Como lo expongo en el apartado de espacio, esto también se refleja en su forma de comportarse dependiendo del espacio en que se encuentre (su casa, la clase de música, el malecón). En su hogar la llaman por su nombre, Matilda, porque para su familia siempre será la misma, a pesar de los cambios de personalidad que pueda sufrir.

En cuanto al discurso directo, Matilda realmente se expresa muy poco verbalmente; en primer lugar, se debe a que predominan sus pensamientos y, en segundo lugar, se debe a que insinúa su posición en el mundo de los adultos: Matilda sólo recibe órdenes. Al salir de su casa, su mamá enuncia una oración imperativa, “Come back im-me-diatly!”¹⁶, a lo cual Matilda responde “I can’t come back, Mother” (1920/1974: 112). Esta negación, aunada al insulto que Matilda dirige a su madre (“Go to hell”), demuestra su rebeldía en el entorno familiar.¹⁶

No existe otro diálogo —ni igual de áspero ni más afable— entre el personaje principal y su madre. Aunque el discurso directo de la madre se conforma de unos cuantos renglones, éste expresa su autoritarismo con sus hijos y su postura frente al mundo. El viento destroza una artesanía de Tenerife y la madre

¹⁶ Los cuentos de Mansfield también se caracterizan por el uso de símbolos. En “The Wind Blows” el sombrero simboliza rebeldía, ya que, a pesar de que la madre del personaje principal se opone a tal sombrero porque está roto, Matilda lo usa, mientras que en “The Garden Party” el sombrero simboliza la herencia de roles: la familia Sheridan organiza una fiesta; sin embargo, Laura, la hija de la Sra. Sheridan, quiere cancelarla porque fallece un vecino del área pobre, a lo cual su madre se opone rotundamente por tratarse de vecinos humildes y para que su hija cambie de opinión le regala un hermoso sombrero. El hecho de que Laura use el sombrero significa que hereda lo banal y superficial de su madre. Rodríguez Salas opina lo siguiente con respecto a los sombreros que portan las mujeres en algunos de los cuentos de Mansfield: “Ilustra la feminidad construida que se les impone, bella y atrayente, pero artificial” (2009: 72).

de Matilda comenta a su mamá (abuela de Matilda): —Now my best Teneriffe-work is simply in ribbons“”. Esta cita sugiere que una mujer que proviene de una colonia inglesa prefiere lo europeo. Pienso que, al decir el lugar de donde proviene la artesanía, la madre adquiere un estatus más sofisticado y manifiesta presuntuosidad.

A pesar de que Matilda se siente muy cómoda en su clase de música, el profesor, al igual que su madre, pronuncia oraciones imperativas no sólo a Matilda sino también al resto de sus alumnas; por ejemplo, el Sr. Bullen dice a Matilda: —Take the allegretto a little faster“”. En este entorno Matilda demuestra su sumisión, lo cual se contrapone a la actitud que toma en casa. Esta sumisión se refleja en el tipo de oraciones que enuncia (pregunta a su profesor lo que debe hacer) y también en que obedece a su profesor. Por este motivo, creo que el viento y Matilda se comportan de la misma manera, ya que el viento al igual que Matilda se impone en la casa de ésta, mientras que en la clase de música ni siquiera se escucha. La única oración por medio de la cual Matilda exterioriza verbalmente un estado de ánimo es la siguiente: —Life is so dreadful“”. No obstante, el profesor no la comprende y comenta —that rare thing, a woman“”.¹⁷ En contraste, Matilda sólo se identifica con su hermano. Los dos se sienten incómodos ese día ventoso y los

¹⁷Rodríguez Salas explica que Angel Smith afirma que el piano simboliza el patriarcado, el eurocentrismo y la hipocresía burguesa: el piano tiene un resultado negativo en las mujeres, puesto que éstas toman una —actitud soñadora e incluso melancólica” y, en relación con los hombres, el piano los obliga a —desempeñar un papel serio del que tampoco pueden escapar” (2009: 101). Retomando lo antes expuesto, en su clase de piano, Matilda toma esa actitud melancólica y el Sr. Bullen con ninguna de sus alumnas rompe el patrón de profesor serio. Por este motivo, aunque Matilda se comporte desafiante, el Sr. Bullen, como todo un patriarca, la subyuga. Además, en un entorno colonial las clases de piano, al igual que la artesanía de Tenerife, hace que la familia de Matilda adquiera prestigio. Mansfield, por medio de estos símbolos, resume relaciones de género, sin tener que hacer que el narrador o los personajes las mencionen.

dos lo expresan sin que los censuren: —Come on for a walk, round the esplanade, Matilda. I can't stand this any longer“, a lo cual ella responde —Right-o. I'll put on my ulster. Isn't it an awful day!“. Aunque su hermano enuncia una oración imperativa, tiene valor de invitación.

Los cuentos de Mansfield se caracterizan por el uso del discurso indirecto libre; sin embargo, en este cuento tal estrategia narrativa se relaciona estrechamente con la posición que tiene Matilda frente a los adultos. Pimentel nombra inaudible este discurso porque jamás se escucha el discurso directamente del personaje, sino que la voz narrativa funge como portavoz (2002: 93). Por lo tanto, gran parte del discurso de Matilda del cual se apropia la voz narrativa es inaudible, al igual que lo es ella en el mundo de los adultos.

Al reflexionar sobre los personajes, pude observar que Matilda no se identifica con su mamá. Sin embargo, el estilo discursivo de Matilda (que lo conocemos principalmente por medio de sus pensamientos que exterioriza el narrador) comparte características con el discurso de ella; por ejemplo, el uso de proformas léxicas, de adjetivos negativos comunes y de oraciones exclamativas. Su mamá expresa en discurso directo —A perfect *idiot!* Imagine leaving *anything* out on the line in weather like this (...). *Oh, heavens—this wind!*“ (las cursivas son mías) (1920/1974: 111), mientras que Matilda expresa, por medio del narrador, lo siguiente: —The stupid—she's blushing! How ridiculous!“ (1920/1974:113). Esta reflexión refuerza lo que anteriormente señalé: Matilda todavía no tiene una personalidad definida. Además, no sólo la voz narrativa se

apropia del discurso de Matilda; ésta a su vez se apropia del discurso de su mamá y la voz narrativa funge como el medio exteriorizante.

Dominic Head expone lo siguiente con respecto a la personalidad indefinida de los seres que pueblan los cuentos de Mansfield: “Katherine Mansfield’s modernism, like that of Joyce or Woolf, stems from an ambivalent attitude to the nature of personality; and this ambivalence is reflected in the structure and language of her stories” (Head 1992: 109).¹⁸ Esta cita sustenta la idea de que el sentido de una obra se refleja en la forma. Como se puede observar en el presente capítulo, el análisis narratológico del cuento conduce a examinar el juego de relaciones de los elementos léxicos y gramaticales: el estudio del narrador lleva a un análisis del discurso y de los diferentes niveles de lengua (lo cual implica un acercamiento al léxico y a la sintaxis); el análisis de los personajes también nos orienta hacia un análisis del discurso; la temporalidad nos dirige al estudio de los tiempos verbales; y el espacio nos guía hacia la sintaxis, la puntuación y algunas figuras retóricas.

En el siguiente capítulo expondré los problemas con los cuales me enfrenté al traducir “The Wind Blows” así como las decisiones que tomé para resolverlos. Para esto siempre tendré en mente mis reflexiones sobre las características

¹⁸ Con respecto a la estructura ambivalente, sólo hay que pensar en la oración citada en el apartado de “El espacio”, la cual se compone de figuras de construcción opuestas: el asíndeton y polisíndeton; en las oraciones paratácticas las cuales —según Helena Beristáin— resultan ambiguas porque no sabemos si el nexos que se omite es simplemente de adición (—y) o exprese secuencia o adversación (1995: 79); en la estructura temporal del cuento, la cual se puede entender como si el cuento estuviera narrado cronológicamente o como si el personaje principal, ya más grande, recordara todo el cuento, es decir como si estuviera contado en *flashback*; y en la atmósfera sombría del malecón que se relaciona con felicidad y la atmósfera resplandeciente de su recámara que se relaciona con miedo.

generales del modernismo y de los cuentos de Mansfield y sobre el cuento “The Wind Blows”.

3. MÉTODOS Y COMENTARIOS DE LA TRADUCCIÓN

3.1 MARCO TEÓRICO

De manera breve expongo los métodos de traducción que tomo en cuenta para traducir “The Wind Blows”. En primer lugar, consideré el tipo de texto de partida, ya que pienso que para cada tipo de texto se deben usar métodos y estrategias distintas. Entonces partiendo del hecho de que “The Wind Blows” es un texto literario que se compone de distintos modos de discurso (narración, descripción y diálogo), a los cuales se les debe dar un tratamiento diferente al traducirlos, me apoyo en el trabajo de Lawrence Venuti quien se centra en estudios culturales.

En *The Translator's Invisibility. A History of Translation* (1995) Venuti expone dos métodos de traducción en los cuales me baso para traducir el cuento: la domesticación (*domestication*) que rechaza y la extranjerización (*foreignization*) que defiende y practica. A pesar de que rechaza la traducción domesticada, también me apoyo en este método porque creo que se puede aplicar a algunos casos sin llevarlo a los extremos y, por lo tanto, sin modificar las características principales del texto de partida. A continuación expongo los dos métodos de traducción y posteriormente explicaré en qué casos usaré el método de domesticación y en qué otros casos usaré el método extranjerizante.

Por un lado, para este teórico una traducción domesticada por lo regular no refleja las características ni lingüísticas ni estilísticas del texto de partida ni tampoco respeta las referencias culturales que el autor incluye en su texto. Como resultado el texto de partida se adapta a los cánones lingüísticos y culturales de la sociedad en donde se leerá el texto de llegada. Para Venuti la traducción

domesticada significa “the reconstitution of the foreign text in accordance with values, beliefs and representations that preexist it in the target language” (Venuti 1995: 18).

Al seguir el modelo de domesticación, los traductores muestran una postura ideológica etnocentrista: hacen que el otro se parezca a ellos para no desconcertar a los lectores del texto de llegada. Este teórico estadounidense manifiesta que no sólo los traductores adoptan esta postura ideológica sino también la mayoría de editores, revisores y lectores. Venuti explica que en las sociedades estadounidense e inglesa existe una tendencia a traducir textos de manera domesticada porque éstas se comportan “imperialistic abroad and xenophobic at home” (Venuti 1995: 17).

El método de domesticación se relaciona estrechamente con la invisibilidad de los traductores. Venuti acuña el término “invisibilidad del traductor” para referirse al hecho de que el trabajo de éstos se vuelve tan invisible que pareciera que sus traducciones se trataran de un texto originalmente escrito en la lengua de llegada.¹⁹ Incluso he escuchado a personas con conocimientos de traducción o literarios quienes a veces comentan que una buena traducción es aquella que leen sin percatarse de que se trata de un texto meta. Por lo tanto, en *The Translator's Invisibility. A History of Translation* Venuti se propone, como uno de sus objetivos, concientizar a los traductores y a los lectores de las consecuencias que surgen de la domesticación del texto fuente: “The ultimate aim of this book is to force

¹⁹ Parte de la investigación que ha realizado Venuti reside en revisar prefacios de traducciones y artículos sobre obras traducidas, en los cuales los comentaristas ya sea elogian el texto de llegada fluido o se refieren a éste como si se tratara de un texto de partida y no de una traducción.

translators and their readers to reflect on the ethnocentric violence of translation and hence to write and read translated texts in ways that seek to recognize the linguistic and cultural differences of foreign texts (Venuti 1995: 41)".²⁰

Como apoyo para alcanzar tal objetivo, este teórico estadounidense propone el modelo de traducción extranjerizante. Para él dicho modelo pone de manifiesto "(...) the difference of the foreign text, yet only by disrupting the cultural codes that prevail in the target language" (Venuti 1995: 20). Por un lado, sugiere que en el texto meta los traductores respeten (sin ningún tipo de adaptación) las referencias culturales. Por referencias culturales entiendo que se trata de proverbios, refranes, nombres de comida, flora, fauna, nombre de instituciones, costumbres de una comunidad. Por otro, Venuti (1995) expone que la extranjerización también reside en apearse a las características lingüísticas del texto fuente, las cuales no sólo incluyen la sintaxis, el léxico, la puntuación, las figuras retóricas, las desviaciones gramaticales de las normas canónicas, sino también dialectos, sociolectos, lenguaje coloquial, lenguaje formal, etc.

Lawrence Venuti también llama "resistencia" al método extranjerizante

²⁰ En *Traducción y traductología. Introducción a la traductología* (2008), Hurtado Albir llama "apropiación" al método "domestication": traducción con la cual no concuerdo porque las acepciones de "domestication" coinciden más con el sustantivo en español "domesticación". "Domesticate" significa "tame (an animal) and keep it as a pet or on a farm: (...), 1.1 cultivate (a plant) for food: (...), 1.2 humorous make (someone) fond of and good at home life and the tasks that it involves: (...)." (*Oxford Dictionaries* consultado en <http://www.oxforddictionaries.com/es>), mientras que "domesticar" quiere decir "Hacer doméstico [a un animal] (...) 2 Domar (...)" (Seco *et.al.* 1999: 1666). Por otra parte, "apropiarse" quiere decir hacerse dueño de una cosa generalmente de manera ilegítima (Seco *et.al.* 1999: 401). Desde mi punto de vista, "domesticación" y "apropiación" llevan implícito la idea de dominio o de ejercicio de poder; no obstante, "apropiación" —a diferencia de "domesticación"— no significa que se domina al animal, que originalmente representa una amenaza para la persona con la que va a convivir (lo cual se relaciona con el texto de partida en una cultura diferente a la suya), para que resulte tratable (lo cual se relaciona con un texto de llegada que no represente una lectura difícil para los lectores de la traducción).

porque opone resistencia en contra de las traducciones fluidas y digeridas con una postura ideológica etnocentrista, racista y —en el caso de Estados Unidos, Inglaterra y países que alguna vez tuvieron colonias— imperialista (Venuti 1995: 20). De acuerdo con Venuti, los traductores se vuelven visibles por medio del método extranjerizante. Sin embargo, a pesar de que Venuti aboga por el método extranjerizante, es consciente de que no todos los tipos de textos se deben traducir con base en el método extranjerizante, ya que enfatiza que este método se practique principalmente con textos literarios (ya sea en prosa o en poesía) y también con obras históricas, filosóficas y en general con textos pertenecientes a las ciencias humanas. A esto último yo agregaría que a veces ni siquiera el mismo texto se debe traducir teniendo en mente un solo método.

Venuti se basó en el teólogo y traductor alemán Schleiermacher y en el teórico y traductor francés Antoine Berman para desarrollar sus modelos —domesticación” y —extranjerización”. En su ensayo —Sobre los diferentes métodos de traducir” que data del año 1813, Schleiermacher plantea que sólo hay dos métodos de traducción. Por un lado, el primer método se relaciona con la traducción extranjerizante: —(…) the translator leaves the writer alone as much as possible and moves the reader toward the writer (...).”; por otro, el segundo método se relaciona con la traducción domesticada: —(…) he [sic] leaves the reader alone as much as possible and moves the writer toward the reader” (Schleiermacher 1813/1992 en Munday 2001: 28). Schleiermacher, al igual que Venuti, se inclinaba por el método en el cual los lectores juegan un papel activo.

Berman también expone dos posturas opuestas (la traducción naturalizada

o aclimatada y la traducción extranjerizante) y desde mi punto de vista influyó en el teórico estadounidense de manera considerable. Para Berman la traducción es —the trial of the foreign‘. But in a double sense” (Berman 1985 en Venuti 2000/2004: 276). Con la explicación de Munday esto queda más claro: por una parte, es —a trial for the target culture in experiencing the strangeness of the foreign text and word; (...)””; por otra, es —a trial for the foreign text in being uprooted from its original language context” (Munday 2001: 149).²¹

Al igual que Venuti me opongo a que las referencias culturales del texto de partida se reemplacen por referencias culturales de los lectores del texto de llegada, puesto que se elimina por completo el entorno característico de una sociedad; en el caso de la literatura aunque dicho entorno sea ficticio, la mayoría de las veces refleja la realidad de quien lo crea.²² También pienso que los lectores de textos meta domesticados que eliminan o modifican las referencias culturales se crean una imagen errónea de la cultura fuente, la cual quizás los acompañe durante toda su vida, puesto que —(...) translation wields enormous power in the construction of national identities for foreign cultures” (Venuti 1995: 19).

Con base en lo anterior, desde mi punto de vista se pueden usar tanto el

²¹ Pienso que este enfoque es una visión amplia del proceso de traducción. Si se toma en cuenta el significado literal del verbo —desarraigar” o *uproot* (en su explicación Munday retoma palabras de Berman) se ve una imagen clara de lo que pasa con el texto fuente: se arranca de raíz un árbol para ponerlo en otro lugar, quizás con condiciones climatológicas diferentes. A esto se le suman otras modificaciones que ese árbol sufrirá si la cultura meta no quiere aceptar lo extraño del árbol y lo empieza a podar de tal manera que se parezca a los árboles que hay en su entorno. Berman explica que, al adoptar estrategias de traducción que eliminan lo extraño del texto fuente, pareciera que la traducción, en vez de ser una prueba de lo extranjero, fuera una negación de lo extranjero (método de naturalización o aclimatación). Para Berman la postura ética que debe adoptar un traductor es —receiving the Foreign as Foreign” (traducción extranjerizante) (Berman 1985 en Venuti 2000/2004: 277).

²² Por ejemplo, Vinay y Darbelnet aconsejan que se cambie una referencia cultural cuando ésta no exista en la cultura meta: en una traducción del inglés al francés el juego de cricket se podría cambiar por el Tour de Francia (Vinay y Darbelnet en Munday 2001: 58).

método extranjerizante como el método de domesticación al traducir un mismo texto. Por un lado, tomo en cuenta el método extranjerizante para conservar, en mi propuesta de traducción de “The Wind Blows”, tanto las referencias culturales como las peculiaridades lingüísticas (por ejemplo, la sintaxis y la puntuación que se alejan de los cánones lingüísticos, algunos aspectos semánticos, el registro coloquial). Mi objetivo reside en respetar los rasgos estilísticos del cuento para que los lectores, ya sea con o sin bagaje literario, se percaten de que existen ciertas características en “The Wind Blows” y de que en este cuento hay un entorno cultural británico y otro neozelandés aunque a veces éstos resultan casi imperceptibles, porque Mansfield con una simple palabra resume varios aspectos culturales.

Por otro lado, considero que los traductores no tenemos que satanizar el método de domesticación porque se puede aplicar a ciertos casos sin borrar los rasgos estilísticos de un texto. No considero que un texto que incluya diferentes tipos de discurso se tenga que traducir usando sólo uno de los dos métodos de traducción. Por este motivo, también me baso en dicho método, mas de una manera muy concienzuda para no caer en una traducción en la cual desaparezcan totalmente las características principales del texto de partida. Por ejemplo, en el cuento aplico el método de domesticación para traducir algunas oraciones que forman parte de los diálogos, ya que pienso que los diálogos tratan de reflejar la manera en que habla la gente. Con respecto a los diálogos, mi objetivo reside en que mi propuesta refleje la manera en que una persona perteneciente a la cultura del texto de llegada enuncia algo de manera natural. También aplico este método a otros casos, como en los problemas de traducción de algunos tiempos verbales.

3.2 PROBLEMAS Y PROPUESTAS DE TRADUCCIÓN

Para desarrollar la sección 3.2 me apoyo en el análisis de “The Wind Blows” que presento en el capítulo anterior. Gracias a dicho análisis pude distinguir más fácilmente los aspectos primordiales que tenía que considerar al momento de traducir, pero principalmente pude justificar las propuestas que ofrezco a dichos problemas con base en una argumentación lingüística y literaria.

Divido este apartado en cinco partes. En primer lugar, expongo los problemas gramaticales; en segundo lugar, me enfoco en las dificultades semánticas; en tercer lugar, trato los problemas relacionados con las figuras retóricas; posteriormente me centro en la traducción de algunos aspectos discursivos; y por último reflexiono sobre los aspectos pragmáticos que representaron un problema al traducir el cuento.

3.2.1 ASPECTOS GRAMATICALES

A continuación presento los problemas gramaticales con los cuales me enfrenté al traducir “The Wind Blows”. En específico examino los problemas de puntuación, sintaxis y tiempos verbales.

3.2.1.1 Puntuación

Como lo menciono en el capítulo anterior, la puntuación marca el ritmo en el cuento: Mansfield, por medio de ésta en conjunción con la sintaxis, imita el ritmo variable del viento, un elemento imprescindible en el cuento, puesto que el viento pareciera un personaje principal. Por lo tanto, en la traducción trato de respetar la

puntuación del cuento y conservo tanto la puntuación canónica como la que se desvía de las normas. No obstante, como manifiestan algunos profesores de traducción, la puntuación también se traduce en algunos casos. Cuando la autora usa cierto signo de puntuación de una manera canónica, mas dicho signo no se usa de la misma manera en la lengua de llegada, cambio la puntuación de acuerdo con las reglas del español.

3.2.1.1.1 Raya

Iniciaré con el signo de puntuación llamado raya (*dash* en inglés). Casi en todos los casos la autora emplea este signo de manera canónica; sin embargo, no siempre coincide el uso de la raya en inglés y en español. El *dash* y la raya convergen cuando se emplean como signos dobles (es decir, uno que abre y otro que cierra), mientras que el uso del *dash* como signo simple (es decir, sólo uno que abre) no corresponde al uso de la raya sin cierre en español. En inglés la raya sin cierre tiene menos restricciones que en español.

En el diccionario en línea *Oxford Dictionaries* se expone que la raya sin cierre se emplea de manera similar a una coma, a los dos puntos o al punto y coma (consultado en <http://www.oxforddictionaries.com/>). A diferencia de la raya sin cierre en inglés, la raya en español como signo simple se usa sólo en diálogos, en listas o en bibliografía para sustituir el nombre del autor anterior (*Ortografía de la lengua española* 2010: 375-379). La raya en inglés como signo simple se puede “traducir” al español por una coma, punto y coma o dos puntos dependiendo del caso. Por lo tanto, para seguir un patrón de puntuación, en mi propuesta sustituyo la raya sin cierre por dos puntos. Debido a que Mansfield utiliza este signo de

puntuación de manera canónica, yo aplico el método de domesticación al traducir el *dash* simple y lo traduzco apegándome a las reglas de puntuación del español.

En el siguiente cuadro expongo algunos casos:

1. –The carts rattle by, swinging from side to side; two Chinamen lollop along under their wooden yokes with the straining vegetable baskets—their pigtailed and blue blouses fly out in the wind.” (1920/1974: 111)	–Las carretas suenan al pasar, meciéndose de lado a lado; dos chinos avanzan dando brincos torpes bajo sus balancines de madera con las canastas de verdura que van escurriendo: sus trenzas y túnicas azules ondean en el viento”.
2. –She doesn’t mind what she does—she pulls the plants up by the roots and bends and twists them, stamping her foot and swearing.” (1920/1974: 111 y 112)	–No le importa lo que hace: arranca las plantas de raíz y las dobla y tuerce, dando una patada en el suelo y maldiciendo”.
3. –In the harbor the coal hulks show lights—one high on a mast, and one from the stern.” (1920/1974: 115)	–En el puerto los barcos viejos que almacenan carbón muestran dos luces: una en lo alto de un mástil y otra en la popa”.

De acuerdo con la página web *Guide to Grammar and Writing*, el *dash* sencillo se usa para introducir listas y explicaciones de una manera más informal y abrupta que si se usaran los dos puntos (consultado en grammar.ccc.commnet.edu/grammar/marks/dash.htm). Con base en esto, en las oraciones 1 y 2 la raya introduce cláusulas que dan una explicación sobre algún elemento de la cláusula anterior, mientras que en la tercera oración despliega una breve lista de dos componentes. Además, tomando en cuenta la explicación anterior sobre la raya, puedo concluir que Mansfield optó por la raya y no por los dos puntos porque con la raya introduce datos de manera repentina, lo cual se relaciona con la característica veleidosa del viento: sopla, deja de soplar y de repente vuelve a soplar y ahora quizás más fuerte. De hecho, con respecto a puntuación, un signo característico del cuento es la raya; Mansfield no usa en absoluto los dos puntos.

En español los dos puntos tienen un valor anunciativo al igual que la raya en inglés y aparecen en enumeraciones con un elemento anticipador (oración 3), en estructuras no enumerativas con un elemento anticipador (oración 1), entre oraciones yuxtapuestas (oración 2) y en el discurso directo (*Ortografía de la lengua española* 2010: 358-361). Como se puede observar, los dos puntos que aparecen en los ejemplos de mi propuesta de traducción coinciden por completo con los usos en español.

No obstante, en la tabla que aparece más adelante presento algunos ejemplos de la raya en inglés en los cuales la función de este signo no coincide con la explicación de *Guide to Grammar and Writing*, ya que en estos casos la raya sólo introduce una repetición de la primera frase, palabra o cláusula. No obstante, conservé la puntuación de dos puntos al igual que en los otros ejemplos de la raya sin cierre porque las explicaciones sobre los dos puntos en español tampoco coinciden con la manera en que se usan en mi propuesta; es decir, en mi propuesta aplico el método extranjerizante al traducir el *dash* en los casos que presento más adelante porque este *dash* no se apega a los cánones del inglés en su totalidad:

–The wind—the wind!” (1920/1974: 116)	–¡El viento: el viento!”
–No—nothing has happened.” (1920/1974: 111)	–No: nada ha sucedido.”

3.2.1.2 Sintaxis

En esta sección me enfocaré en la posición marcada de algunos adverbios. Con posición marcada me refiero a que estas partes de la oración se encuentran en un lugar poco común en inglés; y por este motivo resaltan de inmediato.

3.2.1.2.1 Adverbios

Los adverbios con posición marcada que identifiqué en “The Wind Blows” tienen función de adjuntos (*adjuncts*). En el cuento los adjuntos con posición marcada indican dirección o trayectoria: 1) “Her skirt flies up above her waist; she tries to beat it down, to tuck it between her legs while she stoops, but it is no use-up it flies” (1920/1974: 111) y 2) “The wind carries their voices-away fly the sentences like narrow ribbons” (1920/1974: 115) (las cursivas son mías). La posición canónica de estos adjuntos sería “flies up” y “fly away”. Sinclair et. al. afirman que estos cambios de posición de adjuntos añaden “extra vividness in stories and accounts” (2005: 429).

Con respecto a “The Wind Blows”, creo que Mansfield altera la sintaxis de estas dos cláusulas (“up it flies” y “away fly the sentence”) porque trata de imitar el comportamiento del viento: desacomoda y perturba todo lo que está a su paso.²³ Considero que resulta importante conservar esa inversión y aplico el método extranjerizante para respetar esa característica lingüística del texto fuente: 1) “Su falda se levanta ondeando arriba de la cintura; trata de bajársela de golpe, de metérsela entre las piernas mientras se agacha, pero de nada sirve: **ondeando** se levanta.” y 2) “El viento se lleva sus voces: **volando** se alejan las oraciones como listones angostos” (las negritas son mías).

Sin embargo, pienso que en español esta inversión no impacta de la misma manera que en inglés, ya que en español los elementos que conforman una oración

²³ Estas inversiones de adjuntos muestran una vez más que los escritores recurren a estrategias diferentes para crear, sólo por medio de las palabras, efectos que a veces se relacionan con lo que la voz narrativa de su mundo ficcional relata o describe o con lo que viven los personajes.

tienen más movilidad. La *Nueva gramática de la lengua española* no explica nada sobre la posición usual de los gerundios adjuntos o gerundios circunstanciales que indican modo o manera. No obstante, de los ejemplos que brinda dicha gramática, se puede concluir que éstos siempre aparecen después del verbo principal, por ejemplo, –Salió de ahí arrastrándose”) (2009: 2042). Al conservar la anteposición de los adjuntos de modo en mi propuesta, quizás los lectores puedan percibir que la sintaxis se asemeja más a la que se usa en poesía, en específico, que se utilizó la figura de construcción llamada hipébaton que consiste en invertir el orden usual de las palabras (*Diccionario de retórica y poética* 1995: 249).

3.2.1.3 Tiempos verbales

A continuación planteo las dificultades con las cuales me enfrenté en la traducción de los tiempos *future* y *present perfect* del inglés y propongo una solución a dichos problemas.

3.2.1.3.1 *Future*

En el cuento Mansfield principalmente usa el modal *will* para construir el futuro, pero también usa la forma *be going to* sólo en una oración. En el capítulo 2 manifesté que el discurso directo de Matilda tiene un registro informal y tal rasgo no sólo se nota en los adjetivos que usa sino también en las contracciones del modal *will* tanto en su discurso directo como en el discurso de ésta pronunciado por la voz narrativa, puesto que las contracciones son características de la lengua hablada e informal.

Con respecto a la traducción, a primera vista hay una correlación entre el

modal *will* y el futuro sintético en español (~~o~~meré”). Sin embargo, en algunos casos en mi traducción no respeto dicha correlación debido a que tomé en cuenta que el modal *will* con contracción (ya sea *’ll* o *won’t*) pertenece a la lengua hablada e informal, mientras que el futuro sintético (~~o~~...) se considera poco natural y propio de un estilo excesivamente elevado en algunos contextos” (*Nueva gramática de la lengua española* 2009: 1775).

Por lo tanto, traduzco el futuro con ~~o~~will” por el futuro perifrástico o analítico en español cuando dicho modal aparece con contracción, debido a que el futuro perifrástico se usa principalmente en la lengua hablada en el español de América: ~~o~~Las diferencias con el futuro sintético son, en primer lugar, de registro, en cuanto que esta perífrasis se documenta en la lengua hablada en proporción mucho mayor que la forma sintética” (*Nueva gramática de la lengua española* 2009: 1775).

A pesar de tomar esta decisión, no sigo esta regla en la oración ~~o~~’Il put on my ulster” (1920/1974: 114), debido a que en español en un contexto familiar (Matilda está hablando con su hermano), resulta más idiomática la oración en presente con matices de futuro ~~o~~Voy por mi *ulster*” que ~~o~~Me voy a poner mi *ulster*”. Tampoco respeto esta regla en la oración ~~o~~She won’t. She won’t. She hates Mother” (1920/1974: 112). En mi primera versión traduje tal oración como ~~o~~No lo va a hacer. No lo va a hacer. Odia a Mamá”, pero quizás por la repetición y la extensión del futuro perifrástico éste resulta muy pesado y artificial. Por este motivo, traduje este futuro por futuro sintético: ~~o~~No lo hará. No lo hará. Odia a Mamá”.

Con respecto a la oración “Does Mother imagine for one moment that she is going to darn all those stockings knotted up on the quilt like a coil of snakes?” (1920/1974: 114), aunque está formada con *be going to*, la traduzco por el futuro sintético porque las construcciones con *be going to* no se asocian con un registro menos formal que las construcciones con *will*. A pesar de que traduzco *be going to* con futuro sintético para tratar de crear un patrón (el futuro sintético para oraciones en futuro sin contracción [*will* o *be going to*] y uso el futuro perifrástico para oraciones en futuro con contracción), en las dos oraciones antes mencionadas no sigo dicha regla porque en esta sección de tiempos verbales me apego al método de domesticación y, de acuerdo con este método, tiene más valor la manera en que la mayoría de la gente diría una oración o frase que las explicaciones que se exponen en las gramáticas o diccionarios.

3.2.1.3.2 *Present Perfect*

El valor temporal que expresa el *present perfect* tiene correlación con el tiempo verbal “antepresente” en español. Sin embargo, en los casos de algunas oraciones de “The Wind Blows” el *present perfect* no se puede traducir con la forma verbal del “antepresente”, debido a que algunos de los usos del *present perfect* no corresponden al valor temporal del “antepresente” en el español de México.

Si se analizan las oraciones a) “And now her hat-elastic’s *snapped*.” (1920/1974: 112), b) “But Mother *has seen*.” (1920/1974: 112), c) “The-girl-before-her *has just started playing* MacDowell’s ‘To an Iceberg.’” (1920/1974: 112) y d) “Now the-girl-before-her *has gone*; the front door slams” (1920:1974: 113) (las cursivas son mías) de “The Wind Blows”, podemos observar que el

present perfect tiene un valor de “un pasado reciente”; es decir, la acción sucede inmediatamente antes de la enunciación. Los adverbios *now* y *just* refuerzan dicho valor y, con respecto a la oración que no tiene ni uno ni otro adverbio (oración b), se refuerza por medio del contexto. Peralta denomina a este tipo de *present perfect* “pasado perfecto indefinido reciente de un pasado reciente” y señala que este tipo de *present perfect* se usa sobre todo en el inglés británico (Teresa Peralta notas de clase del 22 de septiembre de 2009).

De acuerdo con Fulvia Colombo, en español existe un uso del antepresente con el mismo valor del *present perfect* con pasado reciente, al cual nombra “pasado próximo” y lo ejemplifica con la oración “Lo he visto hace un momento” (Colombo notas de clase de “Tiempos verbales”). Además, afirma que en el español de América se usa más el pretérito que el antepresente en oraciones con valor de “pasado próximo”, a diferencia del español peninsular en el cual se prefiere el antepresente. A pesar de la clara correlación del inglés y el español en las oraciones antes citadas, en mi propuesta no puedo traducir el *present perfect* como “pretérito” porque “The Wind Blows” se caracteriza por tiempos verbales principalmente en presente y en consecuencia cambiaría un rasgo fundamental del cuento.

No obstante, en español existe la perífrasis “acabar de” que quiere decir “Haber realizado una acción recientemente (...)” (*Diccionario del Español Usual en México* 1996: 60), pero dicha perífrasis no se ajusta a todas las oraciones en cuestión. En las oraciones a) y d) cambio el *present perfect* por presente en español, debido a que éstas incluyen el adverbio *now*. En español de México

–ahora” se usa con oraciones en presente: –En este momento, en el presente, este momento: –*Ahora* está estudiando”, –*Ahora* tengo hambre”, *los jóvenes de ahora*, –*Ahora* se hacen vuelos interplanetarios” (*Diccionario del español usual en México* 1996: 164).²⁴ Sin embargo, con esta propuesta la acción ya no sucede en un pasado próximo. Con respecto a las oraciones b) y c), la perífrasis –acabar de” se ajusta perfectamente:

a) –And now her hat—elastic’s snapped.”	–Y ahora se rompe el resorte de su sombrero”.
d) –Now the-girl-before-her <i>has gone</i> ; the front door slams”	–Ahora se marcha la-niña-frente-a-ella; la puerta principal se cierra de golpe”
b) –But Mother <i>has seen</i> .”	Pero Mamá acaba de ver.
c) –The-girl-before-her <i>has just started playing</i> MacDowell’s ‘ <u>T</u> o an Iceberg.”	–La-niña-frente-a-ella justo acaba de empezar a tocar ‘ <u>A</u> un iceberg’ de MacDowell.”

En este apartado de aspectos gramaticales tomo en cuenta el análisis del espacio y de la temporalidad de –The Wind Blows” para resolver los problemas de traducción con respecto a la puntuación, la sintaxis y los tiempos verbales. En primer lugar, principalmente en las oraciones relacionadas con el espacio en el cual aparece el viento, Mansfield usa el *dash* sencillo porque el viento sopla de manera violenta y el *dash* introduce elementos de forma más abrupta que otros signos de puntuación. De manera similar, en las oraciones relacionadas con el viento los dos adjuntos antes mencionados ocupan un lugar marcado porque Mansfield trata de sugerir el movimiento alocado del viento. En el caso de la posición no canónica de los adjuntos, juzgo que pude crear un efecto similar al del

²⁴ El adverbio –ahora”, en el español de España, se puede usar en oraciones con verbos en antepresente o en pasado. Con presente perfecto, quiere decir –Recientemente o en el momento inmediatamente anterior a este. (...) Me he visto obligado ahora a pasar unos días en ese Barrio (...).” (*Diccionario del español actual* 2001: 164); la combinación de –ahora” con –antepresente” es la misma que la de –now” con –present perfect”.

texto fuente, ya que dichos elementos están también en una posición marcada en español. Con respecto a la puntuación, los dos puntos por los cuales “traduje” el *dash* no tienen el mismo efecto abrupto que dicho signo de puntuación tiene en inglés. Apliqué el método extranjerizante para tratar de resolver los problemas de puntuación y sintaxis porque respeté la sintaxis y puntuación del texto fuente que se alejan de los cánones lingüísticos ingleses.

El análisis de la temporalidad de “The Wind Blows” me condujo a percatarme de que el cuento se caracteriza por las conjugaciones en tiempo presente y, para realizar la traducción tanto del *future* como del *present perfect*, me basé en la traducción domesticada porque Mansfield usa el *future* y *present perfect* de manera canónica y, por lo tanto, mi objetivo residió en traducir estos tiempos de una manera que fuera más usual en el español de México.

3.2.2 ASPECTOS SEMÁNTICOS

En este apartado reflexiono sobre algunos problemas semánticos, a saber: campos semánticos, vocablos no lexicalizados en la lengua meta, préstamos léxicos, verbos de movimiento con preposiciones y repetición de léxico. Por medio de los aspectos semánticos, los traductores podemos tomar conciencia de las relaciones de significado que se van creando en un texto. Cuando en una traducción se van haciendo cambios por capricho, dichas relaciones se van desdibujando.

3.2.2.1 Campos semánticos

En primer lugar, expondré la traducción de verbos que se pueden agrupar en ciertos campos semánticos. En “The Wind Blows” el viento produce ciertos

sonidos cuando choca con algún objeto y también hace que se mueva lo que se encuentra a su paso. Por este motivo, al principio del cuento hay verbos dinámicos (más adelante los marco en negritas) que pertenecen a ciertos campos semánticos.²⁵ Se pueden apreciar dos campos semánticos: verbos de sonido (*rattle* y *bang*) y verbos de movimiento (*shake, tremble, flutter, wag, swing, fly out*):

Suddenly—dreadfully—she wakes up. What has happened? Something dreadful has happened. No—nothing has happened. It is only the wind **shaking** the house, **rattling** the windows, **banging** a piece of iron on the roof and making her bed **tremble**. Leaves **flutter** past the window, up and away; down in the avenue a whole newspaper **wags** in the air like a lost kite and falls, spiked on a pine tree. The carts **rattle** by, **swinging** from side to side; two Chinamen lollop along under their wooden yokes with straining vegetables baskets-their pigtailed and blue blouses **fly out** in the wind.

(1920/1974: 111)

En este cuento el campo semántico de verbos de sonido es reducido, pero se complementa con otros elementos, tales como aliteraciones, cacofonía y onomatopeyas: figuras que crean efectos sonoros llamadas de dicción. Estos recursos literarios producen ciertos sonidos que se relacionan con lo que está contando la voz narrativa; es decir, sonido y significado van de la mano. Considerando el papel fundamental del viento, traté de respetar los campos semánticos: la conjunción de los verbos de sonido, los verbos de movimiento y las figuras de dicción crea una atmósfera peculiar en el cuento.

Con respecto a los verbos de sonido, busqué verbos onomatopéyicos al igual que los verbos en el texto fuente (lo cual no resultó tan sencillo). Por un lado, traduje el primer verbo onomatopéyico *rattle* como “hacer sonar”. El verbo

²⁵ Saeed define los campos semánticos, a grandes rasgos, como grupos de lexemas que pertenecen a una actividad o área en particular (Saeed 1997: 63).

–sonar” no es onomatopéyico, pero en sí el componente de ruido está implícito en su significado. Por otro, traduje el verbo *bang* como –ehocar” que sí es onomatopéyico. Con respecto a los verbos de movimiento, traduje *tremble* como –hacer temblar” porque aunque, a diferencia de *tremble*, –temblar” no es onomatopéyico, incluye casi los mismos componentes de *tremble*: el movimiento sin control, por lo regular por sentir nervios o emoción. Además, traduje *tremble* como –hacer temblar” porque el verbo –temblar” encaja en el segundo contexto, en el cual aparece el verbo *tremble* con el sustantivo *fingers*: –Her fingers tremble so (...)” (1920/1974: 113) cuya traducción es –Los dedos de ella tiemblan tanto (...)”.²⁶

Si analizamos los verbos de movimiento, observamos que se pueden subdividir en dos campos semánticos: los verbos de movimiento en la tierra (*shake* y *tremble*) y de movimiento en el aire (*flutter*, *swing*, *fly* y el verbo *wag* junto con su adjunto *in the air*). Sólo comentaré el proceso de traducción del verbo *wag* porque ejemplifica lo que podría suceder si tradujera este verbo sin considerar a qué campo semántico pertenece. En mi primera propuesta había traducido *wag* como –serpentear”. La imagen que se produce es muy vívida y bonita. Si nos imaginamos como se mueve un papalote, nos damos cuenta de que se mueve como una serpiente. Sin embargo, el verbo –serpentear” pertenece a un campo semántico

²⁶ En mi primera versión traduje *tremble* como –tiritar” porque, entre otras cuestiones, sí es onomatopéyico: –(De la onomat. *tir*, del temblor). Temblar o estremecerse de frío o por causa de fiebre, de miedo, etc.” (*Diccionario de la Real Academia* en línea). Decidí traducir este verbo así para recompensar el verbo onomatopéyico que no pude traducir (*rattle*). Con el verbo –tiritar” producía una imagen similar a la del texto fuente: la cama, un objeto inanimado, tiembla como una persona con miedo. Además, posteriormente la voz narrativa de nuevo personifica la cama de Matilda: –It’s the bed that is frightening. Ther it lies, sound asleep...”. Sin embargo, –tiritar” no se puede colocar con –dedos” (Los dedos de ella tiritan tanto).

de movimiento en la tierra, ya que una serpiente se relaciona de manera estrecha con la acción de arrastrarse. Por lo tanto, traduje *wag* de una forma literal (“eolear”) que, en conjunción con su adjunto (“en el aire”), crea concordancia.

Como se puede observar, en esta sección al tener conciencia de que existen los campos semánticos, los traductores restringimos nuestras elecciones; de esta manera trabajamos apegados al texto fuente. Por este motivo, tomé en cuenta el método extranjerizante, en este caso para no cambiar los campos semánticos a los cuales pertenecen los verbos antes expuestos. Mona Baker explica que: “If you know what other items are available in a lexical set and how they contrast with item chosen by a writer or speaker, you can appreciate the significance of the writer’s or speaker’s choice. You can understand not only what something is, but also what is not” (Baker 1992:19).

3.2.2.2 Vocablos no lexicalizados en la lengua meta

En “The Wind Blows” aparecen vocablos que no se pueden traducir por una sola unidad léxica en español, porque en esta lengua meta no existe una palabra en el sistema léxico que englobe el concepto total. Mona Baker expone lo siguiente al respecto: “The source-language word may express a concept which is known in the target language culture, but simply not lexicalized, that is not ‘allocated’ a target-language word to express it” (Baker 1995: 21). A continuación comentaré únicamente los vocablos que se relacionen con aspectos ya sea de la cultura inglesa o neozelandesa.

En primer lugar, aparece el verbo *lollop*: “(…) two Chinamen lollop along under their wooden yokes with straining vegetable baskets—their pigtails and blue

blouses fly out in the wind” (1920/1974: 111). Este verbo tiene importancia porque con esta sola oración Mansfield evidencia el concepto negativo que los neozelandeses, cuyos ascendientes provenían del país colonizador, tenían de los chinos: consideraban a los chinos migrantes sin valor alguno, a pesar de que también tales neozelandeses descendían de migrantes.²⁷ *Lollop* significa “move in an ungainly way in a series of clumsy paces or bounds: *the bear lolloped along the path*” (*Oxford Dictionaries* consultado en <http://www.oxforddictionaries.com/es>) y propongo la traducción “avanzar dando brincos torpes”. Por lo general, existe el estereotipo de que los chinos caminan dando pequeños brincos; sin embargo, el verbo *lollop* resulta todavía más peyorativo, ya que éste incluye torpeza. De hecho, en la entrada de *lollop* los diccionarios monolingües en inglés proporcionan ejemplos con animales, principalmente perros.

En segundo lugar, comentaré la traducción del sustantivo *teacloth* que pertenece a un campo semántico de utensilios relacionados con el té, el cual sólo se compone de dos palabras (*teacloth* y *tea cosy*); sin embargo, pienso que estos sustantivos resultan claves en el cuento porque la oración donde aparecen sugiere que la familia del personaje principal pertenece a los neozelandeses con orígenes ingleses y, por lo tanto, siguen costumbres inglesas (por ejemplo, la tradición del té). Mansfield no tiene que describir físicamente a los personajes de “The Wind Blows” para saber a qué grupo social y étnico pertenecen. *Teacloth* quiere decir “a cloth used for wiping tea-things after washing them” (*The Oxford English Dictionary* 1989: Volume XVII 685). Con base en esta definición, traduje *teacloth*

²⁷ En otros cuentos de Mansfield (como lo pongo de manifiesto en el primer capítulo), algunos personajes expresan su repudio por la comunidad china.

como ~~tr~~ap~~o~~ para el té”: –Ahora mi mejor trapo de Tenerife para el té está completamente hecho jirones.”, dice la mamá del personaje principal.²⁸ Esta traducción no especifica que el trapo sólo se usa para secar utensilios que se ocupan al preparar o servir el té; sin embargo, conserva el campo semántico del texto de partida.²⁹

En tercer lugar, *tam* tampoco se puede traducir por una sola unidad léxica en español: –She'll wear her old tam and slip out the back way” (1920/1974: 112). *Tam* quiere decir ~~a~~ Scottish brimless wool cap with a bobble in the centre, usually worn pulled down at one side (*Collins English Dictionary* consultado en <http://www.collinsdictionary.com/dictionary/english>). En español se podría traducir por ~~bo~~ina”. No obstante, ~~bo~~ina” no incluye todos los componentes semánticos de *tam*, tales como el lugar de donde proviene o la borla en el centro. Con el sustantivo *tam* de nuevo se pone de manifiesto que la sociedad neozelandesa de la colonia no sólo hereda una bebida típica de la cultura inglesa sino también prendas de vestir. Probablemente se conozca ~~la~~ boina escocesa” en todo el mundo hispanohablante. Sin embargo, el vocablo *tam* tiene un origen peculiar, ya que proviene del nombre de un héroe de un poema.

Debido a que uno de mis objetivos de esta traducción reside en que los lectores observen que el cuento —por muy simple (a primera vista) y corto que sea— tiene referencias culturales británicas a veces difícil de detectar y que dichas

²⁸ Analizando esta última definición de *tea cloth*, puedo agregar, con respecto a la personalidad de la mamá del personaje principal, que la oración donde aparece esta palabra también demuestra que lleva una vida de ama de casa que se preocupa por banalidades domésticas, tales como su trapo para el té.

²⁹ Además, resulta importante conservar el pequeño campo semántico del té porque en algunos cuentos de Mansfield los neozelandeses de ascendentes europeos rechazan a los chinos y su cultura, pero el té paradójicamente se originó en China.

referencias se insertan en un espacio neozelandés, introduzco una nota de traductor en “boina escocesa”: “traduje ‘boina escocesa’ por *tam*, forma abreviada de *tam-o* ‘*-shanter* que es el nombre del héroe del poema que escribió el escocés Robert Burns en 1790, el cual lleva por título el nombre del héroe quien lleva puesta una boina.”

En el caso de los vocablos no lexicalizados en español, me apegué al método extranjerizante, ya que traté de que los aspectos culturales del texto de partida se reflejaran en el texto de llegada: (el repudio a los chinos, la importancia del té y el nombre de la boina que se origina de un personaje de un poema). Por ejemplo, al traducir *tam* por “boina escocesa”, inserto la nota de traducción (lo cual está ligado a las traducciones extranjerizantes) que explica el origen de tal vocablo, a pesar de que dicha nota entorpezca la lectura. Con respecto a la traducción de *teacloth*, rescaté el campo semántico del té, ya que varios diccionarios monolingües definen *teacloth* simplemente como un trapo con el cual se secan utensilios de cocina limpios, mientras que diccionarios bilingües proporcionan la traducción de “trapo de cocina”, con la cual desaparece el campo semántico del té.

3.2.2.3 Préstamos léxicos

Helena Beristáin define el término “préstamo léxico” de la siguiente manera: “Es uno de los casos de *neologismo** y consiste en intercalar en el *discurso** términos pertenecientes a otras *lenguas*” (Beristáin 1995: 396). En mi propuesta de traducción tomo prestados tres vocablos de la lengua inglesa: *tweed*, *ulster* y *pohutukawas*.

Con respecto a *tweed*, aunque el *Diccionario de la lengua española* no incluye este término, opto por mantener el sustantivo en inglés: en primer lugar, para recordar a los lectores que lo que están leyendo es una traducción, lo cual se relaciona estrechamente con el método extranjerizante en el cual me baso en esta sección de préstamos léxicos y, en segundo lugar, porque *tweed* aparece en otro diccionario monolingüe en español: ~~-(voz inglesa)~~. Tejido de lana, estambre o algodón, generalmente en dos colores, con ligamento sarga y tacto áspero, que se utiliza para la confección de prendas de sport” (*El pequeño Larousse ilustrado* 2009: 1010). Esta explicación concuerda de manera general con la definición en inglés; sin embargo, en inglés se añade un aspecto cultural importante: ~~-(...)~~ originally and still chiefly made in the south of Scotland (...)” (*The Oxford English Dictionary* 1989: Volume XVIII 740).³⁰

Los lectores británicos (los destinatarios principales del cuento), saben que *tweed* se refiere a un tejido; es decir, comprenden la metonimia sin ninguna dificultad: en lugar de que la voz narrativa relate que Matilda apoya su mejilla en la prenda de *tweed*, sólo menciona que la apoya en el tejido llamado *tweed*, el material con el cual se confecciona la prenda. Por lo tanto, en mi propuesta trato de conservar la metonimia, en lugar de traducir *springy tweed* por ~~prenda de tweed elástico~~: ~~El hombro de él está ahí: justo a la altura de su cabeza. Ella se apoya en éste un poquito, su mejilla contra el tejido elástico de tweed~~”. Sin

³⁰ Desde mi punto de vista, tomando en cuenta el contexto, los lectores de la traducción pueden tener una idea de lo que significa *tweed*: ~~El Sr. Bullen toma sus manos. El hombro de él está ahí: justo a la altura de su cabeza. Ella se apoya en éste un poquito, su mejilla contra el tejido elástico de tweed~~”. No obstante, a pesar de que los lectores pueden conjeturar el significado de *tweed*, podrían pensar que dicho vocablo se refiere a una prenda y no a un tejido, debido a que Matilda apoya la mejilla en el hombro del profesor.

embargo, para que los lectores deduzcan que *tweed* se trata de un material, agrego la palabra “tejido”.

La siguiente palabra que comentaré también pertenece al campo semántico de prendas de vestir: *ulster* que quiere decir “A long, loose overcoat of friese or other rough cloth, frequently with a waist-belt.” (*The Oxford English Dictionary* 1989: Volume XVIII, 815). Por un lado, podría traducir *ulster* como “abrigo”, a pesar de que “abrigo” resulta un vocablo general. No obstante, los lectores no sabrían que dicho abrigo es típico de Irlanda o que proviene del Norte de Irlanda, de un condado llamado Ulster: “c.19: so called because it was first produced in Northern Ireland” (*Collins English Dictionary* consultado en <http://www.collinsdictionary.com/dictionary/english>).³¹

Por otro, podría traducir *ulster* como “abrigo irlandés” para incluir el origen, pero se podría entender que fue comprado en Irlanda. Si tradujera esa palabra como “abrigo tipo irlandés”, transformaría el discurso directo de Matilda —el cual se caracteriza por su sencillez y, hasta cierto punto, informalidad— en uno afectado y artificial: “Me voy a poner mi abrigo tipo irlandés”.³² Con base en lo anterior y siguiendo el método extranjerizante, no traduzco *ulster*: “Voy por mi *ulster*. ¡Qué día tan horroroso!, ¿verdad? El *ulster* de Bogey es justo como el de ella”. Por el contexto y el clima ventoso, se entiende que se trata de una prenda de

³¹ Este aspecto me interesa porque el campo semántico de ropa que aparece en el cuento (*tam*, *ulster* y *tweed*) se compone de objetos típicos británicos: en específico *tam* y *tweed* provienen de Escocia, mientras que *ulster* proviene de Irlanda. Además, *tam* lleva el nombre de un personaje de un poema, *ulster* el nombre de un condado y *tweed* se relaciona con un río que lleva el mismo nombre.

³² Esta enunciación erróneamente se relacionaría de inmediato con el discurso de la mamá de Matilda (“Ahora mi mejor trapo de Tenerife para el té está completamente hecho jirones”), el cual sugiere que la mamá es presuntuosa. Además, como la voz narrativa después de una oración repite la misma palabra, la lectura resultaría pesada.

vestir, pero el origen de ésta se pierde. La palabra *ulster* no está incluida en los diccionarios monolingües en español; por ende, inserto la siguiente nota del traductor, en la cual explico lo que es y de dónde es: “abrigo largo y holgado, a menudo con cinturón; además, Ulster es un condado del Norte de Irlanda, en donde se fabricó por primera vez dicho abrigo”.

En tercer lugar, comentaré la palabra *pohutukawa*: “The wind is so strong that they have to fight their way through it, rocking like two old drunkards. All the poor little pohutukawas on the esplanade are bent to the ground” (1920/1974: 114). *Pohutukawa* se refiere a “A New Zealand evergreen tree, *Metrosideros* of the family *Myrtaceae* and bearing clusters of red flowers with projecting stamens; also called the Christmas Tree, as it flowers in December and January (*The Oxford English Dictionary* 1989: volume XI). Tomo prestada esta palabra ya no del inglés sino de la lengua maorí (lengua polinesia hablada en algunas regiones de Nueva Zelanda). Después de que los lectores del cuento nos encontramos con palabras ligadas estrechamente a la cultura británica, *pohutukawa* desconcierta porque, a pesar de que no sepamos su origen, nos podemos percatar de inmediato que proviene de una lengua cuya familia no pertenece a ninguna europea.

Para mí resulta relevante que los lectores del texto meta sepan que dicho árbol es originario de Nueva Zelanda porque el hecho de que Mansfield haya incluido una palabra maorí en su cuento demuestra que nunca olvida su lugar natal a pesar de que nunca regresa y que desea recrear la vida colonial de su niñez: la gente con ascendentes europeos lleva una vida occidental, pero su entorno natural les recuerda que pertenecen a un lugar con plantas y árboles diferentes a los

Europeos; y el entorno es multicultural (personajes con costumbres europeas, personajes chinos y árboles maorís). Además, el árbol *pohutukawa* simboliza el sincretismo cultural neozelandés, ya que también se conoce como árbol de Navidad que es una tradición completamente occidental.³³

Por lo consiguiente, conservo la palabra *pohutukawa* e inserto una nota del traductor, a pesar de que los lectores pueden inferir que *pohutukawas* son algún tipo de árboles: *“pohutukawa* es el nombre maorí de un árbol de hoja perenne originario de Nueva Zelanda cuyo nombre botánico es *Metrosideros excelsa*, da flores de color carmesí y florea en el mes de diciembre y enero, por lo cual se le conoce también como árbol de Navidad”. Tanto en este caso como en los casos de *tam* y *ulster*, dirijo las notas a los lectores con inquietud en saber un poco más acerca de un vocablo; sin embargo, los lectores que no lean las notas pueden entender el cuento sin dificultad alguna y a qué se refieren dichos vocablos.

3.2.2.4 Componentes de significado de los verbos de movimiento

El problema de traducción de algunos verbos de movimiento del cuento surge por la preposición o adverbio que los acompaña. En inglés cuando hay un verbo acompañado de una preposición o adverbio, por lo general el verbo indica la manera en que se realiza la acción y la preposición o el adverbio indica la trayectoria (Curcó, notas de clase “análisis componencial” 2009: 5). A continuación presento algunos ejemplos extraídos del cuento. En primer lugar, transcribo los ejemplos de los verbos con preposición *“Leaves flutter [manera]*

³³ Este árbol se puede equiparar con la flor de noche buena: en época navideña la gente de cualquier clase social adorna su casa con un árbol de Navidad, pero también adorna con flores de noche buena que es una flor que cultivaban los prehispanicos.

past [trayectoria] the window (...)" (1920/1974: 111), –A white dog on three legs yelps [manera] past [trayectoria] the gate" (1920/1974: 111); en segundo lugar, los ejemplos de los verbos con adverbios, –The carts rattle [manera] by [trayectoria], swinging from side to side; (...)" (1920/1974: 111), –Her skirt flies [manera] up [trayectoria] above her waist; she tries to beat it down (...)" (1920/1974: 111).

En cambio en español el verbo codifica la trayectoria (subió) y la manera se codifica en frases satelitales (corriendo), es decir en frases externas (Curcó notas de clases de –análisis componencial" 2009: 5). Esto sucede porque las lenguas encapsulan de manera diferente los componentes de significado de movimiento. Por lo tanto, al traducir esos verbos con su preposición o adverbio, cambié la frase preposicional o adverbio por el verbo y el verbo por la manera. De lo contrario, se perderían muchos matices de las imágenes de movimiento que están en el cuento. Por ejemplo, si hubiera traducido –Leaves flutter past the window (...)" como –Las hojas revolotean al pasar por la ventana", querría decir que las hojas únicamente revolotean cuando pasan por la ventana. Por este motivo, traduje esta oración de la siguiente manera: –Las hojas pasan [*past*, preposición] revoloteando [*flutter*, verbo] por la ventana."

3.2.2.5 Repetición de vocablos

En el cuento –The Wind Blows" se llega a repetir la misma palabra o frase en contextos diferentes. En algunos casos, por ejemplo, dicha palabra es un adjetivo y en otro contexto tiene forma de adverbio. Por un lado, esta repetición se debe a que, como ya lo mencioné, la voz narrativa se apropia del discurso del personaje principal: a veces la voz narrativa primero enuncia cierta palabra focalizada en el

personaje principal y después el personaje principal la enuncia en discurso directo.³⁴ Por otro, dicha repetición asocia elementos de las oraciones en las cuales aparece la misma palabra.³⁵ Las repeticiones de palabras o frases crean un problema de traducción cuando en español la palabra propuesta no se adecua en los dos o más contextos. En esta sección sólo comentaré los casos más representativos. A continuación cito las oraciones que explicaré así como sus respectivas propuestas de traducción:

a) —It is only the wind shaking the house, (...)” (1920/1974: 111)	a) —Es sólo el viento que está agitando la casa, (...)”
b) —And she begins to plait her hair with shaking fingers, (...)” (1920/1974: 111)	b) —Y empieza a trenzarse el cabello con dedos agitados , (...)”
c) —But why does he speak so kindly—so awfully kindly—(...)” (1920/1974: 113)	c) —Pero por qué habla él con tanta amabilidad — de veras con tanta amabilidad— (...)”
d) —Isn’t it an awful day!“(” (1920/1974: 114)	d) —¿Qué día tan horroroso! , ¿verdad?”
e) —It’s the light that makes her look so awfully beautiful and mysterious...” (1920/1974: 115)	—Es la luz la que hace que se vea de veras hermosa y misteriosa...”

En el primer contexto el verbo *shake* significa [with object] cause to tremble or vibrate: *“a severe earthquake shook the area”*, mientras que, en el segundo contexto, quiere decir (of a person, part of the body, or the voice) tremble uncontrollably from a strong emotion: *“Luke was shaking with rage”* (*Oxford Dictionaries* consultado en <http://www.oxforddictionaries.com/>). Por consiguiente, decidí traducir *shake* como “agitar”. Creo que dicho verbo se puede

³⁴ —“Something dreadful has happened” (1920/1974: 111) enuncia la voz narrativa desde la perspectiva de Matilda, mientras que ésta manifiesta en discurso directo —“Life is so dreadful” (1920/1974: 114).

³⁵ Por ejemplo, la casa que hace temblar el viento —“It is only the wind shaking the house, (...)” (1920/1974: 111) — se relaciona con los dedos temblorosos de Matilda —“And she begins to plait her hair with shaking fingers, (...)” (1920/1974: 111)—, lo cual quizás sugiera que tanto la casa como Matilda son frágiles.

ajustar en los dos contextos antes mencionados.

En segundo lugar, en las oraciones **c)** y **e)** se repite el adverbio *awfully*, mientras que en la oración **d)** aparece el adjetivo *awful*. En las oraciones **c)** y **e)** *awfully* tiene una connotación positiva. El adverbio *awfully* intensifica lo positivo del adverbio *kindly* y del adjetivo *beautiful*.³⁶ A pesar de que *awfully* también tiene un significado negativo, en estas dos oraciones, tal adverbio quiere decir (→..) *informal very: (...) _an awfully nice man_*” (*Oxford Dictionaries* consultado en <http://www.oxforddictionaries.com/>).

De manera contraria, en la oración **d)** Matilda hace a su hermano un comentario negativo sobre el día: “_Isn’t it an awful day!_”. Aunque el adverbio *awfully* se deriva del adjetivo *awful*, dicho adjetivo no tiene una acepción con significado positivo como *awfully*. Mansfield usa de manera deliberada el adverbio con significado positivo y el adjetivo negativo dependiendo del lugar donde su personaje principal se encuentra. Con base en el análisis que presento en el capítulo anterior, no sorprende este hecho, ya que en el entorno familiar Matilda se siente espantada o enojada; en su clase de música con el profesor Bullen y en el malecón con su hermano, ella se siente libre.

Aunque me puedo percatar de la importancia de esta peculiaridad del cuento, no encontré una propuesta adecuada. Con mi traducción se pierde la característica de repetición del adjetivo y adverbio. Traté de buscar una palabra

³⁶ La voz narrativa describe un *black steamer* de tal manera que pareciera que estuviera describiendo a Matilda, debido a que ésta usa el pronombre personal *she* y el adjetivo posesivo *her* para referirse al *steamer*: “_A big black steamer (...) is putting out to sea. The wind does not stop her; (...). It’s the light that makes her look so awfully beautiful and mysterious..._” (1920/1974: 115). En mi propuesta para conservar esta ambigüedad, en lugar de traducir *steamer* como “buque de vapor” o “barco de vapor”, traduzco dicho sustantivo como “embarcación de vapor” porque “embarcación” es femenino.

con las mismas características de *awful* y *awfully*. Me vinieron a la mente “terrible” y “terriblemente”. El adjetivo “terrible” queda perfectamente en la traducción de la oración **d)** y, con base en el ejemplo de Seco *et.al.*, el adverbio también resulta adecuado en las oraciones **c)** y **e)**, ya que en el ejemplo que ellos brindan el adverbio modifica a un adjetivo positivo: “Bibiana Prats. Es terriblemente feliz en este momento” (Seco et al. 1999: 4299).

Como yo no estoy familiarizada con el uso de ese adverbio con adjetivos positivos, busqué más ejemplos en la base de datos CREA en línea de la RAE. Para mi sorpresa encontré otros casos en los cuales el adverbio modifica adjetivos positivos.³⁷ Sin embargo, existen mucho más citas de “terriblemente” con adjetivos negativos que con adjetivos positivos. Aunque hubiera podido justificar la propuesta del adverbio “terriblemente”, creo que en México “terriblemente” no se usa con adjetivos positivos.³⁸ Por el contrario, en el inglés británico, considero que el uso positivo de *awfully* es común. De hecho, el *Diccionario del Español Usual en México* sólo cita ejemplos, en los cuales el adverbio “terriblemente” en su segunda acepción modifica adjetivos negativos.

Traduje el adjetivo *awful* como “horroroso” y el adverbio *awfully* como “de veras”. De acuerdo con el diccionario en línea *Oxford Dictionaries*, el registro de

³⁷ Por ejemplo, “45 (...) vio un mito del último siglo a través de una obra terriblemente coherente, elaborada e imaginativa, (...)” (Corpus de Referencia del Español Actual consultado en <http://corpus.rae.es/creanet.html>).

³⁸ En la oración **d)** y **e)**, tanto “terrible” como “terriblemente”, se ajustan a la perfección; sin embargo, en la oración **c)**, resultaría más difícil adecuar el adverbio: “Pero por qué habla él con tanta amabilidad —terriblemente con tanta amabilidad— (...)”.

awfully es informal cuando quiere decir *very* como en estos casos.³⁹ Por lo tanto, traté de buscar un adverbio o frase adverbial con registro informal. Propuse la traducción “~~de~~ veras” porque desde mi punto de vista pertenece más al discurso oral que al escrito y es informal. Sin embargo, a pesar de que este adverbio tiene un registro coloquial al igual que *awfully*, opté por la primera opción (“~~de~~ veras”) porque, “~~e~~veras” sólo se usa en México. En la base de datos *CREA* de la RAE, aparecen ejemplos con “~~e~~veras” que sólo provienen de México. Incluso ni el *Diccionario de la Real Academia Española* ni el *Diccionario del español actual* incluyen el adverbio “~~e~~veras”; el único diccionario que lo incluye es el *Diccionario del Español Usual en México*. Tomando esto en cuenta, probablemente los lectores de habla hispana de otros países piensen que el adverbio está mal escrito.

En la traducción de vocablos repetidos me baso en la traducción domesticada. Por ejemplo, tuve que buscar sinónimos en español del verbo *shake* para que se ajustaran a dos contextos diferentes, mientras que traduje *awfully* por una frase común en la lengua de llegada; es decir, una frase idiomática que suena natural en español.

Con base en el análisis del espacio, los personajes y la voz narrativa, pude darme cuenta de los problemas de traducción relacionados con aspectos semánticos que expongo en este apartado. El análisis del espacio me ayudó a darme cuenta de que el cuento se compone de dos campos semánticos de verbos

³⁹ Debido a que la voz narrativa da cuenta de los pensamientos de Matilda, ésta usa a veces vocabulario informal porque el discurso directo de Matilda es informal como el discurso de la mayoría de los adolescentes.

(de sonido y movimiento). Al estudiar a los personajes de “The Wind Blows”, me di cuenta de que hay palabras claves no lexicalizadas en español que se asocian con aspectos culturales y que resumen la manera de ser de éstos: la palabra *teacloth* que enuncia la madre de Matilda sugiere una personalidad eurocentrista y superficial; el sustantivo *tam* se relaciona estrechamente con la rebeldía del personaje principal; y el verbo *lollop* demuestra el concepto negativo que Matilda tiene de los chinos. Los préstamos léxicos *tweed* y *ulster* son prendas de vestir que también reflejan el estilo de vida inglés que tienen los personajes que pertenecen a un ámbito colonial, mientras que la palabra clave *pohutukawa* es la única palabra maorí que aparece en el cuento que guía a los lectores para que sepan el lugar en donde se desarrolla el cuento. Por medio del análisis de la voz narrativa, me di cuenta de que se repiten vocablos porque la voz narrativa los enuncia focalizada en Matilda y posteriormente ésta los enuncia en discurso directo.

3.2.3. FIGURAS RETÓRICAS

Explicaré la manera en que afronté la traducción de algunas palabras que, en conjunción con otras que se ubican en la misma oración, forman las figuras de dicción llamadas “asonancia”, “consonancia”, “aliteración” y “acofonía”. Esto no implica que en el cuento no haya otras figuras retóricas, mas sólo comento los casos que me causaron problemas.

En inglés las figuras de dicción llevan el nombre de *figures of sound*, el cual me parece más claro. Dichas figuras dan “emphasis by the repetition of sounds, as in *alliteration, *assonance, and *consonance” (*The Concise Dictionary of Literary Terms* 2004: 97). En primer lugar, el cuento abre con sonidos, desde mi

punto de vista, desagradables. Este recurso se llama cacofonía: “(…) harshness or discordancy of sound (...)” (*The Concise Dictionary of Literary Terms* 2004: 32). La cacofonía se produce con las repeticiones de la /d/ de *suddenly* y el sonido de la /d/ /r/ /d/ de *dreadfully* y posteriormente vuelve a aparecer el sonido de la /d/ /r/ /d/ de *dreadful*: “Suddenly—dreadfully—she wakes up. What has happened? Something dreadful has happened” (1929/1974: 111). Estos sonidos desagradables al oído se relacionan con lo que pasa en el cuento porque Matilda se despierta asustada y desconcertada por el ruido que produce el viento.

Por consiguiente, traté de conservar sonidos similares: traduje “De repente” por *suddenly* y “horriblemente” por *dreadfully*. Con estos adverbios se crea cacofonía con las /r/ y la terminación en “-ente”. Además, el sonido de la /r/ en el adjetivo “horrible” (*dreadful*) refuerza el sonido fuerte que provoca la conjunción de “de repente” y de “horriblemente”: “De repente —horriblemente— ella se despierta. ¿Qué ha sucedido? Algo horrible ha sucedido”. Con “de repente” y “horriblemente” mantengo la rima de los dos adverbios en inglés (*suddenly* y *dreadfully*). No obstante, si hubiera traducido *suddenly* por un adverbio que terminara en “-mente”, como “abruptamente” o “repentinamente”, el ritmo se hubiera entorpecido.

En “The Wind Blows” se presenta otra cláusula cuya combinación de constituyentes crea efectos cacofónicos por la repetición del sonido de la /k/: “(…) down in the avenue a whole newspaper wags in the air **like** a lost **kite** and falls, **spiked** on a pine tree” (1920:1974: 111) (las negritas son mías). Aparte de los sonidos cacofónicos, en esta misma cláusula hay repetición del sonido de la /l/ en *like*, *lost* y *falls* y del sonido de la /t/ en *lost*, *kite*, *spiked* y *tree*. Este recurso se

llama consonancia: (↔..) the repetition of identical or similar consonants in neighbouring words whose vowel sounds are different (e.g. *Coming home, hot foot*)” (*Concise Dictionary of Literary Terms* 2004: 49). En tal cáusula también se repite el sonido de la /ai/ en *like, kite, spiked* y *pine*, lo cual se denomina asonancia: (↔..) the repetition of identical or similar vowel sounds in the stressed syllables (and sometimes in the following unstressed syllables of neighbouring words (...))” (*Concise Dictionary of Literary Terms* 2004: 20).

Con respecto a la cacofonía, consonancia y asonancia, únicamente pude conservar la cacofonía por medio de la repetición del sonido de la /c/: (↔..) en la avenida un periódico completo colea en el aire como una cometa perdida y cae, se clava en un pino” (las negritas son mías). Por un lado, las -e” que deliberadamente busqué fueron la de -eompleto” que traduje por *whole*, la de -eolear” que traduje por *wag* y la de cometa que traduje por *kite*; por otro, las -e” que no tuve que buscar fueron las de -eperiódico” (*newspaper*), -eaeer” (*fall*) y -elavar” (*spiked*). Como se puede observar, hay una gran pérdida de figuras de dicción en mi propuesta; sin embargo, con la repetición del sonido de la /c/ puedo llamar la atención de los lectores y poner de manifiesto que el texto original contiene características estilísticas relacionadas con el sonido: la repetición del sonido /k/ en inglés trata de imitar el sonido de un periódico que vuela y que cae.

También traté de mantener las aliteraciones en las siguientes oraciones: -What has happened? Something dreadful has happened. No—nothing has happened” (1920:1974: 111). Baldwick define el término aliteración de la siguiente manera: (↔..) the repetition of the same sounds—usually initial consonants of words or of stressed syllables—in any sequence of neighbouring

words: (...)” (*Concise Dictionary of Literary Terms* 2004: 6). En las tres oraciones se crea la aliteración con las repeticiones de la frase verbal *has happened*, las cuales hacen que se produzca el mismo sonido: /hæ/ del auxiliar *has* y del participio *happened*, /s/ de *has* y /p/ /n/ y /d/ de *happened*. Al leer las tres oraciones donde aparecen las frases verbales *has happened*, se puede escuchar un sonido similar al del viento: /hæspnd/. Por ende, traduje *has happened* como ~~ha~~ sucedido” y no como ~~ha~~ pasado”. El participio ~~s~~uccionado” no tiene los sonidos de /hæ/ como en inglés, que realmente produce el efecto del viento junto con el sonido /s/, pero tiene dos consonantes, /s/ y /c/, que junto con el sonido /d/ de ~~s~~uccionado” también pueden evocar el sonido del viento: /scd/.

En tercer lugar, en la siguiente oración, Matilda, por medio de la voz narrativa, se pregunta si alguien ha dedicado poemas al viento y se le ocurre una estrofa: ~~I~~ bring fresh flowers to the leaves and the showers”. Como supuestamente dicha estrofa podría formar parte de un poema, hay rimas (*bring* y *leaves* y *flowers* y *showers*) y consonancia (*fresh* y *showers* y *fresh* y *flowers*). Al traducir esta oración, no pude recrear la rima. Sin embargo, por la semejanza entre *flowers* y ~~fl~~ores” y *fresh* y ~~f~~rescas”,⁴⁰ sólo pude conservar la repetición de la letra ~~f~~: ~~O~~frezco flores frescas a las hojas y a las lluvias”. Deliberadamente traduje el verbo *bring* como ~~o~~frecer” para tratar de compensar la pérdida de la rima y para que a pesar de esa pérdida, los lectores puedan notar que esa oración se acerca un poco más a la poesía.

⁴⁰ El primer par de sustantivos es de origen latino, mientras que el segundo par es de origen germánico (*Oxford Dictionaries* consultado en <http://www.oxforddictionaries.com/> y *Diccionario de la Real Academia Española* consultado en <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>).

En esta sección como en otras anteriores, el análisis del espacio me condujo a darme cuenta de que Mansfield usa las figuras de dición en algunas oraciones relacionadas con los espacios donde sopla el viento. Además, tomé en cuenta el método domesticado para tratar de conservar las figuras de dición. Para lograrlo, propongo en algunos casos traducciones no literales (por ejemplo, “ofrecer” por *bring*), con el fin de que en la oración haya repetición de sonidos: el uso de sinónimos fue una de las herramientas principales para encontrar dicha repetición. No obstante, me puse restricciones para no alterar de manera radical el texto fuente al tratar de que en una misma oración hubiera palabras con vocales o consonantes repetidas.

3.2.4 ASPECTOS DISCURSIVOS

Al analizar la voz narrativa y a los personajes, observé que el personaje principal se caracteriza, entre otras cuestiones, por un discurso (la mayoría de las veces expresado por la voz narrativa) compuesto de un léxico informal; por ejemplo, *stupid*, *awful*, *right-o*, *awfully*, *crysanthus*. Las dos últimas palabras representaron un problema de traducción (en relación con el adverbio, expongo el proceso de traducción en un apartado anterior). Con respecto a *crysanth*, éste es un sustantivo informal: “(…) *British* •*informal* a cultivated chrysanthemum” (*Oxford Dictionaries* consultado en <http://www.oxforddictionaries.com/>). Los crisantemos aparecen dos veces en el cuento. La primera vez la voz narrativa relata desde la perspectiva de Matilda quien observa desde su ventana lo que hace su vecina: “Marie Swainson runs into the garden next door to pick the chrysanthus before they are ruined” (1920/1974: 111). Incluso *crysanthus* está entrecomillada, lo

cual sugiere que la voz narrativa se deslinda del origen de esa palabra informal y que esa palabra pertenece al discurso de otra persona: en este caso, al discurso de Matilda. La segunda vez la voz narrativa describe la sala del profesor Bullen: “It smells of art serge and stale smoke and chrysanthemums” (1920/1974: 112). Aquí Mansfield no entrecomilla el sustantivo porque dicha palabra pertenece al propio discurso de la voz narrativa aunque describa lo que a Matilda le llama la atención de la sala del Sr. Bullen.⁴¹

Aunque reconozco que el hecho de que *cryshants* y *crysanthemums* tienen relevancia porque por medio de estos sustantivos Mansfield distingue el discurso de la voz narrativa y del personaje principal y es una referencia cultural neozelandesa, no logré conservar esta diferencia discursiva: traduje las dos palabras como “eristantemos”. Pensé en traducir *cryshants* por “erisan” como si fuera una abreviatura que formara parte del idiolecto de Matilda; sin embargo, no sé si los lectores se puedan dar cuenta de que “erisan” y “eristantemos” se refieren a la misma flor. En este problema discursivo me baso en el método de domesticación: en consecuencia, con mi propuesta desaparece la diferencia entre el discurso informal de Matilda y el discurso estándar de la voz narrativa.

⁴¹La inclusión de crisantemos en el cuento también insinúa que son flores comunes en Nueva Zelanda y ayuda a establecer la estación del año en la que se desarrolla “The Wind Blows” porque el crisantemo “procede de China y se cultiva en los jardines, donde florece durante el otoño” (*Diccionario de la lengua española* consultado en <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>). La procedencia de los crisantemos tiene relevancia porque el hecho de que sea una flor común en Nueva Zelanda resulta contradictorio: a pesar de que quizás los neozelandeses desprecian a los chinos, adoptan algunos elementos de su cultura.

3.2.5 ASPECTOS PRAGMÁTICOS

A continuación presento algunos problemas pragmáticos con los cuales me enfrenté al traducir “The Wind Blows” así como la manera en que los traté de solucionar.

3.2.5.1 Cortesía lingüística

En pragmática la cortesía lingüística “Se centra en el comportamiento verbal y la elección de determinados indicadores lingüísticos de cortesía” (Calsamiglia y Tusón 2007: 151). El hecho de seleccionar el tratamiento de “tú” o “usted” ejemplifica la cortesía lingüística. En este apartado me enfoco en dicho tratamiento. Debido a que en la lengua inglesa no existe el pronombre “usted”, a los traductores a veces se nos dificulta distinguir los diálogos en los cuales los personajes se hablan muy cortésmente. Calsamiglia y Tusón, al explicar la cortesía lingüística, también resumen el uso de “tú” y de “usted”: “Marca, refleja y construye las relaciones existentes en la vida social en los ejes de poder/solidaridad, de distancia/proximidad, de afecto, de conocimiento mutuo, etc.” (Calsamiglia y Tusón 2007: 152).

En el discurso directo de los personajes del cuento, a primera vista se podría concluir que éstos no se hablan de usted. No obstante, a pesar de que el profesor de música siempre podría hablar a sus alumnas de “tú” para demostrar su posición de poder, creo que éste en algunos momentos les habla con más formalidad y cortesía para marcar distancia y, al mismo tiempo para que cada una de sus alumnas se sienta importante. Cuando las alumnas entran a la sala donde imparte clases, el profesor les habla con más cortesía: “Sit down,” he says. “Sit

over there in the sofa corner, little lady” (1920/1974: 112) dice el Sr. Bullen a Matilda o —Sit in the sofa corner, little lady, (...)” (1920/1974: 114) le dice a otra alumna. El indicador lingüístico que me conduce a pensar eso es ~~little lady~~. Por lo tanto, traduzco las oraciones antes citadas de la siguiente manera: —Tome asiento —dice él—. Siéntese allá en el sofá de la esquina, jovencita” o —Siéntese en el sofá de la esquina, jovencita —le dice a Marie”. Sin embargo, pienso que cuando el profesor da instrucciones a las alumnas, les habla menos cortésmente: —Take the allegretto a little faster”. Por lo tanto, traduzco dichas oraciones como si las tratara de ~~tú~~: —Toma el *allegretto* un poco más rápido”. En este apartado de cortesía lingüística me apego al método de domesticación, puesto que mi objetivo reside en traducir las enunciaciones del profesor Bullen de tal manera que se escuchen naturales para los lectores del texto meta.

3.2.5.2 Actos de habla indirectos

Cuando los hablantes emiten un enunciado en un contexto específico y con cierta intención, están realizando un acto de habla. De acuerdo con Austin, el acto de habla se compone de tres partes: el acto locutivo (el acto que se realiza por el simple hecho de enunciar algo), el acto ilocutivo (es la intención del hablante) y el acto perlocutivo (la manera en que un enunciado repercute en el receptor) (Escandell 1993: 69).

Ahora bien, existen actos de habla directos e indirectos. En los actos de habla directos el acto locutivo y el ilocutivo concuerdan; es decir, se manifiesta la intención del hablante de manera directa. Por ejemplo, en un caso en el cual en una oficina dos compañeros (A y B) están trabajando y de repente A pregunta a B

—¿Sabes la hora que es?”, A tiene la intención de provocar que el receptor llene un hueco de información. Con base en la gramática, el enunciado es interrogativo y, con base en la pragmática, se está pidiendo información. Por lo tanto, concuerdan los dos actos. De manera contraria, en los actos de habla indirectos los tipos de oración no están apareados linealmente con su uso característico: por ejemplo, la oración interrogativa no es pregunta o la imperativa no es una directriz. En estos casos el acto locutivo y el acto ilocutivo no coinciden: el significado literal del enunciado difiere de la intención. Cuando hay cruces de este tipo, la intención se expresa indirectamente.⁴²

Entonces, trasladando lo anterior al campo de la traducción, considero que resulta fundamental que los traductores traduzcamos los actos de habla indirectos de tal manera que transmitan la misma intención y la misma fuerza que tienen los actos de habla en la lengua fuente. Quizás en la literatura los actos de habla indirectos se pueden identificar con más frecuencia en los diálogos. También se debe tomar en cuenta que las lenguas usan diferentes estrategias para manifestar actos de habla indirectos. En “The Wind Blows” se presentan algunos enunciados que sintácticamente corresponden a oraciones interrogativas; sin embargo, desde un punto de vista pragmático, tales enunciados tienen un valor diferente: 1) —**Hasn't anyone written poems to the wind? . . . I** bring fresh flowers to the leaves and showers.‘ . . . What nonsense” (1920/1974: 114), 2) —**Look, Bogey, there's the town. Doesn't it look small?** There's the post office clock chiming for the last time. There's the esplanade where we walked that windy day”

⁴² Si un jefe pregunta a su empleado que llega tarde al trabajo —¿Sabes la hora que es?”, el jefe realmente no quiere saber la hora; él está haciendo un reclamo, de manera indirecta, al empleado por haber llegado tarde.

(1920/1974: 115) y 3) —(...) I'll put on my ulster. **Isn't it an awful day!**‘ Bogey's ulster is just like hers” (1920/1974: 114) (las negritas son mías).

En primer lugar, las tres preguntas son retóricas. Este tipo de preguntas se enuncian para expresar una opinión, sentimiento, etc. de acuerdo con *Collins Cobuild English Grammar* (Sinclair et. al. 2005: 429) y para persuadir más que para solicitar información que el emisor desconozca (*The Concise Dictionary of Literary Terms* 2004: 218) o, en lugar de persuadir, sólo para inclinarse por una respuesta si la hubiese (Peralta 2009: 2).⁴³ Por consiguiente, el emisor no espera una respuesta. Sin embargo, no todas las preguntas del tipo *yes/no questions* son retóricas. Las preguntas retóricas se caracterizan, desde un punto de vista sintáctico, por ser interrogativas negativas, como en los enunciados 1, 2 y 3.

Con base en lo antes expuesto, el objetivo de los enunciados 2 y 3 no sólo reside en expresar una idea u opinión sino también en orientar la opinión de los interlocutores, mientras que el enunciado 1 tiene como objetivo manifestar sorpresa e inclinación hacia una respuesta si existiera. No obstante, en la primera pregunta (como en otras oraciones) el discurso de la voz narrativa se funde con el discurso del personaje principal a tal grado que realmente no se sabe quién la pronuncia. Con esta pregunta no creo que uno de los objetivos sea que Matilda quiera persuadir a que alguien piense igual que ella, ya que se encuentra sola en su habitación, pero —en caso de que alguien le contestara— si esperaría que esa persona respondiera que —sí existen poemas al viento”. Incluso trata de componer

⁴³Las preguntas retóricas que sugieren que los emisores consideran que una respuesta es la correcta y/o tratan de persuadir a los interlocutores también se conocen como sesgadas (*biased* en inglés) (Peralta 2009: 1).

un poema: I bring fresh flowers to the leaves and showers'.⁴⁴

Tomando en cuenta lo antes expuesto, considero que si tradujera la pregunta literalmente (–¿Nadie ha escrito poemas al viento?” o –¿No han escrito poemas al viento?”), se perdería la fuerza ilocutiva, ya que de acuerdo con la gramática inglesa antes citada las preguntas retóricas del tipo *yes/no question* expresan –a *strong feeling, opinion or impression*” (Sinclair et. al. 2005: 205) (las cursivas son mías). Por lo tanto, pienso que mi traducción tiene que incluir una marca formal que guíe a los lectores a interpretar correctamente el acto de habla indirecto. En primer lugar, pensé en traducir dicha pregunta de la siguiente manera: –¿Acaso nadie ha escrito poemas al viento?”; sin embargo, –acaso” tiene un registro formal que no corresponde al discurso informal de Matilda. Por consiguiente, la traduje así: –¿Cómo que nadie ha escrito poemas al viento?”. El registro de –cómo que” es más informal y el enunciado indica que el emisor manifiesta asombro. –¿Cómo que” –A veces denota sorpresa o protesta (...) ¿Cómo que es posible? (...)” (Seco et. al. 1999: 1137). Además, mi propuesta sugiere que el emisor podría estar casi seguro de que sí han escrito poemas al viento, lo cual señala que el emisor se inclina por una respuesta.

La segunda pregunta (–Doesn't it look small?”) forma parte del discurso directo del personaje principal. Matilda y su hermano, ya con más edad, observan desde un barco el lugar donde vivían. Por ese motivo, lanza la pregunta. A continuación presento mi propuesta: –¿Verdad que se ve pequeño?”. Con –verdad”

⁴⁴ Esta estrofa se parece a un poema titulado –The Cloud” del poeta romántico inglés Percy Bysshe Shelley: –O wild West Wind, thou breath of Autumn's being (...)” (Shelley 1820 recuperado el 12 de junio de 2014 de [http:// www.poetryfoundation.org/poem/174384](http://www.poetryfoundation.org/poem/174384)). Al igual que en el poema, en el cuento también es otoño.

Matilda trata de persuadir a su receptor para que piense igual que ella. En el *Diccionario del español actual* se explica que “verdad” en preguntas se usa “para pedir al interlocutor confirmación o asentimiento ante lo que se expone. (...). La frase sobre la que se pide confirmación puede ir a continuación en forma de prop introducida por QUE. (...) ¿Verdad que merece la pena?” (Seco *et. al.* 1999: 4511). Cuando se emplea “verdad” en una pregunta como en mi propuesta, dicho sustantivo se llama “apéndice confirmativo”, ya que es una expresión que refuerza lo que dice el emisor (*Nueva gramática de la lengua española*: 3163).⁴⁵

Las propuestas de traducción que presento de los enunciados 1 y 2 coinciden con las “interrogativas retóricas” en español: éstas “(…) contienen implícitamente su propia respuesta o sugieren de forma velada la inclinación del hablante que las formula hacia una respuesta particular” (*Nueva gramática de la lengua española* 2009: 3188). La frase “cómo que” o “verdad” se conoce como “marcas de orientación”: las interrogativas retóricas por lo regular contienen marcas de orientación que son “rasgos formales que muestran objetivamente en qué sentido se orienta la respuesta” (*Nueva gramática de la lengua española* 2009: 3188). Por medio de las marcas de orientación, los hablantes expresan su opinión como una “declaración velada” (*Nueva gramática de la lengua española* 2009: 3189).

El tercer enunciado “Isn't it an awful day!” comparte las características sintácticas de las preguntas; sin embargo, al final cierra con un signo de

⁴⁵ Puedo concluir que tanto la pregunta 1 como la 2 son preguntas de acuerdo con su construcción sintáctica, pero también tienen rasgos de oraciones exclamativas porque están expresando sorpresa y una opinión, respectivamente. No obstante, creo que la diferencia entre los enunciados exclamativos y estas preguntas reside en que cuando uno expresa una opinión mediante una oración exclamativa, no trata de que el interlocutor apoye dicha opinión.

admiración. Peralta expone lo siguiente al respecto: –Aunque la inversión sujeto-auxiliar es posible en exclamativas, es poco frecuente y más bien característica de un estilo literario. (...) El efecto es hacer la estructura más como interrogativa, de tal suerte que desde un punto de vista estrictamente gramatical habrá una ambigüedad en cuanto al tipo de cláusula: exclamativa (...) o interrogativa (...)” (Peralta notas de clase 2009: 4).

Aunque esta tercera oración resulta ambigua, pienso que es más pregunta que exclamación: el verbo con la negación me conduce a tal razonamiento porque esto es una característica de las preguntas retóricas. La tercera oración se comporta de la misma manera que los dos enunciados anteriores. Si sólo fuera una exclamación, el emisor no pediría que el interlocutor confirmara su idea. Como en este caso resulta más evidente que el enunciado comparte características de las oraciones exclamativas e interrogativas, propongo traducirlo de la siguiente manera: ¡Qué día tan horroroso!, ¿verdad? La oración exclamativa expresa la percepción de Matilda sobre el día y, por medio del apéndice confirmativo, ésta trata de inducir a su hermano para que piense igual que ella.

Al traducir la sección sobre aspectos pragmáticos, tuve en cuenta el análisis de los personajes, en específico el discurso de éstos (ya sea enunciado de manera directa o por medio de la voz narrativa), ya que una de las maneras en que los escritores caracterizan a sus personajes es por medio de sus enunciaciones. Para resolver estos problemas pragmáticos de traducción, me basé en el método de traducción domesticada porque mi objetivo residió en que mi propuesta expresara la misma fuerza ilocutiva del texto fuente y dicha fuerza ilocutiva no se expresa de

la misma forma en todas las lenguas. Por este motivo, los traductores, al enfrentarnos con problemas pragmáticos, nos preguntamos “¿Cómo se dice esto en español?”.

Con respecto a este tercer capítulo, expongo de una manera detallada las dificultades de traducción que tuve que sortear, con base en los modelos extranjerizante y de domesticación. Por una parte, considero que mi propuesta conserva características sustanciales del cuento; por otra, hay elementos del cuento que se pierden con mi traducción, tales como algunas figuras retóricas. A continuación expongo las conclusiones a las cuales llegué con respecto al proceso de traducción de “The Wind Blows”.

CONCLUSIONES

Después de haber realizado este trabajo, llego a tres conclusiones. En primer lugar, con respecto al proceso de traducción, considero que la fase de comprensión importa más que incluso la fase de reexpresión porque esa fase forma los cimientos para traducir el texto de partida de manera adecuada. Entre más información se recabe en particular sobre el texto de partida y en general sobre el estilo del autor, se puede justificar con más facilidad las decisiones que se toman al traducir.

En segundo lugar, concluyo que las peculiaridades lingüísticas y los aspectos culturales representan la mayor parte de los problemas de traducción. En mi propuesta no pude conservar en su totalidad las figuras retóricas de dicción del texto original ni tampoco algunas palabras con registro informal como *crysanthus*. A pesar de que “The Wind Blows” sólo contiene algunas palabras o frases informales, me doy cuenta de que resulta más complicado traducir un registro informal que formal o neutro.⁴⁶ En relación con las referencias culturales, tuve que insertar notas de traductor para explicar sucintamente de dónde provienen las palabras *tam*, *ulster* y el origen y la descripción del árbol *pohutukawa*. Aunque por medio del contexto los lectores pueden deducir a qué se refieren estas palabras, sin las notas (que hasta cierto punto entorpecen la lectura) se perdería la importancia cultural de estos vocablos.

⁴⁶ Tomando en cuenta esta segunda conclusión, creo que los textos literarios presentan más dificultades que otro tipo de textos, debido a que los traductores nos enfrentamos no sólo a problemas semánticos (que son los más comunes) sino también a problemas lingüísticos de cualquier índole —tales como gramaticales, pragmáticos, discursivos— y a problemas culturales.

En tercer lugar, con respecto a los métodos de traducción extranjerizante y de domesticación, los cuales son los métodos en los cuales me baso para traducir “The Wind Blows”, confirmo que difícilmente un texto se puede traducir por completo siguiendo el método extranjerizante o de domesticación. Por un lado, a pesar de que Mansfield, una autora proveniente de una colonia inglesa, escribió “The Wind Blows”, el cuento no incluye elementos suficientes para sacar ventaja de una traducción completamente extranjerizante (por ejemplo, varios casos de sintaxis no canónica o frases idiomáticas que sean calcos en inglés de otra lengua): el sustantivo más “extraño” del cuento es *pohutukawas*. En general, el cuento está construido en un inglés estándar. No obstante, el hecho de considerar el método extranjerizante al traducir el cuento me ayudó a realizar una traducción apegada al texto fuente, respetar las peculiaridades del cuento y conservar las referencias culturales.

Por otro lado, en “The Wind Blows” aplique el método de domesticación principalmente en los diálogos. A pesar de que en un texto sobresalga un modo de discurso, éste puede tener una combinación de los siguientes modos de discursos: de acuerdo con Adam, sería la narración, descripción, argumentación, explicación y diálogo (Adam en Calsamiglia y Tusón 1999/2007: 259-313). “The Wind Blows” se compone de narración, descripción y diálogos. Con respecto a textos literarios como los cuentos y novelas, creo que el diálogo es el modo de discurso que presenta más dificultades de traducción porque generalmente trata de imitar el discurso oral. Por este motivo, en los diálogos traté de mantener la fuerza ilocutiva de las enunciaciones de los personajes y para esto a veces no respeté la estructura

lingüística del texto fuente porque mi objetivo fue preguntarme en estos casos “¿Cómo se dice esto en español?”.

Hurtado Albir critica las propuestas dicotómicas: “(…) es conveniente señalar las insuficiencias de las dicotomías metodológicas que consideran formas opuestas e irreconciliables de traducir como únicos métodos traductores” (Hurtado 2008: 247 y 248). Sin embargo, concuerdo con Hurtado Albir en que el método extranjerizante y el de domesticación se pueden reconciliar y aplicar a una misma traducción dependiendo de los problemas que presente un texto. Además, creo que por medio de los métodos que propone Venuti los traductores de textos literarios se dan cuenta de que tienen dos opciones básicas para realizar su trabajo. A esto, yo agregaría que los traductores de literatura pueden tomar consciencia de las consecuencias o aciertos que podrían tener si optan por un método u otro. De hecho, la teoría de la traducción no ayuda a traducir mejor, mas ayuda a traducir tomando conciencia de lo que se está haciendo.

APÉNDICE 1. TRADUCCIÓN DE “THE WIND BLOWS”

El viento sopla

De repente —horriblemente— ella se despierta. ¿Qué ha sucedido? Algo horrible ha sucedido. No: nada ha sucedido. Es sólo el viento que está agitando la casa, haciendo sonar las ventanas, chocar un pedazo de fierro contra el techo y temblar su cama. Las hojas pasan revoloteando por la ventana, a lo alto y alejándose; en la avenida un periódico completo colea en el aire como una cometa perdida y cae, se clava en un pino. Hace frío. Ya no es verano —es otoño— todo es feo. Las carretas suenan al pasar, meciéndose de lado a lado; dos chinos avanzan dando brincos torpes bajo sus balancines de madera con las canastas de verdura que van escurriendo: sus trenzas y túnicas azules ondean en el viento. Un perro blanco con tres patas pasa enfrente de la reja dando un aullido. ¡Todo ha terminado! ¿Qué cosa? ¡Ay, todo! Y empieza a trenzarse el cabello con dedos agitados, sin atreverse a mirar en el espejo. Mamá está hablando con la abuela en el vestíbulo.

—¡Perfecta idiota! Imagínate dejar todo afuera en el tendedero con este tiempo... Ahora mi mejor trapo de Tenerife para el té está completamente hecho jirones. ¿*Qué* es ese olor tan raro? Es la avena que se está quemando. ¡Ay, santo cielo, este viento!

Ella tiene una clase de música a las diez en punto. Con sólo pensarlo el movimiento menor de Beethoven comienza a sonar en su mente, los largos y terribles trinos que redoblan como tamborcitos... Marie Swainson corre hacia el jardín de la casa de al lado para cortar los crisantemos antes de que se arruinen. Su falda se levanta ondeando por arriba de la cintura; trata de bajársela de golpe, de metérsela entre las piernas mientras se agacha, pero de nada sirve: ondeando se

levanta. Todos los árboles y arbustos le pegan por todos lados. Corta tan rápido como puede, pero está bastante aturdida. No le importa lo que hace: arranca las plantas de raíz y las dobla y tuerce, dando una patada en el suelo y maldiciendo.

—¡Por el amor de Dios dejen la puerta de enfrente cerrada! Den la vuelta por atrás —gritó alguien. Y después ella oye a Bogey:

—Mamá, te hablan por teléfono. Teléfono, Mamá. Es el carnicero.

Qué espantosa es la vida: repugnante, totalmente repugnante...Y ahora se rompe el resorte de su sombrero. Desde luego que eso pasaría. Se va a poner su vieja boina escocesa⁴⁷ y se va a escabullir por atrás. Pero Mamá acaba de ver.

—Matilda. Matilda. ¡Regresa inmediatamente! ¿Qué demonios traes en la cabeza? Parece una cubreteira. ¿Y por qué traes esa melena en la frente?

—No puedo regresar, Mamá. Voy a llegar tarde a mi clase.

—¡Regresa inmediatamente!

No lo hará. No lo hará. Odia a Mamá. —Vete al diablo —grita mientras va corriendo por el camino.

En olas, en nubes, en grandes remolinos circulares el polvo pasa golpeando y con él pedacitos de paja y barcia y estiércol. Hay un sonido estruendoso proveniente de los árboles en los jardines y parada al final del camino afuera de la verja del Sr. Bullen ella puede oír sollozar al mar: —¡Ay!...¡Ay!...¡Ay-y!” Pero la sala del Sr. Bullen es tan apacible como una cueva. Las ventanas están cerradas, las persianas subidas a la mitad y no llega tarde. La niña-frente-a-ella justo acaba

⁴⁷ N. de T.: traduje “boina escocesa” por *tam*, forma abreviada de *tam-o'-shanter*. Este tipo de boina se nombró *tam-o'-shanter* porque el escocés Robert Burns escribió un poema titulado “Tam o' Shanter” en 1790, en el cual el héroe, quien tiene el mismo nombre del poema, porta una boina de ese estilo.

de empezar a tocar —A un iceberg” de MacDowell. El Sr. Bullen la mira por encima y medio sonríe.

—Tome asiento —dice él—. Siéntese allá en el sofá de la esquina, jovencita.

Qué gracioso es. No es que se ría de una exactamente... pero hay algo... Ah, qué tranquilo es aquí. A ella le agrada esta habitación. Huele a sarga de arte y a humo añejo y a crisantemos... hay un florero grande con éstos en la repisa de la chimenea detrás de la fotografía pálida de Rubinstein... *à mon ami Robert Bullen...* Arriba del piano negro resplandeciente está colgado —Soledad”: una trágica mujer morena envuelta en un ropaje blanco, holgado, con pliegues, sentada en una piedra, las piernas cruzadas, el mentón sobre las manos.

—¡No, no! —dice el Sr. Bullen y se inclina hacia la niña, pone los brazos sobre los hombros de ésta y toca el pasaje por ella. ¡Es una tonta: se sonroja! ¡Qué ridícula!

Ahora se marcha la-niña-frente-a-ella; la puerta principal se cierra de golpe. El Sr. Bullen regresa y camina de arriba abajo, sin hacer nada de ruido, esperándola. Qué cosa tan increíble. Los dedos de ella tiemblan tanto que no puede deshacer el nudo del portafolio de música. Es el viento... Y su corazón late tan fuerte que siente que ha de levantar su blusa arriba y abajo. El Sr. Bullen no dice ni una palabra. El asiento rojo desgastado del piano es lo suficientemente largo para que dos personas se sienten una al lado de la otra. El Sr. Bullen toma asiento junto a ella.

—¿Empiezo con las escalas? —pregunta ella, juntando las manos y apretándolas—. También tenía yo algunos arpegios.

Pero él no contesta. Ella cree que ni siquiera oye... y entonces de repente su mano lozana con el anillo puesto se estira y abre con Beethoven.

—Vamos a tocar algo del antiguo maestro —dice él.

Pero por qué habla él con tanta amabilidad —de veras con tanta amabilidad— y como si se hubieran conocido de años y años y supieran todo uno del otro.

Él da vuelta a la página lentamente. Ella observa la mano de él: es una mano muy bonita y siempre se ve como si estuviera recién lavada.

—Aquí vamos —dice el Sr. Bullen.

Ah, esa amable voz: ah, ese movimiento menor. Aquí vienen los tamborcitos...

—¿Tomo la repetición?

—Sí, pequeña.

Su voz es mucho muy agradable. Las negras y las corcheas están bailando arriba y abajo del pentagrama como niñitos negros en una cerca. Por qué él es tan... Ella no llorará: no tiene ningún motivo para llorar...

—¿Qué pasa, pequeña?

El Sr. Bullen toma sus manos. El hombro de él está ahí: justo a la altura de su cabeza. Ella se apoya en éste un poquito, su mejilla contra el tejido elástico de tweed.

—La vida es tan horrible —murmura ella, pero para nada siente que sea horrible. Él dice algo sobre “esperar” y “marcar el tiempo” y “esas criaturas raras, las mujeres”, pero ella no oye. Es tan cómodo... para siempre...

De repente se abre la puerta y aparece Marie Swainson, horas antes de su clase.

—Toma el *allegretto* un poco más rápido —dice el Sr. Bullen y se levanta y empieza a caminar de nuevo de arriba abajo.

—Siéntese en el sofá de la esquina, jovencita —le dice a Marie.

El viento, el viento. Es aterrador estar aquí sola en su cuarto. La cama, el espejo y la jarra y el lavamanos de color blanco brillan como el cielo afuera. La cama es la que da miedo. Ahí yace, profundamente dormida... ¿Se imaginará Mamá por un momento que ella zurcirá todas esas medias enredadas en el edredón como un anillo de serpientes? No lo hará. No, Mamá. No veo por qué lo haría yo... ¡El viento: el viento! Hay un olor extraño a hollín que está cayendo de la chimenea. ¿Cómo que nadie ha escrito poemas al viento?... —Ofrezco flores frescas a las hojas y a las lluvias"... Qué tontería.

—¿Eres tú, Bogey?

—Vamos a dar un paseo por el malecón, Matilda. No soporto más esto.

—Ajá. Voy por mi *ulster*.⁴⁸ ¡Qué día tan horroroso!, ¿verdad? El *ulster* de Bogey es justo como el de ella. Mientras ella se abrocha el cuello, se mira en el espejo. Su rostro es blanco, tienen los mismos ojos entusiasmados y labios apasionados. Ah, conocen a esos dos en el espejo. Adiós, queridos; volveremos pronto.

—Así está mejor, ¿no lo crees?

⁴⁸ N. de T.: *ulster* es un abrigo largo y holgado, a menudo con cinturón; además, Ulster es un condado del Norte de Irlanda, en donde se fabricó por primera vez dicho abrigo.

—Agárrate de mí —dice Bogey.

No pueden caminar lo suficientemente rápido. Las cabezas inclinadas, la pierna de ella apenas toca la de él, caminan dando grandes zancadas como una persona entusiasta por el pueblo, desde el zigzag de asfalto donde crece el hinojo silvestre y hasta el malecón. Está oscuro, apenas está anocheciendo. El viento es tan fuerte que tienen que abrirse paso a la fuerza, balanceándose como dos ancianos ebrios. Los pobrecitos *pohutukawas*⁴⁹ en el malecón se doblan hasta el piso.

—¡Vamos! ¡Vamos! Hay que acercarnos más.

Cerca del rompeolas el mar está muy crecido. Se quitan los sombreros y el cabello de ella cruza volando por su boca, con sabor a sal. El mar está tan crecido que las olas ni siquiera rompen; baten contra el muro áspero de piedra y succionan los escalones empapados y llenos de maleza. Un rocío fino se desprende del agua justo por todo el malecón. Están cubiertos de gotas; el interior de la boca de ella tiene un sabor húmedo y frío.

A Bogey le está cambiando la voz. Cuando habla sube y baja la escala precipitadamente. Es graciosa —hace reír a uno— y sin embargo apenas le sienta bien al día. El viento se lleva sus voces: volando se alejan las oraciones como listones angostos.

—¡Más rápido! ¡Más rápido!

⁴⁹ N. de T.: *pohutukawa* es el nombre maorí de un árbol de hoja perenne originario de Nueva Zelanda cuyo nombre botánico es *Metrosideros excelsa*, da flores de color carmesí y florea en el mes de diciembre y enero, por lo cual se le conoce también como árbol de navidad.

Está oscureciendo muy rápido. En el puerto los barcos viejos que almacenan carbón muestran dos luces: una en lo alto de un mástil y otra en la popa.

—Mira, Bogey. Mira allá.

Está zarpando una embarcación de vapor grande y negra con una curva larga de humo que va saliendo, con las portillas iluminadas, con luces por dondequiera. El viento no la detiene; ella se abre camino por entre las olas, con dirección hacia la puerta abierta entre las rocas puntiagudas que conduce a... Es la luz la que hace que se vea de veras hermosa y misteriosa... *Ellos* están a bordo inclinados sobre el barandal tomados del brazo.

—... ¿Quiénes son?

—... Hermano y hermana.

—Mira, Bogey, ahí está el pueblo. ¿Verdad que se ve pequeño? Ahí está el reloj de la oficina de correos sonando por última vez. Ahí está el malecón donde caminamos ese día ventoso. ¿Te acuerdas? Lloré en mi clase de música ese día, ¡ya cuántos años hace! Adiós, islita, adiós...

Ahora la oscuridad extiende un ala sobre el agua agitada. Ellos ya no pueden ver a esos dos. Adiós, adiós. No olviden... Pero el barco se ha ido ya.

El viento: el viento.

BIBLIOGRAFÍA

- Baker, Mona (1992). *In Other Words: A Coursebook on Translation*. London: Routledge.
- Beristáin, Helena (1995). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- Berkman, Sylvia (1959). *Katherine Mansfield: A Critical Study*. New Haven: Published for Wellesley College by Yale University.
- Berman, Antoine (1985). "Translation and the Trials of the Foreign" (trad. Lawrence Venuti), en Lawrence Venuti (ed.) (2000/2004). *The Translation Studies Reader*. New York: Routledge.
- Calsamiglia B., Helena y Tusón V., Amparo (2007). *Las cosas del decir: manual de análisis del discurso*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Cambridge Dictionaries on Line* [en línea] consultado en <http://dictionary.cambridge.org/es/>.
- Collins English Dictionary* [en línea] consultado en <http://www.collinsdictionary.com/dictionary/english>.
- Colombo, Fulvia (s/a). "Tiempos verbales". Notas sin publicar.
- Concise Dictionary of Literary Terms* (2004). Baldick Chris. Oxford: Oxford University Press.
- Curcó, Carmen (2009). "Análisis componencial". Notas sin publicar.
- Diccionario del español actual* (1999). Seco et al. Madrid: Aguilar.
- Diccionario del Español Usual de México* (1996). Lara Luis Fernando. México, El Colegio de México.
- El pequeño Larousse ilustrado* (2009). México: Larousse.
- Escandell Vidal, Victoria (1993). *Introducción a la pragmática*. Barcelona: Anthropos.
- García Barrientos, José Luis (1998). *Las figuras retóricas: el lenguaje literario 2*. Madrid: Arco/Libros.
- Greenbaum, Sidney (1996). *The Oxford English Grammar*. New York: Oxford University Press.
- Guide to Grammar and Writing* [en línea] consultado en grammar.ccc.commnet.edu/grammar/marks/dash.htm.
- Head, Dominic (1992). *The Modernist Short Story: a Study in Theory and Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.

Hurtado Albir, Amparo (2008). *Traducción y traductología: introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.

Lázaro, Luis Alberto (1996). "El concepto de modernismo en la literatura inglesa". Recuperado el 09 de septiembre de 2013 de <http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/6904/Concepto%20Modernismo.pdf?sequence=1>.

Mansfield, Katherine (1910/2008). "At „Lehmann’s“" [en línea]. Recuperado el 20 de febrero de 2012 de <http://www.katherinemansfieldsociety.org/assets/KM-Stories/AT-LEHMANNNS1910.pdf>.

-----, (1911/2008). "The Advanced Lady" [en línea]. Recuperado el 20 de febrero de 2012 de <http://www.katherinemansfieldsociety.org/assets/KM-Stories/THE-ADVANCED-LADY1911.pdf>.

-----, (1912/2008). "The Woman at the Store" [en línea]. Recuperado el 20 de febrero de 2012 de <http://www.katherinemansfieldsociety.org/assets/KM-Stories/THE-WOMAN-AT-THE-STORE1912.pdf>.

-----, (1917/2008). "Prelude" [en línea]. Recuperado el 20 de febrero de 2012 de <http://www.katherinemansfieldsociety.org/assets/KM-Stories/PRELUDE1917.pdf>.

-----, (1920/1974). "Bliss", en *Bliss and Other Stories*. Harmondsworth: Penguin.

-----, (1920/1974). "Mr. Reginald Peacock’s Day", en *Bliss and Other Stories*. Harmondsworth: Penguin.

-----, (1920/1974). "Mrs. Brill", en *Bliss and Other Stories*. Harmondsworth: Penguin.

-----, (1920/1974). "Prelude", en *Bliss and Other Stories*. Harmondsworth: Penguin.

-----, (1920/1974). "The Wind Blows", en *Bliss and Other Stories*. Harmondsworth: Penguin.

-----, (1921). "The Doll’s House" [en línea]. Recuperado el 20 de febrero de 2012 de <http://www.lamaquinadeltiempo.com/mansfield/04dollh.htm>.

-----, (1921/2008). "An Ideal Family" [en línea]. Recuperado el 20 de febrero de 2012 de <http://www.katherinemansfieldsociety.org/assets/KM-Stories/AN-IDEAL-FAMILY1921.pdf>.

-----, (1921/2008). "The Garden Party" [en línea]. Recuperado el 20 de febrero de 2012 de <http://www.katherinemansfieldsociety.org/assets/KM->

[Stories/THE-GARDEN-PARTY1921.pdf](#).

Munday, Jeremy (2001). *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*. London: Routledge.

Newmark (1981). *Approaches to Translation*. Oxford: Pergamon Press.

Nueva gramática de la lengua española (2009). Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española. Madrid: Espasa.

Ortografía de la lengua española (2010). Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española. Madrid: Espasa.

Oxford Advanced Learner's Dictionary [en línea] consultado en <https://oald8.oxfordlearnersdictionaries.com/>.

Oxford Dictionaries [en línea] consultado en <http://www.oxforddictionaries.com/es>.

Peralta, Teresa (22 de septiembre de 2009). "Present Perfect". Notas sin publicar.

Pimentel, Luz Aurora (2002). *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras.

Real Academia Española (2001). *Diccionario de la lengua española* (22. ed.) [en línea]. Consultado en <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>.

-----, Corpus de Referencia del Español Actual (CREA) [banco de datos]. Recuperado el 10 de mayo de 2014 de <http://corpus.rae.es/creanet.html>.

Rodríguez Salas, Gerardo (2009). *Katherine Mansfield: el posmodernismo incipiente de una modernidad renegada*. Madrid: Verbum.

Saeed, John I. (1997). *Semantics*. Cambridge, Massachusetts: Blackwell.

Percy Bysshe ([en línea]. Recuperado el 12 de junio de 2014 de <http://www.poetryfoundation.org/poem/174384>).

Sinclair, John, *et.al.* (2005). *Collins Cobuild English Grammar*. Glasgow: HarperCollins Publishers.

Swan (2000). *Practical English Usage*. Oxford: Oxford University Press.

The Oxford Anthology of English Literature, Volume II (1973). Kermode *et.al.* New York, London, Toronto: Oxford University Press.

The Oxford English Dictionary, Volume XI (1938). Murray, Sir James Augustus Henry *et. al.* Oxford: Clarendon Press.

-----, Volume XVII (1938). Murray, Sir James Augustus Henry *et.*

- al.* Oxford: Clarendon Press.
- , Volume XVIII (1938). Murray, Sir James Augustus Henry *et. al.*
Oxford: Clarendon Press.
- The Oxford Spanish Dictionary: Spanish-English/English-Spanish* (1994). Galimberti J.,
Beatriz *et. al.* Oxford: Oxford University Press.
- Tomalin, Claire (1992). *Katherine Mansfield*. Barcelona: Circe.
- Venuti Lawrence (1995). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London:
Routledge.
- Webster's New World. International Spanish Dictionary* (2004). Steiner Roger *et.al.* New
York: Wiley Publishing, Inc.
- Wilson, Leigh (2007). *Modernism*. London: Continuum