

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

“Cuestionamiento de la traducibilidad
de la prosa lírica: un análisis comparativo de
The Waves de Virginia Woolf
y su traducción al español.”

TESIS

que para obtener el grado de
Maestría en Letras (Inglesas)

Presenta

ALEJANDRA GARCÍA PÉREZ

Asesora: Claudia Lucotti Alexander

Junio, 2007



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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

	Pág.
INTRODUCCIÓN	3
I. LA PROSA LÍRICA DE <i>THE WAVES</i>	11
II. LA TRADUCIBILIDAD DE <i>THE WAVES</i>	
EL RITMO DE LA TRADUCCIÓN RESPECTO AL DEL TEXTO FUENTE	36
EL EFECTO ESTÉTICO DE <i>THE WAVES</i> Y EL DE SU TRADUCCIÓN	73
CONCLUSIONES	85
Apéndice 1	91
Apéndice 2	96
Apéndice 3	97
Apéndice 4	98
Apéndice 5	99
Apéndice 6	100
Apéndice 7	101
BIBLIOGRAFÍA	102

INTRODUCCIÓN

Leer *The Waves* (1931) de Virginia Woolf, obra en la que seis personajes revelan, mediante discursos entrecortados, su vida, su personalidad y su búsqueda de identidad, es confrontar una de las representaciones más complejas que pueda haber de un mundo fragmentado.

De leerse superficialmente, podemos creer que se trata de una muy extraña secuencia discursiva en una representación teatral, en la cual difícilmente se sigue un entretejido lógico y cronológico; por lo que resulta complicado configurar una trama cabal. No obstante, Woolf usó una estrategia literaria en especial para unificar la serie de discursos poéticos fragmentados que ella misma denominaría “soliloquios dramáticos” (Woolf, 1925-30: 276):¹ a través de equiparaciones con el ritmo de las olas del mar o, para ser más exactos, a través de analogías, metáforas, símiles, motivos y símbolos que aluden a las olas, unifica los pensamientos, sensaciones y sentimientos de los seis personajes. En otras palabras, a través de la misma construcción formal del texto, expresa su contenido.

En el transcurso de este estudio se apreciará que el ritmo de las olas une los nueve apartados que conforman la obra, que el ritmo es el hilo conductor. A fin de percatarse de esto, será necesario corroborar que el ritmo en *The Waves* es su esencia, que la obra es un discurso rítmico compuesto a base de motivos, imágenes y símbolos. Tal es la importancia del ritmo, nos atrevemos a decir, que de no reproducirlo en una traducción, ésta no estará transcribiendo la misma obra.

¹ En agosto de 1930, Woolf escribió en sus *Diarios* lo siguiente: “Creo que *Las olas* se está resolviendo (estoy en la página 100) en una serie de soliloquios dramáticos. La cuestión es conseguir que entren y salgan homogéneamente, al ritmo de las olas.”

En el presente trabajo se verá que el problema de traducir *The Waves* no radica tanto en las posibles alteraciones de su contenido, sino en el modo en que se pueda trastocar su forma, específicamente una peculiaridad de ésta: su ritmo. Se confrontará el reto de explicar por qué la traducción ideal de *The Waves* debe, ante todo, conservar el ritmo de la obra original, ya sea mediante los mismos recursos retóricos que se usaron en la lengua de partida o a través de otros que exija la lengua de llegada.

El objetivo general será determinar si una traducción al español de una obra en prosa lírica en inglés, *The Waves*, logra recrear el efecto estético que produce el texto fuente. En otras palabras, el propósito central de este trabajo es averiguar si al traducir una obra lírica en prosa se desarrolla el mismo ritmo a fin de conducir al mismo efecto que produce el texto de partida. La pregunta es: de crearse un nuevo ritmo –uno apegado a las normas lingüísticas y retóricas de la lengua de llegada-, ¿se puede provocar en los receptores de la traducción la respuesta obtenida por parte del público lector del texto fuente?

Dado que una peculiaridad de *The Waves* es su evidente contenido poético, un objetivo específico será enfocar nuestra atención en los recursos retóricos empleados. No se hará un estudio profundo de la composición diegética, aquella relativa a la sucesión de acontecimientos dentro de un espacio y tiempos ficcionales determinados –dado que ésta no es la esencia de la obra- (Woolf *apud* Abrahams, 1993: 1924)²; se buscará, ante todo, desglosar un estudio

² Ya en “Modern Fiction” (1925) Woolf había declarado que “if a writer were a free man and not a slave, if he could write what he chose, no what he must, if he could base his work upon his own feeling and upon convention, there would be no plot, no comedy, no tragedy...” Y además hizo la siguiente invitación: “Let us record the atoms as they fall upon the mind in the order in which they fall, let us trace the pattern, however disconnected and incoherent in appearance, which each sight or incident scores upon the consciousness. Let us not take it for granted that life exists more fully in what is commonly thought big than in what is commonly thought small.”

formal, es decir, uno que confiera pormenores de la estructuración lingüística. Mi interés recaerá en las figuras retóricas de mayor asiduidad que determinan el estilo lírico de la obra; es decir, nos enfocaremos en las técnicas literarias que permiten expresar discursos subjetivos en cuanto al mundo y los problemas del ser humano, sentimientos y estados de ánimo.

Mientras que hablar de lo “lírico” presupone una “concentración sobre la vida interna y [...] su decantamiento de formas espirituales o estéticas,”(Freedman, 1972: 241) hablar de “estilo lírico” implica concebir una manera de escribir peculiar, propia de un individuo que, en el caso de Virginia Woolf, se puede delimitar como la estructuración de la obra a través de sentimientos y sensaciones presentados como imágenes (*Ibid.*: 253-4).

Ahora bien, resulta evidente que al adentrarse en el campo de la traducción, inevitablemente se incurre en el terreno de lo semántico, es decir, del sentido o contenido de las expresiones lingüísticas. Podría resultar inconcebible que se pueda llevar a cabo un análisis de la traducibilidad de un texto con base en su composición formal exclusivamente; por consiguiente, partiremos del argumento según el cual el contenido semántico de una traducción no es exactamente el mismo a aquel circunscrito por la lengua de partida; en otras palabras, la premisa a partir de la cual guiaremos este estudio establece que no se puede decir lo mismo en dos lenguas distintas —ni siquiera en dos dialectos distintos—. Dicho argumento promulga que cada individuo conceptualiza los sentidos de forma diferente, y que ello se manifiesta en su selección y preferencia lingüística, en su uso u omisión de las palabras, e incluso en la entonación con que las emita.

Este trabajo mostrará ser un análisis muy personal. De haber inscrito el estudio a alguna corriente o tendencia teórica de la traducción, se haría patente que hoy en día ya no es suficiente saber si en la pretensión de traducir un texto podemos parafrasearlo o crear una versión; o si basta con transportar al lector al texto o el texto al lector. Sin duda, ésta es una manera muy burda de resumir lo que cientos de teóricos han escrito a lo largo de la historia. Ya en 1813 Friedrich Schleiermacher presentaba al parafraseo y a la imitación como diferentes métodos de traducción y exponía como tendencia el deseo de muchos traductores de transmitir el extranjerismo de los textos (1813: 40-2). Posteriormente, se ha postulado que la directriz para muchos traductores es acercar el texto lo más posible a la cultura receptora a fin de que no se perciba su procedencia extranjera, a fin de que se crea que fue originalmente escrito en la lengua de llegada.

Como se verá a lo largo de este estudio, ni el parafraseo ni la imitación por un lado, y el extranjerismo o naturalización, por el otro, podrán ser las únicas tendencias a seguir, ni mucho menos los únicos parámetros que determinen si se puede traducir una obra o no; tampoco son los únicos criterios que determinen si se puede generar en el lector las mismas imágenes y el mismo efecto que produce en el lector de la obra fuente.

La inquietud por desarrollar un análisis como el que se va a presentar surge en gran parte ante la sorpresa de descubrir que no ha habido gran interés por explorar el terreno de la traducción de la prosa lírica. A excepción de un par de estudios de principios del siglo XX³, sólo unos cuantos teóricos publicaron

³ Como ejemplos: *The Rhythm of Prose. An Experimental Investigation of Individual Difference in the Sense of Rhythm* de William Morrison Patterson, Nueva York, Columbia University Press, 1917.

algunos ensayos en lo relativo a la prosa lírica —entre ellos “The Narrow Bridge of Art” (1927) de la propia Virginia Woolf—. Sin embargo, no fue sino hasta finales del siglo XX y principios del XXI que se han escrito tesis de licenciatura y maestría interesadas por ahondar en el tema de la traducción de prosa lírica. Ante la perspectiva de que hasta el momento no se cuenta con ningún estudio publicado en lo referente a las traducciones de las obras de Virginia Woolf, surgió con este proyecto la inquietud por incursionar más allá de las tendencias de traducción ya establecidas.

Sin embargo, el interés por dilucidar si obras como *The Waves* son traducibles o no emerge, sobre todo, de la inquietud por entender la peculiaridad de la obra: su ritmo.

Un estudio formal nos permitirá ahondar en la trascendencia de la estructuración de la obra, en las connotaciones que tiene su conformación lingüística, pero, sobre todo, nos permitirá apreciar que el campo semántico y el lingüístico de *The Waves* están estrechamente entrelazados: hasta donde se alcanza a vislumbrar, Virginia Woolf concibió la posibilidad de exponer una problemática social, el quebrantamiento de la individualidad, mediante el lenguaje mismo. La empresa por edificar aquí permitirá apreciar que la obra manifiesta el deseo de proyectar un mundo fragmentado: ciertos aspectos históricos —o, para ser más exactos, sociales, políticos y económicos, a nivel personal, nacional e, incluso, mundial- delimitaron la estructuración de la obra.

Sin duda, Woolf confirió gran trascendencia a la manera de proyectar una problemática contemporánea suya: logró reflejar cómo, a través de la asimilación del *uno* en y a través del *otro*, los ingleses —o, de hecho, los seres humanos en general- de la tercera década del siglo XX, definieron su identidad y, al mismo

tiempo, cohesionaron un mundo fraccionado en el que se descubrieron. De acuerdo con James Naremore, “[t]he sense of life and individuality which Virginia Woolf sometimes calls the ego or the self is born out of an act of assertion” (1973: 176) que, en *The Waves*, consiste en la identificación de los personajes en y a través de los otros. En palabras de Naremore, “[i]n place of an omniscient narrator who refines the raw material of consciousness, six disembodied voices (in the final analysis, one observant spirit) provide their own omniscient analysis” (*Ibid.*: 175). Los discursos de Bernard, Susan, Jinny, Neville, Rhoda y Louis definen su identidad a cada instante en que se presentan a sí mismos como seis individuos distintos, a cada momento en que afirman su individualidad y reiteran que se sienten separados por sus personalidades.

Según la perspectiva arriba bosquejada, la obra no presenta meramente fragmentos de la conciencia de los personajes, sino más bien su esencia; de ser así, se puede inferir que en los discursos mismos, en el lenguaje y en la estructuración, se halla gran parte de la trascendencia del libro. De tal suerte, la expectativa en este trabajo será reconocer si la traducción de *The Waves* refleja la problemática antes esbozada tal como lo hace el texto fuente: a través de la forma misma del texto, particularmente, de su ritmo.

En este análisis de una traducción al español⁴ de *The Waves* podremos partir de la concepción de dicha obra como una pieza musical conformada por

⁴ Se hallaron cuatro traducciones al español de *The Waves* publicadas por editoriales distintas: la de Lumen (1972) y Bruguera (1980), ambas editoriales españolas, fueron traducidas por el traductor español Andrés Bosch. La versión de Lenka Franulík, traductora chilena, fue publicada por Ediciones Coyoacán en México. Y la traducción del español Dámaso López fue publicada por Editorial Cátedra en España.

Dado que resulta demasiado ambicioso comparar todas las traducciones de *The Waves* al español — y en vista de que existen variedades de la lengua a nivel nacional y regional o dialectal o, para ser más exactos, a nivel geográfico, histórico y socioeconómico—, hemos limitado este estudio a la traducción de la editorial mexicana, a la de la traductora chilena. De tal manera, muy probablemente no tropecemos con

nueve preludios. Al concentrarme en el estudio de ciertos fragmentos, puntualizaré qué rasgos de la traducción producen el mismo efecto que buscaba la autora y que, a *grosso modo*, consistiría en evocar determinados *leitmotivs*⁵ mediante el uso de algunas figuras retóricas en particular, así como de estrategias narrativas en específico.

A decir verdad, el octavo apartado de *The Waves* nos permitirá reconocer un tanto más reiteradamente que los otros apartados el gran *leitmotiv* de la obra: la equiparación de la historia de la vida de los personajes con el oleaje marino. Woolf resalta dicho *leitmotiv* desde el momento en que recrea el movimiento de las olas en el propio discurso. Mediante un análisis meticuloso del lenguaje se notará que éste mueve a los personajes (y al lector junto con ellos) al estilo de la marea; además, se percibirán los recursos estilísticos que permiten recrear onomatopéyicamente el oleaje marino, es decir, se descubrirá cómo se da una homología entre la forma fónica y su referente que es la experiencia acústica denotada por ella (Beristáin: 368).

Una lectura cuidadosa del apartado VIII nos permitirá identificar todos los motivos más sobresalientes de la obra: la soledad del individuo a principio del siglo XX y su búsqueda de identidad, el pesimismo ante la época en que se veía reflejado, por ejemplo, en la pesadumbre del envejecimiento de los personajes

múltiples rasgos diferenciales entre el español chileno y el nuestro, como seguramente acontecería de llevar a cabo un análisis de una traducción española.

⁵ De acuerdo con Helena Beristáin, un *leitmotiv* consiste en la repetición de un motivo dentro de una composición musical o literaria, y un “motivo” es “una unidad que resulta de la observación, durante el análisis, del texto a partir de una doble perspectiva: sintáctica, si se ve como proposición, atendiendo a sus relaciones de contigüidad y encadenamiento; semántica, si se atiende a las relaciones de semejanza –y de oposición– que establece con otras unidades próximas o distantes (1995: 353-4). En este sentido, un *leitmotiv* sería lo que integra y unifica a los motivos, lo que Beristáin ha llamado “tema” y que para Wolfgang Kayser es el motivo dominante, los motivos centrales que se repiten en una obra o en la totalidad de las obras de un poeta que, aunque inicialmente era una técnica determinada en las óperas, fue acoplada por la literatura cuando se optó por repetir la aparición de un objeto determinado o de cualquier rasgo significativo, como un estribillo y pequeños sucesos que se repiten (Cfr. Kayser, 1985: 90-1).

(del paso del Tiempo), en la toma de conciencia de la decadencia moral, en la oscuridad que empieza a caer sobre el día, en el movimiento en descenso de muchos elementos dentro del ambiente. Este apartado es, sin duda, uno de los más simbólicos de la época que se refleja.

De manera que nuestro interés se concentrará en dilucidar si al traducir de *The Waves* se recrea el ritmo de la obra original, planeado para producir un determinado efecto estético. En un primer capítulo se va a delinear dicho ritmo: se partirá de la concepción de David Lodge, según la cual, “the repetition with variation of motifs, images, symbols [... is] a technique variously described as ‘rhythm’, ‘Leitmotif’ and ‘spatial form’” (1977: 46). Posteriormente, en un segundo capítulo, en primera instancia se compararán las técnicas literarias usadas en la traducción seleccionada respecto a aquellas usadas por la autora, y en segunda instancia, se expondrán todos los factores que propician que se ponga en tela de juicio la traducibilidad de la prosa lírica. Se hará patente que las variaciones formales en la traducción de *The Waves*, conducen a un efecto estético distinto al originado por el texto fuente y, por tanto, se resaltarán toda una serie de exigencias en la traducción de una obra en prosa lírica.

“...the rhythm is the main thing in writing). Now,
without pausing, I will begin, on the very lilt
of the stroke-”
(Bernard in Woolf, 1931: 79)

I.LA PROSA LÍRICA DE *THE WAVES*

Comencemos presentando un panorama general de la prosa lírica woolfiana, para luego concentrarnos en los aspectos líricos de *The Waves* que determinan en el lector un efecto estético en particular.

Virginia Woolf dejó plasmado un evidente interés por hacer girar la mayor parte de sus obras en torno a la psique o, para ser más exactos, al mundo interno de los personajes, ya que nosotros como lectores los conocemos gracias a lo que se nos revela, principalmente, a través de sus procesos de conciencia (razonamientos, deducciones, digresiones), flujos de sentimientos, impresiones y sensaciones provocados por el contacto con el mundo exterior.¹ Varias de sus obras son más bien espirituales –clasificación que la propia autora les otorgó–; puesto que en ellas se vislumbra el objetivo de reflejar el mundo interno de los personajes que, aunque condicionado por el exterior, muestra ser, ante todo, una secuencia de asociaciones y no una cronológica, en la medida en que no está regida por una trama en el estricto sentido de la palabra. Ya en “Modern Fiction” (1925) Woolf había declarado que

“if a writer were a free man and not a slave, if he could write what he chose, no what he must, if he could base his work upon his own feeling and upon convention, there would be no plot, no comedy, no tragedy...[Y además hizo la siguiente invitación:] Let us

¹ Antes incluso de especificar la clase de discurso desarrollado en esta obra, como se hará en este capítulo, conviene aclarar que no se está haciendo referencia a la técnica discursiva definida dentro de la narratología como “flujo de conciencia”, el cual consiste en la presentación de la vida psíquica, de las experiencias mentales y espirituales de los personajes dentro de la ficción. También resulta pertinente aclarar que tampoco se está hablando de lo que se ha denominado “monólogo interior”. Se debe saber que existen diferentes técnicas de presentar los procesos de conciencia, y que el llamado “monólogo interior” no es sinónimo de “flujo de conciencia”. De acuerdo con Robert Humphrey, existen cuatro técnicas básicas de presentar los procesos de conciencia: el monólogo interior directo, el monólogo interior indirecto, el discurso omnisciente y el soliloquio. No obstante, *The Waves* no está circunscrito a ninguno de estos, sino más bien a uno discurso en particular que es producto de la combinación de las características de los antes mencionados (Cfr .Humphrey, 1962: 1-45).

record the atoms as they fall upon the mind in the order in which they fall, let us trace the pattern, however disconnected and incoherent in appearance, which each sight or incident scores upon the consciousness. Let us not take it for granted that life exists more fully in what is commonly thought big than in what is commonly thought small (Woolf *apud* Abrahams, 1993: 1924)

Entiéndase aquí que los átomos de los que ella habla son una metáfora del cúmulo de pensamientos y sentimientos, percepciones y sensaciones que afectan al ser humano. Desde su perspectiva, el ser humano emplea la mayor parte de su tiempo durmiendo, soñando, pensando, leyendo, es decir, inmerso en procesos internos e individuales, y no interactuando con otras personas (Woolf, 1927: 19).

En sus obras, Woolf presenta, de manera simbólica, el impacto del mundo exterior sobre la vida interior; y descubre el interés por compartir oralmente lo que llamó “el momento” y que de acuerdo con lo escrito por la propia Woolf en *A Writer’s Diary*

es el conocimiento en el artista de significativas conjunciones entre su sensibilidad propia y hechos tomados del mundo exterior. Como acto mental, el momento es realmente interno, pero no reduce la experiencia a solas imágenes privadas. Más bien, consiste en un análisis del acto de conciencia en sus componentes, esto es, el conocimiento mental y los objetos de conocimiento. Así, el momento también incluye relaciones de la mente con multitud de hechos. Sin embargo, los hechos no pertenecen al momento debido a accidentes casuales de tiempo y espacio – descritos por aquél “espantoso negocio narrativo del realista: acumulando de la comida a la cena”- sino por virtud de la aprehensión significativa del artista. Los poetas puros seleccionan con demasiada severidad: “Los poetas triunfan simplificando; prácticamente todo se deja fuera.” Pero el novelista incluye todo lo que está relacionado al momento: “Quiero incluirlo todo; incluso saturarlo”. (Woolf *apud* Freedman, 1972: 249)

En palabras de Ralph Freedman, “el momento” es “la voz del mar” (*Ibid*: 247), es lo que, como veremos a lo largo de este trabajo, se manifiesta en *The Waves* a través de dos técnicas principalmente: el lenguaje y la estructuración del texto. Esta obra se caracteriza, ante todo, por su conformación en prosa lírica: mientras leemos nos percatamos de las distintas modalidades del lenguaje figurado que le dan forma. A través de diversos recursos literarios se hace

referencia, explícita o implícitamente, a distintos fenómenos naturales, pero de manera muy reiterativa al movimiento de las olas del mar.

Metáforas, símiles, símbolos, motivos y anáforas, principalmente, delinean el lenguaje de los personajes propiciando con ello que sus acciones mismas –o incluso los espacios donde se desenvuelven- transporten a una lectura connotativa en la que se reconocen dos mundos en perenne comparación: el que compete a la vida de los personajes y el que proyecta el movimiento, la fuerza, los colores, la consistencia y el ruido del agua del mar.

Aunado a lo anterior, el uso de aliteraciones y onomatopeyas permite que el lector se desplace del mundo ficcional al retórico y viceversa, logrando de tal manera que se hagan patentes sus puntos de interconexión, sus rasgos en común. Sin duda, el texto está rociado por rasgos de apreciación fonética; no obstante, su conformación desencadena sobre todo en una apreciación de otros tropos.

Ahora bien, la voz del mar no sólo se hace patente a través del lenguaje, sino también de la propia estructura de la obra, la cual no consiste en una secuencia cronológica, o en una sucesión de causas y efectos; a decir verdad, se trata de una serie de discursos fragmentados: cada disertación aparece o emerge para verse interrumpido por otras intervenciones emergentes que sólo se cierran o son acalladas por otras más que prorrumpen en la secuencia.

Por otra parte, tal como asevera Gillian Beer, el discurso al interior de cada intervención también refleja una estructura que emerge y sucumbe, unas veces abruptamente, otras suavemente; una composición fragmentada, interrumpida por diversas clases de factores al interior del personaje: sensaciones, emociones, pensamientos. Algunas ideas brotan para verse acalladas por las impresiones o

sentimientos provocados por factores del mundo exterior, tal como sucede con Jinny en el siguiente fragmento:

“I was running,” said Jinny, “after breakfast. I saw leaves moving in a hole in the hedge. I thought, ‘That is a bird on its nest.’ I parted them and looked; but there was no bird on a nest. The leaves went on moving. I was frightened. (Woolf, 1931: 13)

Jinny observa el movimiento de las hojas, piensa o infiere que se trata de un pájaro, mueve unas ramas para ver de qué se trata, no descubre ningún ave y al percatarse de que el movimiento de las hojas continúa se atemoriza. Posteriormente, Jinny reflexiona (“What moves my heart, my legs?”), especifica su acción (“And I dashed in here”), hace una comparación de lo que ve (“seeing you green as a bush, like a branch, very still, Louis, with your eyes fixed”), nos permite conocer su pensamiento (“‘Is he dead?’ I thought”), nos dice qué hace (“and kissed you [Louis]”) y lo que siente lo compara con su entorno (with my heart jumping under my pink frock like the leaves, which go on moving through there is nothing to move them) (*Ibid*).

Cada intervención es un surgir y desaparecer “de escena”; es hacerse sonoro y luego perderse en el silencio, silenciado por otro más que se hace oír. Esta es la voz del mar: la que de repente ruga, luego cae en silencio y vuelve a rugir, y vuelve a callar. Esta es la voz de los personajes y la historia de esta obra: un flujo en el que se estalla de júbilo, coraje, odio, se enmudece por tristeza, melancolía o amargura, se irrumpe con euforia y locura, se guarda silencio con desasosiego y frustración.

Sin duda, la composición misma del texto deliberadamente alude a la voz del mar: mediante diversas clases de alusiones se equipara tanto lo que acontece en el exterior como en el interior de los personajes con el movimiento de las olas. Así por ejemplo, Neville puede comparar el movimiento del mundo entero con el

de las olas: “It seems as if the whole world were flowing and curving –on the earth the trees, in the sky the clouds” (38); y Bernard es capaz de establecer cierta igualdad entre la gente y las olas sin hacer una comparación explícita:

“Let me pull myself out of these waters. But they heap themselves on me; they sweep me between their great shoulders; I am turned; I am stumbled; I am stretched, among these long lights, these long waves, these endless paths, with, people pursuing, pursuing.” (28)

El texto está bañado de innumerables descripciones donde, premeditadamente, se especifica la forma, posición o movimiento oleado de las cosas. Nótese los ejemplos enfatizados en la siguiente cita:

...His wife, drawing her fingers through **the waves of her still abundant hair**, reflects – etcetera. **Waves of hands**, hesitations of street corners... (218)

De hecho, el texto es en sí, como lo declara Bernard, un rugido de voces, de sentimientos, que seguimos en movimiento al subir y bajar, tal como lo hacen las olas del mar:

“The sound of the chorus came across the water and I felt leapt up that old impulse, which has moved me all my life, to be thrown up and down on the roar of other people’s voices, singing the same song; to be tossed up and down on the roar of almost senseless merriments, sentiment, triumph, desire. (279)

Mas para corroborarlo será necesario adentrarnos en las peculiaridades del lenguaje y la estructura que le dan forma a la obra.

Según lo hasta aquí expuesto, *The Waves* se caracteriza por dos recursos estilísticos primordialmente: su lenguaje figurado y su estructura discursiva; dado que estos aspectos son las peculiaridades más significativas de la obra, en ellas concentraremos gran parte de nuestra atención.

Leer *The Waves* es confrontar una de las estructuras más complejas que pueda haber dentro de la literatura. A lo largo de nueve apartados, seis personajes –Bernard, Susan, Neville, Jinny, Louis y Rhoda- revelan, mediante discursos entrecortados, diversos pasajes de su vida, varios de los cuales giran

en torno a la amistad y a la muerte de su amigo Percival. Se podría decir que se trata de nueve secuencias fracturadas de soliloquios en una representación teatral, en las cuales difícilmente se sigue un entretendido lógico y cronológico y a partir de las cuales se torna complicado configurar una trama cabal; sin embargo, aunque sólo se entreviere el argumento, la simple existencia de un conjunto de acontecimientos hace de ésta una novela.²

Mediante *The Waves*, Woolf incursionó en las expresiones vanguardistas que quebrantaron las formas convencionales de narrar. *The Waves*, al igual que muchas obras vanguardistas, quebrantó la lógica tradicional de una secuencia cronológica de acontecimientos. El texto obliga a adentrarnos en mundos subjetivos, donde el flujo de acontecimientos es, en realidad, una guía oblicua entre los procesos a nivel sensorial o mental. En palabras de Robert Humphrey, estos procesos atañen a los “niveles preverbales” de la conciencia, revelan el ser psíquico de los personajes y, como componentes del área irracional que precede a la racional, no se censuran, controlan racionalmente u ordenan de manera lógica (Karl, 1988: 233-4).

Esta obra es una secuencia de soliloquios dramáticos, discursos elocutivos –sin serlo necesariamente– que los personajes se dirigen a sí mismos. Los soliloquios dramáticos se caracterizan por ser producidos por cualquier ser ficcional que se deslinde del narrador en primera persona o la voz poética. En este sentido –confirmando lo ya dicho por Cohn–, un soliloquio dramático y lo que se conoce como monólogo interior (Cfr. Humphrey, 1962: 23-61) pueden ser, sin

² En realidad se podría discutir ampliamente el género literario al que pertenece esta obra; sin embargo, esto ameritaría un estudio más extenso del que nos proponemos realizar. *The Waves* no tiene ni un propósito de representación ni un enfoque narrativo claro, pero la presencia de una historia en una composición prosística poética hizo que fuera delimitada como prosa lírica. (Cfr. Dorrit Cohn, 1978: 263.)

lugar a dudas, confundidos fácilmente, ya que ambos –como dijera Helena Beristáin- “pueden ofrecer la impresión de ser expresados por una conciencia ambigua de opinión difusa, que parece dueña, simultáneamente, de perspectivas y de criterios diversos y hasta opuestos, que alternan y dialogan y litigan *entre sí*” (349, el énfasis es mío). No obstante, los soliloquios en *The Waves* no son monólogos interiores porque no son –aunque así lo parezca- meramente flujos espontáneos de pensamientos delimitados por factores externos que se presentan en algunos momentos tomados al azar de la vida de los personajes. Expliquemos esto con calma: en realidad, tanto el soliloquio dramático como el monólogo interior (a diferencia del monólogo dramático³) no se rigen por la preocupación de ser claros –semánticamente hablando- a fin de que un público los entienda, es decir, a fin de que éste dilucide la función lingüística (*Cfr. Loc.cit.*), identifique el contexto y determine la cohesión y la coherencia entre los soliloquios de los distintos personajes y aquellos propios de un solo personaje. Sin embargo, como también dijera Cohn, “the essential intent of interior monologue in fiction [is] to present a mind in unhampered motion, speaking without intent or purpose, as I was never meant to speak in the strait jacket of regular versification, much less in the rhymed alexandrines” (Cohn: 260). Los soliloquios dramáticos de *The Waves*, por el contrario, se ven delimitados por una intención o propósito precisos: provocar en los lectores el reconocimiento de ciertos leitmotivs y, a

³ También se ha confundido a los soliloquios dramáticos con los “monólogos dramáticos”, cuya diferencia entre sí radica en que estos últimos permiten que los personajes se dirijan -discursivamente hablando- a ciertos receptores o se comuniquen entre sí. Como ejemplo de monólogo dramático piénsese en el célebre discurso de Hamlet “To be, or not to be, that is the question...”. Al igual que el monólogo interior, el soliloquio dramático consiste primordialmente en un discurso interno, y aunque éste último revela que se tiene en consideración a un lector implícito de manera más evidente, puesto que se procura una puntuación adecuada y un orden sintáctico que permitan la cabal comprensión de lo expresado, no consiste en un discurso con una acción comunicativa evidente y presupuesta de la que pueda ser parte un lector (*Cfr. Cohn: .263-6*).

través de ellos, revelar el deseo y la necesidad en común de los personajes –y por ende de la sociedad que reflejan- de definir su identidad. Después de todo, tal como aseverara Robert Humphrey, para Virginia Woolf “[t]he important thing in human life is the search the individual constantly has for meaning and identification” (1962: 13).

Como se podrá apreciar en el presente estudio, existe una engañosa falta de coherencia y cohesión en y entre los soliloquios, ya que estos están delimitados por una conexión deliberada: su vínculo se rige por parámetros de carácter retórico, estructural y sintáctico que conducen semánticamente y propician que los lectores sigan un encadenamiento de acontecimientos,⁴ como veremos más adelante.

Uno como lector de esta obra woolfiana logra dilucidar, sólo tras un análisis estructural, la diégesis en las secuencias de soliloquios que conforman los apartados: entre soliloquio y soliloquio los personajes están creciendo; de niños pasan a adolescentes, luego a adultos y así sucesivamente. Se puede descubrir que Woolf marca sutilmente una transición cronológica en el tiempo al presentar en los nueve preludios de la obra metáforas de las vidas de los personajes. Dentro de la descripción de los paisajes, se enfatizan las diferentes horas del día y las diferentes estaciones del año. La vida de los personajes transcurre tal como surge, se incrementa y desaparece la claridad en un día, o como los árboles frutales retoñan, florecen, maduran y se secan en un año.

⁴ Lo cual difícilmente sucede cuando se lee un texto en monólogo interior: esta clase de discurso es la expresión más íntima del pensamiento de un personaje; su reproducción consiste en frases directas del inconsciente, por tanto, en ellas no interviene ninguna voz narrativa y no se descubre una lógica y una sintaxis estrictas. A decir verdad, el monólogo interior no se pronuncia en voz alta –ello lo diferencia completamente del monólogo dramático y del soliloquio; este tipo de discurso no se está dirigiendo a nadie y no presupone la existencia de un público receptor, por lo que no es necesario explicar absolutamente nada a fin de que se comprenda el flujo secuencial o la asociación de ideas.

En el apartado VIII, los personajes, ya de avanzada edad, se reúnen después de mucho tiempo en Hampton Court. Conforme transcurren sus pensamientos, se suceden el momento de la espera, la cena, la charla y la caminata posterior. No obstante, uno se percata de esto no gracias a la intervención de un narrador que haga las acotaciones, sino debido a que los soliloquios están entrelazados por diferentes estrategias literarias que marcan un deslizamiento en el tiempo y en el espacio.

The Waves está circunscrita por lo que denominaré –de una manera un tanto simplista- un estilo elíptico. La elipsis como una constante en los soliloquios es un recurso retórico que explica, desde una perspectiva formalista, el funcionamiento del texto: es una “[f]igura de construcción que se produce al omitir [...referencias que la lógica exige] pero de las que es posible prescindir para captar el sentido. Éste se sobreentiende a partir del contexto” (Beristáin: 162-4). La elipsis que aludimos es la que se presenta entre un discurso y otro: entre los soliloquios emerge tal irrupción de continuidad que difícilmente se asocia un vínculo comunicativo o, al menos, cierta interconexión.⁵ Entre discurso y discurso existe una deliberada omisión de información que compete a las acciones y a la comunicación al interior de la diégesis, mismas que sólo podemos intuir y, por tanto, concebir exclusivamente como acontecimientos inciertos. Notemos lo anterior en el siguiente fragmento:

‘Something flickers and dances,’ said Louis. ‘Illusion returns as they approach down the avenue. Rippling and questioning begin. What do I think of you –what do you think of me? Who are you? Who am I? –that quivers again its uneasy air over us, and the pulse quickens and the eye brightens and all the insanity of personal existence without which life would fall flat and die, begins again. They are on us. The southern sun flickers over this urn; we push off into the tide of the violent and cruel sea. Lord help us to act our part as we greet them returning –Susan and Bernard, Neville and Jinny.’
 ‘We have destroyed something by our presence,’ said Bernard, ‘a world perhaps.’

⁵ Sólo en dos pasajes a lo largo de la obra se detecta una clara comunicación entre los personajes.

'Yet we scarcely breath,' said Neville, 'spent as we are...'
(Woolf, 1931: 232)

En esta cita la ruptura entre un discurso y otro tiene un efecto hiperbólico, ya que se exagera o se da énfasis, se dice más aún de lo que se calla: en el momento en que se omite la aclaración de que los personajes se aproximaron a Louis y a Rhoda y de que probablemente comentaron algo en cuanto a haber regresado pronto, a haber disfrutado el paseo o a su gusto por haberse visto de nuevo, por ejemplo, en ese momento se insta al lector a acabar las ideas sin seguimiento, aunque la precisión con que se lleve a cabo sea muy relativa; es decir, se puede pensar que la cara de Rhoda y la de Louis originaron el pensamiento –y quizá la elocución del mismo- por parte de Bernard; o se puede pensar que alguien hizo el comentario haciendo alusión a una sensación que se tuvo tras cierta impresión.

Woolf fusionó la narrativa, el drama y la lírica y se inclinó por escribir una obra dramática poética que, al no tener ni un propósito de representación ni un enfoque narrativo claro, ha sido circunscrita a la prosa lírica. Para la autora se trataba de un “play-poem” (poedrama), “a new kind of play... prose yet poetry; a novel and a play” (Woolf *apud* Cohn: 263). Unas veces desapareciendo por completo la intervención de un narrador y otras sólo simulando su intervención, Woolf se concretó a crear la ilusión de que sus personajes están hablando, que están exteriorizando sus pensamientos verbalmente.

The Waves, a diferencia de muchas obras previas e incluso contemporáneas suyas, se distinguió por la ausencia de un narrador que

reportara los procesos de conciencia en los personajes.⁶ Todavía en *Jacob's Room* (1922), *Mrs. Dalloway* (1925), *To the Lighthouse* (1927) y *Orlando* (1928), existía un narrador capaz de dar a conocer todo lo que acontece al interior y al exterior del personaje, como lo podemos ver en la siguiente cita tomada de *Jacob's Room*:

“Where *is* that tiresome little boy?” she said. “I don't see him. Run and find him. Tell him to come at once.” “...but mercifully,” she scribbled, ignoring the full stop, “everything seems satisfactorily arranged, packed though we are like herring in a barrel, and forced to stand the perambulator which that landlady quite naturally won't allow...” (Woolf, 1922: 3).

En este fragmento notamos la función enunciativa del narrador cuando marca, al decir “she said”, la relación que tiene con el mundo narrado. Se trata de un narrador en tercera persona o heterodiegético, según la clasificación de Gerald Genette (Cfr. Luz Aurora Pimentel, 1998: 136), como lo marca el tiempo verbal de la narración, el pasado: “she scribbled, ignoring the full stop”, donde no sólo se enuncia lo que el personaje femenino le dice al otro personaje, sino también cómo garabatea, lo que, dicho sea de paso, sólo ella, dentro de la diégesis, puede observar.

Sin embargo, la intromisión de una tercera voz, diciendo “Bernard said” o “Susan said”, por ejemplo, que encontramos en *The Waves* no es un recurso narratológico. De acuerdo con lo que apunta James Naremore, “the characters cannot be said to speak their lines in any literal sense, in spite of the quotation marks and the repeated use of the word “said”. The artificiality of the technique is

⁶ Aunque al interior del discurso se hace mención de una mujer escribiendo o narrando la obra que estamos leyendo, sólo se le puede concebir como un recurso woolfiano que establece la existencia de un agente externo pensando la historia y no como el punto de vista que nos guía a través de la lectura. El texto es primordialmente mimético y no diegético, ya que el lector percibe cualquier tipo de acción –mental, física, ambiental- conforme ésta se filtra a través de la conciencia de los personajes, a través de un discurso en primera persona, y no de uno en tercera persona. En *The Waves* no nos encontramos un narrador sólo reportando los hechos relatados sin participar en ellos: los personajes mismos relatan los hechos.

evident from the opening pages, where the language is highly stylized and the characters speak as with one voice” (1973: 153):

“I see a ring,” said Bernard, “hanging above me. It quivers and hangs in a loop of light”
 “I see a slab of pale yellow,” said Susan, “spreading away until it meets a purple stripe.”
 “I hear a sound,” said Rhoda, “cheep, chirp; cheep chirp; going up and down.” (Woolf, 1931: 9)

El lenguaje en *The Waves* es artificial. No cumple con la función de presentar el plano conversacional entre los personajes, sino más bien un discurso poético homogéneo entre todos ellos y uniforme a lo largo del tiempo. Tal como lo apunta Dorrit Cohn, los discursos de los seis personajes

are all cast in uniform idiom, which varies neither laterally (from one carácter to another), nor temporally (from childhood to maturity), thereby dispelling all sense of psychological verisimilitude. (1978: 264).

En palabras de James Naremore, “[t]hrough the characters’ reactions to life evince a growing complexity, their language remains always formal and sophisticated. Furthermore, while the six voices are differentiated by temperament, the fundamental character of their language is always the same” (1973: 157-8). En otras palabras, los discursos parecen ser emitidos por una sola voz con seis personalidades.

Ahora bien, a pesar de que la obra no está delimitada por una secuencia de causa-efecto evidente, y de que prácticamente nunca se establece una clara interacción comunicativa a nivel enunciativo entre los personajes, el lector logra hallar una intercomunicación que cohesiona los soliloquios mediante la inmersión a los discursos internos. De hecho, la antinarrativa aquí, reforzada por la estructura verbal, por el tiempo predominante que es el presente, propicia concebir el universo espaciotemporal presentado omnitemporalmente, es decir, desde diversos momentos: los personajes reportan lo que ven, oyen, recuerdan, asocian y sus percepciones, recuerdos y asociaciones consisten en diferentes

focalizaciones de los mismos eventos o imágenes. *The Waves* le permite al lector reparar en las diversas perspectivas de un solo instante-espacio, puesto que cada uno de los seis personajes remite a los momentos que comparten juntos, pero desde su propio punto de vista.

Expliquemos lo anterior: escritores vanguardistas como T.S. Eliot, Ezra Pound, Marcel Proust, James Joyce y Virginia Woolf “ideally intend[ed] the reader to apprehend their works spatially, in a moment of time, rather than as a sequence” (Frank, 1945: 17). A decir verdad, la forma espacial (o formas espaciales) en *The Waves* podría ser la estrategia que, de acuerdo con W. J. T. Mitchell, funcionara como sustituto de la estructura narrativa cronológica y/o secuencial. Para Mitchell, la forma espacial es una alternativa para crear la impresión de unicidad y orden estéticos que permiten apreciar la obra como un todo (1980: 271-99).

Vayamos con más calma: según Mitchell, “spatial form is the perceptual basis of our notion of time, [...] we cannot ‘tell time’ without the mediation of space”(1980: 276). La simultaneidad del tiempo y el espacio no es evidente en ninguna obra vanguardista. El espacio queda patente ante el lector conforme éste se percatara de la transición temporal en el texto. La simultaneidad, según Guillaume Apollinaire, se refiere tanto a la estructura de la obra como a su efecto en el que tiene contacto con la obra. Este concepto “suggests the relatedness of unrelated parts: it indicates the artist is aiming at an experience, usually a moment, without forgoing the disorder or lack of association of the whole. It is [...] an effort to retain control without providing conventional limitations; it is a typical mix of ordered disorder, controlled uncontrollability”(Karl: 270).

Se podría decir que la concepción de simultaneidad de Apollinaire es un principio en el que se sustentan obras vanguardistas como *The Waves*, ya que se trata de una expresión artística capaz de causar en el lector la sensación de asir una experiencia completa a pesar de la fragmentación que se presenta.

La construcción de la obra, como dijera los formalistas y estructuralistas de principios del siglo XX sobre el texto en general, revela su sentido. “El contenido extrae su realidad de su estructura, y lo que se llama forma es la puesta en escena de las estructuras locales en que consiste el contenido” (Levi-Strauss, 1972: 138) Con lo anterior se quiere decir que dentro de esta postura no existe diferencia entre forma y contenido, entre lo concreto y lo abstracto, entre el significado y el significante. Al concretarse en un análisis morfológico y sintáctico⁷ se cree que se están abarcando todos los aspectos de la obra.

En *The Waves*, la estructura discursiva evoca lo que el lenguaje figurado denota y connota:⁸ el ritmo oscilante de las olas del mar—o lo que anteriormente llamamos “la voz del mar”—. Los personajes reportan lo que ven, oyen, recuerdan, asocian, pero sus percepciones, recuerdos y asociaciones son, en su mayor parte, comparaciones, explícitas o implícitas, o, en sí, modulaciones subjetivas sobre el lenguaje que hacen de la lectura un discurso con varios niveles de significado.⁹

⁷ En el análisis de la poesía, los formalistas se ubican sucesivamente en diferentes niveles: el fónico, el fonológico, el métrico, el de entonación, el morfológico, el sintáctico, el léxico, el simbólico (Levi-Strauss, 1972: 159).

⁸ Woolf se preocupaba por la estructura de sus obras desde el momento en que empezaba a configurar la forma de sus libros. Así por ejemplo, tal como lo cita Hermione Lee, Woolf concibió inicialmente a *To the Lighthouse* como “two blocks joined by a corridor” (1996: 469), como dos construcciones paralelas unidas por otra mucho más corta cuya función puede equipararse a la de un puente. Dicha estructura es, sin lugar a dudas, una configuración gráfica de la manera en que se escribió el texto, de la interrelación entre las tres partes que lo componen.

⁹ Ésta es en sí la gran diferencia del soliloquio dramático y el monólogo interior, ya que el lenguaje de éste último no se ve moldeado de manera alguna a fin de remitir a otras connotaciones. El lenguaje del soliloquio dramático es —como ya se dijo— artificial, puesto que está circunscrito a diversos recursos retóricos que

Virginia Woolf quiso crear una estructura textual basada en un ritmo en particular y mediante la construcción, prácticamente, de psicoanalogías, la reiteración de motivos, el énfasis de ciertos recursos anafóricos y la edificación de una sintaxis en particular (cada uno de los cuales se verá con profundidad en el segundo capítulo).

La autora pudo introducir en su obra un ritmo que identificaremos –resulta pertinente aclarar- no sólo manifestado a través de distintas estrategias literarias, sino también con diferentes matices o intensidades a lo largo de *The Waves*. Así como un color puede recibir diferentes tonos o gradaciones sin perder el nombre que lo distingue de los demás, la variedad del ritmo en esta obra no altera su esencia: el que sea equiparable al movimiento de las olas del mar.

Explicemos lo anterior con un poco de más calma: *The Waves* es una especie de composición orquestal¹⁰, en la que diferentes tonos buscan crear armonía. Cada uno de los preludios introduce matices distintos del ritmo de la obra, y cada uno de los personajes o, para ser más precisos, de los soliloquios que constituyen el cuerpo del texto, emite tonos que se pueden abstraer de la melodía, pero que sólo en su conjunto crean una cadencia.

difícilmente se encuentran en la transcripción directa del pensamiento humano –sobre todo tratándose de un personaje deslindado de la vida literaria, como podría ser Susan en la obra. Según James Naremore, “the language is too well-ordered to be considered the direct thought-stream of the characters, and it is too sophisticated to be their speech” (1973: 154).

¹⁰ Podemos dar por sentado que tanto una obra musical como una literaria son manifestaciones de sonido organizado en el tiempo, pero no podemos dar por hecho que todo texto sea musical. Conviene aclarar que *The Waves* no es una obra musical, dado que ni se le puede articular sonoramente mediante instrumentos sonoros, ni es fuente de un tema musical: en ningún momento se incluye dentro del texto expresiones o referencias musicales, o bien la mención o alusión de instrumentos sonoros. De hecho, a nivel lingüístico, nunca encontramos el uso de terminología musical, es decir, un léxico propio de la isotopía musical como sucede en *Concierto Barroco* de Alejo Carpentier, donde dentro de las múltiples formas de alusiones musicales están las referencias directas o indirectas a la ópera de Vivaldi, a canciones populares y a compositores reconocidos, por ejemplo, además de diversas enumeraciones de instrumentos folklóricos del Caribe, sólo por mencionar algunos de los rasgos musicales de la obra.

En todos y cada uno de los preludios el ritmo presenta diferentes matices, los cuales son producto de la acción principal descrita. El ritmo no es exactamente el mismo a lo largo de la obra; a decir verdad, Woolf procuró que éste variara según la etapa del libro en la que se encontrara. Así por ejemplo, en la siguiente cita correspondiente al tercer preludio, por un lado, la conformación sintáctica y la selección léxica dejan implícita la isotopía correspondiente (la alusión a la primavera, al florecimiento, al crecimiento y reproducción) de la flora, la fauna, los personajes; y por otro lado, la composición formal refuerza la semántica desde el momento en que se procura una construcción oracional en la que hay una extensión evidente, una adición clara (denotada por las conjunciones) que hace de la enunciación misma una muestra *in crescendo* de lo que habitualmente acontece con la marea marina:

The sun rose. Bars of yellow and green fell on the shore gilding the ribs of the eaten-out boat and making the sea-holly and its mailed leaves gleam blue as steel. [...] As they [the waves] splashed and drew back they left a black rim of twigs and cork on the shore and straws and sticks of wood as if some light had swum to land and bounded up the cliff and left his frail cargo to be washed ashore. (73)

Dependiendo del momento en la vida de los personajes y de la personalidad que confrontemos, se puede percibir una intensidad distinta en el ritmo. Es decir, por una parte, las descripciones líricas de los preludios connotan diversos momentos de la vida de los personajes (su infancia, juventud, madurez y senectud); y por otro lado, los soliloquios reflejan la conciencia de los personajes o algún rasgo de su personalidad (cierto optimismo y euforia o solemnidad y depresión, por ejemplo). De tal suerte, en el contenido y en el lenguaje mismo de la obra está implícito el leitmotiv que la sustenta: la vida de los personajes —o la vida humana en sí— puede equiparse con el ascenso y el descenso de las olas.

Woolf quiso que el lector fuera capaz de identificar distintos estados de ánimos, y para ellos procuró recrear diferentes matices de un ritmo que reflejaran la vida emocional de los personajes. Así por ejemplo, la velocidad y ondulación sensual que la autora inyecta en los discursos de Jinny son notoriamente distintos de los suministrados a la prosa de Rhoda. A través del lenguaje no sólo se delinea la vida de seis individuos, sino también sus personalidades y estados de ánimo. Notemos que en la siguiente cita se hace patente la naturaleza depresiva de Rhoda al contrastar su lenguaje con el empleado por Jinny:

“Then,” said Jinny, “Rhoda and I, exposed in bright dresses, with a few precious stones nestling on a cold ring round our throats, bowed, shook hands and took a sandwich from the plate with a smile.”

“The tiger leapt, and the swallow dipped her wings in dark pools on the other side of the world,” said Rhoda. (126)

Mientras que en el discurso de Jinny encontramos una descripción briosa, jovial, donde destaca la luz emitida por los vestidos, las piedras preciosas, el collar y el plato, la descripción de Rhoda es gris, sombría, tal como lo denotan la imagen de una golondrina y la de albercas oscuras. Además, mientras que la oración de Jinny, interrumpida por cláusulas y apositivas, gana vigor conforme es rica en detalles, la de Rhoda consiste en dos acciones indicadas escuetamente.

El ritmo de esta obra se basa, reiteremos, en gran medida en su lenguaje y estructura. A diferencia de un poema versificado (en el que la métrica, la rima y la acentuación, principalmente, delimitan el ritmo del texto), en de *The Waves*, el énfasis deliberadamente concedido a las repeticiones determina su ritmo. La forma del texto le da mayor significado y sustento al contenido: el ritmo procede de la reiteración de isotopías, de la repetición de imágenes, motivos, símbolos y elementos anafóricos, y equivale a un flujo de ascensos y descensos en la vida humana.

Para comprender mejor lo anterior será necesario introducirnos a las implicaciones de cada una de estas estrategias literarias. Comencemos por entender el concepto de “psicoanalogías”. De acuerdo con Luz Aurora Pimentel, las psicoanalogías son analogías que operan como metáforas en el discurso narrativo-descriptivo y permiten delimitar las sensaciones, los efectos provocados por un entorno (1998: 49). El proceso en el que el personaje explica cuanto siente y piensa con base en analogías consiste en la creación de psicoanalogías. Las psicoanalogías son espacios pseudodiegéticos metafóricos que, sin ser necesariamente discursos narrativos, operan como metáforas en relación con el discurso principal permitiendo la manifestación de los estados de ánimo de los personajes, es decir, la actividad no verbal –o preverbal- que usualmente se hace patente en otras obras por la intervención de un narrador (*Cfr.* Cohn: 21-57). Una psicoanalogía no sólo enfatiza “the vague and contradictory nature of thoughts and feelings; it also objectifies, animalizes, and personifies psychic forces” (*Ibid.*: 42).

Así por ejemplo, en la siguiente cita se descubre un acceso a un mundo incierto de pensamientos y sentimientos, donde estos precisamente son el motor de los hechos que acontecen en la obra:

‘Unreasonably, ridiculously,’ said Neville, ‘as we walk, time comes back. A dog does it, prancing. The machine works. Age makes hoary that gateway. Three hundred years now seem more than a moment vanished against that dog. King William mounts his horse wearing a wig, and the court ladies sweep the turf with their embroidered panniers. I am beginning to be convinced, as we walk, that the fate of Europe is of immense importance, and ridiculous as it still seems, that all depends upon the battle of Blenheim. Yes; I declare, as we pass through this gateway, it is the present moment; I am become a subject of King George.’

While we advance down this avenue,’ said Louis, ‘I leaning slightly upon Jinny, Bernard arm-in-arm with Neville, and Susan with her hand in mine, it is difficult not to weep calling ourselves little children, praying that God may keep us safe while we sleep. Is sweet to sing together, clasping hands, afraid of the dark, while Miss Curry plays the harmonium.’

‘The iron gates have rolled back,’ said Jinny. ‘Time’s fangs have ceased their devouring. We have triumphed over the abysses of space, with rouge, with powder, with flimsy pocket-handkerchiefs’ (Woolf, 1931: 227-8).

En la cita anterior, los discursos de Neville, Louis y Jinny no crean una conversación entre ellos, como podría pensarse debido al tema en común (su pesar ante el paso del tiempo); no comparten un lazo comunicativo, pero sí la existencia de un mismo motivo.¹¹ Neville alude a su acción mental conforme él y sus amigos caminan: recuerda, evoca, al ver un perro erguido en sus patas traseras, y rememora los tiempos del rey William 300 años atrás (el acto de mandar remodelar Hampton Court –la construcción que tiene frente a sí–). En la transición del pasado al presente del personaje –cuando aún reina Jorge V–, el lector percibe que los personajes están saliendo de Hampton Court y que empiezan a caminar a lo largo de la calle, dejando atrás la puerta. Inmediatamente después, el discurso de Louis constata que están bajando por la avenida al esbozarse cómo se lleva a cabo esta acción, mientras que en el transcurso, se acuerda de cuando eran niños y oraban juntos. El lector se percata de que a través de los personajes se va conociendo el espacio circundante; a decir verdad, no sólo cada uno deja entrever fragmentos del espacio que ocupan, sino comparte un instante ya sea anterior o posterior en el tiempo (la delimitación temporal en que transcurren los acontecimientos), brindando así la oportunidad de reestructurar todos los instantes en una secuencia: “the reader is forced to read [...] by continually fitting fragments together and keeping allusions in mind until, by reflexive reference, he can link them to their complements”(Frank, 1945: 20). En otras palabras, conforme se lee *The Waves* se puede ir dilucidando la secuencia de los acontecimientos muy a pesar de su fragmentación; el texto segmentado y,

¹¹ Recordemos que de acuerdo con Helena Beristáin, un motivo es una unidad sintáctico-temática: “sintáctica, si se ve como proposición, atendiendo a sus relaciones de contigüidad y encadenamiento; semántica, si se atiende a las relaciones de semejanza –y de oposición– que establece con otras unidades próximas o distantes” (352-3).

en apariencia, desordenado, puede ordenarse: Jinny acota que las puertas de hierro han retrocedido –la misma puerta que Neville dice estar dejando atrás- y de esta manera el lector se percata de la transición temporal.

Sólo podemos seguir la forma espacial y la transición en el tiempo entre soliloquio y soliloquio gracias a la insistencia con que se manifiestan los motivos. Se puede detectar la interrelación entre los discursos porque la reiteración de unidades significativas (obvia por la obstinación con que se regresa a ellas a lo largo del texto) acentúa la trascendencia de diversas líneas temáticas.

Pero para comprender lo anterior reconsidérese el énfasis otorgado al tiempo como motivo en el pasaje citado arriba: Jinny, al igual que los otros personajes, alude al efecto del paso del tiempo. El fragmento citado está regido por un hilo conductor: cada una de las partes constitutivas se entrelaza con la anterior y la posterior debido a una unidad significativa en común. Ahora bien, paradójicamente, los motivos que los personajes se comparten también delimitan las diferencias entre los personajes, ya que cada uno de ellos los aborda desde una perspectiva en particular: la naturaleza reflexiva de Neville llega al grado de filosofar al reconsiderar el valor de la historia en su presente; los recuerdos de Louis, por su parte, lo delatan como un ser melancólico y frágil; y por último, la visión que tiene Jinny del tiempo, el verlo como un ser que ha parado de devorar, permite entrever su optimismo forzado ante la juventud y la naturaleza conquistadora que se le escapan de las manos.¹²

De seguir los motivos como una especie de hilos conductores en el entramado de la obra, podemos corroborar que ellos delimitan el mecanismo del

¹² Diversos críticos han recalcado que las diferentes perspectivas de los personajes reflejan la personalidad multifacética de Bernard que Woolf quiso crear.

que se vale Woolf para presentar algunas formas espaciales en particular: la forma espacial a nivel ficcional (los espacios en que se dan los acontecimientos en los que los personajes se ven involucrados), y la forma espacial-temporal que tiene que ver con la estructura de la construcción narrativa de la obra.¹³ Pero para comprender mejor estas formas espaciales, analicemos el siguiente fragmento:

'I grasp, I hold fast,' said Susan. 'I hold firmly to his hand, anyone's, with love, with hatred; it does not matter which.

'The still mood, the disembodied mood is on us,' said Rhoda, 'and we enjoy this momentary alleviation (it is not often that one has no anxiety) when the walls of the mind become transparent. Wren's palace, lie the quaterd played to the dry and stranded people in the stalls, makes an oblong. A square is stood upon the oblong and we say, "This is our dwelling-place. The structure is now visible. Very little is left outside."

'The flower,' said Bernard, 'the red carnation that stood in the vase on the table of the restaurant when we dined together with Percival, is become a six-sided flower; made of six lives'

'A mysterious illumination,' said Louis, 'visible against those yew trees.'

'Built up with much pain, man strokes,' said Jinny.

'Marriage, death, travel, friendship,' said Bernard: 'town and country; children and all that; a many-sided substance cut out of this dark; a many-faceted flower. Let us stop for a moment; let us behold what we have made. Let it blaze against the yew trees. One life. There. It is over. Gone out.'

'Now they vanish,' said Louis. 'Susan with Bernard. Neville with Jinny. You and I, Rhoda, Stop for a moment by this stone urn... (228-9)

Este fragmento es la continuación del citado anteriormente, en el que varios de los personajes dejan entrever su pesar por el paso del tiempo. Aquí Susan indica su postura al caminar, Rhoda expresa su goce del momento e, indirectamente, describe Hampton Court, Bernard recuerda un clavel que había en la mesa de la cena que tuvieron con Percival antes de que éste muriera y ve en la flor sólo seis pétalos (los seis amigos), Louis repara en la iluminación de los tejados, y Jinny en el dolor y en los trazos con que la flor fue construida, Bernard indica los componentes de la flor multifacética y, finalmente, Louis describe cómo el grupo de amigos se separa.

¹³ W.J.T. Mitchell propone la existencia de cuatro formas espaciales distintas: el espacio físico del texto en sí (la presentación, la tipografía), el espacio descrito llanamente dentro de la diégesis, es decir, dentro del universo espaciotemporal que designa el relato –como la definiera Gérard Genette en *Figures III-*, el espacio que compete a la estructura o forma que gobierna el orden o secuencia de los acontecimientos, y el espacio que revela el punto de convergencia entre la interpretación y la experiencia de lectura (*Cfr.* Mitchell: 282-5).

Cualquiera puede preguntarse sobre cuál es el hilo conector en este fragmento, dado que aparentemente cada personaje sigue su flujo de ideas por separado, o al menos así lo indica la intervención de Jinny que no muestra tener relación alguna con los otros soliloquios. La aparente incoherencia provoca que el lector pierda de vista el referente e incluso que llegue a perderse en la lectura, con mayor razón aún al no hallar indicios del espacio en que se desenvuelven los personajes, puesto que sólo se puede inferir que siguen caminando por la avenida: Woolf no provee deícticos temporales o de lugar que lo constaten.

Para el momento en que Louis indica la separación del grupo, el lector ya ha atravesado la lectura por una clase de vacío, puesto que ésta parece no ofrecernos ni un espacio; pero dicho vacío es, en realidad, un espacio inmanente. El espacio siempre está ahí, y el tiempo siempre transcurre, a pesar de que no se haga registro de ello. Esta forma espacial está constituida por vacíos. Lo peculiar aquí es que al no haber una delimitación textual del espacio (o espacios), la ausencia resulta incluso más significativa que su explicitud –por paradójico que suene–, puesto que implica configurar la realidad recreada desde diversos ángulos. La propuesta vanguardista fue, después de todo, invitar a reconsiderar la forma en que comúnmente nos desenvolvemos en nuestro espacio temporal: sólo percibiendo fragmentos de éste, ya que nunca nos percatamos de un espacio en su totalidad (como sería una habitación con todos y cada uno de sus componentes, por ejemplo), ni mucho menos logramos percibir conscientemente qué sucede fuera y dentro de nosotros en todos y cada uno de los instantes de nuestra vida.

Análisis de obras como *The Waves* sacan a la luz la prioridad que los vanguardistas concedieron a la forma espacial, tanto en su presentación como en

su composición, o a la forma del texto en sí, a su estructura. La forma espacial-temporal se manifiesta como producto de la técnica en la que no se responde a una trama cronológica, sino a un flujo de asociaciones entre los mundos internos y externos de los personajes en precisos momentos de su vida. El requisito indispensable en esta forma espacial es la ruptura secuencial, ya que en palabras de Frederick Karl, de otra manera resultaría imposible concebir la simultaneidad en el tiempo y el espacio: “since language proceeds in time, it is imposible to approach this simultaneity of perception except by breaking up temporal sequence” (273). La ruptura en *The Waves* es, en gran medida, resultado de uno de los principios vanguardistas: la descomposición de los cuerpos que denotan un desorden impulsa automáticamente a que el receptor ordene.

Inscritos en este impulso por ordenar, es que podemos defender que las intervenciones de los personajes no están inconexas –aunque así parezcan–; podemos argumentar que tanto las psicoanalogías como los motivos le conceden cierta secuencia a la obra. Leamos la siguiente cita, extracto del primer prelude, en el que se presenta el comienzo de un día en la playa en plena primavera y se alude la infancia de los niños, como nos percatamos después al ubicarlos en el jardín de la casa jugando, descubriendo su entorno antes del desayuno:

The sun had not yet risen. The sea was indistinguishable from the sky [...]

The light struck upon the trees in the garden, making one leaf transparent and then another. One bird chirped high up; there was a pause; another chirped lower down. [...]

“Look at the house,” said Jinny, “with all its windows white with blinds.”

“Cold water begins to run from the scullery tap,” said Rhoda, “over the mackerel in the bowl.”

“The walls are cracked with gold cracks,” said Bernard, “and there are blue, finger-shaped shadows of leaves beneath the windows.”

“Now Mrs. Constable pulls up her thick, black stockings,” said Susan.

[...]

“Now they have all gone,” said Louis. “I am alone. They have gone into the house for breakfast [...]. I am a boy in gray flannel suit. She [Jinny] has found me. I am struck on the nape of the neck she has kissed me. All is shattered.”

“I was running,” said Jinny, “after breakfast. I saw leaves moving in a hole in the hedge. I thought, ‘That is a bird on its nest.’ [...] And I dashed in here, seeing you green as a bush, like a branch, very still, Louis, with your eyes fixed. ‘Is he dead?’ I thought, and kissed you [...] (9-13)

El orden de los acontecimientos está regido por una estructura discursiva en particular que consiste en la reiteración de imágenes y en la construcción de motivos entre un soliloquio y otro. El sol, el agua, los pájaros y el beso que Jinny le da a Louis como motivos son los recursos unificadores del fragmento citado, puesto que gracias a su existencia se da la impresión de contigüidad entre los discursos de cada personaje. Al evocar dentro de sus discursos mentales los mismos motivos –aunque desde diferentes perspectivas– se produce una intersección que da pauta a creer que existe cierta comunicación entre los personajes. El lector puede caer en el engaño de que existe comunicación (en el plano enunciativo) entre los personajes y, aunque sin duda la hay a nivel diegético, dentro del discurso la intersección que sugieren los motivos cumple la función de delinear una contigüidad textual.

Como constituyentes de un discurso poético, los motivos asumen la función secuencial que tendría un narrador en un discurso regido por causas y efectos, es decir, entablan la cohesión y la coherencia que comúnmente quedan patentes a través de una voz narrativa y/o de componentes deícticos temporales y espaciales. Según apunta David Lodge, con la literatura de vanguardia o modernista surge un quebrantamiento del relato cronológico lineal de la ficción :

“the structure of external ‘objective’ events essential to narrative art in traditional poetics is diminished in scope and scale, or presented selectively and obliquely, or order to make room for introspection , analysis, reflection and reverie. Frequently, therefore, a modern novel has no real ‘beginning’, since it plunges us into a flowing stream of experience with which we gradually familiarize ourselves by a process of inference and association [...]. By way of compensation for the weakening of narrative structure and unity, other modes of aesthetic ordering become more prominent –such as allusion to or imitation of literary models, or mythical archetypes; or repetition-with-variation of motifs, images, symbols, a technique called ‘rhythm’, ‘*leitmotif*’, or ‘spatial form’... (1986: 481)

Ahora bien, no se puede comprender cabalmente cómo las psicoanalogías, los motivos y diversos recursos anafóricos en el texto delimitan la cohesión y la coherencia de la obra si no se descubre que todas estas técnicas literarias logran interactuar gracias a la repetición a intervalos regulares interpretada como ritmo. De hecho, el ritmo en este estudio es, insisto, como lo definiera David Lodge, “the repetition with variation of motifs, images, [and] symbols”(1977: 46).

Por tanto, nuestro objetivo en el siguiente capítulo consistirá en realizar un estudio práctico, en la presentación de análisis puntuales de la traducción de la obra, y en una evaluación de si Lenka Franulic tomó decisiones acertadas al traducir *The Waves*, a fin de reproducir o aproximarse al efecto estético propiciado especialmente por la estructura rítmica del texto original. Conforme se desarrolle este trabajo, se notará que a fin de transcribir el efecto causado por los recursos estilísticos del texto fuente, los traductores deben reproducir (si no todos los recursos literarios empleados en *The Waves*) al menos las reiteraciones anafóricas que funcionan como compases de la prosa rítmica en la obra y le confieren su estilo propio.

“Like as the waves make towards the pebbled shore,
So do our minutes hasten to their end...”
(Shakespeare, Sonnet 60)

II. LA TRADUCIBILIDAD DE *THE WAVES*

EL RITMO DE LA TRADUCCIÓN RESPECTO AL DEL TEXTO FUENTE

Ahora aspiro a determinar si la traducción al español de Lenka Franulic de *The Waves* en la que concentraré mi atención, publicada por Ediciones Coyoacán en 1997, logra desencadenar el mismo efecto estético que produce el texto fuente. Primero, daré inicio a mi estudio comparativo con un fragmento del octavo preludio y luego procederé a desarrollar un análisis comparativo de otros fragmentos del cuerpo del apartado, ya que los segmentos escogidos en particular dan pauta a la apreciación de una divergencia notable entre la traducción y el original. De aquí en adelante el procedimiento a seguir consistirá en llevar a cabo un examen puntual de la composición retórica de los fragmentos en inglés seleccionados, para luego estudiar paulatinamente los componentes retóricos de la traducción. Resulta importante acotar que no se aspira a hacer un análisis exhaustivo de las estrategias literarias que permitieron la creación de un texto lírico; más bien se pretende señalar aquellas que le permitieron a la traductora provocar, o intentar provocar, el efecto estético que crea *The Waves*.

Concentraremos nuestra atención en la disposición de un ritmo en particular al destacar la resonancia de ciertas isotopías en la conformación de psicoanalogías, la reiteración de motivos y la reincidencia de los elementos anafóricos implícitos en ellos. Cada uno de los discurrecimientos a presentar se verá regido por el análisis de estos factores, a fin de que se perciba que la reproducción del ritmo pasa a ser un elemento clave en el proceso de forjar el

mismo efecto estético en los lectores de la traducción (respecto al causado en los lectores del texto fuente).

Pero antes de proseguir, conviene aclarar a qué nos referimos exactamente con “efecto estético”. Hablamos de los procedimientos estilísticos que, juntos, denotan cierta expresividad (o lo que Michael Riffaterre llama “convergencia”) y que ejemplifica en la siguiente cita tomada del capítulo 51 de *Moby Dick* de Melville: “*And heaved and heaved, still unrestingly heaved the black sea, as if its tides were a conscience.*” En esta oración hay un orden de palabras no habitual y una repetición del verbo que crean cierto ritmo debido a la repetición ternaria. Además, la combinación del procedimiento fónico con el sentido reproduce la subida y bajada de las olas (Cfr. Riffaterre, 1989: 108).

Según Riffaterre, la convergencia rebaja el umbral de percepción; es decir, limita la polisemia de un texto y, por tanto, deja más en claro las intenciones del autor: “[a]ún cuando la convergencia se haya formado primero inconscientemente o sea (de manera) fortuita, no puede escapar a los ojos del autor cuando relea” (*Ibid.*:109). De lo anterior se deduce que, siempre y cuando una lectura se vea influenciada por los procedimientos estilísticos que denotaron expresividad para el propio autor de la obra, se podrá experimentar el efecto estético contemplado.

Los fragmentos seleccionados mostrarán que en esta obra woolfiana se percibe cierta musicalidad, y que ésta procede de la reiteración de isotopías y de la repetición de imágenes, motivos y símbolos. Aunado a esto se hará notar la presencia de algunos recursos literarios que dotan de cierta musicalidad a la obra, tales como un ritmo sintáctico y ciertas figuras retóricas, cuya reiteración –y no sólo su presencia en sí– permite hacer aún más patente la existencia de un ritmo organizador. El “ritmo” aquí, como ya se dijo, es el efecto resultante de la

repetición de un fenómeno a intervalos regulares (Beristáin: 429-31), es decir, es una figura retórica que en *The Waves*, al igual que en la poesía, al remarcar las repeticiones, está reforzando el sentido.

Los apartados emergen como nueve sinfonías, nueve conjuntos de voces, cada uno de ellos antecedido por un preludio, lo que ya definimos como una breve composición que, en términos musicales, antecede a una ejecución musical, pero que dentro de *The Waves* aparece como un fragmento poético en prosa. Veamos, por ejemplo, el principio del octavo apartado:

The sun was sinking. The hard stone of the day was cracked and light poured through its splinters. Red and gold shot through the waves, in rapid running arrows, feathered with darkness. Erratically rays of light flashed and wandered, like signals from sunken islands, or darts shot through laurel groves by shameless, laughing boys. But the waves, as they neared the shore, were robbed of light, and fell in one long concussion, like a wall falling, a wall of grey stone, unpierced by any chink of light. (Woolf, 1931: 207)

Aquí, la voz narrativa se concreta a transmitir imágenes que remiten al ocaso y, metafóricamente hablando, al evidente fin de la vida —a la próxima muerte de los seis personajes en torno a los cuales gira el libro. A decir verdad, como se puede apreciar a lo largo de la obra, cada uno de los apartados entabla una correspondencia entre la altura del sol en el horizonte y un momento en la evolución de la vida de los personajes, así como entre el nacimiento del año en primavera y su muerte en invierno.

La caída del sol y, al mismo tiempo, su hundimiento, su imagen desquebrajada o bien la imagen de esquirlas —y no de un cuerpo entero, como podría ser una piedra—, al igual que la alusión a la oscuridad, a los rayos errantes, al vagabundeo, a las islas hundidas, a la caída de las olas y la pérdida de la luz que las iluminaba, a la caída del muro —gris, por el cual no se ve ninguna grieta de luz—, conforman un escenario opaco, decadente, que se derrumba.

A través de una equiparación entre varios componentes naturales –como la caída del sol y la de las olas– o el hundimiento del sol y el de las islas, o entre elementos naturales y acontecimientos de los que podrían ser partícipes los seres humanos –como es el hecho de romper, robar o tirar algo–, se consigue percibir la impresión subjetiva y el estado anímico de lo que funge como espejo de los personajes y da cuenta del escenario frente a nosotros, los lectores. De tal manera se dan las psicoanalogías.¹ En otras palabras, a través de la presentación del mundo circundante en un lenguaje connotativo se está describiendo la naturaleza subjetiva de la voz narrativa; mediante lo que anteriormente definimos como una psicoanalogía se están revelando las emociones que experimenta la voz poética del texto: su melancolía, soledad y pesadumbre, sobre todo.

Mas veamos cómo se llevan a cabo las equiparaciones antes mencionadas. Al leer “The sun was sinking” se dilucida el paisaje que se nos va a describir con más detalles en las siguientes líneas: vemos un atardecer cerca del mar. Esta oración simple, hablando morfosintácticamente, puede, en una primera instancia, no dar la impresión de evocar un sentido poético, ya que se trata de una construcción que, por haberse convertido en parte del habla cotidiana, ha degenerado en un trastrocamiento, en la asociación de ciertos elementos comúnmente aceptada y, por tanto, en lo que Paul Ricoeur ha llamado una metáfora muerta.² Uno puede pasar por alto los dos campos de sentido a los que la idea citada remite, debido a la cotidianidad con que se les asocia: el sol se convierte en un objeto fácilmente equiparable a un barco, pues a razón de la

¹ Véase la Pág. 28 de este trabajo.

² Una “metáfora muerta” es aquella construcción que “ha salido del habla viva de la invención personal y se ha insertado en el código de la tradición”. Por ejemplo: la boca del río, las patas de la mesa, etc. (*Cfr. Ibid.:* 199).

impresión que surge al observar el horizonte a distancia, parece hundirse, parece desaparecer en el agua. Aquí se capta la transposición implícita en el verbo – “sinking”– entre el sol y un barco y nos percatamos del aspecto en común, el descenso, entre dos cuerpos radicalmente distintos, dado que su origen, constitución y función, sólo por mencionar algunos aspectos, no son los mismos. En esta metáfora, como en cualquier otra, “la semejanza puede construirse como el lugar de encuentro conflictivo entre lo mismo y lo diferente” (*Ibid.*: 263)³; dicho encuentro toma forma, aquí particularmente, en la acción del enunciado.

A decir verdad, el fragmento citado se basa en un principio de semejanzas: la cohesión entre una idea y otra al interior del párrafo y entre dicho párrafo y los otros, así como entre un apartado y otro, se ve determinada por la presencia de motivos, como lo es el sol.

Expliquemos lo antes dicho más detenidamente: el sol posee la cualidad de unificar el discurso descriptivo porque a partir de él el lector sigue una serie de inferencias metafóricas. Se entablan las semejanzas entre el sol y la piedra dura gracias a ciertas cualidades explícitas, como es su forma redondeada. La imagen de una piedra que deja traspasar luz se conecta directamente con la siguiente imagen (“Red and gold shot through the waves”), debido a que se establece una relación metonímica entre el sol y el rojo y el dorado: estos últimos representan la parte por el todo (Beristáin: 328-31), es decir los rayos solares por el sol mismo. Posteriormente se advierte una similitud explícita entre la manera en que se

³ La metáfora es la figura discursiva que permite confrontar dos campos semánticos incompatibles declarándolos idénticos. En palabras de Luz Aurora Pimentel, “la metáfora se define como la *interacción* de dos campos semánticos diferentes (que obliga) al lector a buscar áreas semánticas homologables que le den sentido.” A decir verdad, la descodificación de una metáfora implica la percepción de lo semejante y lo diferente. Para Ricoeur, “la imagen producida por la metáfora es una síntesis de lo idéntico y lo diferente.” (Pimentel *apud* Ricoeur, 2001: 96)

esparcen los rayos, las señales provenientes de islas hundidas y los dardos lanzados por unos chicos.

Nótese que, inmediatamente después, nuestro centro de interés repentinamente deja de ser el sol y se vuelve hacia las olas. Esto no constituye un quebranto dentro de la descripción de un paisaje donde el sol y el mar están físicamente conectados; a decir verdad, a nivel textual existe una estrategia que propicia que el lector enlace la descripción del sol y la de las olas: ya teniendo asimilada la existencia de semejanzas en las diferencias, se detecta que la acción que domina en el oleaje marino, al igual que en el astro celeste, es la de ascender y descender⁴, dado a que se acota una comparación entre el movimiento de las olas y un muro derrumbándose.

De tal suerte, el *leitmotiv* que une a la descripción en su totalidad no es meramente la imagen del sol como tal o la del sol descendiendo –y, por tanto, la de la luz extinguiéndose paulatinamente–, sino el movimiento –descendente– de varios de los componentes del espacio que se nos describe equiparable a la vida en decadencia que se alude. En otras palabras, mientras que en esta pequeña cita podemos identificar como motivos el descenso del sol, la desaparición de la luz, el desplome de las olas, el común denominador entre todos ellos es el descenso; es decir, dentro del plano figurado –al que Woolf obviamente quería remitirnos–, el *leitmotiv* es el declive dentro de la vida de los personajes.

⁴ Las olas son producidas por el movimiento ascendente y descendente del agua; tanto es así que después de haber pasado la onda, el agua se halla en el mismo lugar en que se encontraba antes. (Cfr. *El nuevo tesoro de la juventud*, T. I, 1977: 325). De acuerdo con Gillian Beer, Woolf pudo haber escrito *The Waves* teniendo presente algunas aportaciones del físico-químico victoriano John Tyndall como la siguiente: “The particles in front reach in succession the crest of the wave, and as soon as the crest is passed, they begin to fall. They then reach they furrow or sinus of the wave, and can sink no further. Immediately afterwards they become the front of the succeeding wave, rise again until they reach the crest, and then sink as before. Thus, while the waves pass onward horizontally, the individual particles are simply lifted up and down vertically. Observe a seafowl, or, if you are a swimmer, abandon yourself to the action of the waves; you are not carried forward, but simply rocked up and down” (Tyndall *apud* Beer, 1996: 89)

Sin perder de vista el *leitmotiv* indicado, notemos que el fragmento citado permite distinguir a través de diversos recursos una constante en esta obra: un continuo movimiento. En primer lugar, en los verbos seleccionados está implícito un ascender y un descender continuo, de ahí que nos aventuremos a decir que está implícito el movimiento de las olas, el crecimiento y la disminución alternativa. Además, con más o menos regularidad, el movimiento de este fragmento se rige por una forma de expresión que no sólo a nivel semántico, sino también a nivel fonético, crece y disminuye alternativamente.

The Waves es un texto que entabla ocasionalmente una relación homológica entre su forma fónica y su referente. Se advierte el carácter onomatopéyico de la obra en el momento en que “la composición fonémica –que uno percibe al leer en voz alta principalmente– produce un efecto fónico que sugiere la acción o el objeto significado por ella, debido a que entre ambos existe una relación a la que tradicionalmente se ha aludido llamándola *imitación*, diciendo que las onomatopeyas imitan los sonidos significados por ellas” (Beristáin: 368). Veamos el siguiente ejemplo en el que la aliteración y la transición de fonemas sonoros, resonantes a sonidos sordos o no sonoros y viceversa funcionan como estrategias onomatopéyicas del oleaje marino: “Red and gold shot through the waves, in rapid running arrows, feathered with darkness. Erratically rays of light flashed and wandered, like signals from sunken islands, or darts shot through laurel groves by shameless laughing boys.” La consonante vibrante que predomina en “rapid running arrows” (la “r”) se ve contrapuntada por los fonemas sordos que aparecen a continuación (/f/, /th/, /d/, /s/ y /sh/), así como después de “erratically rays”, o de “or darts shot through laurel groves”, es notoria la secuencia de sonidos sordos: “of light flashed and

wandered” y “by shameless laughing boys”. Se puede percibir esta onomatopeya si notamos que los vocablos de sonidos vibrantes aluden a objetos que llevan a cabo movimientos impetuosos (atravesar rápidamente el espacio, por ejemplo), y que los de sonidos sordos denotan movimientos más tranquilos (como el vagabundeo de los rayos en el agua). De todo esto se deduce que, auxiliándose de dos técnicas retóricas –la onomatopeya y la aliteración–, Woolf delineó, en ciertos momentos dentro de la obra, un ritmo que fluctúa tal como hace el oleaje marino.⁵

No obstante, también se puede reparar en el ritmo tan particular de este fragmento –y, por consiguiente, en el *leitmotiv* alusivo a las olas– si uno se percata de la sucesión de movimientos tensionados y distensionados, circunscrita por una redacción clausulada, es decir, entrecortada por ideas complementarias y, de forma evidente, por pausas.

Aquí, como dijera Amado Alonso al hablar sobre el ritmo de la prosa en general, “[e]l oleaje emocional y el embate de los sentimientos llevan, en su misma acción, alternancia de tensiones y distensiones” (Alonso, 1955: 258). Ahora bien, la pregunta es: ¿cómo se manifiestan dichas tensiones y distensiones? De acuerdo con Amado Alonso, se presentan como descargas o explosiones energéticas o, para ser más precisos, como excitaciones (orgánicas, musculares, vasculares, etc.) en nuestro cuerpo, como movimientos originados

⁵ Véase el Apéndice 1. Compárese la versión original con la ofrecida por el traductor Andrés Bosch y con la que se propone en este trabajo. (Nótese que, a fin de reparar en las divergencias, la constante en los siguientes apéndices será la de presentar fragmentos del texto fuente, la traducción de Lenka Franulic y la que se propone en el presente estudio o sólo de estas dos últimas; no obstante, deliberadamente no se ha descartado el análisis derivado de lo que en un inicio pretendía ser una comparación entre diversas traducciones al español de *The Waves*, ya que ello bosqueja los bemoles de la pretensión de determinar si una obra es traducible.)

por los sentimientos o emociones que se experimenten. Al definir los ritmos del pensamiento, Alonso establece que la prosa consiste en:

una sucesión de movimientos orgánicos, dispuestos en tensiones y distensiones. Estos movimientos son la manifestación motora del interés y participación con que nuestro organismo fisiológico sigue la marcha lineal de nuestro pensamiento idiomático. Son, pues, movimientos de afección o emocionales. Y como estas tensiones y distensiones orgánicas son paralelas –según hemos visto– a fases características del pensamiento idiomático, en el pensamiento formulado hemos de buscar el origen del ritmo de la prosa: alternancia de atenciones o suspensiones despertadas, y de su satisfacción. (Por ejemplo: ‘Dime con quién andas, te diré quién eres’.) Las alternancias de suspensión y satisfacción del pensamiento provocan en nuestro organismo corporal paralelas tensiones y distensiones. Y estas tensiones y distensiones, al afectar también –y principalmente– a los órganos vocales, determinan a su vez alternancias melódicas en la voz. Por lo tanto, las inflexiones ascendentes o cadentes con que termina cada miembro del período no son más que la manifestación tonal de tensiones y distensiones orgánicas que corresponden al miembro entero del período (y no sólo al final) (*Ibid.*: 259).

Alonso habla de la manifestación natural de un ritmo a través de la entonación o melodía que rija la lectura. Durante la lectura de prosa rítmica, como en la que nos concentramos en este estudio, se puede percibir que ciertas frases producen una tensión orgánica creciente al dar pauta a una espera de cierta información subsiguiente; si dichos componentes permiten presentir una información cargada de menos tensión, se torna clara la relación entre sí. Veamos un ejemplo:

But the waves (), as they neared the shore (),
were robbed of light (), and fell in one long concussion () (207)

En esta oración, “But the waves” es una especie de planteamiento –lo que Alonso llama “prótasis”– de algo que sólo se resuelve en una idea posterior –en la apódosis–: “were robbed of light”. Mientras que lo primero se reviste de una inflexión ascendente () que nos hace presentir una continuación, una conclusión de la idea, lo segundo adquiere una distensión final (); por lo que la primera parte sólo es una espera tensa de la segunda. En realidad, el ritmo de la oración en su totalidad tiene la peculiaridad de ascender, prorrogar la tensión y descender; la tensión previa funge como una suspensión de la voz que hace más

predecible, notoria y rotunda la distensión que permanece refrenada y se aguarda tensamente.

No obstante, el ritmo que rige el fragmento no fluctúa entre inflexiones ascendentes y otras descendentes; más bien, presenta una serie de distenciones que evocan la isotopía dominante en el octavo preludio: el hundimiento, el derrumbe, el ocaso. Dicho ritmo no es producto de la entonación concedida a una lectura en voz alta –que, dicho sea de paso, sería distinta en cada lector y en cada lectura; en realidad, el ritmo identificado fluye en función de la estructura del texto.

Me explico: la estructura del texto es un modelo o sistema conformado por un conjunto de unidades que se repiten en el orden y bajo la interrelación establecida al momento de escribirse. Consiste en una secuencia repetitiva de elementos sintácticos: así, por tanto, encontramos que en el fragmento citado predomina la agrupación de sujeto, verbo y predicado –hablando gramaticalmente– antes de cada signo de puntuación y conjunción, y que esto deja patente una sucesión de ideas completas, rotundas, terminantes.

Ahora bien, seguramente surgirá la inquietud de saber si en la totalidad del preludio en cuestión –y no sólo en el fragmento introductorio– se aprecia la misma secuencia estructural. Citemos otro fragmento del mismo preludio para responder a ello:

Meanwhile the shadows lengthened on the beach; the blackness deepened. The iron black boot became a pool of deep blue. The rocks lost their hardness. The water that stood round the old boat was dark as if mussels had been steeped in it. The foam had turned livid and left here and there a white gleam of pearl on the misty sand. (208-9)

Se puede notar que estas líneas (que constituyen el final del preludio) fueron circunscritas de forma deliberada al mismo ritmo hasta aquí delimitado: nos

topamos con un fragmento de oraciones cerradas, completas o, para ser más ilustrativos, descendentes. Aunque la acción del sujeto no se ve mediada por cláusulas y alguna especie de conector con el complemento o la resolución, estas oraciones fueron escritas con el propósito de hacer percibir a través de su conformación un sentido terminante (y contundente), como la caída de las olas.

Una vez analizada la estructura de este preludio, se puede decir que el ritmo aquí delineado se basa en gran medida precisamente en su estructura. En este preludio la organización de las partes sintácticas al interior de la prosa, es decir, la disposición predeterminada que las interrelaciona, hacen posible la concepción de una organización rítmica.

Aunque pudiera existir una acentuación en particular que condujera al lector a percibir una secuencia de tonos graves y agudos alternativamente –evocando, una vez más, el sube y baja del movimiento y el ruido del oleaje marino–, tal peculiaridad queda minimizada desde el momento en que la estructuración de la obra no muestra un carácter dramático evidente. La serie de soliloquios revelan el pensamiento de los personajes como si se tratara de un discurso elocutivo que un público receptor pudiera apreciar; sin embargo, Woolf hace que –como dijera Dorrit Cohn– “her characters speak to themselves formally, deliberately, and highly self-consciously, each in turn taking up the stance of a poetic speaker. References to the act of locution abound: [...] ‘What am I? I ask. This? No I am that. Especially now, when I have left the room, and people talking; ‘But I am too nervous to end my sentence properly. I speak quickly, as I pace up and down, to conceal my agitation’” (Cohn: 264).

La serie de soliloquios son, como ya se dijo, discursos que los personajes se dirigen a sí mismos y a través de los cuales se denota que no existe la

necesidad de hacerse entender cabalmente; sin embargo, el hilo discursivo (la secuencia y conexión) entre los soliloquios se rige por la existencia de un ritmo organizador. El texto no está esquematizado semánticamente sino líricamente: cualquier lectura, interpretación o traducción que se haga de él, debe dejarse guiar no por una secuencia semántica, sino por un principio rítmico organizador.

Podemos analizar algunos fragmentos de otros preludios y notar que el ritmo o movimiento que rige, de forma evidente, en la composición es el ascendente-descendente. Concentremos nuestra atención en la importancia concedida al movimiento solar, su trayectoria ascendente y descendente que se manifiesta morfosintáctica, semántica y analógicamente en el libro.

Los preludios comienzan de la siguiente manera:

The sun had not yet risen. (Woolf, 1931: 7)

The sun rose higher. (29)

The sun rose. (73)

The sun, risen, no longer couched on a green mattress darting a fitful glance and looked straight over the waves. (108)

The sun had risen to its full height. (148)

The sun no longer stood in the middle of the sky. (165)

The sun had now sunk lower in the sky. (182)

The sun was sinking. (207)

Now the sun had sunk. (236)

Me atrevo a decir que el movimiento solar fue deliberadamente enfatizado, ya que, analógicamente, reitera la oscilación de las olas. Vayamos con más calma: además de lo significado por los signos lingüísticos, se puede descubrir que la selección y organización de las palabras por un lado, así como las semejanzas establecidas entre los significados por el otro, fueron meticulosamente escogidas a fin de acentuar el contenido y, así, conferirle no sólo

un significado explícito, sino otros posibles sentidos. Conforme se avanza en la lectura de *The Waves*, se descubre que al adquirir dos o más interpretaciones, un objeto o cierta acción –como es el sol y su movimiento ascendente-descendente–, adquieren un valor simbólico. Mientras avanzamos en la lectura, reiteramos el significado connotativo que Woolf le confirió a ciertas imágenes; identificamos, por ejemplo, que tanto el sol como las olas representan otra cosa y que en virtud de una correspondencia analógica emergen como símbolos dentro de la obra (André Lalande *apud* Le Guern, 1990: 44). Dado que el significado inmediato de cada uno de estos funciona como significante de otro significado, específicamente la vida de los personajes, ésta resulta ser el objeto simbolizado.⁶ De tal manera incursionamos por el terreno simbólico del texto cuando dejamos de aprehender al sol como un mero astro que ilumina a la Tierra desde diferentes latitudes a lo largo del día y lo comparamos con la vida de los personajes de la obra (ya que éstas se ven sujetas a un ascenso y a un descenso que, homológamente, se pueden interpretar como el crecimiento y el envejecimiento en la vida):

The light struck upon the trees in the garden, making one leaf transparent and then another. One bird chirped high up; there was a pause; another chirped lower down. The sun sharpened the walls of the house, and rested like the tip of a fan upon a white blind and made a blue finger-print of shadow under the leaf by the bedroom window. The blind stirred slightly, but all within was dim and unsubstantial. The birds sang their blank melody outside. (8)

Con la cita anterior se ejemplifica perfectamente cómo, analógicamente, se logra que el lector compare el ascender-descender del sol con otros elementos descritos en la obra: durante la lectura de un fragmento descriptivo, nuestra focalización es conducida en primera instancia a lo alto del cuadro descrito (las

⁶ Según la lingüística saussureana, el significante es “la imagen acústica producida por la secuencia lineal de los sonidos que soportan el contenido o significado” (Beristáin: 446). De acuerdo con Ferdinand de Saussure, el significado (o idea evocada) y el significante son los dos elementos que conforman cualquier signo lingüístico.

hojas –en las ramas– de ciertos árboles, donde un pájaro “chirped *high up*”), para inmediatamente transportar nuestra mirada a un espacio bajo (otro pájaro “chirped *lower down*” y el sol “rested” sobre las persianas blancas “and made a blue fingerprint of shadow *under the leaf by the bedroom window*”)⁷. Es así que en la misma selección morfológica se percibe un interés por producir –durante la lectura– una transición, por hacer patente un movimiento que resulte ser –una vez englobados varios pasajes como éste– un recurso que describa analógicamente la oscilación del oleaje marino: en el fragmento, después de que nuestra vista recorre las ramas de los árboles, se posa en el sombrío interior de la casa, pero finalmente asciende de nuevo cuando, al leer “[t]he birds sang their blank melody outside”, ubicamos a los pájaros en lo alto de un espacio. En este sentido, la composición semántica y sintáctica propicia que el lector siga un movimiento ascendente-descendente como el de las olas del mar.

La relación metafórica que se entabla a lo largo de la transición de los apartados, la que dispone que se descubra en ciertos elementos naturales a los personajes, está fundada sobre la permanencia de una relación simbólica, ya que se pasa de la metáfora al símbolo mediante una intelectualización de la imagen asociada. No obstante, dado que dichas imágenes –el sol, las olas– pertenecen a los llamados arquetipos en la imaginación del ser humano, para captar dicha correspondencia no necesariamente se recurre a la lógica consciente del razonamiento a fin de descifrarlos como símbolos; uno se limita a asumirlas como metáforas. La singularidad de estas metáforas es que durante su asimilación no se logra desaparecer por completo la imagen asociada –una de las diversas etapas de la vida de los personajes: su infancia, su vejez, etc. Si se estuviera

⁷ Las cursivas son mías.

hablando de metáforas en el estricto sentido de la palabra, la analogía se concretaría a puntualizar aspectos en común derivados de las apreciaciones nacidas de la imaginación y la sensibilidad; sin embargo, en lugar de esto, se conserva conscientemente al sol y a las olas como significante del significado “vida de los personajes”. En otras palabras, estos elementos naturales son símbolos porque fungen como significantes de un segundo significado, la vida de los personajes, misma que es el objeto simbolizado. En *The Waves*, el valor simbólico que adquieren ciertas imágenes es producto de la correspondencia analógica establecida metafóricamente.

Ahora bien, resulta indispensable profundizar en lo hasta aquí explicado para poder vislumbrar la trascendencia de las técnicas literarias que propiciaron la creación de un ritmo. Para ello, nos adentraremos en la secuencia de soliloquios que corresponde al cuerpo del apartado VIII. Un análisis cuidadoso de la traducción de Franulic nos revelará, gracias al cotejo entre ésta y la obra fuente,⁸ que no se le concedió la importancia debida a los tres aspectos particulares de la estructuración de la prosa lírica que hemos venido estudiando: las psicoanalogías, los motivos y los elementos anafóricos que crean un ritmo equiparable al movimiento ascendente-descendente de las olas del mar.

⁸ Al inicio de esta investigación, se pretendía llevar a cabo un análisis comparativo entre todas las traducciones al español y el texto fuente de todos y cada uno de los fragmentos citados. (Véase en el Apéndice 1 el análisis desarrollado a partir del inicio del preludio VIII específicamente de la traducción de Andrés Bosch.) Sin embargo, dado que esta pretensión implicaría concretar el análisis a muy pequeños y escasos fragmentos de la obra, se optó por delimitar el estudio a una sola traducción.

Penetremos en el cuerpo del apartado VIII. Notemos si en la siguiente cita encontramos las peculiaridades de la prosa lírica que enmarca a *The Waves*:

'Drop upon drop,' said Bernard, 'silence falls. It forms on the roof of the mind and falls into pools beneath. For ever alone, alone, alone, -hear silence fall and sweep its rings to the farthest edges. Gorged and replete, solid with middle-aged content. I, whom loneliness destroys, let silence fall, drop by drop.

'But now silence falling pits my face, wastes my nose like a snowman stood out in a yard in the rain. As silence falls I am dissolved utterly and become featureless and scarcely to be distinguished from another...(224)

Dentro de todas las figuras retóricas que componen este fragmento de prosa poética, las analogías acaparan más nuestra atención: el silencio adquiere cuerpo líquido y su transición constituye la caída de una gota seguida de otra y otra más. Esa agua derrochada llega en un momento dado a convertirse en un estanque en la mente. Gracias a una percepción intuitiva de lo semejante en lo diferente (gracias a una percepción de las connotaciones que ofrece una metáfora), podemos asociar la caída del silencio con una soledad en aumento, y a la acumulación de esas gotas de silencio, es decir, a los estanques en la mente con los recuerdos. El personaje, apesadumbrado, lamenta su soledad, a la que le atribuye el poder de destruirlo y, así, la personifica. Una vez horadada su cara, la caída del silencio destruye su nariz "like a snowman stood out in a yard in the rain." Al establecer cierta homología (haciendo uso de un símil) entre su cuerpo y el de un muñeco de nieve, Bernard entabla una relación analógica entre la fragilidad de la nieve frente al agua y la suya frente al silencio, a la soledad.

Como ya se ha dicho antes, este proceso en el que el personaje explica cuánto siente y piensa a base de analogías consiste en la creación de psicoanalogías. A lo largo del pasaje anterior se puede descubrir una psicoanalogía que invita a la introspección, a la inmersión en el yo del personaje: el lector puede adentrarse en el estado anímico de Bernard al seguir su flujo de procesos de conciencia y descubrirlo melancólico, al tiempo en que se le da

cuerpo a un fenómeno abstracto (la corporeidad del silencio y de la soledad en el agua).

Se descubre, además, que la intervención de los personajes está muy lejos de ser inconexa aunque así parezca. Veamos las intromisiones posteriores al discurso de Bernard:

'In this silence,' said Susan, 'it seems as if no leaf could ever fall, or bird fly.'
 'As if the miracle had happened,' said Jinny, 'and life were stayed here and now.'
 'And,' said Rhoda, 'we had no more to live.'
 'But listen,' said Louis, 'to the world moving through abysses of infinite space. It roars; the lighted strip of history is past and our Kings and Queens; we are gone; our civilization; the Nile; and all life. Our separate drops are dissolved; we are extinct, lost in the abysses of time, in the darkness.' (225)

El pasaje está regido por una estructura discursiva en particular que consiste en la reiteración de un motivo entre un soliloquio y otro. El silencio es el motivo o recurso unificador del fragmento, puesto que gracias a su existencia se da la impresión de contigüidad entre los discursos de cada personaje. Al evocar dentro de sus discursos mentales el mismo motivo –repitiéndose como en un poema–, se produce una intersección que da pauta a un aparente lazo comunicativo. El lector puede caer en el engaño de que existe comunicación (en el plano enunciativo) entre los personajes y aunque, sin duda, la hay a nivel diegético, dentro del discurso dicha intersección cumple la función de delinear una contigüidad textual y crear la impresión de que cada personaje está en la mente de los otros.

De manera que tanto las analogías como los motivos le conceden cierto orden a la obra que parece carecer no sólo de cohesión sino de coherencia. Como constituyentes de un discurso poético, asumen la función organizativa que tendría un narrador en un discurso secuencial.

A decir verdad, la línea directriz en el fragmento en cuestión es su ritmo. A lo largo del pasaje, la expresión "silence falls" se repite constantemente,

cumpliendo así con una función anafórica, aliterativa y rítmica. Me explico: la repetición intermitente cumple con una intención rítmica, puesto que propicia un movimiento sonoro a través de la frecuencia con que surge la misma expresión fónica. Pero además nótese que, como parte de diversas estrategias anafóricas, en esta cita se reiteran los sonidos fonéticos /s/, /f/ y /d/, y que al concebir el pasaje como un todo, uno se percata de la insistencia y apego a la isotopía discursiva (la soledad como línea temática) y del efecto onomatopéyico, es decir, de la relación homológica entre la forma fónica y su referente dada gracias a que el significado de la expresión (la caída del silencio) manifiesta una desaparición paulatina de lo sonoro hasta el silencio que, en términos sonoros, se representa, por decirlo de alguna manera, mediante un sonido sostenido en /s/, seguido de uno en /f/, para finalmente acabar casi sin sonido alguno con /d/.⁹

'But now **silence** falling pits my **face**, **wastes** my **nose** like a **snowman** stood out in a yard in the rain. As **silence** falls I am **disolved** utterly and become **featurless** and **scarcely** to be **distinguished** from **another** (224).

Ahora bien, para dilucidar con mayor precisión cómo el ritmo es un elemento unificador en la obra, veamos la manera en que fluye la traducción del fragmento arriba analizado:

-El silencio cae gota a gota –dijo Bernard-. El silencio se forma en el tejado del alma y cae al suelo en grandes lagunas. Eternamente solo, solo, solo, escucho el silencio que cae y se prolonga en círculos hasta los supremos confines. Ahíto y satisfecho, en mi sólido bienestar de hombre maduro, yo, a quien la soledad destruye, dejo caer el silencio gota a gota.

“Pero ahora las gotas del silencio se deslizan sobre mi rostro, y mi nariz se funde como la del hombre de nieve erigido en el patio bajo la lluvia. A medida que el silencio cae, yo me disuelvo: mis rasgos se esfuman al punto que es difícil diferenciarme de otro hombre cualquiera(...)

-En este silencio –dijo Susana-, parece que ninguna hoja pudiera caer jamás, que ningún pájaro pudiera emprender jamás el vuelo.

-Cual si hubiera ocurrido un milagro –dijo Jinny- y la vida se hubiera inmovilizado aquí para siempre.

-Y cual si no tuviéramos más necesidad de vivir –dijo Rhoda.

-Pero escuchad –dijo Luis- el ruido formidable del mundo avanzado a través de los abismos del espacio infinito. Este rincón iluminado de la Historia desaparece con nuestros reyes y reinas; nosotros pasamos y con nosotros la civilización, el Nilo y toda la vida. Nuestras gotas separadas se han disuelto; nos hemos perdido, nos hemos extinguido en los abismos del tiempo, en las

⁹ Cf. Beristáin: 37-8, 99-104, 285-93, 308-16, 368-9.

tinieblas. (Franulic, 1997: 186-7)

En esta traducción se descubren diversos cambios de sentido; pero, sobre todo, diversos desapegos de lo que constituye la estructura de la obra original y, por consiguiente, se reconoce un ritmo distinto al que desarrolla Woolf. El imaginario nos conduce por otros senderos: no es lo mismo decir “silence [...] wastes my nose” y “mi nariz se funde”: la acción en inglés denota más agresividad y voluntad; mientras que en español no queda patente de que existe un agente. Tampoco se entiende lo mismo al leer “Neville [...] thinks” y “Neville [...] se dice”. Cuando Franulic se toma la libertad de decir que el personaje se dice la idea a sí mismo en lugar de pensarla se provoca que el lector imagine a Neville como un actor emitiendo un monólogo (y no un soliloquio dramático), mas éste no es el propósito del texto original.

Mientras que Woolf escribe “the lighted strip of history is past”, Franulic apunta “Este rincón iluminado de la Historia desaparece”. En inglés se concibe a la historia como el pasado, en español se habla figuradamente de un rincón – Londres quizá, o el espacio en particular en el que se desenvuelven los personajes–, como parte de la historia universal en un proceso de desaparición. Aunque podríamos afirmar que el sentido connotativo de la traducción remite al proceso de decadencia de los personajes, es decir, a su senectud y muerte (idea que reforza Franulic al continuar diciendo “nosotros pasamos, y con nosotros la civilización, el Nilo, y toda la vida”), este fragmento en particular no habla de un proceso, sino de algo que ya no existe (la juventud de los personajes). Con esto se quiere decir que aunque la traducción de Franulic concuerde con la temática que sigue el apartado desde el inicio, la de proyectar el declive de los personajes,

la errata consiste en no detectar que se está aludiendo melancólicamente a través de imágenes a algo que ya no se tiene.

Recapitemos todo lo anterior: se puede dilucidar que al alterar no sólo las imágenes sino también la composición formal, la traducción puede provocar respuestas muy distintas en el lector –respecto al que lea el texto en inglés.¹⁰

Hagamos uso del fragmento que cito a continuación para corroborar que al traducir, se llevaron a cabo cambios formales en la prosa lírica de *The Waves*:

Waves of hands, hesitations at street corners, someone dropping a cigarette into the gutter –all are stories. But which is the true story? That I do not know. Hence I keep my phrases hung like clothes in a cupboard, waiting for someone to wear them. Thus waiting for someone to wear them. Thus waiting, thus speculating, making this note and then another, I do not cling to life. I shall be brushed like a bee from a sunflower. My philosophy, always accumulating, welling up moment by moment, runs like quicksilver a dozen ways at once, has formed unalterable conclusions upon the true nature of what is to be known.’ (218)

Manos que hacen signos, gentes que vacilan en las esquinas de las calles, un cigarrillo que alguien deja caer en el riachuelo: todas estas cosas constituyen historias. Pero ¿cuál es la verdadera? No lo sé y por esto mis frases permanecen suspendidas como trajes que aguardan en un armario que alguien los use. En esta espera, sumido en estas especulaciones y haciendo anotaciones aquí y allá descuido de aferrarme a la vida. Yo seré sacudido de la vida como una abeja de un girasol. Mi filosofía, siempre en crecimiento, hinchándose sin cesar, corre en todas direcciones al mismo tiempo, igual que el vivo de plata. En cambio Luis, el severo Luis con sus ojos locos, ha llegado en su buhardilla, en su escritorio, a conclusiones definitivas acerca de la verdadera naturaleza del conocimiento. (Franulic: 181)

Uno de los errores más notables al leer esta traducción de *The Waves* es la variación de las imágenes; es decir, la transformación o erradicación a nivel formal o de contenido de las analogías explícitas o implícitas (los símiles o las metáforas) en cuanto al mar. Cuando Franulic esfuma diversas alusiones a las olas, genera una gran pérdida dentro de la estructuración de un *leitmotiv* en *The Waves*. Mientras que la autora nos está diciendo que Bernard está evocando “olas de manos” –lo que remite a un número ilimitado en movimiento, un movimiento semejante al que tienen las olas–, la traductora sitúa al lector en un

¹⁰ Adjunto en el Apéndice 2 mi propia traducción del fragmento citado y analizado. Si bien no tengo la pretensión de afirmar que esta traducción sea la recreación más acertada del contenido y la forma del texto fuente, sí aspiro a dar oportunidad de dilucidar que al leer el fragmento en inglés, la traducción de Franulic y la que se propone en este trabajo provocan respuestas distintas, es decir, efectos estéticos diferentes.

momento cotidiano de la vida “real” en un contexto citadino: “manos que hacen signos”.

Woolf personifica a las dudas al ubicarlas –cual gente– en las esquinas de la calle; pero la traductora decide prescindir del recurso retórico al aclarar que son personas que vacilan en esos lugares indicados: “gentes que vacilan en las esquinas de las calles”. Poco después, cuando a través de la perspectiva del personaje el lector ve a un individuo tirando un cigarrillo (“someone dropping a cigarette into the gutter”), Franulic altera dicha imagen porque le otorga mayor importancia al cigarrillo (“un cigarrillo que alguien deja caer”), de manera que según su traducción, Bernard ha concentrado su mirada, y su descripción, en el objeto y no en la persona y en su acción. Más adelante, las frases a las que alude Bernard –según la traductora– “permanecen suspendidas”, mientras que en el original se especifica que él mismo guarda sus frases como ropa en un armario. Resumiendo, de todo lo anterior se deduce que mientras Woolf transporta a un espacio figurado, es decir, a un contexto en el que las palabras no denotan su sentido literal, Franulic procura que el lector entienda el lenguaje en su sentido exacto.

El lenguaje figurado, o lo que en inglés se conoce como “imagery”, es un recurso literario imprescindible en toda traducción de *The Waves*, ya que éste permite más que una equivalencia semántica en muchas ocasiones, un mismo efecto estético en el lector que ya haya leído el texto fuente.

El rasgo esencial del lenguaje poético es, como dijera Paul Ricoeur, “la fusión del sentido con una multitud de imágenes evocadas o provocadas; esta

fusión constituye la verdadera ‘iconicidad del sentido.’”¹¹ Si entendemos que el lenguaje figurado o las imágenes son sensaciones (sonidos, olores, percepciones) y emociones manifiestas a través de palabras que le permiten al escritor detallar estados de ánimo, sentimientos o impresiones en espacios y momentos en particular, entonces podremos imaginar cuán trascendente resulta que los traductores de *The Waves* conserven las imágenes presentes en el texto fuente: primero, para permitirle al lector de la obra en español una recreación nítida de los escenarios que se nos están presentado, y luego para despertar la sensibilidad del lector y así permitirle ahondar en los significados de la obra.

De alterarse o perderse las imágenes, la impresión que deje el texto en las emociones del lector será distinta, al igual que la precisión de los significados que éste le otorgue a la obra: al describir a alguien “dropping a cigarette” ¿se está diciendo que se está dejando caer, que se está arrojando, o simplemente que se está tirando un cigarrillo? De optar por lo primero –como Franulic– se está a favor de una acción involuntaria; lo segundo implica una acción cargada de gran intencionalidad (hacer caer el cigarro en el agua o deshacerse de él porque ya no se le ve utilidad); lo tercero quizá presuponga simplemente un acto habitual al consumirse un cigarrillo. Por otro lado, no es lo mismo decir “esquinas callejeras” a decir “esquinas” o “esquinas de las calles”: lo primero nos remite a barrios pobres, lo segundo puede evocar partes exteriores o rincones de diversos lugares (una casa, un edificio, una cancha de tenis). No se remite al mismo contexto al decir “trajes que aguardan en un armario”, “ropas en el armario” y “vestidos en un armario”: la primera opción evoca propietarios masculinos o bien gente con la

¹¹ Ricoeur apunta que “Por imágenes, Hester entiende, sin ninguna vacilación, las impresiones sensoriales evocadas en el recuerdo o, como dicen Wellek y Warren, algunas “*vestigial representations of sensations*” (Ricoeur, 2001: 279-80).

posibilidad económica de vestir trajes; la segunda opción denuncia un genérico poco frecuente al hablar de lo que se guarda en un armario; y la última opción le confiere al narrador si no el género femenino, por lo menos sí una mentalidad femenina, ya que un armario en el que cuelguen vestidos propicia asociarlos como propiedad de quien está haciendo la analogía.

Como se puede apreciar, un traductor, con frecuencia, cae en la tentación de especificar las imágenes con que se topa. Franulic traduce “I shall be brushed like a bee from a sunflower” como “Yo seré sacudido de la vida como una abeja de un girasol”. No voy a poner en duda que la analogía implique comparar a la abeja con el personaje y al girasol con la vida del personaje, pero Woolf sólo lo insinúa, no lo hace explícito. En definitiva, dicha explicitud también determina la reacción del lector frente al texto.¹²

Señalemos diversos procedimientos de traducción que determinan la recepción de *The Waves* en español. Leamos el siguiente fragmento y su respectiva traducción:

Now, Hampton Court –Hampton Court- the words beat a gong in the space which I have so laboriously cleared with half a dozen telephone messages and postcards, give off ring after ring of sound, booming, sonorous: and pictures rise –summer afternoons, boats, old ladies holding their skirts up, one urn in winter, some daffodils in March –these all float to the top of the waters that now lie deep on every scene (210-11).

En cambio, cuando digo ahora “Hampton Court... Hampton Court...”, estas palabras resuenan como un gong en el espacio que he despejado con tanta laboriosidad mediante una docena de llamados telefónicos y tarjetas postales; ellas resuenan como esparciendo continuamente nuevas ondas sonoras y recuerdos que suben a la superficie: recuerdos de tardes de verano, de paseos en bote, de viejas damas alzando el borde de sus polleras, de una urna de mármol en invierno y de narcisos en la primavera. Todo esto flota en la superficie de las aguas bajo las cuales mi pasado yace ahora profundamente sumergido. (Franulic: 174-5)

En primer lugar, uno se pregunta por qué la traductora precisa las imágenes –o lo que según ella son recuerdos–: “summer afternoons, boats, old

¹² Nótense en el Apéndice 3 las diferencias entre la traducción de Franulic y la propuesta respecto al fragmento fuente.

ladies holding their skirts up, one urn in winter...” como “recuerdos de tardes de verano, de *paseos en bote*, de viejas damas alzando *el borde de sus polleras*, de una urna *de mármol* en invierno...” (las cursivas son mías). El recuerdo del bote podría ser uno de un objeto inerte y no de uno móvil; o bien, la urna que uno imagine podría ser metálica o de madera. ¿Por qué imponer al lector cierta imagen en especial cuando el texto de partida no especifica?

Por otra parte, Franulic impregna su versión de innumerables agregados que surgen como especificaciones unas veces y como conectores otras tantas – cuya ausencia, cabe decir, no impediría la comprensión de las ideas o el flujo de la redacción. Así por ejemplo, en lugar de traducir “as I say” como “al decir”, la traductora escribe “con que pronuncio”. Dentro de la misma oración especifica con la frase “que ya no soy un hombre joven”, cuando de haber dicho “que ya no soy joven” habría expresado el mismo sentido. Franulic hace uso de conectores (“*En cambio*, cuando digo Hampton Court...”, “Now, Hampton Court...”) y así el flujo de pensamientos de los personajes más bien parece una clase de discurso escrito muy bien cohesionado.

Se puede decir que Franulic desvirtúa las ideas elípticas, ambiguas y connotativas; y, además, que al valerse constantemente de conectores, viola el principio básico de la serie de los soliloquios que conforman la obra, el cual consiste en desarrollar un discurso como si fuera pensado sin que necesariamente esté organizado de forma cronológica y estructural a fin de que un narratario lo entienda.

Desarrollemos lo anterior con más detenimiento: es probable que la traductora no realizara un estudio estilístico pormenorizado de la obra; de otra manera habría notado que su traducción “De pronto Neville vuelve la cabeza

hacia donde yo estoy y, mientras le hago un saludo con la mano, pienso: ‘Yo también he secado flores entre las páginas de los *Sonetos* de Shakespeare’ (“Suddenly, raising my hand, saluting Neville I cry, ‘I too have pressed flowers between the pages of Shakespeare’s sonnets) quebranta la deliberada incongruencia de las impresiones de los personajes. Lejos de querer reflejar de manera literal dos mundos siempre lógicamente interrelacionados, el interno (entre el personaje y su conciencia) y el externo (entre el personaje y otros personajes), la autora presenta un flujo artificial de pensamientos y sensaciones, ya que en ningún momento se podría aceptar la exclamación de Bernard como un saludo, menos aún tan fuera de contexto. Sin embargo, cuando Franulic hace de dicha expresión un pensamiento en lugar de una elocución despoja al texto de la incongruencia que originalmente tiene. Cuando un momento después, la traductora le otorga el sentido a “(let me note)” de “(anoto en mi libreta)”, convierte al texto en una clase de diario, es decir, en un tipo de discurso epistolar, lo que es, en definitiva, una errata, porque *The Waves* no consiste en una conjunción de testimonio escritos. El “(let me note)” podría traducirse como “(permítaseme aclarar)”,¹³ pero dicha opción tornaría evidente cierta consideración hacia el lector que no encontramos en inglés, es decir, se especificaría una lógica del discurso que no es clara en el texto original. No obstante, dicha expresión también puede rectificar la propuesta de Dorrit Cohn en cuanto a considerar a la obra como el monólogo autobiográfico de Bernard (265) en el que el destinatario es su propio

¹³ Cotéjense las traducciones respecto al texto fuente en el Apéndice 4.

yo; de ser así, una traducción posible de “(let me note)” sería “(veamos)”, refiriéndose a sí mismo y a su yo.¹⁴

Además de todo lo anteriormente dicho, la transformación de metáforas en símiles que se reitera en su traducción constituye uno de los ejemplos más evidentes de cambio estilístico:

‘Hampton Court,’ said Bernard. ‘Hampton Court. This is our meeting-place. Behold the red chimneys, the square battlements of Hampton Court. The tone of my voice as I say “Hampton Court” proves that I am middle-aged. (210)

Fragmento que Franulic traduce como sigue:

-Hampton Court –dijo Bernard-, Hampton Court. Aquí nos hemos dado cita. He aquí las chimeneas de ladrillo rojo, las construcciones cuadradas de Hampton Court. El tono con que pronuncio las palabras “Hampton Court” demuestra que ya no soy un hombre joven. (174-5)

Cuando Woolf dice “...-Hampton Court- the words beat a gong in the space”, Franulic lo traduce como “‘Hampton Court...Hampton Court...’”, estas palabras se resuenan *como* un gong en el espacio” (las cursivas son mías). Poco después, en el original encontramos: “telephone messages and postcards, give off ring after ring of sound, booming, sonorous”, y en la traducción se lee: “llamados telefónicos y tarjetas postales; ellas resuenan *como* esparciendo continuamente nuevas ondas sonoras”. Pese a que se procura conservar una figura retórica que resalte analogías, el símil (o comparación), a diferencia de la metáfora, hace más evidente el acercamiento que se quiere hacer entre dos objetos. Y si la tendencia es a hacer más clara la homologación, al final el efecto que se produce en el lector de la traducción es diferente de aquél provocado en el del original, quien percibe el sentido figurado –y no uno más literal– de las ideas. Mientras que la metáfora sugiere una comparación, el símil la hace patente. Mientras que la metáfora da pauta a una diversidad de interpretaciones, el símil limita a una sola

¹⁴ De acuerdo con James Noremore, *The Waves* consiste en una serie de discursos que “are an artificial means of depicting the mind’s conversation with itself” (Noremore, 1973: 171)

interpretación. Decir que “las palabras hacen sonar un gong en el espacio...” conduce a personificar en cierta forma algo inmaterial (las palabras) y, si en lugar de decir “hacen sonar” aceptáramos la opción de “resuenan”, entonces se les estaría confiriendo un tono en particular –que, de hecho, es lo que se pretende hacer en el original. Pero, al limitar el hecho de pronunciar dichas palabras a un efecto acústico en especial (un gong en el espacio), ni se les está personificando ni confiriendo el mismo tono sonoro.

Sin lugar a dudas, las técnicas de traducción y los cambios de carácter formal que la traductora implanta en su obra desencadenan un efecto estético distinto en el lector –respecto al provocado en el lector de la obra fuente-, ya que lo acercan a un mundo un tanto distinto del que ofrece el texto original.

Veamos un ejemplo más: ¿será lo mismo “I heard for one moment the howling winds as we passed beyond life” y “[p]or un instante, percibí el rugido del viento de las tinieblas cual si hubiera pasado más allá de la vida”? En inglés se hace referencia a un agente pluralizado: “Oí por un instante los vientos aullantes de las tinieblas mientras *pasábamos* más allá de la vida” (las cursivas son mías); por lo que se puede inferir que es importante conservar un narrador pluralizado en la traducción. Woolf siempre quiso patentizar la unidad de los personajes: en la obra se puede notar que los seis comparten un mismo lenguaje, que, como dijera Dorrit Cohn, “they are all cast in a uniform idiom, which varies neither laterally (from one character to another), nor temporally (from childhood to maturity)” (Cohn: 264), y a partir de la clasificación que la propia Woolf hiciera de la obra al llamarla la autobiografía de Bernard (*Ibid.*: 265), se puede considerar probable la hipótesis de que Rhoda, Susan, Jinny, Neville y Louis sean parte constitutiva de un solo ser.

Además, se puede apreciar que Woolf buscó provocar en el lector la impresión de que los personajes tienen la cualidad de ser omniscientes, es decir, que tienen la capacidad para entrar y salir de la mente de los otros con plena libertad; por consiguiente, no se debe eliminar el proceder deliberado de descubrir una voz narrativa con seis focalizaciones¹⁵ distintas. Notemos cómo en la siguiente cita Jinny, Susan y Bernard parecen presentar diferentes facetas de un mismo individuo a través de sus focalizaciones:

‘I was running,’ said Jinny, ‘after breakfast. I saw leaves moving in a hole in the hedge. I thought “That is a bird on its nest.” I parted them and looked; but there was no bird on a nest. [...] What moves the leaves? What moves my heart, my legs? And I dashed in here, seeing you green as a bush, like a branch, very still Louis, with your eyes fixed. “Is he dead?” I thought, and kissed you [...]’
 ‘Through the chink in the hedge,’ said Susan, ‘I saw her kiss him. I raised my head from my flower-pot and looked through a chink in the hedge. [...] Now I will wrap my agony inside my pocket-handkerchief. It shall be screwed tight into a ball. I will go to the beech wood alone, before lessons. [...]’
 ‘Susan has passed us,’ said Bernard. ‘She has passed the tool-house door with her handkerchief screwed into a ball. [...] I shall go gently behind her, to be at hand [...]’
 (13-4)

Reparemos en que los personajes comparten una especie de comunicación que, aunque a veces parece darse dentro de la diégesis, sólo remite a la posibilidad de extraerse del terreno ficcional para situarse temporalmente en un plano extradiegético como voz narrativa. Lo que se pretende decir es que Woolf maneja una focalización interna múltiple, en la que cada uno de los personajes narra una misma historia o incidente en forma repetitiva; la diferencia está en que cada uno de ellos maneja una perspectiva distinta.

Mientras que un narrador omnisciente –de acuerdo con Luz Aurora Pimentel– presenta un relato en “focalización cero”, es decir, sin focalización alguna, y accede a la conciencia de los personajes sin ninguna limitación cognitiva, perceptual, espacial o temporal, demostrando saber más que los otros

¹⁵ Entiéndase “focalización” aquí como el punto de vista o perspectiva narrativa, o bien, para ser más precisos, como la definiera Gérard Genette en su *Nouveau discours du récit* (1983): como “un principio de selección y restricción de la información narrativa” (Genette *opud* Pimentel, 1998: 121).

personajes, dando visiones panorámicas que ningún personaje podría darnos y conociendo el pasado y el futuro de todo, en la focalización interna se cierra el ángulo de percepción y conocimiento de uno o varios personajes.¹⁶

Por tanto, en el fragmento arriba citado sabemos que Jinny besa a Louis, que Susan los ve y se aleja corriendo y que Bernard va tras de ella a consolarla; pero también hallamos que cada uno de ellos describe el hecho desde su punto de vista. Aunque Bernard parece ser omnisciente desde el momento en que conoce qué provoca el sufrimiento de Susan, su focalización –se nos indica– es limitada, puesto que él no vio directamente a Jinny besar a Louis:

-Eché a correr por el jardín después del desayuno –dijo Jinny-. Al ver que las hojas se movían en un hueco en el seto, pensé: “Es un pájaro en su nido”. Apartándome de los demás, fui a mirar, pero no encontré ningún nido. [...] ¿Qué fue lo que movió las hojas? ¿Qué es lo que mueve mi corazón, mis piernas? Y me precipité donde estabas tú, Luis, verde como un arbusto, como una rama inmóvil, con los ojos fijos. “Estará muerto?...”, pensé y te besé [...]

-A través de la grieta del seto yo vi a Jinny besarle –dijo Susana-. Al alzar mi cabeza inclinada sobre un macetero de flores y mirar a través de la grieta vi cómo la besaba. [...] Ahora voy a envolver mi congoja en mi pañuelo, la apretaré en un nudo y, antes de que comiencen las lecciones, iré al bosque de hayas.

-Susana acaba de pasar junto a nosotros –dijo Bernard-. Acaba de pasar junto a la cabaña del jardinero con su pañuelo hecho un ovillo. [...] Voy a ir despacio detrás de ella para estar listo [...] (Franulic, 1997: 19-20)

Una vez ejemplificado el flujo de focalizaciones entrelazadas que caracterizan a *The Waves*, y habiendo señalado la importancia de mantener un narrador pluralizado, o bien, hablando de una manera más generalizada, de mantener un apego formal profundo al momento de traducir, procedamos ahora a ejemplificar cambios de carácter formal en la traducción que afectan directamente un componente particular de esta prosa lírica, su ritmo:

‘Silence falls; silence falls,’ said Bernard. ‘But now listen; tick, tick; hoot, hoot; the world has hailed us back to it. I heard for one moment the howling winds of darkness as we passed beyond life. Then tick, tick (the clock); then hoot, hoot (the cars). We are landed; we are on shore; we are sitting, six of us, at a table. It is the memory of my nose that recalls me. I rise; “Fight,” I cry, “fight!” remembering the shape of my own nose, and strike with this spoon upon this table pugnaciously.’ (225-6)

¹⁶ Piénsese, por ejemplo, en *The Sound and the Fury* de William Faulkner, donde conocemos un mismo evento a través de la mente de varios personajes.

-El silencio cae, el silencio cae –dijo Bernardo-. Mas escuchad el tictac del reloj y el clamor del mundo que nos llama a retornar a él. Por un instante, percibí el rugido del viento de las tinieblas cual si hubiera pasado más allá de la vida. Pero el tictac del reloj y el ruido de los automóviles y de los tranvías nos obligan a retornar a la tierra. Ya tocamos suelo: ya hemos alcanzado la ribera: somos seis personas sentadas alrededor de una mesa. Es el recuerdo de mi nariz el que me ha hecho retornar a la realidad. Me he levantado lanzando un grito de guerra al acordarme de la forma de mi nariz y he golpeado ferozmente la mesa con esta cuchara. (Franulic: 187)

Franulic decide parafrasear¹⁷ las evidentes onomatopeyas del texto: “But now listen, tick, tick; hoot, hoot; the world has hailed us back to it. [...] Then tick, tick (the clock); then hoot, hoot (the cars)” traducido como “Mas escuchad¹⁸ el tictac del reloj y el clamor del mundo que nos llama a retornar a él. [...] Pero el tictac del reloj y el ruido de los automóviles y de los tranvías nos obligan a retornar a la tierra”. Al querer reproducir el contenido de la obra fuente, Franulic está sacrificando la identidad de *The Waves*: cuando explica los sonidos que Woolf expresamente incluye en el discurso, erradica una propiedad que conlleva a la apreciación sonora del texto. Parece evidente entonces que la traductora pasó por alto que la obra, tanto a nivel formal como a nivel semántico, se rige por una directriz auditiva.

En efecto, Franulic parece haber ignorado el papel que juega la musicalidad o, para ser más precisos, el que juega el ritmo en la obra. Si tenemos presente que los signos de puntuación son indicadores del flujo de lectura, de las pausas y entonaciones, entonces notaremos que no se produce el mismo efecto al leer “dejo caer el silencio gota a gota” y “let’s silence fall, drop by drop”. Incluso se podría decir que la pausa aquí tiene un efecto hiperbólico, ya que está intensificando el significado de la acción. El acto de escribir un fragmento como

¹⁷ De acuerdo con Friedrich Schleiermacher, “Paraphrase seeks to overcome irrationality of languages, but only in a mechanical way. It says to itself, ‘Even if I do not find a word in my language that corresponds to that in the original language, I still want to retain its value by the addition of limiting or expanding definitions.’ Thus paraphrase labors its way through an accumulation of loosely defined details, vacillating between a cumbersome “too much” and a tormenting “too little”. In this way it can perhaps render the content with limited precisión, but it completely abandons the impression made by the original” (Schleiermacher, 2000: 40).

¹⁸ Véase la explicación del uso de este tipo de español en la nota a pie de página 45.

éste –circunscrito por innumerables comas– no es un hecho fortuito. Woolf construyó un ritmo en particular a partir de una anáfora enfática (“alone, alone, alone”) y una sintaxis inversa, aposiciones y cláusulas: “Gorged and replete, solid with middle-aged content, I, whom loneliness destroys...”.

El ritmo deviene aquí –como dijera H. Coombes al hablar sobre este aspecto musical- no sólo “a matter of methodical timing and mechanical emphasis”(1953: 17); el ritmo se convierte en un énfasis significativo, producto de la emoción instigada a las palabras.

Evaluemos el ritmo en la traducción de Franulic. Además de la pausa omitida al final del párrafo en “dejo caer el silencio gota a gota”, se descubre otra diferencia, en cuanto a puntuación se refiere, al inicio del mismo: “El silencio cae gota a gota –dijo Bernard-” (“Drop upon drop,” said Bernard, “silence falls”). Tanto el inicio como el final de este fragmento en español están desprovistos de la melancolía que el personaje denota y provoca en el lector al leer una pausa, un silencio. Bien dice Helena Beristáin que el silencio puede llegar a provocar un efecto hiperbólico (1995: 251).

Sin duda, el ritmo también se ve afectado por la “fluidez” del texto. Notemos qué acontece a nivel fluidez en la siguiente traducción:

The vainest of us, Louis perhaps, does not care what people think.

El más vanidoso de entre nosotros (es quizás Luis) no se preocupa ya de lo que la gente piense de él.

Mientras que en inglés existe una sola oración, en español hay dos: el más vanidoso de todos es Louis y el más vanidoso de todos (Louis) no se preocupa por lo que la gente piense de él. Mientras que en el original se aclara mediante una breve pausa indicada por la aposición “Louis perhaps” quién es el sujeto, en

la traducción se irrumpe el enunciado tajantemente con el uso de paréntesis y lo que debiera ser una aposición deviene un participio –hablando gramaticalmente– que parece salir sobrando. Por si fuera poco, la traducción está bañada de una marcada verbosidad: dice “de entre nosotros” y “no se preocupa ya” en lugar de “entre nosotros” y “no se preocupa”.¹⁹

En ciertos momentos, Franulic se apegó tanto a la sintaxis del texto original, que terminó igualmente entorpeciendo la fluidez de la traducción. Su apego al orden de las oraciones en el texto fuente crea una sintaxis rebuscada en español que dio pauta a interpretaciones incorrectas:

But Louis, wild-eyed but severe, in his attic, in his office, has formed unalterable conclusions upon the true nature of what is to be known (218).

En esta cita, con la expresión “wild-eyed but severe” no se está afirmando que los ojos de Louis sean “alegres aunque severos”, mucho menos se está diciendo que tenga ojos locos; se está meramente describiendo que los ojos frenéticos del personaje contrastan con su actitud severa:

Pero Louis, con sus ojos frenéticos mas severo, en su ático, en su oficina, ha llegado a conclusiones inaceptables sobre la verdadera naturaleza de lo que se debe conocer.²⁰

Si recordamos que el “ritmo” es una figura retórica que en *The Waves*, al igual que en la poesía, influye sobre el sentido, ya que al remarcar las repeticiones se está reforzando el sentido, entonces comprenderemos por qué en la siguiente cita Franulic sólo captó parcialmente la importancia de la forma o estructura de la obra (dado que evita la repetición intermitente de ciertos morfemas –de algunas mínimas unidades significativas- presentes en el original):

‘There were lamp-posts,’ said Rhoda, ‘and trees that had not yet shed their **leaves** on the way from the station. **The leaves** might have **hidden** me still. But I did not **hide** behind them. I walked straight up to you instead of circling round to avoid the shock of sensation as I used. But it is only that I have taught my body to do a certain trick. Inwardly I am not

¹⁹ Cotéjese en el Apéndice 5 la traducción de Franulic con la propuesta de traducción de este trabajo.

²⁰ Véase mi traducción en el Apéndice 6.

taught; *I* fear, *I* hate, *I* love, *I* envy and despise you, but I never join you hapily. Coming up from the station, refusing to accept the shadow of the trees and the pillar-boxes, I perceived, from you coats and umbrellas, even at a distance, how you stand embedded in a substance made of repeated moments run together; are committed, have and attitude, with children, authority, fame, love, society; where *I have* nothing. *I have* no face (222-3, El énfasis es mío).

-Había faroles –dijo Rhoda-, y sobre el camino que conducía a la estación, *las hojas* de los árboles no habían caído todavía. Pude haberme escondido detrás de *las hojas*, pero no lo hice. Me dirigí directamente hacia vosotros, en vez de retardarme dando vueltas como lo hacía antaño para evitar la sensación del choque de vuestra presencia. Es que he logrado imponer una disciplina a mi cuerpo. Interiormente, continúo siendo huraña: odio, amo, siento temor y os envido y desprecio, pero jamás siento felicidad al reunirme con vosotros. Viniendo de la estación, rehusando aceptar la sombra protectora de los faroles y de los árboles, percibí en vuestros abrigos y paraguas, incluso a la distancia, hasta qué punto estais empotrados en una substancia hecha de rutina, sois prisioneros *de* una actitud, *de* vuestros hijos, *de* la autoridad, *de* la gloria, *de* la sociedad y *del* amor. En cambio *yo* no poseo nada. *Yo* carezco de rostro. (El énfasis es mío. Franulic: 184-5)

Ahora bien, en una propuesta de traducción²¹ se puede repetir la alusión a las hojas y, mediante un pronombre (“ellas”), reiterar su presencia: “árboles que aún no se habían desprendido de sus *hojas*. Las *hojas* podían haberme escondido, pero yo no me escondía detrás de *ellas...*”. Poco después se puede retomar el énfasis marcado si se repite “yo temo, yo odio, yo amo, yo envidio”, y se puede acentuar un ritmo determinado si se opta por repetir la forma verbal o, en sí, la construcción sintáctica: “... no tengo nada. No tengo rostro.” En realidad, estas decisiones al traducir revelarían un interés por preservar la estructura anafórica del texto fuente que sólo es parcial en el caso de la traducción de Franulic, quien opta por decir “En cambio yo no poseo nada. Yo carezco de rostro.”²²

²¹ Véase mi traducción del fragmento en el Apéndice 7.

²² Nótese que además de eliminar el carácter enfático de la anáfora, Franulic no conserva la personificación que hace Woolf de las hojas: mientras que en inglés éstas reciben el atributo de esconder a Rhoda, en la traducción simplemente “no habían caído todavía”, es decir, no habían cumplido una acción que normalmente se les adjudica. Aquí no están denotando contar con la cualidad de llevar a cabo una acción que podría verse como animada.

Pero además, más notoria aún que la eliminación de la prosopopeya es la tendencia a hacer un agregado en el contenido y a caer en un estilo parafrásico detrás del cual se esconde, probablemente, una sobreinterpretación o una lectura mal comprendida. En “en vez de *retardarme* dando vueltas como lo hacía antaño para evitar la sensación del choque de *vuestra brusca* presencia”, lo indicado con cursivas es información que el texto original no da pauta a expresar –y que la traducción no debería presentar. En “Es que *he logrado imponer una disciplina a mi cuerpo*. Interiormente, *continúo siendo huraña...*”, todo lo

El ritmo de la traducción también se percibe distinto cuando en lugar de transcribir un flujo de impresiones se despliega un discurso narrativo. Pensemos en el imaginario de Bernard, por ejemplo, al evocar ciertos recuerdos tras contraponer el silencio con los ruidos de la ciudad:

We are landed; we are on shore; we are sitting, six of us, at a table. It is the memory of my nose that recalls me. I rise; 'Fight,' I cry, 'Fight!' remembering the shape of my own nose and strike with this spoon upon this table pugnaciously.

Ya tocamos el suelo; ya hemos alcanzado la ribera: somos seis personas sentadas alrededor de una mesa. Es el recuerdo de mi nariz el que me ha hecho retornar a la realidad. Me he levantado lanzando un grito de guerra al acordarme de la forma de mi nariz y he golpeado ferozmente la mesa con esta cuchara.

Cuando Franulic agrega deliberadamente que los ruidos “de los tranvías nos obligan a retornar a la tierra”, o cuando traduce “It is the memory of my nose that recalls me” como “Es el recuerdo de mi nariz el que me ha hecho retornar a la realidad”, predispone el escenario que quiere mostrar a su lector: un personaje que cuenta lo que recuerda e imagina y luego se ubica espacio-temporalmente en su presente de nuevo. Sin embargo, Woolf no establece ninguna especie de indicadores como estos para que el lector comprenda lo que acontece a nivel diegético.

De haber reconocido el verdadero peso del ritmo en la obra, Franulic no habría procurado reproducir los flujos de percepciones, sentimientos e ideas de los personajes como si fueran discursos secuenciales. No se puede imprimir una clara secuencia en un discurso subjetivo donde no existe tal –y como ejemplo, la insistencia de Franulic en la cita anterior por marcar el paso de la imaginación a la realidad de Bernard. No se puede forzar una evidente transición de causas a efectos donde lo que importa es la sucesión de impresiones en el mundo interior a

resaltado en cursivas consiste en explicaciones de lo que la traductora entendió durante su lectura, mas no necesariamente en una equivalencia del sentido original.

partir del exterior. Después de todo, como dijo la propia Woolf, “Life is not a series of gig-lamps symmetrically arranged; Life is a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end”(Woolf, 1921: 1924).

Franulic minimizó la trascendencia del ritmo de la obra al inscribirla a un mundo menos subjetivo y más lineal, lógico, coherente, organizado. Mientras que Woolf usa el tiempo presente, Franulic insiste en usar el tiempo presente perfecto –o lo que dentro de la terminología de Andrés Bello es el antepresente–. Esta decisión por parte de la traductora muestra que no se percató de que el flujo de ideas breves que se marca en el original (Bernard se pone de pie, piensa en su grito de “¡Lucha!”, recuerda su nariz y golpea la mesa) indica un presentismo deliberado “we *are* on shore; we *are* sitting; the memory [...] *recalls* me; I *rise* ...”. Seguir un flujo de acciones en presente le permitió a Woolf indicar que estas no acontecen en el momento de la locución, sino en una dimensión atemporal que normalmente se emplea en la poesía.²³ Como dijera Dorrit Cohn, “[w]hen the speakers describe their own gestures, as they often do, they replace the progressive present customary in spoken English by the tense reserved for English poetry –for which George T. Wright has suggested the name “lyric present” (264).

Por consiguiente, se podría decir que hubo cierta negligencia por parte de Franulic en cuanto a la reproducción de la carga lírica que Woolf imprimió en su obra. En ciertas ocasiones la traductora hace menos patente el lenguaje figurado: “Los barcos de Rhoda han alcanzado la ribera” (“Rhoda has rocked her ships to

²³ Así por ejemplo, Macbeth dice “But now I am cabined, cribbed, confined, bound in / To saucy doubts and fears (3.4.24-5).

shore”), orillando al lector a evocar un imaginario totalmente distinto²⁴; otras, elude alusiones al movimiento de las olas, es decir, pasa desapercibido un lenguaje connotativo, una selección cuidadosa de palabras y expresiones que denota un ritmo. Así por ejemplo, al traducir “Anxiety is at rest [...] Neville’s tortures are at rest” como “La ansiedad se apacigua [...] Las torturas de Neville han cesado”, Franulic no atiende a la aparición de elementos anafóricos (“at rest”) y no otorga suficiente cuidado al hecho de que Woolf buscó enfatizar el movimiento de las olas como motivo; ya que al reiterar que la ansiedad y las torturas de Neville están “en calma”, alude indirectamente a la pasividad del oleaje marino.

Franulic no parece haber reparado en la importancia de reproducir todos los factores arriba mencionados a fin de transcribir la cualidad más significativa del lirismo en *The Waves*: su ritmo. Al final, después de todo –y tal como dijera Coombes sobre el ritmo en general–, es un espléndido ritmo como hilo conductor lo que “tends to blur the content and tempts the reader to pay little attention to the frequent vagueness [and] confusions” (20); es el ritmo lo que nos permite detectar la conexión entre las impresiones y sensaciones, los pensamientos y sentimientos que componen el argumento de la obra.

Recapitulando todo lo hasta aquí expuesto, ¿en qué radica la debilidad de la traducción de Franulic? En que pierde de vista que *The Waves* gira en torno a un ritmo, en que éste es producto de una estructura predeterminada, la cual consiste en la interacción de psicoanalogías, motivos y figuras retóricas. Franulic parece no haberse percatado de que estos tres elementos se ven entrelazados por un mismo *leitmotiv* a lo largo de la obra: la constante equiparación con el movimiento de las olas del mar.

²⁴ Dado que una traducción más fiel de la idea sería: “Rhoda ha mecido sus barcos hasta la orilla.”

Claro está que la pregunta ahora es si lo que estoy proponiendo aquí es que la traducción se denuncia como tal a la vista de cualquier receptor y no sólo ante aquel que emprende la tarea de cotejar las traducciones con el original. Ante lo cual respondo como sigue: tal como se expondrá a continuación, no sólo al prorrumpir toda lógica de sentido, sino también al ignorar las leyes estructurales que rigen la lengua de llegada, se muestra una negligencia en cuanto a la composición –y efecto estético– global del texto.

EL EFECTO ESTÉTICO DE *THE WAVES* Y EL DE SU TRADUCCIÓN

Este trabajo nos ha conducido paulatinamente a descubrir que una traducción negligente de la construcción formal de un texto puede originar en el público lector tanto una recepción totalmente distinta a la producida por la obra fuente, como también un escepticismo en cuanto a la posibilidad de traducir fielmente la prosa lírica como la de *The Waves*.

Conforme se ha desarrollado esta investigación, se ha podido vislumbrar que una traducción indolente de la forma de *The Waves* propicia cambiar en diferentes grados su esencia que, no está por demás reiterar, es el ritmo. El estudio de la traducción de Lenka Franulic muestra que si hubiera reproducido la reincidencia de los recursos anafóricos, los motivos y las psicoanalogías en *The Waves*, habría logrado que el lector se percatara de la trascendencia que tiene el ritmo en la obra y percibiera el efecto estético provocado por el texto fuente.

Sin duda, la forma de la traducción de Franulic no se distingue por su lirismo; no obstante, sí destaca por el extranjerismo desbalanceado que se detecta en ocasiones y por la innecesaria naturalización del texto que se percibe en otras.

Expliquemos lo anterior: en 1813 Friedrich Schleiermacher argumentó que al traducir se puede transportar al lector al texto de origen o bien se puede trasladar la lectura al lector. El traductor podía optar entre “domesticar” o “extranjerizar” la obra.²⁵ Sin embargo, de apegarnos a este enfoque, podemos

²⁵ “Schleiermacher allowed the translator to choose between a domesticating method, an ethnocentric reduction of the foreign text to target-language cultural values, bringing the autor back home, and a foreignizing method, and ethnodeviant pressure on those values to register the linguistic and cultural difference of the foreign text, sending the reader abroad. (Venuti, 1995: 19-20)

decir que Franulic no se apegó a ninguno de estos dos métodos en particular y que ello determinó claras consecuencias.

Franulic procuró traducir muy literalmente en diversas ocasiones, provocando que en ciertas expresiones y oraciones se tornara evidente la influencia ejercida por la lengua de partida (el inglés) cuando al pretender evitar la literalidad, se cayó en una redacción inusual del español. Como muestra consideremos la siguiente cita, donde Franulic opta por “viejas damas” (“old ladies”) en lugar de “ancianas”; “Rhoda acaba de percibirme” (“Now Rhoda sees me”) en lugar de “Ahora me ve Rhoda”, o bien, “Neville vuelve la cabeza hacia donde yo estoy” (“Now Neville turns”) en lugar de “Ahora voltea Neville”:

Now, Hampton Court –Hampton Court- the words beat a gong in the space which I have so laboriously cleared with half a dozen telephone messages and postcards, give off ring after ring of sound, booming, sonorous: and pictures rise –summer afternoons, boats, old ladies holding their skirts up, one urn in winter, some daffodils in March –these all float to the top of the waters that now lie deep on every scene.

‘There at the door by the Inn, our meeting-place, they are already standing –Susan, Louis, Rhoda, Jinny and Neville. They have come together already. In a moment when I have joined them, another arrangement will form, another pattern (210).

En cambio, cuando digo ahora “Hampton Court... Hampton Court...”, estas palabras resuenan como un gong en el espacio que he despejado con tanta laboriosidad mediante una docena de llamados telefónicos y tarjetas postales; ellas resuenan como esparciendo continuamente nuevas ondas sonoras y recuerdos que suben a la superficie: recuerdos de tardes de verano, de paseos en bote, de viejas damas alzando el borde de sus polleras, de una urna de mármol en invierno y de narcisos en la primavera. Todo esto flota en la superficie de las aguas bajo las cuales mi pasado yace ahora profundamente sumergido.

“Ya están todos allí, en la puerta de esta hostería rústica donde nos hemos dado cita: Susana, Luis, Rhoda, Jinny y Neville. Han llegado todos juntos antes que yo. Dentro de un instante, cuando me reúna a ellos, un nuevo orden va a establecerse, un nuevo diseño va a formarse. (174).

Consideremos otro ejemplo: “In a moment, when I have joined them, another arrangement will form, another pattern” traducido como “Dentro de un instante, cuando me reúna con ellos, un nuevo orden va a establecerse, un nuevo diseño va a formarse” y no como “En un momento, cuando me les reúna, se habrá formado otro compromiso, otro diseño”.²⁶ Por traducciones como la citada, gran

²⁶ Véase mi traducción en el apéndice 4.

parte de la obra acaba siendo un texto con una estructura sintáctica extranjera disfrazada por una morfología española.

Franulic no sólo hace uso de una sintaxis que revela la existencia de un texto anterior en otro idioma, sino también de construcciones idiomáticas que el lector de la traducción, consciente de su procedencia extranjera, no esperaría encontrar; en otras palabras, incorpora localismos que debería evitar si tuviera el firme propósito de conservar la otredad²⁷ del texto. Si éste nunca fue su propósito, ¿cómo podemos explicarnos que desarrollara un texto extranjerizado a nivel sintáctico, pero naturalizado a nivel idiomático?

A decir verdad, Franulic no muestra una determinación constante por ser invisible como traductora ante los lectores: en su traducción encontramos que no existe la fluidez necesaria para que se perciba a la autora en lugar de a la traductora a lo largo del texto.²⁸ Así como calcó innecesariamente cierto extranjerismo a través de la sintaxis, también incurrió en la naturalización del contenido más allá de lo necesario. Como dijera Venuti citando a diversos críticos respecto a la fluidez de las traducciones:

[f]luency also depends on syntax that is not so “faithful” to the foreign text as to be “not quite idiomatic,” [...] A fluent translation is immediately recognizable and intelligible, “familiarized,” domesticated, not “disconcerting[ly] foreign, capable of giving the reader unobstructed “access [...] to what is “present in the original”. (1995: 4-5)

Notemos cómo se quebranta la fluidez en la traducción del siguiente fragmento:

‘There at the door by the Inn, our meeting-place, they are already standing –Susan,

²⁷ Al hablar sobre la “otredad” o el “extranjerismo” de una obra literaria, en realidad aspiro a remitir a la alteridad, extrañeza o exotismo –cualquier denominación que se prefiera– impregnados en el texto, mismos que lo denuncian como parte de otra cultura. Una traducción conserva la otredad a nivel cultural desde el instante en que se repiten, por ejemplo, las referencias geográficas, ciertos localismos o costumbres; no obstante, no siempre pasa lo mismo a nivel lingüístico formal.

²⁸ Una traducción fluida suele ser escrita con lenguaje contemporáneo y no arcaico; se trata de un lenguaje estándar, no de uno coloquial o especializado o de una jerga. Es una traducción que suele evitar el uso de palabras extranjeras. (Venuti, 1995: 4)

Louis, Rhoda, Jinny and Neville. They have come together already. (210)

y

“Ya están allí, en la puerta de esta hostería rústica donde nos hemos dado cita: Susana, Luis, Rhoda, Jinny y Neville. Han llegado todos juntos antes que yo. (175)

Franulic limita el campo denotativo de “Inn” a “hostería rústica”, lugar en el que difícilmente se concebiría la cena que comparten los personajes, según se indica párrafos después; ya que una hostería evoca un lugar de descanso rústico, pero Hampton Court, el sitio al que de hecho se hace referencia, no es tal.²⁹

Además, los cambios efectuados respecto a algunos de los nombres propios (Susan y Louis son los únicos nombres hispanizados –Susana y Luis–) dan pauta a reconsiderar los procedimientos llevados a cabo en la traducción: ¿por qué no hispanizar todos los nombres? De no ser posible, ¿por qué no conservarlos todos tal cual para hacer un poco más patente el extranjerismo de la obra?

Franulic no evitó el uso de las expresiones idiomáticas propias del español que ella hablaba y, de tal forma, le confirió a su trabajo cierto exceso de naturalización, como se aprecia en la traducción del fragmento que hemos venido analizando. Su traducción de “telephone calls” y “skirts” surge como un uso de localismos (puesto que las polleras, por ejemplo, son faldas que se conocen como tales principalmente en países de América del Sur). ¿Por qué motivo Franulic preferiría ciertos vocablos sólo usados en ciertos países hispanohablantes? La respuesta es clara: la traductora delimitó su público lector desde un inicio; la obra fue escrita para hispanohablantes latinoamericanos primordialmente.

²⁹ “Inn” tiene las siguientes acepciones: taberna, hostel, hostería, posada; sin embargo, Hampton Court es uno de los palacios reales emblemáticos ingleses situado a orillas del Támesis.

Es muy probable que Franulic aspirara a que su lector concibiera con precisión las imágenes que la autora describe; de haberse apegado a la cultura extranjera ciegamente, el resultado hubiese sido la incompreensión y el desconcierto por parte del lector. La imagen descrita no es la de unas viejas damas que se levantan las faldas, como podría interpretarse, sino la de unas ancianas que sólo levantan un poco sus faldas externas para no mancharlas al pasar por un presumible charco de agua sucia, de ahí que Franulic prefiriera “polleras” a faldas. Como se aprecia, hubo que remitir a la concepción del vestido en la cultura de llegada para ofrecer un sentido fidedigno.

¿Por qué razón se habría de delimitar la temporada en que aparecen narcisos como “primavera” y no como “marzo”, como correspondería? Se sabe que los narcisos se dan a finales de invierno, principios de primavera; pero esta temporada de florecimiento no llega durante el mismo mes a cualquier país. La traductora, a diferencia de Woolf, le da pauta a los lectores hispanohablantes de diversos países (y no sólo de aquellos donde la primavera llega en marzo: los que se encuentran al norte del ecuador) de pensar en el florecimiento de los narcisos en la estación apropiada. En otras palabras, cambios como éste tornan evidente que la traductora tuvo muy presente que sus lectores serían hispanohablantes, la mayoría de los cuales reside al sur del ecuador, donde, dicho sea de paso, la primavera comienza en septiembre.

Subrayemos otros indicios de la existencia definida de un público lector predeterminado:

And each of you feels when I speak, “I’m lit up. I am glowing.” (217)

Y la traducción de Franulic:

Y cada uno de vosotros piensa cuando hablo: “Lo que él dice me ilumina, me enciende”.
(180)

En esta cita se hace uso del voseo pronominal, el cual, dicho sea de paso, se repite como patrón a lo largo de la obra. El *vosotros* posee una carga referencial considerable: no remite al voseo reverencial de España pero sí al voseo dialectal americano;³⁰ por lo que propicia que el lector se traslade a un lugar de habla hispana centroamericano o sudamericano.

Entonces, ¿en dónde radica la falla? ¿Cuál es el problema de transportar el texto al lector, de naturalizar un texto a fin de que lo entienda el público receptor? El inconveniente está en que una primera lectura –antes incluso de llevar a cabo una investigación extratextual que me permitiera saber la nacionalidad y lengua materna de la traductora–, ya me revelaba un español que no le es familiar a todo hispanohablante. Posteriormente, una vez identificado el origen chileno de Franulic y su ascendencia yugoslava,³¹ se confirmó lo ya sospechado: el español de la traducción está muy lejos de ser uno estándar³²; a decir verdad, se trata de un español provisto de localismos chilenos; lo que nos

³⁰ Otra cita que lo testifica: “... *os* envidia y desprecio, pero jamás siento felicidad al reunirme con *vosotros*”. (“...I envy and despise you, but I never join you happily”(222).) A decir verdad, este fue un importante rasgo distintivo que nos motivó a seleccionar la traducción de Franulic. De una manera contraria a las expectativas, la traducción de origen chileno presentó un voseo más reiterativo y enfático que las traducciones españolas de la obra también leídas. El voseo es el uso del pronombre *vos* como segunda persona singular, utilizando la 5ª inflexión verbal (correspondiente al *vosotros*) habitualmente mezclada con la 2ª inflexión verbal (correspondiente a *tú*). Esta peculiaridad del español existe en España, Argentina, Chile, Uruguay, Paraguay, Bolivia, Perú, Ecuador, Colombia, Venezuela, Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicaragua y en Costa Rica, principalmente. Véase el estudio de María Beatriz Fontanella de Weinberg: http://www.iacd.oas.org/Interamer/Interamerhtml/Weinberghtml/Weinb_Weinb.htm

³¹ Lenka Franulic Saltar (1908-1961). Hija de inmigrantes yugoslavos. Nació en Antofagasta y vivió casi toda su vida en Chile. Reconocida periodista que en 1957 obtuvo el Premio Nacional de Periodismo. (www.webmujeractual.com/biografías/nombres/lenka_franulic.htm)

³² Hablar de una lengua estándar equivale a pensar en una variedad lingüística común a un conjunto de dialectos, en la que se elimina aquello que sea demasiado particular, especialmente en el terreno de la pronunciación, y se buscan formas léxicas y morfológicas de consenso. La lengua estándar es la variedad de una lengua que se impone sobre las variedades sociales o locales en un país determinado, y que, por consiguiente, es hablada por el mayor número de personas; aunque, según la perspectiva de otros, sólo los extranjeros bien adiestrados en la lengua, hablan la lengua estándar. (Véase *Circunstancia*, No. 1, Abril 2003, Inst. Univ. Instit. Ortega y Gasset)

orilla a decir que Franulic estableció específicamente a los hispanohablantes chilenos como lectores preestablecidos.

Es muy probable que el propio uso de localismos y el uso de expresiones idiomáticas pertenecientes a la lengua de llegada tengan su origen en la intención de ofrecer un texto que, por estar naturalizado, permitiera una mejor recepción por parte de la cultura de llegada que siempre se tuvo en mente. No obstante, si bien es posible que dicho público lector hallara en esta traducción la fluidez necesaria, de la misma manera en que se lee *The Waves* y no se piensa que fue escrita para los ingleses, la traducción no debería dar la impresión de que fue escrita para sudamericanos hispanohablantes, (presumiblemente, como ya se dijo, un público chileno). He llegado a la conclusión de que un español, a diferencia de un chileno, por ejemplo, no encontraría la misma fluidez (y transparencia) en el texto de Franulic.

Estas digresiones nos conducen a lo siguiente: la traducción de Franulic no logra dar la impresión de que se trata de un texto fuente. Parece ser que Franulic se apegó tanto a la sintaxis extranjera unas veces y a la naturalización otras tantas, que provocó que llamara más la atención la construcción lingüística que el contenido; y si bien esto es precisamente lo que acontece al leer *The Waves* en inglés, la diferencia respecto a la traducción radica en que la estructura y el lenguaje de la obra en inglés resaltan debido a su lirismo, a las estrategias literarias que crean su ritmo, y no a raíz del extranjerismo o a la naturalización que acaban impidiendo una traducción fluida (y, por tanto, la invisibilidad de la intervención de la traductora).

La importancia otorgada a la lengua y a la cultura de llegada delata la intervención de un traductor, así como lo hace la sintaxis extranjerizada de la

traducción; puesto que ésta no constituye una estrategia intencional de evocar la procedencia extranjera de la obra, sino más bien, una clase de ruptura de la fluidez que hace patente la mediación del traductor.

Aspirar a complacer un público determinado impide que el traductor sea completamente transparente (aun cuando así se lo exigiera la tradición). Por consiguiente, y habiendo tomado todo lo anterior en consideración, se puede cuestionar la traducibilidad de una obra, si el traductor fracasa en la tarea de proyectar una otredad sin que ésta se vea contaminada por un exceso de rasgos de la lengua, o la cultural en sí, tanto de llegada como de partida.

Una traducción presupone “the reconstruction of the foreign text in accordance with values, beliefs and representations that preexist it in the target language” (Venuti, 1995: 18); sin embargo, dicha reconstrucción siempre es relativa, dado que en ella habrán fluctuado simultáneamente, y a manera de fuerzas antagónicas, el interés por reflejar la otra cultura y la necesidad de hacerla comprensible para el nuevo público receptor.

Se ha escrito mucho sobre la necesidad de reflejar de forma transparente la intención del autor extranjero, o bien el significado esencial del texto extranjero³³. Para algunos traductores, la transparencia se ve reflejada en gran medida en la fidelidad semántica: en palabras de Walter Benjamín, “A real translation is transparent [when] it does not cover the original, does not block its light, but allows the pure language, as though reinforced by its own medium, to shine upon the original all the more fully” (1977: 79). Con lo cual se quiere decir que siempre y cuando la traducción conserve el sentido original del texto fuente y

³³ Mi traducción de “transparently reflecting the foreign author’s personality or intention or the essential meaning of the foreign text” (Véase Venuti, 1992: 5).

permita prolongar la vida de éste, se hablará entonces de una traducción transparente, una bien lograda.³⁴

No obstante, la verdad es que la transparencia se ve delimitada por diversos factores. Como se ha podido apreciar en este estudio, el trabajo del traductor, incluyendo el grado de naturalización al que se someta la obra, se ve determinado por las exigencias del público lector prefigurado: cada acto lingüístico lleva implícita la intención de reflejar un tiempo y un espacio determinados, los del texto fuente, aparentemente, sin importar cuán ajenos les resulten al lector de la traducción; pero si en lugar de reproducir dicho universo espacio-temporal, se adapta uno con el que el lector esté más familiarizado, ya se está moldeando el texto a otra idiosincrasia.

Ciertamente, el traductor se enfrenta con la compleja tarea de conservar lo que Benjamín llamó “la lengua pura” adaptándola a una cultura que le está dando forma (puesto que el texto permanece en lo abstracto hasta no verse delineado por los signos de una sociedad organizada); pero además, lidia con diversos problemas a nivel formal dentro de la lengua: con el propósito de obtener una traducción fluida, determina la pertinencia de usar un lenguaje “actual” y no uno arcaico, o bien uno estándar y no uno coloquial o claramente definido como jerga (que podrían alterar el tiempo y el espacio determinados en la obra fuente); y, por si fuera poco, confronta la tarea de evitar el uso de extranjerismos y de una sintaxis demasiado fiel a la del texto extranjero. En el caso de no hacerlo, el resultado es un texto extraño, del que llama más la atención el cúmulo de rasgos

³⁴ De acuerdo con Benjamín, la lengua pura consiste en aquello que unifica a las lenguas, algo implícito, gracias a lo cual reconocemos un mismo mensaje en las diferentes traducciones de cierto texto. Benjamín sustenta que, como dijera Mallarmé, las lenguas son imperfectas debido a su pluralidad y que la única perfecta está en ausencia: “the immortal word still remains silent; the diversity of idioms on earth prevents everybody from uttering the words which otherwise, a one single stroke would materialize as truth”(Mallarmé *apud Ibid.*: 77).

desconocidos en la lengua en sí, que el contenido (Venuti, 1995: 4-6). Mas insisto, éste es el ideal establecido por los adeptos a la idea de que entre más fluida sea la traducción, más invisible será el traductor. La realidad es que muchas veces el traductor no se percata hasta qué grado “naturaliza” la obra al tiempo que se propone conseguir un texto fluido.³⁵ Durante el mismo proceso de remplazar la cadena de significantes que constituyen la lengua de partida por la de la lengua de llegada (*Ibid.*: 17), se confieren al trabajo rasgos distintivos que insinúan la admisión de otra lengua-cultura³⁶ en la obra extranjera.

Un breve estudio comparativo –como el que se ha desarrollado aquí– entre fragmentos del texto original y la traducción permiten vislumbrar hasta qué punto el traductor naturaliza el texto consciente o inconscientemente, determinando así el grado de otredad que la obra transmite. A decir verdad, su transparencia queda delimitada por la inclinación que se tenga: la de naturalizar o la de conservar la otredad; puesto que tanto un texto muy naturalizado como uno muy extranjerizado hacen evidente la intervención del traductor.

Cierto es que no se puede evaluar la traducibilidad de la prosa lírica sólo tras sopesar el grado de naturalización o de otredad que domine en ella, o tras determinar la transparencia del traductor: la traducibilidad de un texto también está sujeta a la relatividad de las lecturas: por un lado, a la capacidad de interpretación, a los conocimientos literarios o culturales y a la apreciación

³⁵ “Anglo-American culture [...] has long been dominated by domesticating theories that recommend fluent translating.” (Cf. Venuti, 1995: 21).

³⁶ Cada lengua lleva implícita –y hace explícita– la identidad de una cultura. Antes que nada concibamos a la lengua y a la cultura como dos entidades inseparables: la una depende de la otra; sin lengua no hay cultura, y sin cultura no hay lengua. De acuerdo con el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* (XXIIa Ed.), “cultura” es el “conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época, grupo social, etc.”, ninguno de los cuales podría haberse manifestado sin un sistema de comunicación; sin embargo, es precisamente gracias al desarrollo de sistemas de comunicación en forma oral y escrita (principalmente) que los grupos humanos lograron compartir sus estilos de vida, sus inquietudes, sus descubrimientos.

estética de un lector-traductor; y, por el otro, a la clase de lectura realizada y los factores que demarquen dicha lectura.

Sin duda, el acto de la lectura misma, y no meramente el lector o el texto por separado, condiciona en gran parte la traducibilidad de la obra: se puede realizar una lectura denotativa, connotativa, asociativa o emotiva de un texto y, por consiguiente, cualquier obra puede derivar en innumerables interpretaciones distintas -lo que, de hecho, pone en duda la posibilidad de traducir correctamente cualquier tipo de obra.

La traducibilidad también está condicionada por el momento, el espacio y todos los componentes internos y externos respecto al lector que determinen una lectura. Cada lector lleva a cabo una lectura distinta, incluso en diferentes momentos de su vida. Mas no sólo cada tiempo, sino también cada espacio en que el lector se vea circunscrito delimitan sus capacidad fisiológica de comprensión, de asociación, de interpretación. Los gustos, conocimientos e intereses de cada persona están condicionados por el momento de su vida en que se encuentre o, a decir verdad, por el cúmulo de factores culturales que la condicionen: su nacionalidad, la época que esté viviendo (toda clase de sucesos políticos, sociales, económicos, biológicos, etc. que lo afecten en el momento en que realice la lectura).

Sin embargo, no es la gran diversidad de lecturas posibles (que da pauta a creer que existe más de una forma de interpretar *The Waves* y, por ende, de traducirla) lo que nos ha conducido a cuestionar la traducibilidad de la prosa lírica de esta obra. Al poner en duda la traducibilidad de una obra lírica como ésta, no se está meramente evidenciando la relatividad de la lectura misma; más bien se está cuestionando la reproducción del efecto estético producido por la obra

fuente. La traducibilidad de *The Waves* está sujeta a la asimilación de su constitución lírica, particularmente de su conformación rítmica, y a la capacidad de reproducir el efecto estético: la continua equiparación entre su forma y su contenido con las olas del mar.

El efecto estético que la obra en inglés, en español o en cualquier otro idioma debe provocar en el lector se concretiza de la siguiente manera: el lector debe sentir que se mueve a través de la lectura como las olas del mar. En palabras de Gillian Beer,

the reader of *The Waves* needs to swim, to trust to the buoyancy of the eye and the suppleness of the understanding. It is no good panicking when sequence seems lost or persons are hard to pick out. The rhythms of the work will sustain us comfortably as long as we do not flounder about trying to catch hold of events. The events are there, sure enough, but they are not sundered from the flow. This is to say that the form of the waves is acted out in the actual reading experience, and the reader must trust the medium. The rhythmic patterns of the book, this 'play.poem', provide the clues for performance (1996: 89).

“Could one not get the waves to be
heard all through?”
(Woolf, *D III*, 236)

CONCLUSIONES

¿Qué efecto estético exactamente se debe experimentar al leer *The Waves*?
¿Cuál es el efecto estético que la obra en inglés provocó –y provoca en sus lectores? ¿Cuál es el efecto estético de todo lector de la traducción de la obra? Delimitar dichos efectos no puede ser más que una propuesta de lectura, dado que, según lo argumentado en este trabajo, cualquier interpretación se ve condicionada por intereses estéticos, así como también por gustos, preferencias o conocimientos literarios y culturales, por capacidades de interpretación y de evaluación estética, y por el entorno socio-político y económico, o, para ser más exactos, por la cultura en que cada lector esté inmerso.

Una vez aclarado lo anterior, resumo mi propuesta de lectura como sigue: el hilo discursivo (la secuencia y conexión) entre los soliloquios que dominan a lo largo de *The Waves* se rige por la existencia de un ritmo. El texto no está esquematizado semánticamente sino líricamente: cualquier lectura, interpretación o traducción que se haga de él, debe dejarse guiar no por una secuencia semántica, sino por una rítmica. El discurso de la obra no está delineado por la relación causa-efecto¹, y tampoco está sujeto a una interacción dramática entre personajes, más bien está delineado por un ritmo.

El ritmo de esta obra se basa en gran medida en su estructura. A diferencia de un poema versificado (en el que la métrica, la rima y la acentuación, principalmente, delimitan el ritmo del texto) en *The Waves*, además de la

¹ En *The Waves* “connections are situated at the level of the discourse, rather than the level of the story” como dijera Nattiez respecto a la música. Nattiez, *op.cit.*, p244.

encadenación o asociación temática, la organización sintáctica y la interrelación fonética hacen posible la concepción de una cohesión y una coherencia rítmica.

La lectura rítmica presentada aquí propone una resemantización de una obra literaria: *The Waves* deja de ser la serie de soliloquios aparentemente inconexos que se puede hallar en una primera lectura, y se convierte en una sucesión de discursos que conforme surgen, desaparecen, que conforme emergen, se hunden –tal como lo hacen las olas del mar. Cada soliloquio aparece y participa en el proceso de erigir un entramado de ideas y sentimientos que se entrecruzan en el texto, para luego desaparecer y dar pauta a que otro más emerja y poco después se sumerja, creando así la trama de la obra.

Sin duda, la trama se presenta un tanto nebulosa para los lectores. *The Waves* no es un relato detallado de los acontecimientos en que seis personajes se ven involucrados. Se trata, más bien, de la exposición de la conciencia de estos seres ficticios; a partir de la cual los lectores construyen una historia. *The Waves* es una obra llena de lo que Wolfgang Iser llamaría “vacíos”². El lector se ve en la tarea de llenar los huecos originados tanto por la ausencia de una secuencia narrativa cronológica detallada, como por las interrupciones que cada soliloquio sufre al intervenir los otros personajes. Como dijera Iser,

la aparición de vacíos en la organización de un texto hace que las conexiones se produzcan en forma mucho más matizada o incluso heterogénea. Por esta razón el texto se expande en múltiples posibilidades potenciales de realización y las eventuales lecturas nunca agotarán todas las posibilidades que aumentan con las conexiones no formuladas de la secuencia de frases o con los vacíos en el entrelazamiento de los correlatos intencionales. (*Ibid.*: 153)

² Para Iser, la indeterminación es “el elemento principal de articulación entre texto y lector. La experiencia estética no se debe a una emoción originaria desprendida de las cualidades metafísicas, sino a *lugares vacíos* que permiten al lector introducir la experiencia ajena de los textos en su propia experiencia vivida.” Wolfgang Iser, “El proceso de lectura” en *Estética de la recepción*, Rainer Warning, Ed., p. 27

Es decir, *The Waves* ofrece múltiples lecturas; su estructura fragmentada incita a reconstruir el texto en una gran diversidad de maneras; pero además, su naturaleza poética, es decir, connotativa y emotiva impide la posibilidad de que exista una interpretación única y definitiva.³

En realidad, el texto puede originar una multiplicidad de lecturas aún mayor cuando se ve sometido a un proceso de traducción, ya que éste hace patente la ideología no sólo del autor o autora, sino también de la sociedad concebida como público destinatario inicial y de los diferentes grupos de receptores, inmersos en otra lengua, contexto social y momento histórico.

Sin embargo, con todo lo anterior no se pretende decir que el número de lecturas de un texto sea infinito. De acuerdo con Paul Ricoeur, “[e]l texto es un campo limitado de interpretaciones posibles” (1985:64). En ningún momento se debe dar por sentado que cualquier lectura es correcta. Sólo es válida aquella en la que el lector se ve afectado por los componentes del texto. Cualquier otra lectura es subjetiva, dado que se ve delimitada por el contenido: aprobar o desaprobar, interpretar la intención, interpretar estéticamente son procesos subjetivos de las reacciones del lector.

¿Acaso, entonces, este estudio se delata como una lectura subjetiva más, en la medida de que es, en gran medida, una interpretación estética? De ninguna manera. Desde el momento en que se basa en los estímulos del texto, es decir, en su forma o estructura, no puede ser una mera lectura subjetiva del contenido.

³ Iser, al igual que Hans Robert Jauss, influenciados en gran medida por la hermenéutica fenomenológica de Hans George Gadamer, expone la importancia de llevar a cabo lecturas heurísticas, lo que descarta la posibilidad de que de una obra se desprenda un efecto estético correcto y único.

(Después de todo, este trabajo nació de la inquietud por determinar con qué recursos literarios se crea el ritmo de una prosa lírica.)

Por tanto, recapitulando todo lo antes dicho, el efecto estético que *The Waves* provoque siempre será un tanto distinto en cada lector, pero dado que idealmente debe nacer de su forma, podemos aventurarnos a decir que siempre debe estar condicionado por el aspecto formal que Woolf acentuó: el lirismo de la obra o, para ser más exactos, el ritmo que la caracteriza, que la distingue.

De ignorar que el ritmo evoca el movimiento ascendente-descendente de las olas del mar, se pasarán inadvertidos, en primera instancia, todos los recursos estilísticos que permiten la equiparación entre la vida de los personajes y el movimiento del mar y, en segundo lugar, cómo se cohesiona (y hasta qué grado hay coherencia en) el texto. Si nada de esto se percibe durante la lectura de *The Waves*, se habrá degradado su valor estético.

Este trabajo nos permitió averiguar de manera práctica que cada interpretación convertida en traducción –que cada decodificación transformada en codificación, usando la terminología de Steiner- puede crear un efecto estético distinto al que provoca el texto fuente: al traducir un texto se pueden producir variaciones semánticas y formales que, en conjunto, propicien reacciones muy diversas por parte de los lectores. Así por ejemplo, cuando Lenka Franulic omite analogías en algunos fragmentos no parece dañar la obra gravemente –mucho menos cuando reproduce el sentido en inglés de forma cabal-; no obstante, dado que la traductora no reconoce y hace patente que las repeticiones están reforzando el sentido de varios soliloquios o, incluso, del apartado o del libro en su totalidad, entonces está forjando un ritmo y, por tanto, un efecto distinto en el lector. Cualquier traducción de *The Waves* debe reproducir la intermitente

reiteración de psicoanalogías, motivos, imágenes y símbolos que hacen alusión al oleaje marino, puesto que la misma reincidencia evoca el sentido denotado: la repetición de un movimiento una y otra vez.

En otras palabras, hemos pretendido definir el efecto que produce el texto fuente, pero también hemos intentado precisar el efecto que crea la traducción de Franulic (y el que debería provocar cualquier traducción de la obra): se descubrió que mientras que en inglés se puede detectar la coherencia y cohesión entre los soliloquios –si los suscribimos al ritmo que fluye como el movimiento ascendente-descendente de las olas-, en la traducción de Franulic no siempre se percibe la conexión entre discurso y discurso. Por otro lado, aunque la traducción esté dotada de una significativa carga retórica, sólo algunos recursos literarios –y no la mayor parte, como en el texto fuente- convergen en una misma intención: evocar la imagen de las olas en movimiento. En la obra de Woolf reconocemos el movimiento ascendente-descendente a nivel retórico (metafórico, comparativo, simbólico, temático, onomatopéyico, aliterado), pero además, a nivel semántico, sintáctico y fonético; no obstante, en la traducción de Franulic sólo se rescata parcialmente el gran campo alusivo: mientras que el nivel semántico no se ve afectado, todos los demás sí resultan degradados. Al tomar todo esto en consideración, se torna claro que Franulic le otorgó mayor importancia al sentido del texto que a su composición formal.

No podemos defender que alguna traducción sea radicalmente mejor que la analizada en este trabajo (porque hacerlo ameritaría una investigación mucho más extensa); sin embargo, sí podemos sustentar que siempre que exista un apego tanto a la composición semántica y formal, como también a la intención o

propósito del texto, la traducción tendrá más probabilidades de provocar el efecto estético que origina la obra fuente –o, al menos, uno muy parecido.

A decir verdad, siempre y cuando se procure reproducir el efecto que propicia el texto fuente, el traductor puede –y muchas veces debe- valerse de recursos literarios no empleados por el autor: aunque el aspecto formal de la obra aparezca distinto, se habrá procurado transcribir su esencia. Podemos argumentar que la traducción al español de *The Waves* aquí discutida sólo rescata parcialmente su esencia, su ritmo, o bien que éste no puede ser completamente el mismo en ninguna otra lengua y que, por tanto, su traducibilidad no es cabal; sin embargo, la traducibilidad de *The Waves* o de cualquier otra obra circunscrita a la prosa lírica depende, en gran medida, de que el traductor identifique correctamente la esencia del texto y adopte las medidas necesarias para transcribirla.

Por consiguiente, cualquier traductor de *The Waves* puede usar los recursos literarios que le exija su lengua, siempre y cuando estén encaminados hacia el mismo fin: provocar la sensación de que existe coherencia y cohesión en lo que aparenta ser un cúmulo de fragmentos sobre la vida de seis personajes, la impresión de que incluso hay una sucesión temporal y un movimiento espacial y, por tanto, una trama, en el mundo fragmentado de acontecimientos, pero sobre todo, de ideas, impresiones, sensaciones y sentimientos que se nos presenta. Toda traducción de *The Waves* debe aspirar a lograr la exaltación de los sentidos, la imaginación, el intelecto y, por supuesto, la interpretación estética de los lectores; si estos no logran ser exaltados como lo hace la lectura del texto fuente, insistimos, el efecto estético será radicalmente otro.

Apéndice 1

La traducción de Andrés Bosch (publicada por Editorial Lumen primero en 1972 y por la Editorial Bruguera en 1980) refleja la intención de recrear un ritmo en particular, y esto lo consigue mediante la reproducción de ciertas psicoanalogías, la conservación de algunos motivos evidentes en el original y el uso de diversos tropos sonoros:

El sol se hundía. La dura piedra del día estaba resquebrajada y la luz se colaba por las grietas. Rayos rojos y dorados, como rápidas flechas con plumas de tinieblas, traspasaban las olas. Sin orden ni concierto, vagaban destellantes rayos de luz, como señales emitidas por islas hundidas, o dardos disparados por entre motas de laurel por muchachos rientes y desvergonzados. Pero las olas, al acercarse a la playa, estaban privadas de luz, y caían en larga percusión, como un muro al derrumbarse, un muro de piedras grises en el que ni una raya de luz había perforado un orificio. (185)

En realidad esta traducción –respecto al texto fuente- tiende a explicar más las imágenes que se describen; en otras palabras, a fin de que el lector las visualice, Bosch especifica y, con ello, le resta connotaciones al lenguaje. Así por ejemplo, al traducir “unpierced by any chink of light” como “en el que ni una raya de luz había perforado un orificio”, él busca especificar qué agente causa la grieta y qué tipo de daño le causa al muro, detalles que el original no incluye.

Bosch traduce acertadamente “signals from sunken islands” como “señales emitidas por islas hundidas”; aquí mientras en inglés la acción está implícita, en español no lo estaría de traducir literalmente. Pero, por otro lado, al traducir “Red and gold shot through the waves” como “Rayos rojos y dorados [...] traspasaban las olas” el efecto es distinto: se evocan dos imágenes un tanto diferentes. Originalmente se conciben los destellos rojos y dorados difundiéndose por el agua, pero con la traducción de Bosch uno se imagina los rayos (rojos y dorados) en su trayectoria desde el sol hasta el agua, hasta diseminarse no en la superficie del mar, entre sus olas, sino debajo de él.

El traductor se enfrenta con el problema de traducir descripciones (metafóricas) elípticas y, por tanto, la dificultad se duplica: el lenguaje elíptico, el que suprime algún elemento lingüístico del discurso sin contradecir las reglas gramaticales del idioma, corre el riesgo de convertirse en parte de un discurso telegráfico en español que en realidad no existe en el original. Si el traductor se toma la libertad de especificar algo (como al aclarar que son los rayos los que son rojos y dorados) recorta las connotaciones del texto de partida o frustra las ambigüedad que la autora presumiblemente quería crear: claro está –siguiendo con nuestro ejemplo– que se habla de los atributos de los rayos (del sol), pero también se puede estar haciendo alusión al mismo tiempo a los colores que se ven en el agua.

Las especificaciones resultan riesgosas cuando, por ejemplo, Bosch traduce “light poured through its splinters” como “la luz que se colaba por las grietas”. Uno puede sospechar que al preferir “grietas” y no “esquirlas” por “splinters”, él tenía en mente playas donde no abundan las astillas de piedras, playas que no están delimitadas por riscos (como la mayoría de las playas centroamericanas). Un cambio predeterminado como puede ser éste, cambia el lugar en el que se concentra la obra (sin duda, una playa pedregosa de Inglaterra). Lo anterior nos hace pensar que Bosch no determinó con anticipación para qué público estaba destinada su obra.

Por otra parte, podríamos aseverar que Bosch no mostró la suficiente preocupación por reproducir el ritmo del texto: en este primer párrafo del apartado VIII existe una secuencia de vocablos que marcan sólo relativamente (al menos no de manera tan acentuada como en el original) una transición de sonidos onomatopéyicos que evocan el ruido del mar. Pocas son las aliteraciones que

marcan el fluir de rugidos y susurros de las olas; entre los escasos ejemplos están “**dardos disparados**” y “**privadas [...] percusión**”(1972: 173, el énfasis es mío). No obstante, se pueden percibir otros factores de mayor trascendencia en la conformación de un ritmo dentro de la lengua inglesa: el marcado interés por acentuar anafóricamente la presencia de ciertos elementos demuestra el deseo por parte del traductor de reproducir una constante en el original: la anáfora. Bosch hace uso de la anáfora, es decir, de “la repetición intermitente de una idea, ya sea con las mismas o con otras palabras”(Beristáin, 1995: 50): “como *un muro* al derrumbarse, *un muro* de piedras grises” (“like a wall falling, a wall of grey stone”), “*Ahora* ya habían sido segadas las espigas. *Ahora* de sus ondulaciones...” (“Now the corn was cut. Now only a brisk...”), “El árbol [...] era ahora *negro, negro* y pelado como el hierro” (“The tree [...] was now black as iron, and as bare”) y, de tal manera, enfatiza el ritmo del fragmento.

De lo anterior se deduce que todo traductor de *The Waves* no sólo debe conseguir transmitir la importancia que Woolf le concedió a un discurso metafórico; sino también procurar que las analogías en español logren transcribir las imágenes originales y recreen la más de una connotación que cada una de ellas tiene. De no lograrse lo anterior, no sólo se estará alterando el trasfondo semántico, sino que también se estará reduciendo el valor artístico de la obra original. Si bien la labor de todo traductor de esta novela debe ir más allá de trasladar el sentido de un sistema a otro, o de decodificar y codificar –como definiera George Steiner a la traducción en *After Babel* (p.29)-, traducir *The Waves* presupone conservar las figuras retóricas que la autora usó o bien, auxiliarse de otras siempre y cuando éstas propicien el mismo efecto estético en el lector.

Sin perder de vista todo lo antes estipulado se propone la siguiente traducción para que el lector de este trabajo también emita su propio juicio:

El sol se hundía. La piedra dura del día se había resquebrajado y la luz se derramaba por sus esquirlas. El rojo y el dorado traspasaban las olas, como rápidas flechas intermitentes, emplumadas de oscuridad. Rayos errantes de luz destellaban y vagaban, como señales de islas hundidas, o cual dardos lanzados desde las ranuras de los laureles por niños risueños y desvergonzados. Pero las olas, al acercarse a la playa, se quedaban privadas de luz y caían con un prolongado estruendo, como un muro al derrumbarse, un muro de piedra gris, en el que no penetra ni una sola grieta de luz.

Al traducir este fragmento procuré ante todo recrear un momento captado desde una perspectiva única, la de un ente no identificado pero, sin duda, existente, gracias a quien podemos visualizar no un simple paisaje, sino una escena.

Frente a dicho ser desprovisto de una singularidad definida está transcurriendo el tiempo, de ahí que traduzca “The hard stone of the day was cracked” como “La dura piedra del día se había resquebrajado” y no “estaba resquebrajada”. Podemos percatarnos de la transición del tiempo si reparamos en las acciones de los cuerpos que se nos presentan: “Red and gold shot through the waves [...] But the waves, as they reared the shore, were robbed of light...”.

Al igual que Bosch, me vi en la necesidad de intercalar un símil al no poder conservar la metáfora cuando se traduce “in rapid running arrows, feathered with darkness” como “como rápidas flechas intermitentes emplumadas de oscuridad”. De haber optado por “en rápidas flechas intermitentes” se hubiera perdido la equiparación implícita que se establece en inglés. Cabe mencionar que consideré fundamental conservar el lenguaje figurado; por tal razón no delimité el agente acreedor de los atributos de ser rojo y dorado. Estos colores surgen como seres animados independientes y se deben conservar como tales.

El fragmento seleccionado está provisto de una gran cantidad de recursos retóricos; si bien no todos son rescatables, procuré revestir el lenguaje de mi traducción con el mismo deleite al que orilla el texto fuente. Así por ejemplo, a fin de evocar la aliteración “rapid running arrows” que remite al estruendo de las olas de la escena que se nos está presentando, opté por incluir vocablos provistos de sonidos fuertes: intermitentes, errantes, estruendo, derrumbarse, penetra. Si mi traducción logra exaltar los sentidos del lector –al menos su vista y su oído– habré cumplido el mismo cometido que Woolf se fijó.

Apéndice 2

'Drop upon drop,' said Bernard, 'silence falls. It forms on the roof of the mind and falls into pools beneath. For ever alone, alone, alone, -hear silence fall and sweep its rings to the farthest edges. Gorged and replete, solid with middle-aged content. I, whom loneliness destroys, let silence fall, drop by drop.

'But now silence falling pits my face, wastes my nose like a snowman stood out in a yard in the rain. As silence falls I am dissolved utterly and become featureless and scarcely to be distinguished from another. [...]

'In this silence,' said Susan, 'it seems as if no leaf could ever fall, or bird fly.'

'As if the miracle had happened,' said Jinny, 'and life were stayed here and now.'

'And,' said Rhoda, 'we had no more to live.'

'But listen,' said Louis, 'to the world moving through abysses of infinite space. It roars; the lighted strip of history is past and our Kings and Queens; we are gone; our civilization; the Nile; and all life. Our separate drops are dissolved; we are extinct, lost in the abysses of time, in the darkness.' (Woolf, 1931: 224-5)

-El silencio cae gota a gota -dijo Bernard-. El silencio se forma en el tejado del alma y cae al suelo en grandes lagunas. Eternamente solo, solo, escucho el silencio que cae y se prolonga en círculos hasta los supremos confines. Ahíto y satisfecho, en mi sólido bienestar de hombre maduro, yo, a quien la soledad destruye, dejo caer el silencio gota a gota.

"Pero ahora las gotas del silencio se deslizan sobre mi rostro, y mi nariz se funde como la del hombre de nieve erigido en el patio bajo la lluvia. A medida que el silencio cae, yo me disuelvo: mis rasgos se esfuman al punto que es difícil diferenciarme de otro hombre cualquiera. [...]

-En este silencio -dijo Susana-, parece que ninguna hoja pudiera caer jamás, que ningún pájaro pudiera emprender jamás el vuelo.

-Cual si hubiera ocurrido un milagro -dijo Jinny- y la vida se hubiera inmovilizado aquí para siempre.

-Y cual si no tuviéramos más necesidad de vivir -dijo Rhoda.

-Pero escuchad -dijo Luis- el ruido formidable del mundo avanzado a través de los abismos del espacio infinito. Este rincón iluminado de la Historia desaparece con nuestros reyes y reinas; nosotros pasamos y con nosotros la civilización, el Nilo y toda la vida. Nuestras gotas separadas se han disuelto; nos hemos perdido, nos hemos extinguido en los abismos del tiempo, en las tinieblas. (Franulic, 1997: 186-7)

—Gota tras gota -dijo Bernard-, cae el silencio. Se forma en el techo de la mente y cae abajo en charcos. Por siempre solo, solo, solo —oigo el silencio caer y barrer sus anillos hasta las orillas más lejanas. Ahíto y repleto, sólido con el bienestar de la madurez, yo, a quien la soledad destruye, dejo que el silencio caiga, gota a gota.

> Pero el silencio que cae horada mi rostro, merma mi nariz como si fuera la de un hombre de nieve que está en el jardín bajo la lluvia. Conforme cae el silencio, me disuelvo por completo, se desvanecen mis rasgos y apenas si me distingo de cualquier otro. [...]

—En este silencio —dijo Susan— parece como si nunca fuera a caer una hoja o a volar un pájaro.

—Como si el milagro hubiera sucedido —dijo Jinny—, y la vida se hubiera detenido aquí y ahora.

—Y —dijo Rhoda— no tuviéramos más por qué vivir.

—Pero escuchen —dijo Louis— al mundo moverse entre abismos del espacio infinito. Ruge; la franja iluminada de la historia y nuestros reyes y reinas son pasado; hemos desaparecido; nuestra civilización; el Nilo; y toda la vida. Nuestras gotas separadas se han disuelto, estamos extintos, perdidos en los abismos del tiempo, en las tinieblas.

Apéndice 3

Waves of hands, hesitations at street corners, someone dropping a cigarette into the gutter –all are stories. But which is the true story? That I do not know. Hence I keep my phrases hung like clothes in a cupboard, waiting for someone to wear them. Thus waiting for someone to wear them. Thus waiting, thus speculating, making this note and then another, I do not cling to life. I shall be brushed like a bee from a sunflower. My philosophy, always accumulating, welling up moment by moment, runs like quicksilver a dozen ways at once, has formed unalterable conclusions upon the true nature of what is to be known.' (Woolf, 1931: 218)

[...] Manos que hacen signos, gentes que vacilan en las esquinas de las calles, un cigarrillo que alguien deja caer en el riachuelo: todas estas cosas constituyen historias. Pero ¿cuál es la verdadera? No lo sé y por esto mis frases permanecen suspendidas como trajes que aguardan en un armario que alguien los use. En esta espera, sumido en estas especulaciones y haciendo anotaciones aquí y allá descuido de aferrarme a la vida. Yo seré sacudido de la vida como una abeja de un girasol. Mi filosofía, siempre en crecimiento, hinchándose sin cesar, corre en todas direcciones al mismo tiempo, igual que el vivo de plata. En cambio Luis, el severo Luis con sus ojos locos, ha llegado en su buhardilla, en su escritorio, a conclusiones definitivas acerca de la verdadera naturaleza el conocimiento. (Franulic, 1997: 181)

[...] Olas de manos, dudas en las esquinas de las calles, alguien que tira un cigarro al arroyo –todo son historias. ¿Pero cuál es a historia verdadera? No lo sé. Por ello guardo mis frases colgadas como ropa en un armario, esperando que alguien las use. Así, en espera, así, especulando, hago esta anotación y luego otra, y no me aferro a la vida. Se me va a sacudir como a una abeja de un girasol. Mi filosofía, siempre acumulándose, hinchándose, a cada momento, corre como el mercurio, hacia todos lados al mismo tiempo. Pero Louis, con sus ojos frenéticos mas severo, en su ático, en su oficina, ha llegado a conclusiones inacceptables sobre la verdadera naturaleza de lo que se debe conocer.

Apéndice 4

'Hampton Court,' said Bernard. 'Hampton Court. This is our meeting-place. Behold the red chimneys, the square battlements of Hampton Court. The tone of my voice as I say "Hampton Court" proves that I am middle-aged. [...] Now, Hampton Court –Hampton Court- the words beat a gong in the space which I have so laboriously cleared with half a dozen telephone messages and postcards, give off ring after ring of sound, booming, sonorous: and pictures rise –summer afternoons, boats, old ladies holding their skirts up, one urn in winter, some daffodils in March –these all float to the top of the waters that now lie deep on every scene.[...]Now Neville turns. Suddenly, raising my hand, saluting Neville I cry, "I too have pressed flowers between the pages of Shakespeare's sonnets," and am churned up. My little boat bobs unsteadily upon the chopped and tossing waves. There is no panacea (let me note) against the shock of meeting (Woolf, 1931: 210).

-Hampton Court –dijo Bernard-, Hampton Court. Aquí nos hemos dado cita. He aquí las chimeneas de ladrillo rojo, las construcciones cuadradas de Hampton Court. El tono con que pronuncio las palabras "Hampton Court" demuestra que ya no soy un hombre joven. [...] En cambio, cuando digo ahora "Hampton Court... Hampton Court...", estas palabras resuenan como un gong en el espacio que he despejado con tanta laboriosidad mediante una docena de llamados telefónicos y tarjetas postales; ellas resuenan como esparciendo continuamente nuevas ondas sonoras y recuerdos que suben a la superficie: recuerdos de tardes de verano, de paseos en bote, de viejas damas alzando el borde de sus polleras, de una urna de mármol en invierno y de narcisos en la primavera. Todo esto flota en la superficie de las aguas bajo las cuales mi pasado yace ahora profundamente sumergido. [...]De pronto Neville vuelve la cabeza hacia donde yo estoy y, mientras le hago un saludo con la mano, pienso: "Yo también he secado flores entre las páginas de los *Sonetos* de Shakespeare", y me siento cogido en la agitación general. Mi pequeña canoa danza peligrosamente sobre las olas. No existe panacea (anoto en mi libreta) contra el choque de los encuentros. (Franulic, 1997: 174)

-Hampton Court –dijo Bernard. Hampton Court. Nuestro lugar de encuentro. Obsérvense las chimeneas rojas, las almenas cuadradas de Hampton Court. El tono de mi voz al decir "Hampton Court" demuestra que ya no soy joven[...] Ahora, Hampton Court, -Hampton Court-, las palabras hacen sonar un gong en el espacio que yo he despejado laboriosamente con media docena de mensajes telefónicos y tarjetas postales, resuenan, una tras otra, ondas sonoras, retumbantes, sonoras, y surgen imágenes –tardes de verano, barcas, ancianas que se recogen las faldas, una urna en invierno, algunos narcisos en marzo-, todas ellas ascienden a la superficie de las aguas que ahora yacen en lo profundo de cada escena.[...]Ahora volteo Neville. De repente, levanto la mano y saludando a Neville grito: "También yo he prensado flores entre las páginas de los sonetos de Shakespeare" y quedo agitado. Mi barquita se menea inestable entre las olas agitadas del mar picado. No hay panacea alguna –permítaseme aclarar- contra la conmoción de los encuentros.

Apéndice 5

-El silencio cae, el silencio cae –dijo Bernardo-. Mas escuchad el tictac del reloj y el clamor del mundo que nos llama a retornar a él. Por un instante, percibí el rugido del viento de las tinieblas cual si hubiera pasado más allá de la vida. Pero el tictac del reloj y el ruido de los automóviles y de los tranvías nos obligan a retornar a la tierra. Ya tocamos suelo: ya hemos alcanzado la ribera: somos seis personas sentadas alrededor de una mesa. Es el recuerdo de mi nariz el que me ha hecho retornar a la realidad. Me he levantado lanzando un grito de guerra al acordarme de la forma de mi nariz y he golpeado ferozmente la mesa con esta cuchara. (Franulic: 187)

El silencio cae, el silencio cae –dijo Bernard. Pero ahora escuchen: tic tac; run run, el mundo nos arrastra de regreso a él. Oí por un instante los vientos aullantes de las tinieblas mientras pasábamos más allá de la vida. Y entonces tic tac (el reloj); luego run tun (los coches). Aterrizamos; estamos en la playa; estamos sentados, los seis, a la mesa. Es el recuerdo de mi nariz lo que me hace regresar. Me levanto; “¡Lucha!” – grito- “¡Lucha!” al recordar la forma de mi nariz, y golpeo violentamente la mesa con esta cuchara.

Apéndice 6

[...] Olas de manos, dudas en las esquinas de las calles, alguien que tira un cigarro al arroyo –todo son historias. ¿Pero cuál es a historia verdadera? No lo sé. Por ello guardo mis frases colgadas como ropa en un armario, esperando que alguien las use. Así, en espera, así especulando, hago esta anotación y luego otra, y no me aferro a la vida. Se me va a sacudir como a una abeja de un girasol. Mi filosofía, siempre acumulándose, acaudalándose a cada momento, corre como el mercurio hacia todos lados al mismo tiempo. Pero Louis, con sus ojos frenéticos mas severo, en su ático, en su oficina, ha llegado a conclusiones inaceptables sobre la verdadera naturaleza de lo que se debe conocer.

Apéndice 7

-Camino a la estación, había faroles –dijo Rhoda- y árboles que aún no se habían desprendido de sus hojas. Las hojas podrían haberme escondido, pero yo no me escondí detrás de ellas. Caminé directamente hacia ustedes en lugar de dar vueltas para evitar la conmoción de la sensación, como solía pasar. Es que le he enseñado a mi cuerpo a realizar cierto truco. En el fondo no he aprendido; les temo, odio, amo, envidio y desprecio; nunca me reúno con ustedes felizmente. Viniendo de la estación, negando aceptar la sombra de los árboles y los buzones, percibí, en sus abrigos y sombrillas, incluso a la distancia, cómo están incrustados en una sustancia hecha de momentos que se repiten y avanzan juntos; están vinculados. Tienen una actitud hacia lo niños, la autoridad, la fama, el amor, la sociedad; mientras que yo no tengo nada. No tengo rostro.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Amado, *Materia y forma en poesía*. Madrid, Gredos, 1955.
- BASSNETT, Susan, *Translation Studies*. Londres, Routledge, 1994.
- BENJAMIN, Walter, "The Task of the Translator. An Introduction to the translation of Baudelaire's *Tableaux Parisiens*". *Illuminations*, Londres, Fontana/Collins, 1977.
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Editorial Porrúa, 1995.
- COHN, Dorrit, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1978.
- COOMBES, H., *Literature and Criticism*. Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books, 1953.
- FRANK, Joseph, "Spatial Form in Literature", *Sewanee Review*. L. III (Spring, Summer, Autumn, 1945),
- FREEDMAN, Ralph, *La novela lírica. Herman Hesse, André Gide y Virginia Woolf*, José Manuel Llorca, trad., Barcelona, Barral Editores, 1972.
- HUMPHREY, Robert, *Stream of Consciousness in the Novel*. California, University of California Press, 1962.
- KAYSER, Wolfgang, *Interpretaciones y análisis de la obra literaria*. Vers. en Esp. de Ma. D. Mouton y V. García Yebra, Madrid, Editorial Gredos, 1985.
- KARL, Frederick R., "Stream of Consciousness and Enclosure: Infinitude and Labyrinth", *Modern and Modernism. The Sovereignty of the Artist 1885-1925*, Nueva York, Atheneum, 1988.
- LE GUERN, Michel, *La metáfora y la metonimia*, Madrid, Cátedra, 1990.
- LEVI-STRAUSS, Claude, "La estructura y la forma", *Introducción al estructuralismo*. Ed. G. Lantéri-Laura, Trad. José Sazbón, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1972.
- LODGE, David, "Two kinds of Modern Fiction", *The Modes of Modern Writing*, Chicago, The University of Chicago Press, 1977.
- MITCHELL, W.J.T., Ed., "Spatial Form in Literature: Toward a General Theory", *The Language of Images*, Chicago y Londres, University of Chicago Press, 1980.

NATTIEZ, Jean-Jaques, "Can One Speak of Narrativity in Music", *Journal of the Royal Music Asociation*, Vol. XV, No. 2, 1990.

NOREMORE, James, *The World Without a Self. Virginia Woolf and the Novel*. Londres, Yales University Press, 1973.

PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en Perspectiva*, México, Siglo XXI, 1998.

RICOEUR, Paul, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. Trad., Graciela Monges Nicolau, México, Siglo XXI, 2001.

-----, "Un enigma: metáfora y comparación", *La metáfora viva*, Madrid, Trotta, 2001.

RIFFATERRE, Michael, "Criterios para el análisis del estilo", Warning Rainer, Ed. *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989.

SCHLEIERMACHER, Friedrich, "From 'On the Different Methods of Translating'" Waltraud Bartscht, Trad.

Schleiermacher, Friedrich, *Sobre los diferentes métodos de traducir*. Valentín García Yebra, Trad., Madrid, Gredos, 2000.

SHAKESPEARE, William, "Like as the waves make toward the pibbled shore" en *A Casebook on Shakespeare Sonnets*. Gerald Willen & Victor B. Reed, Eds., Nueva York, Thomas y Crowell Company, 1964.

STEINER, George, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. Adolfo Castañón, trad., México, Fondo de Cultura Económica, 1980.

VENUTI, Lawrence, *The Translator's Invisibility. A history of translation*. Londres, Routledge, 1995.

-----, Ed., *Rethinking Translation. Discourse, Subjectivity, Ideology*. Londres, Routeledge, 1992.

WOOLF, Virginia, *Diarios 1925-1930*. Maribel de Juan, trad., Madrid, Ediciones Siruela, 1980.

-----, *Jabob's Room*. Middlesex, Penguin, Books, 1956.

-----, *Las olas*, Andrés Bosch, Trad., Barcelona, Editorial Lumen, 1972 y 1992

-----, *Las olas*, Dámaso López, Trad., Madrid, CÁTEDRA, 1994.

-----, *Las olas*, Franulic Lenka, Trad., México, Ediciones Coyoacán, 1997.

-----, "Modern Fiction" en *The Norton Anthology of English Literature*. Vol. II, M. H. Abrams, Editor general, Nueva York, Norton & Company, Inc., 1993.

-----, *The Waves*. Nueva York, Harcourt, Brace & Company, 1931.

-----, "The Narrow Bridge of Art" (1927), *Granite & Rainbow Essays*. Sand Diego, A Harvest / HBJ Book, 1958.

Otras fuentes:

Circunstancia, No. 1, Abril 2003, Inst. Univ. Instit. Ortega y Gasset.

El nuevo tesoro de la juventud (Enciclopedia de conocimientos), México, Cumbre, 1977, T. I.

www.webmujeractual.com/biografias/nombres/lenka_franulic.htm

www.iacd.oas.org/Interamerhtml/Weinberhtml/Weinb_Weinb.htm

<http://es.wikipedia.org/wiki/Voseo>