

**ANÁLISIS ESTILÍSTICO Y TRADUCCIÓN LITERARIA
DE TEXTOS EN PROSA: ALGUNAS ORIENTACIONES****Carlos HERRERO QUIRÓS**
Universidad de Valladolid**TRADUCCIÓN Y ESTILO**

Fidelidad y creatividad: la fórmula binaria populariza y condensa un criterio de valoración para la traducción literaria que recoge también la conocida máxima “*the translation should be as literal as possible and as free as is necessary*” (NEWMARK, 1981: 12). La traducción de textos expresivos se encamina a la transcodificación no sólo del mensaje (tantas veces ambiguo o polivalente), sino también del valor estético de un texto— un valor que se deriva de aspectos tan concretos como la estructura, el uso de la imagen y la metáfora (en el sentido más general del término) y el elemento sonoro. Tales son los tres ejes sobre los que gravita la carga estética de un texto literario y a ellos hemos de prestar atención especial en cualquier valoración de una traducción expresiva.

Así las cosas, esta última tarea nos encamina inevitablemente hacia el campo de la estilística. El estilo y el contenido no resultan fácilmente separables, y (por lo menos en el caso de la traducción literaria) la traducción del primero no puede considerarse como un elemento opcional. Como se ha dicho repetidas veces, el estilo es también significado¹ y cualquier merma en las características del primero implica necesariamente una pérdida en el segundo (WESTERWEEL & D’HAEN, 1990:75). Como ha dicho Peter Newmark (1981): “*syntax, word-order, rhythm, sound, all have semantic values*” (12).

EL PAPEL DE LA SINTÁXIS

Cualquier modelo de valoración de las traducciones literarias debe incluir un criterio de análisis sintáctico que preste atención tanto al nivel de los constituyentes oracionales como a la organización supraoracional de los textos fuente y meta. Habrá que recordar aquí el importantísimo papel de la sintáxis en el establecimiento de un tono intelectual y emotivo dominante: el efecto de los periodos breves y de los periodos dilatados, las repercusiones pragmáticas de un orden de los constituyentes alterado, etc. En efecto, en su obra *About Translation* Peter Newmark nos recuerda: “*Normally the syntax predominantly sets the tone of any pragmatic relationship*”(NEWMARK, P., 1991:120). Y, así, las frases cortas indican urgencia y

1 Parafraseando las palabras de Riffaterre, “the message expresses; the style stresses”: DESLISLE, 1988: 96.

rapidez, mientras que los periodos largos suelen sugerir un tono de meditación y languidez. Una ordenación de los elementos oracionales que resulte inusual indica casi siempre un énfasis especial.

Eso sí, hay que recordar que cada lengua tiene sus propios mecanismos enfáticos en la forma en que organiza los constituyentes de la oración, y que estos mecanismos no siempre son intercambiables entre distintas lenguas. Piénsese, por ejemplo, en la función conectora de los participios de presente, que no gozan del mismo estatus en el sistema español, en la narrativa de Virginia Woolf, y en las implicaciones del uso (y quizás del abuso) de esta forma verbal sobre su método narrativo. O en el uso de tiempos y modos verbales idiosincráticos y no directamente transferibles a la lengua meta, como el *pásse composé* consistentemente usado por Camus en *L'Étranger*. El caso del alemán, con su estricto orden oracional, resulta emblemático. Al traducir de esta lengua al inglés, por ejemplo, se hace imprescindible reorganizar esta disposición, cosa que en el caso de algunas importantes obras de narrativa ha demostrado ser una operación arriesgada. Así sucedió con las novelas de Franz Kafka (BROWER, 1966: 93), que durante varios años fueron traducidas al inglés por Edwin y Willa Muir. Recordemos que Kafka se sirve de una sintaxis caracterizada por un orden desnudo e infalible. Irremediamente unido al significado, podríamos decir que este orden es el único posible. El resultado es un estilo fluido y natural que el matrimonio Muir tenía que recrear en inglés, un estilo muy distinto de la pesada solidez de las obras de Thomas Mann (éste último evoca de alguna manera la idea del artista ocupado, con mayor o menor fortuna, en construir su propia forma de expresión, de suerte que domina aquí una nota de esfuerzo ausente en Kafka).

También es la sintaxis un poderoso elemento diferenciador de estilos individuales. De ahí que sea, por ejemplo, más fácil técnicamente traducir a Jane Austen que a Henry James, pues este último pone en juego una enorme contorsión de la estructura oracional. Un caso interesante es el de la trilogía de Hermann Broch *The Sleep Walkers*, ya que en ella el primer volumen está escrito en un estilo, el segundo en otro claramente distinto, y el tercero en una mezcla de ambos. Estas semejanzas y contrastes son funcionalmente relevantes— y de ahí la importancia de preservarlos en la traducción— y su efecto es evocar la desintegración de valores que tiene lugar en la Alemania de antes y después de la Primera Guerra Mundial (*Ibid.*: 94).

En resumen, hay que atender no sólo al significado comunicado por los entes léxicos, sino también al que portan las operaciones gramaticales. Las implicaciones de estas últimas constituyen una especie de subtexto que también requiere una equivalencia funcional, especialmente en ciertos pasajes deliberadamente organizados para crear un efecto particular (suspensión, acumulación, sorpresa, etc.)².

DE LA GRAMÁTICA A LA PSICOLOGÍA

Esta visión, que tradicionalmente y de un modo organicista apareja sintaxis y personalidad, estructura oracional e inflexión psicológica, gramática y modulación narrativa, recurre en muchos comentarios sobre la traducción de textos literarios. Ya en 1966 David Lodge demostró, a fin de

² Aquellos pasajes, en definitiva, en los que todo depende de cosas como “*gradual preparation, cumulative effect, balances, crescendos, diminuendos, contrast or the surprise ending*”: FORSTER, 1958: 34.

poner de manifiesto la “literariedad” y singularidad de la prosa expresiva, que la estructura y la forma de una larga oración proustiana estaban conectadas de una forma vital con muchos matices de significado que en la traducción de Scott-Moncrieff, muy meritoria por otros conceptos, no encontraban justo acomodo (LODGE, 1966:53-55). Rasgos como el aplazamiento del sujeto, la peculiaridad del orden de los constituyentes oracionales, el recurso a determinados tiempos verbales (además de otros no estrictamente sintácticos) se ponían allí en relación con la modulación de la actitud del narrador-personaje y ciertas connotaciones derivadas de ésta (nostalgia, dolor por alejamiento de la madre, expectación, etc).

SINTÁXIS Y FOCALIZACIÓN

El componente sintáctico de los textos expresivos en prosa guarda, en combinación con otros aspectos (léxicos, cohesivos, semánticos, fónicos) una estrecha relación con el dominio de lo que en los estudios sobre narrativa se denomina focalización: un término amplio que abarca desde el recurso a los estilos indirectos (indudablemente mediados por la sintaxis) hasta la segregación de una modulación irónica. E.A. GUTT (1991:138-139) demuestra esta imbricación a propósito del primer párrafo de la novela *A Tale of Two Cities*, en el que Dickens se sirve de una cadena de oraciones yuxtapuestas que en algunas traducciones se sintetizan formando oraciones simples en las que el complemento, que es compuesto, aparece unido por una conjunción copulativa³. Esta alteración de la configuración sintáctica acarrea la pérdida de una ironía que se deriva de la lectura polifónica a que se presta el texto original. Mientras que en éste el narrador se hace eco de las opiniones contradictorias que distintas personas o colectivos tienen sobre el momento contemporáneo, en el segundo texto la fusión de los predicados nominales equivale a una confusión de aquellas voces que impide lo que Gutt llama “*echoic interpretation*”: “*Thus here we have an example of how the change of syntactic characteristics in the translation can lead to the loss of subtle, but nevertheless important clues to the intended interpretation*” (139).

SINTAXIS, MANIPULACIÓN E HISTORIA DE LA TRADUCCIÓN

La comparación entre la configuración sintáctica de los textos fuente y meta, cuando nos hallamos ante una traducción semántica, sirve finalmente para alertarnos sobre las posibilidades de ésta en tanto modo de manipulación. La apropiación que de un texto literario puede hacer una traducción es muchas veces cultural e ideológica, pero también estética. Son muchas las traducciones que, deliberada o involuntariamente, han modificado la sustancia de sus originales,

3 Así reza el original:

It was the best of times, it was the worst of times, it was the age of wisdom, it was the age of foolishness, it was the epoch of belief, it was the epoch of incredulity, it was the season of Light, it was the season of Darkness, it was the spring of hope, it was the winter of despair,...

Frente a él, el texto que se cita a continuación es la traducción al inglés de una de estas versiones en las que, por un criterio de simplificación mal entendido, se ha alterado la estructura sintáctica del párrafo de Dickens:

It was the best and worst of times, it was the age of wisdom and foolishness, the epoch of belief and incredulity, the time of enlightenment and ignorance, the spring of hope and the winter of despair...

sobre los que han impuesto sus propias concepciones formales. Y esta modificación ha afectado casi invariablemente al componente sintáctico.

Piénsese, por ejemplo, en ciertas “reglas clásicas” del buen traductor, tópicos que dominaron durante mucho tiempo la traducción literaria y cuya aplicación en textos expresivos tiene el efecto de disolver algunas de sus señas de identidad más características, como la ambigüedad deliberada o la manipulación de la organización sintáctica. Un buen ejemplo de estos tópicos lo constituye la norma de Antoine Lemaistre, traductor francés del siglo XVII, según la cual cuando (en latín o en griego) una oración resultaba demasiado larga o demasiado compleja era preciso segmentarla en la traducción en oraciones más breves y sencillas. Con anterioridad, el Aretino (+1444) había defendido en su *De Interpretatione Recta* la necesaria intervención del traductor ante cualquier texto escrito en un estilo copioso, imponiendo una puntuación que dividiera los párrafos en enunciados más breves, a fin de facilitar la claridad y la inteligibilidad del estilo. Por el contrario, en su *Principes de la littérature*, el teórico francés Charles Batteaux (+1780) escribió sobre este particular que era imprescindible respetar la forma de los periodos sintácticos, habida cuenta de su vital e indisoluble relación con el pensamiento que expresan (LEFEVERE, 1992:61, 85 y 118).

EL COMPONENTE FONOSTÉTICO

De suma importancia es el análisis de las cualidades y recursos fonostéticos de muchas obras de prosa literaria y los problemas derivados de su traducción. Como en el componente anterior, aquí también hay en juego un factor de significado. H.G. Schogt afirma que:

Certain rhythmic patterns are very suitable for the expression of various emotions or for the creation of an impression of anxiety, languor, or vitality. In so far as the rhythm reinforces the denotative message of the text, a change in rhythm in the target text may considerably weaken the impact of the translation. The formal conflict between source and target languages thus affects the message, and an element of meaning, though its precise contents are difficult to define, enters the picture. (SCHOGT, 1988:108)

El propio Schogt se refiere más adelante al incalculable valor expresivo de los elementos puramente fónicos de un texto literario, algo que se aprecia al comparar algunos originales con traducciones puramente denotativas y que, en último término, nos obliga a replantearnos la arbitrariedad del significante con respecto al significado (*Ibid.*: 123).

Según Justin O'Brien (BROWER, 1966: 84), “*In fact, absolute verbal accuracy is less desirable than reproducing the tone of voice and rhythm of the original*”. Y para Newmark (1981), “*in literary translation his [the translator's] hardest task is to catch the pace of the original*” (17). Se ha señalado muchas veces la importancia que para la traducción literaria tiene el “oído”⁴, es decir la sensibilidad hacia los mecanismos responsables de lo que podríamos llamar “*the flow of the prose*” (RABASSA, 1975:101).

4 Como ya dijo hace más de cinco siglos Leonardo Bruni, el Aretino (+ 1444), en su *De Interpretatione Recta*, el traductor ha de tener buen oído para no perder el vigor, la elegancia o la armonía del original y para preservar todo el equilibrio de éste. (citado en LEFEVERE, A., 1992: 83)

Traductores y críticos de la traducción se suelen referir a la importancia y a la dificultad de preservar el ritmo casi irreplicable de algunos prosistas del siglo XX: lo que Proust denominó la “melodía subyacente que distingue a un escritor de otro”. Una traductora francesa de Virginia Woolf ha dicho a propósito de esta cuestión: “*What I try to seize, to adapt rather than to transpose it, is the rhythm, the underlying flow...*” (Ibid: 203). Aquí, y junto a los aspectos más estrictamente prosódicos, juega un también importantísimo papel la organización sintáctica de un texto y su disposición externa. De ahí que las operaciones gramaticales que diluían el efecto irónico y polifónico en las primeras líneas de *A Tale of Two Cities* tengan también repercusiones en el nivel fonostético: “[the translators] *did not catch the author’s intonations and thus robbed his words of the dynamism stemming from the rhythm*” (CHUKOVSKY, 1984: 144).

Una vez más hay que llamar la atención sobre ciertas estrategias ordenadoras y supuestamente correctoras que algunas traducciones de novelas modernas desarrollan en el caso de textos “*where the character of the style is florid, and the expression consequently vague, and of indefinite meaning*” (TYTLER, A.F., 1790, en LEFEVERE, 1992:135). Y, sin embargo, como afirma Peter Newmark, “*If sound (alliteration) or phonoaesthetic effect (rhythm) is of prime importance, that too has to be rendered, or at least compensated*” (NEWMARK, 1991:1)⁵. Esto último, que es preciso hacer cuando la lengua de partida y la lengua de destino no tienen una correspondencia directa en sus “fonostemas”, bien se puede conseguir por medio de las propias unidades léxicas (CARY, & JUMPELT, 1963: 145).

CONCLUSIÓN

En las líneas precedentes he intentado demarcar a grandes rasgos algunas áreas de gran relevancia en el análisis y valoración de traducciones literarias particulares. La búsqueda de equivalencias adecuadas para esa “melodía subyacente” a la que me acabo de referir implica cuestiones relativas a la aliteración, el ritmo y, de forma muy especial, la organización sintáctica de los textos fuente y meta: uno de los instrumentos más poderosos en la configuración de una perspectiva, un tono y un estilo individuales. El problema se presta a una exploración desde diversos ángulos y en la configuración de cualquier patrón de análisis y juicio crítico a este respecto confluyen nociones de lingüística descriptiva, estilística, crítica literaria e historia de la traducción.

BIBLIOGRAFÍA/REFERENCIAS

1. Brower, R. A. (Ed). *On Translation*. Oxford: Oxford University Press, 1966.
2. Cary, E., and R. W. Jumpelt. *Quality in Translation (Proceedings of the IIIrd Congress of the International Federation of Translators)*. Oxford: Pergamon Press, 1963.
3. Chukovsky, K. *A High Art: The Art of Translation*. Knoxville: University of Tennessee Press,

5 Como en el ejemplo de la nota 6.

1984.

4. Lefevere, A. (Ed). *Translation, History, Culture: A Sourcebook*. London: Routledge, 1992.
5. Lodge, D. *The Language of Fiction*. London: Routledge and Kegan Paul, 1966.
6. Newmark, P. *About Translation*. Multilingual Matters 74. Clevedon: Multilingual Matters Ltd., 1991.
7. *Approaches to Translation*. Oxford: Pergamon Press, 1981.
8. Rabassa, G. (Ed). *The World of Translation (Proceedings of the Conference on Literary Translation)*. New York: PEN American Centre.
9. Schogt, H. G. *Linguistics, Literary Analysis, and Literary Translation*. Toronto: University of Toronto Press, 1988.
10. Westerweel, B., and T. D'Haen (Eds). *Something Understood: Studies in Anglo-Dutch Literary Translation*. Amsterdam: Rodolpi, 1990.