

Promotor            Prof. dr. Ilse Logie  
                          Vakgroep Letterkunde  
Copromotoren    Prof. dr. Pierre Schoentjes  
                          Vakgroep Letterkunde  
                          Prof. dr. Hildegard Vermeiren  
                          Departement Vertaalkunde

Decaan             Prof. dr. Freddy Mortier  
Rector             Prof. dr. Paul Van Cauwenberge

ISBN: 978-90-7083-040-3

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen, of enige andere manier, zonder voorafgaande toestemming van de uitgever.



Faculteit Letteren & Wijsbegeerte

July De Wilde

# Traducción, ironía y literatura.

Un estudio centrado en *La tía Julia y el escribidor*, *La invención de Morel* y *Tres tristes tigres*.

Proefschrift voorgedragen tot het behalen van de graad van  
Doctor in de Taal- en Letterkunde

2011



# Agradecimientos

Este trabajo no sería posible sin el incondicional apoyo de personas valiosas, que me compartieron sus experiencias y conocimientos en todo momento. Para todos ellos, mis más sinceros agradecimientos. En especial para Ilse Logie, mi directora de tesis. Aunque heredó de un proyecto que se concibió con la pasión más que con la razón y el sentido práctico, nunca dejó de involucrarse con seriedad y auténtico compromiso intelectual. Me ha dejado buscar mi propio camino, con muestras inconfundibles de confianza. Siempre tuvo la paciencia para señalarme los desaciertos y destacar los hallazgos afortunados. Su calidad humana y académica ha sido y seguirá siendo un gran ejemplo para mí.

Por orientarme en relación con las fuentes y compartir conmigo sus amplios conocimientos sobre la ironía, debo dar las gracias especialmente a mi codirector, Pierre Schoentjes. También debo un reconocimiento particular al tercer miembro del equipo, mi codirectora Hildegard Vermeiren, quien contribuyó a que tomara formas más definidas la masa informe con la que se inició este proyecto.

Agradezco a Brigitte Adriaensen y a Eugenia Houvenaghel, quienes han seguido mis pesquisas desde la fase más germinal: sus comentarios constructivos me ayudaron a aclarar algunos de mis argumentos. A ellas y a los otros miembros del tribunal, Rainier Grutman, An Van Hecke y Patrick Zabalbeascoa, les doy las gracias por tomarse el tiempo de evaluar críticamente mi trabajo. Sin duda alguna, sus comentarios me ayudarán a mejorar mis análisis y razonamientos.

También quisiera expresar mi franco agradecimiento a personas que considero eslabones vitales en mi desarrollo intelectual. A Rita De Maeseneer y a Renato Prada Oropeza les dedico este trabajo: su presencia en mi camino hizo que me comprometiera con la labor intelectual. A Lars Bernaerts y a Patrick Goethals les debo inesperadas revelaciones: incluso si la ironía o la traducción literaria no fuera el tema de nuestras conversaciones, estos intercambios han dejado huellas imborrables en varias partes de la tesis. A Andrew Chesterman mis sinceros reconocimientos por las agudas preguntas y el escepticismo, dignos de un *gurú* modesto de la traductología. Confío en que él entenderá mi ironía privada.

Estoy muy agradecida también con los traductores Mariolein Sabarte Belacortu, Fred de Vries y Suzanne Jill Levine, quienes han compartido sin egoísmo alguno lo que son meros recuerdos para ellos y se convirtieron en informaciones indispensables para mí.

Mis gracias van también a los compañeros del Departamento de Traducción de la Escuela Superior de Gante. Su confianza en mí se tradujo en tiempo material reservado a la investigación. Es cierto que la búsqueda de un equilibrio entre la carga docente y la investigación no ha sido fácil; pero sin duda algunos factores hicieron que fuera menos ardua la búsqueda de este equilibrio. Entre ellos, el agradable ambiente de trabajo y la alentadora presencia de los compañeros de trabajo. Mis reconocimientos especiales son para los compañeros del área de español, quienes han dado muestras repetidas de comprensión y solidaridad.

Dos personas han estado muy presentes en esta última fase. A Chris Lutters quiero agradecerle muy especialmente: ha sido una lectora cooperativa y competente. A Gitte Callaert le agradezco su ayuda técnica, brindada siempre con igual paciencia y entusiasmo.

Mis más humanos agradecimientos son para mi familia. Para Arturo, quien ha llamado mi atención sobre algunos principios indispensables a la indagación científica: la mirada crítica, la paciencia, la curiosidad, la perseverancia y la puesta en perspectiva. A Malou y Jara les agradezco su amor incondicional. Su percepción del mundo hace que aún no entiendan el porqué de mis ausencias. Sólo espero que algún día lean y aprecien el *gran libro* al que tantas veces se ha hecho alusión para explicar mis inasistencias y distracciones. A mi familia de aquí y la del otro lado del Atlántico, les agradezco su valiosa ayuda práctica, que me ha permitido mantener un mismo ritmo de trabajo, también en periodo de vacaciones escolares.

Sé que a lo largo de los últimos años he contraído deudas personales de difícil liquidación: a Kristel, Valerie y Saskia, gracias. Existen numerosas personas a las que sigo sin dar el lugar que merecen; a todos ellos les ofrezco disculpas anticipadas.

# Índice

Prólogo .....	1
<b>Capítulo 1 Preliminares .....</b>	<b>5</b>
1.1 Introducción .....	5
1.2 La traducción como interpretación .....	6
1.3 La presencia textual del traductor .....	8
1.4 Traducción e ironía: justificación.....	13
1.5 El concepto de ironía.....	16
1.5.1 Booth, intención y estabilidad .....	16
1.5.2 La ironía en su dimensión pragmática.....	20
<b>Capítulo 2 Corpus.....</b>	<b>23</b>
2.1 Introducción .....	23
2.2 Configuración del corpus.....	25
2.2.1 Unidad cronológica y genérica .....	26
2.2.2 Diversidad de políticas y proyectos traductores .....	31
2.3 Problemática central en cada novela.....	36
2.3.1 <i>La tía Julia y el escribidor</i> .....	36
2.3.2 <i>La invención de Morel</i> .....	37
2.3.3 <i>Tres tristes tigres</i> .....	37
<b>Capítulo 3 Metodología.....</b>	<b>39</b>
3.1 Introducción .....	39
3.2 La ironía como objeto de investigación en traductología.....	40
3.3 El efecto irónico: instrumento analítico.....	51
3.3.1 El efecto irónico: la dimensión semántica.....	52
3.3.2 El efecto irónico: la dimensión evaluativa .....	54
3.3.3 El efecto irónico: las señalizaciones y/o desencadenantes .....	55

3.3.4	El efecto irónico: jerarquía .....	56
<b>Capítulo 4</b>	<b><i>La tía Julia y el escribidor</i></b> .....	<b>59</b>
4.1	Introducción .....	59
4.2	Recepción crítica y comunidad interpretativa.....	60
4.3	Recepción crítica y comunidad interpretativa: el caso de <i>La tía Julia y el escribidor</i> .....	62
4.4	<i>La tía Julia y el escribidor</i> : interpretación.....	66
4.4.1	Estructura binaria .....	66
4.4.2	Aspectos autobiográficos .....	71
4.4.3	Novela autoconsciente .....	73
4.4.4	¿Autor real?.....	76
4.5	Análisis traslatorio.....	79
4.5.1	Ejemplificación del instrumento analítico .....	79
4.5.1.1	Ironías de tipo sustitutivo.....	79
4.5.1.2	Ironías de tipo ecoico o basadas en las incongruencias.....	85
4.5.1.3	La interpretación del texto literario como macrorred para la selección e identificación .....	95
4.5.1.4	¿Autorías distintas? .....	101
4.5.1.5	¿La superioridad de Varguitas? .....	103
4.5.1.6	¿Las paradojas en torno al personaje Varguitas? .....	112
4.6	Conclusión .....	124
<b>Capítulo 5</b>	<b><i>La invención de Morel</i></b> .....	<b>129</b>
5.1	Introducción .....	129
5.2	Breve repaso de <i>La invención de Morel</i> : el simulacro de la vida .....	131
5.3	La multiplicidad .....	132
5.3.1	Un narrador nada fidedigno.....	134
5.3.2	Triple nivel de enunciación.....	136
5.3.3	La fluctuación genérica .....	140
5.4	El análisis traslatorio .....	141
5.4.1	Análisis preliminar: el primer párrafo.....	145
5.4.2	Puntuación .....	151
5.4.3	Recursos retóricos .....	154
5.4.3.1	Estructuras hiperbólicas .....	155
5.4.3.2	Expresión oximorónica y antitética.....	164
5.4.3.3	Expresión eufemística y antifrástica.....	168
5.4.3.4	Ambigüedad en el léxico .....	173
5.5	Conclusión .....	176
<b>Capítulo 6</b>	<b><i>Tres tristes tigres</i></b> .....	<b>181</b>



6.1	Introducción .....	181
6.2	Particularidades extratextuales e intratextuales.....	184
6.2.1	Particularidades extratextuales: ¿traducciones y/o reescrituras? .	184
6.2.2	Particularidades intratextuales: intertextualidad, multilingüismo y temática .....	187
6.3	Lectura global de <i>Tres Tristes Tigres</i> .....	190
6.3.1	Contraste entre discurso hablado y discurso escrito.....	191
6.3.2	La satirización del mundo femenino .....	197
6.3.3	El reflejo deformado .....	199
6.3.4	La reproducción invertida de personajes .....	201
6.3.5	Los visitantes .....	205
6.4	Análisis traslatorio.....	207
6.4.1	Analogía entre <i>Trois tristes tigres</i> y <i>Three Trapped Tigers</i> : manipulación de alusiones populares .....	209
6.4.2	Mayor analogía entre <i>Three trapped tigers</i> y <i>Drie trieste tijgers</i> .....	213
6.4.2.1	La imagen satírica de determinados grupos.....	214
6.4.2.2	Reformulación y manipulación de refranes .....	224
6.4.2.3	Mayor connotación sexual .....	229
6.4.2.4	Humor inducido por la intertextualidad .....	234
6.4.3	Falta de analogía entre <i>Three trapped tigers</i> , <i>Trois tristes tigres</i> y <i>Drie trieste tijgers</i> .....	236
6.4.3.1	Mecanismos intertextuales: Proust desacralizado .....	236
6.4.3.2	La intertextualidad hemingwayana.....	241
6.4.3.3	Ironía apoyada en la intertextualidad: nuevas creaciones en el texto norteamericano .....	246
6.4.3.4	Mayor coherencia intratextual .....	248
6.5	Explicación de datos a la luz de la teoría sociológica de la traducción.....	254
6.5.1	Enfatizar el agente: la noción de habitus.....	255
6.5.2	Levine, Bensoussan y de Vries .....	260
6.5.3	¿Cabrera Infante y la creación? .....	263
6.5.4	Datos interpretativos como complemento del habitus.....	266
6.5.5	Las poéticas traductoras .....	268
6.6	Conclusión.....	273
	<b>A modo de conclusión.....</b>	<b>277</b>
	<b>Bibliografía .....</b>	<b>286</b>



## Prólogo

Since no metaphor can capture the thing [irony] itself, we need not repudiate any of these. Reading irony is in some ways like translating, like decoding, like deciphering, and like peering behind a mask. But these all, in my view, underplay the complexity of what the reader is required to do. (Booth 1974: 33; énfasis en el original)

Nadie se sorprenderá realmente ante los paralelismos que traza Booth entre la ironía y la traducción. Cuando afirma que leer ironía es, en cierta medida, como traducir, apunta a lo que tienen en común ambas; a saber, el que tanto la traducción como la ironía impliquen un complejo proceso de descodificación o interpretación. Como se destaca en la cita, en la reflexión de Booth, la traducción no es más que una metáfora del proceso interpretativo que implica la ironía. Pero, la cita pone en evidencia otro elemento más: para Booth, y por muy útil que sea, esa metáfora no logra dar cuenta de las complejidades que implica para el lector la interpretación de la ironía.

En el presente trabajo, el papel que ocupan respectivamente la traducción y la ironía es muy distinto al que reciben en el trabajo de Booth. Empezaré por insistir en que la interpretación como común denominador de la traducción y la ironía está presente como una constante a lo largo del trabajo. Es más, a diferencia de lo que hace Booth, hago uso del fenómeno irónico para recordar y enfatizar la naturaleza interpretativa del acto traductor. Volveré sobre las razones que justifican el uso del fenómeno irónico como criterio para realzar la estrecha relación entre interpretación y traducción (literaria<sup>1</sup>). Basta ahora con decir que su variabilidad (semántica, sintáctica y pragmática), así como su dependencia del papel del receptor, hacen de la ironía uno de los posibles parámetros para estudiar empíricamente el resultado de la interpretación

---

<sup>1</sup> No pretendo que la traducción de textos no literarios (a veces llamada también la traducción especializada) sea distinta en todas sus facetas, pero frente a ella, la traducción literaria sí manifiesta particularidades que hay que tomar en cuenta para su análisis. No vuelvo aquí sobre esas particularidades (véase por ejemplo Sánchez 2009: 123-231) pero el lector del presente trabajo debería tener en cuenta que, en el marco de esta investigación, cada referencia a *traducción* significa *traducción literaria*.

traductora. He aquí entonces una de mis reivindicaciones más importantes: reflexionar sobre posibles métodos para indagar en la interpretación traductora es de suma importancia para la traductología.

Aparte del papel respectivo de la ironía y la traducción, otro aspecto más diferencia la perspectiva de Booth de la mía. Yo *no* creo que las tareas implicadas en el acto traductor sean menos complejas que las que se presentan al lector de un texto irónico. Siendo la traducción un proceso *polideterminado* (Lvóvskaya 1997), la interpretación de la ironía es tan sólo uno de los múltiples factores que pueden dejar rastro en el producto acabado. De manera muy esquemática, se pueden resumir a cinco los factores que intervienen en el acto traductor y que, por lo tanto, son susceptibles de dejar huellas en el soporte textual, sea o no éste irónico: (1) la lengua fuente versus meta, (2) el entorno sociocultural fuente versus el meta, (3) la época de la producción del texto fuente versus la del texto meta, (4) el receptor del texto fuente versus el del texto meta y (5) el emisor del texto fuente, que es el autor original, versus el emisor del texto meta, que es el traductor<sup>2</sup>.

El presente trabajo tuvo como primer supuesto la pertinencia de enfocar en la ironía para analizarla en su interacción con cuestiones clave del acto traductor. Eso no quita que surjan de inmediato preguntas apremiantes: ¿de qué tipo de ironía estoy hablando?, ¿cómo definirla de modo que sea pertinente para un análisis ya no monolingual sino plurilingüal?, ¿cómo acercarse a los textos traducidos para examinar la ironía?, ¿cómo determinar la unidad de análisis en el ejercicio comparativo entre el original y la traducción?, ¿qué aspectos del acto traductor enfocar para examinarlo en su interacción con la ironía?

Estas preguntas están a la base del presente trabajo y se dejan entrever en su estructura. El primer capítulo se ocupa de los preliminares generales. Se trata de una serie de convicciones cuyas consecuencias son palpables a lo largo de mi trabajo. Primero, el reconocimiento del acto traductor como un acto interpretativo. Una vez más: el que insista tanto en que el traductor lleve a cabo un acto interpretativo no implica que niegue la incidencia que puedan tener otros factores en la configuración final de la traducción. Ésta es, ya quedó dicho, un proceso *polideterminado*. Pero el lugar que ocupa la argumentación del acto traductor como acto interpretativo en el primer capítulo sí refleja la importancia que otorgo a la cuestión. Segundo, mi convicción de que la descripción comparativa entre original y traducción permite poner en evidencia partes del trabajo interpretativo realizado por el traductor. Tercero, la argumentación de la ironía como parámetro adecuado para analizar y enfatizar la estrecha relación entre interpretación y traducción. Finalmente, el primer capítulo aborda también,

---

<sup>2</sup> La clasificación se basa en Hurtado Albir (2004: 509) aunque he modificado la terminología.

aunque sea de forma muy general, mi concepción global de la ironía. Como veremos, adherir a un concepto de ironía, más que a otro, tiene consecuencias programáticas para su aplicación en traductología.

El segundo capítulo aborda varios aspectos de las tres novelas que conforman el corpus. Por ahora, sólo especificaré que el corpus está compuesto de tres novelas hispanoamericanas del siglo XX y que los fragmentos seleccionados se han comparado cada vez con tres textos meta; el francés, el inglés (norteamericano) y el neerlandés. Son varios los aspectos elaborados en ese capítulo: la unidad cronológica de los textos, la decisión de cotejar el original con tres textos meta, ciertos condicionamientos que rigen la producción y recepción de los textos meta, y, por último, el uso distinto que se ha hecho de los tres textos fuente para realizar una problemática cada vez diferente.

En el tercer capítulo, reanudo con la reflexión sobre la ironía iniciada en el primer capítulo. A diferencia de la reflexión sobre la ironía en el primer capítulo, una reflexión después de todo muy general, el capítulo III aborda más a fondo las cuestiones metodológicas levantadas por el análisis de la *traducción* de la *ironía*. Por ello, paso revista primero a algunos trabajos en traductología que se han ocupado de la cuestión. Después, propongo un instrumento para el análisis de fragmentos literarios irónicos y su traducción. Dada la variedad de las tradiciones de investigación en las que tomo apoyo (el análisis comparativo entre el texto fuente y meta, el análisis literario, el análisis conceptual del fenómeno irónico), este capítulo refleja, más que cualquier otro, la búsqueda continua de equilibrios entre tradiciones de investigación muy diferentes. Detallaré en su debido lugar las particularidades de este instrumento metodológico. Basta saber por ahora que los tres aspectos que considero esencial en el fenómeno irónico vienen organizados en un instrumento llamado “efecto irónico”.

En el cuarto capítulo, ejemplifico la puesta en práctica del instrumento analítico a partir de *La tía Julia y el escribidor*, una novela de Mario Vargas Llosa que se publicó por primera vez en 1977. Dado este objetivo, a saber, la preocupación y reflexión metodológicas, aísló el texto traducido de su *contexto sociocultural e histórico*. Es decir también que excluyo, o quizá es más correcto decir que aparto momentáneamente, problemáticas primordiales y clásicas de la reflexión traductológica.

La reflexión en torno al instrumento metodológico deja de estar explícitamente presente en los dos últimos capítulos. Allí otorgo más espacio a preocupaciones propiamente traductológicas, lo que se refleja en el hecho de que las hipótesis de trabajo son pensadas desde las interrelaciones entre el texto traducido y su contexto. Más concretamente, en el quinto capítulo, destinado al análisis de *La invención de Morel* (1940) de Adolfo Bioy Casares, se establece una relación entre determinados métodos traductores y la forma en que se ha traducido la ironía. La hipótesis de trabajo está vinculada con la explicitación y desambiguación y el efecto que tienen éstas para la materialización verbal de la ironía en la traducción norteamericana.

Por su parte, en el sexto capítulo, centrado en el análisis de *Tres tristes tigres* (1967) de Guillermo Cabrera Infante, se establece una relación entre varios factores contextuales y la forma en que ha sido traducida la ironía. Más concretamente, indagaré en la posible incidencia que pueden tener para la ironía y algunos fenómenos afines (como son el humor, la sátira y la parodia), la colaboración entre el autor y el traductor, la poética del traductor o la situación del campo literario en el que se sitúan los textos meta.

El propósito del presente trabajo es doble. El primero está relacionado con el análisis literario de las tres novelas que conforman mi corpus. Puede parecer paradójico que un trabajo en traductología contribuya al análisis literario de textos concretos. Sólo lo es en apariencia. Argumentaré con mayor detalle, en su debido tiempo, que la naturaleza interpretativa del fenómeno irónico así como de la traducción obligan al investigador explicitar primero las hipótesis de lectura adoptadas para la selección de los fragmentos, antes todavía de someter los fragmentos al análisis comparativo interlingual. Por la forma en que he conceptualizado la ironía y diseñado el método para su análisis, eso equivale a explicitar cuanto posible la interpretación de las novelas del corpus de acuerdo al aparato crítico que ofrece la ironía. De ahí que ocupe un lugar esencial el análisis literario de las tres novelas. El segundo objetivo del presente trabajo es metodológico: contribuir a la reflexión metodológica en traductología, proponiendo un instrumento para el análisis de la ironía literaria traducida. Mis ambiciones se quieren modestas: espero que mi propuesta, que se quiere como una organización holística de varios aspectos, más que como un método fijo aplicable sin adaptación alguna, sirva como mapa conceptual sobre el cual otras investigaciones se pueden ir cartografiando. De manera general, y he aquí otra de mis reivindicaciones, he querido ser lo más honesta posible en mi búsqueda del delicado equilibrio entre enfoques de investigación muy variados y que pueden parecer, a primera vista, incompatibles. Hago referencia, en particular, a las tradiciones de investigación vigentes en el análisis literario (monolingual) y la traductología. Vuelvo sobre esta conjunción de varias tradiciones de investigación en la conclusión del trabajo, espacio donde también incluyo una evaluación crítica de mi método.

# Capítulo 1 Preliminares

## 1.1 Introducción

Este trabajo, y más concretamente este capítulo, toma como punto de partida la convicción de que el acto traductor es, entre muchas otras cosas, un acto interpretativo. Empezaré, pues, por un lugar común: toda interpretación es, hasta cierto punto, subjetiva. No sorprende, entonces, que en el caso de una traducción, donde el lector meta asimila y reinterpreta una previa interpretación del traductor, la construcción del significado que se hace a partir del texto meta (TM de ahora en adelante) pueda diferir de aquella que se hace a partir del texto fuente (TF de ahora en adelante). Ahora bien, lo mencionado anteriormente no implica que cualquier interpretación sea válida, ni tampoco que, en un nivel metodológico, no haya manera de analizar determinados rasgos de esa interpretación traductora.

En el siguiente apartado (1.2), haré un breve repaso de algunas líneas de investigación que facilitaron que se reconociera, al menos teóricamente, al traductor como un eslabón vital en el proceso traductor. Me refiero ante todo a los trabajos de investigación realizados dentro del paradigma descriptivo, y cuyo auge podemos situar en los ochenta y noventa del siglo XX. Pero, conviene decirlo, si bien estos trabajos reconocen teóricamente la importancia del traductor, la prioridad dada a los factores sociales y culturales de la macroestructura hacen que su atención por el traductor (a) se relegue a un segundo plano y (b) no se acompañe de una reflexión metodológica sistemática sobre cómo dar cuenta de la presencia interpretativa del traductor. Para esclarecer esos aspectos metodológicos, me apoyo en el trabajo de Koster (2000, 2002), cuya propuesta elaboro en el apartado 1.3. Después, en el punto 1.4, me adentro en el porqué de la ironía. Más en particular, justificaré que el concepto de la ironía es un parámetro adecuado para hacer hincapié en las interrelaciones entre interpretación, traducción y varios condicionantes que intervienen en el acto traductor. En el último apartado (1.5), formularé qué concepto de ironía manejo en el presente trabajo. Conviene precisar que esta primera reflexión sobre la ironía no es más que una introducción general que será completada y concretizada en el tercer capítulo.

## 1.2 La traducción como interpretación

El trabajo pionero de Holmes es considerado por la mayoría de los críticos como el verdadero punto de partida de la traductología<sup>3</sup> (Snell-Hornby 2006: 40-46). Esto no quiere decir, ni mucho menos, que antes no se estudiaban fenómenos de la traducción. Pero sí conviene poner de relieve que Holmes, más que ningún otro lo había hecho antes, reivindica la importancia de plantear una reflexión sobre la disciplina, su autonomía y su entidad propia. Como otros lo han señalado ya en varias ocasiones (ver por ejemplo Moya 2004: 130-135 y Vidal Claramonte 1998: 29-35), uno de los muchos aciertos de Holmes consiste en haber revolucionado la traductología e insistido en la traducción como un caso más de interpretación. Holmes (1994 [1972]) se apoya en Barthes y asimila la traducción a un caso de *metaliteratura*, lo que supone una mayor atención en el papel del traductor y una revalorización de éste, a la vez que posibilita la coexistencia de interpretaciones alternativas.

A pesar del énfasis en el papel interpretativo del traductor individual desde principios de los setenta<sup>4</sup>, forzoso es comprobar que las investigaciones de las décadas siguientes enfocaron ante todo en factores sistémicos (Even-Zohar 1990, Toury 1980 y 1995). En palabras de Moya, resulta extraña “la poca o nula atención que [un teórico como] Toury le concede al traductor como lector en la producción del sentido del texto” (2004: 148). Toury centra la casi totalidad de su atención en factores contextuales y sistémicos, lo que refleja una “rigidez ideológica tal que [...] llega a empalidecer la figura del sujeto que traduce y a restarle libertad como escritor” (ibid.: 150). Por otra parte, tampoco los investigadores con una orientación más abiertamente ideológica, enfatizando en la traducción como manipulación (Hermans 1985) o reescritura (Lefevere 1992, Bassnett y Lefevere 1990 y 1998), sitúan al traductor individual en el centro de sus indagaciones. Insisten en que la traducción y las condiciones que la envuelven no son

---

<sup>3</sup> La reflexión de Holmes inicia con la propia denominación de la disciplina, que es en sí problemática. Holmes opta por *Translation Studies*, por analogía a otras disciplinas, tales como *Russian Studies* o *American Studies*. Rechaza denominaciones como la de *Teoría de la traducción* y *Ciencia de la traducción* porque está convencido “de que lo más acertado sería no seguir referenciando la disciplina por su contenido” (Moya 2004: 130). Por la afinidad metodológica entre los postulados de Holmes y los partidarios del enfoque descriptivo, algunos críticos tienden a intercambiar las denominaciones, confusión muy criticada ahora. Hurtado Albir, por ejemplo, observa que le parece “sumamente restrictivo reservar a este grupo [de teóricos] la denominación que Holmes propuso para el conjunto de nuestra disciplina” (2004: 558; nota 20). Cabe observar que a lo largo de este trabajo, me referiré a la traductología, por ser éste el término que hace justicia a las tres ramas constitutivas de la disciplina y que han sido definidas por Holmes; a saber, la rama teórica, descriptiva y aplicada (véase también Hurtado Albir 2004: 133-135).

<sup>4</sup> Esta periodización se tiene que matizar. Holmes expone sus ideas primero oralmente, en 1972, cuando presenta una ponencia intitulada “The name and Nature of Translation Studies” en el *Tercer Congreso Internacional de Lingüística Aplicada en Copenhagen*. Pero, como lo ha subrayado Toury (1995: 7-8), al haberse publicado esta ponencia en una revista de cobertura muy limitada, sus ideas se difundieron más ampliamente sólo tras la publicación póstuma de su ponencia en 1988.



neutrales. Bien al contrario; siempre interviene la ideología. Dado el enfoque, es natural que estos trabajos se fijen ante todo en cuestiones de índole macroestructural, como son el aparato editorial, la ideología de la recepción, los poderes institucionales y el mecenazgo.

Lo expuesto anteriormente no puede hacernos olvidar que su énfasis en la orientación empírica, el paradigma descriptivo y determinadas particularidades de la (investigación en) traducción literaria hicieron posible un importante cambio de actitud. En efecto, al desacralizar el texto original y centrar la atención en la cultura meta, matizaron considerablemente la relación de equivalencia entre el original y la traducción. Los desplazamientos no obligatorios del original, o de algún hipotético *tertium comparationis*, dejan de ser muestra de traición, o de la incompetencia traductora o, todavía, de las asimetrías en los sistemas lingüísticos involucrados. Al percibir la traducción como un acto comunicativo condicionado por elementos muy variados, y no como mera transcodificación de lengua a lengua, estos trabajos hicieron posible que los desplazamientos se consideraran como elementos condicionados en parte por factores propios al sistema literario meta o la cultura receptora.

En los años más recientes, parece haber más esfuerzos para poner de relieve la figura del traductor. Su papel se ha analizado con enfoques muy variados: ideológico (Munday 2007), estilístico (Bosseaux 2004, 2007), narratológico (Schiavi 1996, Hermans 1996) o sociológico (Gouanvic 2005, Meylaerts 2008). Lo que tienen en común estos trabajos es que todos postulan, implícitamente, la traducción como interpretación sin que, por ello, lleven a cabo una reflexión sobre la naturaleza que une la traducción y la interpretación, ni sobre las consecuencias metodológicas que conlleva el paradigma descriptivo-empírico a la hora de analizar la traducción como interpretación. Koster también constata esta falta de reflexión sistemática en torno a la descripción comparativa de un TF y un TM cuando afirma lo siguiente:

within this development of what has been coined the cultural turn (cf. Lefevere and Bassnett 1990), the *systematic* reflection on the comparison of target and source texts more or less has been pushed to the background. There still is a lot of reading of translations and originals going on, there are loads of interesting case studies, but theorizing is directed more towards the social and cultural function of translation, rather than towards the way in which systematic translation research should proceed. (Koster 2002: 25; énfasis en el original)

Koster no sólo insiste en la causalidad entre el desinterés por la reflexión sistemática sobre la comparación de textos y la atención prioritaria por la función social y cultural de la traducción. También subraya que la relación entre interpretación y traducción en los estudios descriptivos, cuyo objetivo es trabajar con textos auténticos, raras veces trasciende el estatus de un postulado (2002: 35-56). Esto, siempre según Koster, no tiene por qué ser problemático, a condición de que el aparato descriptivo explicita los

criterios según los cuales se determinará la presencia interpretativa del traductor y a condición de que no se proponga hacer afirmaciones sobre el *proceso* de traducción.

### 1.3 La presencia textual del traductor

Lo dicho en el apartado anterior dejó ver que Koster (2000, 2002) está particularmente interesado en la relación entre interpretación y traducción, así como en el marco metodológico que permita abarcar esta relación dentro del paradigma descriptivo. Toma como punto de partida de su reflexión la particularidad comunicativa de la traducción, que él esclarece a partir del esquema de Jakobson. Enumera los diferentes factores implicados en el acto comunicativo. En el caso de la traducción, la particularidad es que los factores se duplican *todos*<sup>5</sup>. Así, hay, como mínimo, dos emisores, dos mensajes, dos receptores, dos códigos y dos contextos:

[...] two senders are involved, the target text sender (TTS) and the source text sender (STS), [...] there are two messages, target text and source text, and two addressees, target text addressee (TTA) and source text addressee (STA). As far as the element of 'code' is concerned, [...] at least two code systems are involved: two primary modeling systems and two, or more, secondary modeling systems<sup>6</sup>, which may (partially) overlap. [As for context<sup>7</sup>...] the duplication of context is inherent in the other duplications. (2002: 28)

El traductor es a la vez el destinatario del TF y el emisor del TM y efectúa ambos papeles *al mismo tiempo*. Pero lo que es más, desde la perspectiva del TM, comparte el papel del emisor con el autor de la obra original. Es, pues, válido preguntarse (1) si y cómo esta duplicación se manifiesta en el producto acabado y (2) en qué medida ambas intervenciones son distinguibles en el producto acabado. Para dar cuenta de la presencia textual del emisor (sea uno o varios) en un texto (literario u otro) –cuya particularidad como texto fijado materialmente es que existe como entidad autónoma (Ricoeur 1976)–,

---

<sup>5</sup> Koster insiste en la duplicación (o multiplicación) de *todos* los factores de comunicación y no sólo del traductor, que es lo que se suele destacar en los modelos comunicativos de la traducción.

<sup>6</sup> Koster retoma la distinción que hace Lotman (1979) entre los sistemas modelizantes primarios (el lenguaje natural, por ser el que modeliza el mundo) y secundarios (la literatura, por ejemplo, por ser un lenguaje de segundo nivel).

<sup>7</sup> Contexto o referente en español. Cabe destacar que Koster mismo alude a lo controvertido que resulta ser este término: “[c]ontext, being the most problematical and controversial aspect in Jakobson’s scheme, is also the most complicated aspect as far as translation is concerned. I agree with those critics of Jakobson who say that every entity in the scheme already in itself represents an aspect of the communicative context, and in that sense the duplication of context is inherent in the other duplications” (2002: 28).

Koster completa la teoría de la situación comunicativa con aportaciones del campo hermenéutico y semiótico. Adopta esencialmente las propuestas de Eco (1985, 1992) y su idea de la obra estética como discurso virtual, en espera de una actualización mediante la cooperación textual. Esta cooperación textual no es ilimitada, ni totalmente libre, sino que obedece a una serie de pruebas textuales inscritas en el texto, que estimulan la cooperación del lector modelo. Todo el potencial interpretativo está en la autonomía semántica y pragmática del texto situado entre dos polos: en el polo de la *generación* del sentido, el autor empírico codifica de acuerdo a un lector modelo al que atribuye una determinada competencia. En el polo opuesto –el de la *interpretación* del sentido– un lector empírico lee el texto y hace inferencias respecto al autor modelo que percibe en el texto. Ahora, como bien subraya Eco, las competencias (enciclopédicas) del lector modelo no corresponden necesariamente con los que el autor había previsto para su lector. Según Eco, la interpretación se hace en base al descubrimiento de la estrategia intencionada para producir un lector modelo, concebido idealmente como la contraparte de un autor modelo. A la luz de lo que le preocupa a Koster –establecer un método analítico para el discurso poético en su estatuto como interpretación de un TF correspondiente<sup>8</sup>– le interesa particularmente la manifestación textual del autor y el que la interpretación de una obra se haga por medio de la cooperación entre estrategias discursivas o categorías intratextuales:

[according to Eco] the intratextual category of author is textually manifest as a specific style, as an actantial role and as an illocutionary signal or perlocutionary operator [...] Eco constantly stresses that cooperation takes place between ‘discursive strategies’ [...], between intratextual categories. (2002: 32)

Pero, ¿en dónde situar al traductor en esta cooperación entre categorías intratextuales? En el caso de una traducción, el lector asimila el texto como un todo completo emitido por un solo emisor quien resulta ser, en realidad, una suerte de amalgama de traductor y autor original. A diferencia de lo que ocurre con el TF –en donde el autor empírico como *persona* biográfica con una existencia sociocultural propia se distingue claramente del autor modelo como categoría y estrategia intratextual–, la posición del traductor no suele desdoblarse con la misma facilidad entre un traductor *persona* y una estrategia textual<sup>9</sup>. Y no obstante, es incuestionable su interferencia en lo que Koster llama “the

---

<sup>8</sup> “I will only be concerned with the link between the theory and practice of translation description, with the way one may set out to study existing translations with a specific purpose in mind: in my case *the way which one can describe a target text in its status as an interpretation of a corresponding source text*” (2002: 26).

<sup>9</sup> Koster habla exclusivamente del nivel intratextual. Es evidente que a nivel extratextual nada impide que se deslinden unívocamente las *personas* del autor y del traductor como entidades psicológicas y socioculturales separadas.

make-up of a textual strategy” (2000: 47). En efecto, el lector modelo del TM es, por principio, distinto del lector modelo del TF y esto, de alguna manera, el traductor lo toma en cuenta. De ahí la propuesta de Koster: la presencia del traductor no es visible como categoría intratextual. Todo lo contrario, su presencia latente sólo puede manifestarse en las diferencias entre TF y TM y, como corolario, sólo puede constatararse por el análisis descriptivo comparativo entre estos textos. Es, precisamente, por las diferencias entre dos (o más) textos –las correspondencias y desplazamientos– que esta presencia puede hacerse visible:

The translator, then, is not immediately visible as a textual strategy in the target text in itself. One may assume its presence, one may even hypothesize it, but one will only be able to get access to it, to describe it after comparing the texts: the intratextual<sup>10</sup> category ‘translator’, then, has to be *made* manifest by way of comparative description, by way of the establishment and description of correspondences and shifts. (2002: 47-48; énfasis en el original)

De esta manera, más que como una presencia intratextual, su visibilidad se manifiesta como la *consecuencia* o el *efecto* de la comparación de dos o más textos. Para Koster, el objetivo de todo método comparativo está, de alguna manera, vinculado con el esfuerzo por hacer visible la presencia textual del traductor (2002: 33<sup>11</sup>) pero los resultados obtenidos serán, en primer lugar, consecuencia de los métodos empleados en la comparación: “the result is wholly dependent on the descriptive framework, on the method used to note these differences and correspondences” (ibid.).

---

<sup>10</sup> Puesto que la visibilidad del traductor no es explícita como estrategia textual y que sólo se presenta como una entidad abstracta en los espacios que se dibujan entre original y traducción, Koster opta por el término de traductor textual (y no intratextual), incluso si hubiera preferido emplear el de traductor *intertextual*: “one may well wonder whether the term [intratextual translator] is still appropriate if it is not the text itself, but the space between the texts, that is inhabited by the translator. The most appropriate term would be ‘intertextual’ translator, if it weren’t already an overloaded term. Let us for now stick to the term ‘textual’ translator” (2002: 33).

<sup>11</sup> La cita exacta es: “The aim of any comparative method is somehow related to the effort of making visible the textual presence of the translator” (2002: 33). Aunque la preocupación metodológica es menos explícita y su preocupación primera no es la interpretación traslatoria sino las interferencias ideológicas por parte del traductor, Munday (2007) hace observaciones parecidas respecto a la comparación entre el original y su traducción. Véase sobre todo la evaluación que hace del trabajo de Baker (2000), quien llega a conclusiones sobre la estilística traductora y la motivación del traductor, a partir del análisis exclusivo del texto traducido, sin tomar en consideración el TF correspondiente: “the absence of ST [source text] comparison makes it very difficult if not impossible to move beyond speculation when it comes to translator motivation” (2007: 36). Cabe precisar que, pese a estas reservas, Munday elogia el trabajo de Baker, en particular porque ha llamado nuestra atención sobre la importancia que tienen, para la estilística traductora, determinadas variables: “how can we best distinguish stylistic elements which are attributable only to the translator from those which simply reflect the source author’s style, general source language preferences, or the poetics and preferences of a particular subset of translators?” (Baker 2000, cit. en Munday 2007: 36).

Al elaborar la reflexión de Koster he omitido, deliberadamente, un aspecto fundamental: las implicaciones de la posición del investigador en traducción. Ahora, si bien es cierto que cualquier estudioso de un texto literario (sea traducido o no) asume un papel en la cadena comunicativa y se posiciona, a su vez, como lector empírico, la cuestión se complica en traductología, debido a las reduplicaciones de los factores comunicativos y al carácter polideterminado del acto traductor. Al comparar (partes d)el TF con el TM, dos tipos de discursos se entrecruzan; uno entre el emisor original y el traductor y otro entre el emisor original y el investigador. Evidentemente, esta situación entraña problemas de interferencia: la interpretación que hace el traductor del TF difiere de la que lleva a cabo el investigador. Asimismo, la interpretación que hace el investigador del TM incluye ya como objeto de estudio la interpretación del traductor:

[...] because the position of source text addressee is doubly occupied, one might argue that during translation description, that is to say, certain stages of target text-source text comparison, two instances of discourse are intermingled: the discourse between original sender and translator and the discourse between original sender and describer. [...] In different [monolingual] literary interpretations, despite possible differences in theoretical frameworks, every subject (interpreter) stands in a similar relationship to her object. During translation description, however, *the translator as interpreter is included in the object, and inasmuch as the describer practices literary (critical) interpretation as well, she is, to a certain extent, in 'competition' with the translator, precisely because she also performs a translational interpretation.* (2002: 28; énfasis mío)

La preocupación por esa interferencia, articulada por Koster, no es nueva. Bakker y Naaijken (1991), así como van der Voort (1991), en un mismo volumen dedicado a Holmes, desarrollan estas ideas a partir de la afirmación de Holmes respecto a la traducción literaria como *metaliteratura*; es decir, como obra que, a su vez, habla de otra obra. Dentro de esta óptica, habría una suerte de continuo entre la interpretación crítica y la traducción; en el caso de la traducción, se opera una primera interpretación; en el caso de la investigación del producto traducido, se realiza una interpretación de segundo grado y que incluye forzosamente la interpretación hecha por el traductor como objeto de estudio. Esto, como también lo sugiere van der Voort, tiene consecuencias:

if literary texts are poly-interpretable and if readers and translators are active participants in the Construction of meaning, this implies that also translation analyses are interpretations, and perhaps even meta-interpretations; and that phenomena such as *maximal equivalence* and *shift* can only be defined with regard to a particular view of the text. (1991: 71)

Por otra parte, Hermans apunta al mismo problema cuando habla de las paradojas de la traducción e investigación y las vincula teóricamente con las propuestas de Luhmann:

there is no fundamental difference between translators acting as second-order observers of their own work, and translation researchers acting as second-order observers of the translators' second-order observations. [...] There is no clear dividing line between scholarly and other statements about translation. In other words, a system theory of Luhmann's constructivist ilk leads to a questioning of any neat separation between object-level and meta-level. (1999: 146)

Ahora, cerrando este paréntesis, conviene precisar que coincido con Koster en que esta interferencia es ineludible, pero no forzosamente problemática. En el marco de la presente investigación el reconocimiento de la interferencia, inherente a toda descripción comparativa del texto traducido, explica en parte por qué dedico también tanto espacio al análisis de los textos meta incluidos en el corpus. Si los tres capítulos dedicados al análisis de los títulos del corpus se introducen por una lectura personal desde el enfoque de la ironía, es porque así pretendo explicitar los grandes rasgos de mi lectura irónica y pretendo volver más transparentes posibles puntos de interferencia entre la actividad interpretativa del traductor y mi propia interpretación de la práctica del traductor.

En el marco de la presente investigación saco del trabajo de Koster tres conclusiones esenciales, resumidas aquí muy someramente. (1) En un análisis centrado en el *producto* de la traducción –que por principio es retrospectivo– y cuyas pretensiones son descriptivas, ninguna afirmación respecto a la naturaleza del trabajo interpretativo del traductor trasciende el estatus de postulado. (2) El trabajo interpretativo del traductor, o al menos ciertos rasgos de este trabajo, pueden identificarse mediante la presencia textual del traductor. Esta presencia latente se manifiesta en las modificaciones que se operan entre el original y su traducción, y se hace visible mediante la comparación de los dos. Eso implica explicitar los criterios de acuerdo con los cuales se determinarán ciertos rasgos del acto interpretativo. En mi investigación, el efecto irónico funcionará como criterio fundamental sobre el que se analizará la incidencia del trabajo interpretativo del traductor. (3) Dentro de este análisis descriptivo; el observador-investigador del producto final es una instancia más de la semiosis del texto y, por tanto, entra en competencia con la interpretación del traductor e, incluso, la incluye en su objeto de análisis. Al explicitar mi propia lectura de los textos, si bien no remedio a la interferencia, sí aspiro a volverla más transparente.

## 1.4 Traducción e ironía: justificación

Ahora bien, en lo anterior he enfatizado que toda traducción involucra, entre otras cosas y en grados distintos, un acto de interpretación. He argumentado también que la comparación entre el TF y el TM permite formalizar este lazo entre traducción e interpretación, en tanto que hace manifiestas las huellas dejadas por el traductor en el soporte textual. Asimismo, he cuestionado la posibilidad de una posición absolutamente neutral por parte del investigador. Me resta ahora argumentar por qué la ironía es un parámetro válido para realzar la estrecha interrelación entre interpretación y traducción. Para ello, empecemos con una observación de Schoentjes respecto a tres elementos centrales del fenómeno irónico. La cita proviene de la introducción a *Silhouettes de l'ironie* (2007), un conjunto de lecturas de textos literarios hechas a partir del aparato crítico de la ironía. En dicha introducción, el crítico resume las dimensiones retórica, hermenéutica y ética de la ironía, dimensiones clave que Schoentjes había destacado en su aproximación sintética que es *Poétique de l'ironie* (2001). Ahora bien, para mí, las tres dimensiones mencionadas por Schoentjes resumen a la perfección el interés que puede tener el concepto de la ironía como parámetro en un análisis centrado en la interpretación traductora y la traducción en general. Cito primero a Schoentjes:

Dans mon ouvrage précédent [*Poétique de l'ironie* de 2001] je me suis efforcé de saisir le phénomène [de l'ironie] en donnant la priorité aux considérations théoriques, que j'illustrais à l'aide de textes représentatifs. Je clôturais cette tentative d'approche synthétique [qu'était *Poétique de l'ironie*] sur le constat que, s'il était illusoire d'espérer avancer une définition ultime de l'ironie, on pouvait néanmoins l'aborder en confiance comme « un mode indirect et dissimulateur qui joue sur l'écart entre des sens en opposition ». C'était souligner que l'ironie demande à être interprétée et suppose donc l'engagement du lecteur. J'indiquais en outre que l'on pouvait être précis encore sur une autre propriété fondamentale de l'ironie, à savoir sa nature évaluative. (2007: 8)

Como se pone de relieve en la cita, la dimensión retórica hace hincapié en dos aspectos: se trata de una comunicación *indirecta* que implica una tensión entre varios significados en oposición. Volveré más adelante sobre la índole exacta de esa relación de oposición entre los distintos significados, y sobre la cual existe cierta polémica. Basta por ahora recordar que en el caso de la ironía se vehicula más de un solo significado. A esa particularidad semántica, añadiría un aspecto más. Me refiero a la variedad formal con la que se manifiesta la ironía. En efecto, siendo un fenómeno literario de carácter multiforme, se presentará con frecuencia como un tropo, o una acumulación de tropos, y en ese caso su funcionamiento dependerá esencialmente de técnicas estilísticas. Pero la ironía puede también presentarse como un principio de estructuración de toda una obra literaria, y en dicho caso se concretizará primordialmente por las técnicas

narrativas. La ironía puede todavía hacerse manifiesta en el reflejo narrativo de una actitud particular frente a la vida. Aquí dependerá mucho del contenido dramático de la narración y, quizá más que en los dos casos anteriores, variará en función de las condiciones espacio-temporales de producción y recepción.

Además, la cita de Schoentjes hace hincapié en otro elemento esencial, el del papel que asume el receptor ante la ironía. La ironía, así lo formula Schoentjes, exige ser interpretada, y, por lo tanto, exige, por parte del lector, un papel activo en la comunicación literaria.

Antes de continuar, detengámonos en las consecuencias de los aspectos que acabo de mencionar, el de la estructura semántica, variedad formal y exigencia interpretativa. En el caso de la traducción de un fragmento irónico, un primer obstáculo hipotético para el traductor será el de la identificación de la ironía, antes de considerar factores técnicos –¿cómo se puede traducir tal pasaje irónico?– o factores funcionales –¿por qué y para quién conviene traducirlo?–. La *identificación* de fragmentos irónicos es el núcleo problemático debatido en casi todas las aproximaciones al fenómeno irónico. Incluso los críticos que lo apuestan casi todo a la intencionalidad del autor, y la responsabilidad que tiene el lector en reconstruir correctamente esta intención, advierten que ningún marcador es en sí irónico, sino que sólo puede serlo potencialmente. Esto guarda relación, entre otras cosas, con la supuesta relación entre discreción o economía de las señales irónicas y eficacia. Como también señala Marimón Llorca, la “dificultad para encontrar y sistematizar señales de la ironía radica precisamente en la propia naturaleza del fenómeno cuya eficacia [...] es mayor cuanto más se arriesga a no ser comprendida” (2009: 34).

Regresemos ahora a la tercera dimensión mencionada por Schoentjes; y que concierne el trasfondo axiológico sobre el que funciona la ironía. La evaluación crítica inherente a toda ironía, o lo que Hutcheon llama “the critical edge or evaluative investment” (1994: 60), se produce siempre desde un sistema de reglas y normas para recibirse en otro cuyas variables temporales y espaciales no coinciden necesariamente con el primero. Los desfases espacio-temporales no siempre quedan sin consecuencias para la transmisión de la ironía. Como bien recuerda Schoentjes, la apreciación y comprensión de la ironía están sujetas a reajustes continuos: “d’une génération à l’autre on ne communique plus sous le signe de la même ironie. Dans l’espace comme dans le temps, elle voyage mal, l’ironie est sans doute la chose au monde la moins bien partagée” (Schoentjes 2007: 319). La observación de Schoentjes realza los desafíos que implica la ironía al conllevar, siempre, cierta arbitrariedad o variedad interpretativa como consecuencia del carácter evaluativo de la ironía: “des difficultés peuvent survenir dans l’interprétation de l’ironie précisément en raison de sa nature évaluative: en matière de jugement, il n’existe pas de normes absolues ni de règles d’application universelle” (2001: 145). Pues bien, a eso, yo añadiría que, en el caso de un texto traducido, los desfases tienden a ser más marcados aún. En efecto, a las posibles



dificultades que implica el juicio de la ironía en el caso de la comunicación diferida en una sola lengua, se añaden las dificultades propias al acto traductor que implica, por principio, un viaje entre varias culturas cuyos sistemas normativos no siempre son semejantes ni compatibles.

Ahora, si bien el desdoblamiento semántico, la variedad formal, la exigencia interpretativa y el trasfondo axiológico explican que la ironía sea un parámetro idóneo para hacer resaltar las conexiones entre interpretación y traducción, forzoso es comprobar que no existe *una* ironía ni *un* método para analizarla. Bien al contrario, existe una panoplia muy diversa. De hecho, de la abundante literatura sobre el concepto de ironía, su historia o el cómo de su análisis se puede desprender sólo una certeza: la comprensión de su funcionamiento y la orientación metodológica del análisis que se hace del fenómeno cambian en función de una serie de factores. Primero, en función del objeto de estudio: no es lo mismo acercarse a la ironía en un discurso oral o uno escrito, o en un discurso ficticio versus otro con pretensiones veritativas. Segundo, la metodología cambia mucho en función de la tradición o el campo de estudio desde los que se aborda el fenómeno: el enfoque filosófico-estético de Schlegel no se parece en nada al enfoque retórico de Booth ni al acercamiento cognitivo de Sperber y Wilson. Como bien subraya Ballart, la ironía “en mayor medida que otros aspectos de la literatura, delata al que la estudia, pues según sea su orientación metodológica tenderá éste a dar la imagen de un fenómeno que nace del exclusivo ingenio del autor, o de una determinada disposición estructural del texto, de un *entourage* sociológico, de unas operaciones de lectura” (1994: 26; énfasis en el original). Tercero, mucho dependerá todavía de las finalidades perseguidas: argumentar la ironía como una modalidad literaria en una obra determinada llevará forzosamente a conclusiones distintas que analizarla como una característica esencial de la era posmoderna o como recurso de sublevación en un mundo social desigual.

Debido a esa “elusividad del fenómeno” (Ballart 1994: 22), o la gran variedad en la manera de plantear la ironía, me parece necesario explicitar primero, en líneas muy generales por ahora, el concepto de ironía manejado en la presente investigación. He insistido en la nota introductoria de este capítulo que se trata aquí sólo de un primer acercamiento. Éste será completado en el tercer capítulo cuando se detallen los antecedentes teóricos del instrumento analítico. Sin embargo, e incluso a riesgo de romper cierta coherencia deseada por el que lee este trabajo, estimo necesario incluir aquí una introducción general a la ironía, en que se hace explícita mi postura ante cuestiones clave en la discusión del fenómeno irónico; cuestiones clave como son la intención del autor, el papel del receptor o todavía la función de las señales irónicas. Estas cuestiones, como veremos en el siguiente apartado, no están sin consecuencias para una investigación en traductología.

## 1.5 El concepto de ironía

### 1.5.1 Booth, intención y estabilidad

Al hacer uso de la ironía, el autor quiere que por lo menos un lector interprete las pistas dejadas deliberadamente en el texto. Así lo afirma Booth quien es, sin duda, uno de los autores que más ha reparado en la dimensión *intencional* de la ironía estable; es decir, aquella ironía cuya intención subyacente se puede restituir con relativa precisión. Llama *estable* a este tipo de ironía, porque una vez reconstruido el (*segundo, verdadero*) significado, el texto no invita al lector a que lo resignifique *ad infinitum* (ibid.: 6). Aunque toca brevemente la ironía inestable, le interesa en primer lugar la ironía estable; su objetivo es elucidar las transformaciones del significado irónico en la comunicación entre autor y lector. En *A Rhetoric of Irony* (1974<sup>12</sup>), analiza la *reconstrucción* del significado literal de un enunciado irónico (ibid.: 10-14). Esta reconstrucción la esquematiza en un modelo de cuatro pasos, que son menos cronológicos de lo que hace sospechar el análisis que aquí haré de ellos. El propio Booth (ibid.: 12-13) especifica que los pasos no son necesariamente sucesivos sino que, con frecuencia, ocurren simultáneamente o incluso de forma virtual. Primero, el lector es invitado a rechazar el sentido literal. Lejos de ser un acto arbitrario, este rechazo es consecuencia de una lectura *adecuada* que señala al lector alguna incongruencia, bien entre las palabras mismas (contradicciones intratextuales) bien entre lo que está leyendo y lo que sabe (contradicciones contextuales y referenciales). Como segundo paso, el lector proyecta interpretaciones alternativas o explicaciones, privilegiando una entre varias alternativas plausibles. Lo hará según las decisiones que toma en función de sus conocimientos y juicios acerca del autor (implícito), decisión que corresponde esquemáticamente al tercer paso de la reconstrucción. Finalmente, como cuarto paso, una vez tomadas estas decisiones, el lector será capaz de escoger el significado pertinente y reconstruir el verdadero significado del enunciado.

El modelo cuatrifásico de Booth ejemplifica bien las interrelaciones entre la intención auctorial, el texto, los indicadores textuales y las inferencias del lector. Cabe subrayar sin embargo que el primer paso, el del rechazo del *significado literal*, ha planteado muchos problemas, sobre todo porque presupone una inversión semántica demasiado estricta. Hoy en día, este rígido mecanismo de la antífrasis es matizado en numerosos trabajos y de enfoque muy variado. Hutcheon (1994), por ejemplo, se

---

<sup>12</sup> Toda mención hecha refiere a la versión original, incluso si el texto ha sido traducido al español (*Retórica de la ironía*, 1986).

propone abrir la reflexión antifrástica estática a concepciones más dinámicas. Por ello, propone entender la ironía como un fenómeno inclusive y diferencial<sup>13</sup>. Este último adjetivo se refiere al hecho de que la ironía vehicula varios significados *distintos*, pero no necesariamente opuestos. En cambio, la primera característica, la ironía como *inclusive*, apunta a la participación simultánea de lo “dicho” con lo “no dicho” (ibid.: 63). En otras palabras, y lo que me interesa destacar por ahora: no siempre se trata de la sustitución de un significado por otro excluido, sino que también hay casos en los que la ironía se realiza por *adición incluyente* de lo dicho con lo no dicho.

También Adriaensen (2007) insiste en que los mecanismos de la ironía (verbal) no se reducen a su sola dimensión de *contrario*. Los mecanismos de la ironía son varios y requieren matices:

la ironía verbal permite descalificar algo, pero esto no significa que lo haga sistemáticamente a través de un sencillo juego de “contrarios” (ambos significados son mutuamente exclusivos y exhaustivos), sino que también puede operar por medio de “contradicciones” (ambos son exclusivos, pero no exhaustivos). Para cubrir todos los tipos de ironía, como el eufemismo o la hipérbole con efecto irónico, otros críticos [como Ballart 1994] prefieren definir la crítica implícita en la ironía verbal mediante la noción de “conflicto” o “contraste” de sentidos. (2007: 38)

Schoentjes (2001), por su parte, recuerda que es indispensable mantener la idea de la *tensión* entre significados opuestos, por muy difícil que sea definir la naturaleza exacta de esos opuestos. Lo característico de la ironía no es su semántica diferencial, sino el que ésta conlleve juicios diferentes y posicionados sobre una escala jerárquica. De ahí que matice los términos de la oposición. Siempre según Schoentjes, más que hablar de sentido literal o figurado, conviene percibir la oposición en términos de una tensión entre un ideal esperado o deseado y una realidad representada:

Notons bien que l'ironie ne fait pas « mine de » ou « semblant de » présenter un jugement favorable, elle l'exprime pleinement mais demande, sur la base de la contradiction avec la réalité présentée simultanément, que l'on ne s'y arrête pas. [...] il ne s'agit pas de rejeter un sens littéral au profit d'un sens figuré, deux notions dont on sait par ailleurs qu'elles sont extrêmement difficiles à définir avec précision, mais bien d'assigner aux différents propos en contradiction leur place respective dans une hiérarchie de valeurs. (2001: 145)

---

<sup>13</sup> Hutcheon propone tres características esenciales para la ironía: ésta es relacional, inclusive y diferencial. Con la dimensión relacional apunta a la esencia dinámica y performativa de la ironía. Así la ironía se apoya en distintos significados en oposición pero también se construye entre personas: “Ironic meaning comes into being as the consequence of a relationship, a dynamic, performative bringing together of different meaning-makers, but also of different meanings” (1994: 58).

Esto, recordémoslo, explica por qué interpretar la ironía resulta a veces problemático: en lo que atañe al juicio y la evaluación, no hay reglas absolutas o de aplicación universal.

Pero bien, más allá de las críticas formuladas respecto de la naturaleza exacta de los significados paralelos, la propuesta de Booth ha sido criticada por manejar un concepto un tanto ambiguo de autor implícito, desarrollado en su trabajo anterior *The Rhetoric of Fiction* (1961). También, y es ésta la crítica más importante para mi propia argumentación, porque en su trabajo subyace la intención de restaurar –y la convicción de que tal cosa es posible– el sentido *único*, plenamente *estable* de las ironías (Suleiman 1976). Es más, para Booth, restablecer el reverso del literal es producto de la intención del autor: “[w]hether a given word or passage is ironic depends, [...] not on the ingenuity of the reader but on the intentions that constitute the creative act. And whether it is seen as ironic depends on the reader’s catching the proper clues to those intentions” (1974: 91; énfasis en el original). Claro está, no hay que perder de vista el contexto ideológico en el que surgen las afirmaciones de Booth. El esbozo de Ballart al respecto (1994: 171-189) deja en claro la estrecha interdependencia entre su propuesta y el contexto en que es desarrollada: la preocupación primera de Booth estriba en contrarrestar los excesos de las libertades interpretativas. Visto sobre ese trasfondo, sorprende menos la rotundidad de algunas afirmaciones respecto a la estabilidad de la ironía o la posibilidad del lector para reconstruir aquella ironía intencionada por el autor.

Ahora bien, para mí, la importancia de Booth radica en su inventario de claves textuales que pueden orientar al lector y funcionar como indicios irónicos. Es cierto, como lo ha afirmado, entre otros autores, Kerbrat-Orecchioni (1981: 115), los criterios a la base de este inventario son muy heterogéneos, pero también es cierto que ofrece instrumentos de análisis para el texto literario irónico que no se encuentran fácilmente en otros trabajos. Mi apreciación del trabajo de Booth es, pues, matizada, y muy parecida a lo que sugiere Ballart, cuando afirma que de la *Retórica de la ironía* puede decirse que “es tan moralizante y regresiva como las tesis del último Lukács [...] pero también es verdad que al ser una convicción tan firme en el pensamiento crítico de Booth le ha hecho *afinar extraordinariamente sus instrumentos de análisis* para intentar demostrarla” (1994: 175; énfasis mío). Por ello, en tanto que Booth (1) abarca exclusivamente el texto literario y (2) enfoca en la dimensión retórica de la ironía (es decir, las estrategias y técnicas empleadas por el ironista), ofrece una *praxis* analítica cuyas huellas quedarán patentes en mis propios análisis. Es decir también que coincido con la idea de que el lector se deja guiar en su interpretación de un texto irónico por la presencia de indicios irónicos en el texto. Donde no coincido es en la *estabilidad* de la interpretación a la que llevan esos indicios irónicos. Como bien ha advertido Ballart, Booth sugiere que “una falta de sintonía ideológica entre lector y autor (implícito) bloquea cualquier establecimiento de complicidad irónica entre ambos” (Ballart 1994:

180). Para Booth, lo propio de la ironía estable es que vehicula, aunque sea de manera oblicua, un significado unívoco: “[i]n any given piece of stable irony, the *central meaning of the words is fixed and univocal*, regardless of how many peripheral and even contradictory significances different readers may add” (1974: 91; énfasis mío). A diferencia de Booth, para mí, es ilusorio querer establecer un solo significado: toda interpretación conlleva, siempre, una pluralidad de significados.

Detenernos en esta pluralidad de significados resulta incluso más urgente dado el objetivo del presente estudio; la ironía y su traducción. Como hemos visto anteriormente, toda traducción implica, pues, (por lo menos) dos sistemas lingüísticos pero también (por lo menos) dos situaciones comunicativas diferentes. En ella intervienen varios polos de emisión y recepción, ocupados por participantes duplicados o multiplicados. La especificidad de la traducción proviene de este carácter interlingüístico e intercultural, pero también de las peculiaridades de la *actividad interpretativa del traductor*. Éste ocupa una posición clave, porque constituye un lector privilegiado y un filtro interpretativo activo. El trabajo de Booth, ya lo he sugerido, no toma en cuenta esta variabilidad que afecta al polo receptor. Lo cierto es que la preocupación central de Booth es la comunicación entre autor y lector mediante la reconstrucción del significado irónico y un análisis de las estrategias lectoras empleadas en este proceso. Pero eso no quita que, para Booth, el lector sea, siempre, una entidad estable. Puede ser que el lector no tenga éxito en la reconstrucción del significado irónico: quizá interprete erróneamente el discurso irónico por excesivamente ingenuo, inatento, prejuiciado o inexperimentado<sup>14</sup>. Sin embargo, para Booth, estas posibles fallas en la reconstrucción irónica se deben exclusivamente a disfuncionamientos individuales, atribuibles a la falta de competencia lectora.

Ahora bien, ya quedó claro que la postura de Booth es incompatible con mi comprensión del papel activo del traductor como intérprete. Pero hay otra incompatibilidad más. Para argumentarla mejor, resumo primero un punto desarrollado anteriormente; a saber, el que la adopción del paradigma descriptivo y la atención por los factores sociales y culturales de la traducción supusieran, en efecto, la desacralización del texto original y el abandono del texto fuente como estándar absoluto de la comparación. Pues bien, si adherimos a la idea de Booth de que el significado (irónico) es estable, y rastreable a través de las huellas estilísticas que el lector debe interpretar correctamente (con tal de que sea competente y cooperativo), entonces nuestra aproximación al texto *traducido* toma de nuevo rasgos prescriptivos. Es decir

---

<sup>14</sup> Estos factores que malogran la interpretación irónica Booth los llama los “crippling handicaps” (1974: 222-229).

también que se dará por supuesto la supremacía del TF en la medida en que es allí donde el traductor tiene que descifrar *correctamente* la ironía<sup>15</sup>.

Dado todo lo anterior, no ha de sorprender que afirme aquí que la estabilidad del polo receptor que subyace en el trabajo de Booth es un supuesto teórico insostenible para mí. Todo texto está enmarcado en una situación comunicativa que anula la relación unilateral y unidireccional entre autor y texto por una parte, o entre texto y lector por otra. Entre el texto y la situación enunciativa y receptiva hay una multitud de relaciones plurales. Como lo afirma Hutcheon, son esas pluralidades las que desarreglan teorías en la línea de Booth:

With irony, there are, [...] dynamic and plural relations among the text or utterance (and its context), the so-called ironist, the interpreter, and the circumstances surrounding the discursive situation; it is these that mess up neat theories of irony that see the task of the interpreter simply as one of decoding or reconstructing some “real” meaning (usually named as the “ironic” one) [...], a meaning that is hidden, but deemed accessible, behind the stated one. (Hutcheon 1994: 11)

De ahí la importancia de complementar la concepción de Booth con acercamientos más dinámicos de la ironía que enfoquen el funcionamiento de la ironía desde el polo interpretativo. Es éste el núcleo de la reflexión de Hutcheon en *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony* (1994), del que hablaremos en el siguiente apartado.

### 1.5.2 La ironía en su dimensión pragmática

A diferencia de Booth, para quien la ironía crea comunidades comunicativas –en concreto los incluidos y los excluidos, los que entienden y los que no entienden el *verdadero* significado–, Hutcheon (1994) invierte el razonamiento al centrar toda su atención en el polo interpretativo. Todos, según Hutcheon, pertenecemos a comunidades discursivas preexistentes. De hecho, es esta pertenencia la que *ocasiona* la ironía, la que hace que la ironía se produzca o realice:

It is not so much that irony *creates* communities or in-groups; instead I want to argue that irony happens because what could be called “discursive communities” already exist and provide the context for both the deployment and attribution of irony. We all belong simultaneously to many such communities of discourse, and

---

<sup>15</sup> He desarrollado esta discusión con mayor detalle en De Wilde (2010b).

each of these has its own restrictive but also *enabling* communication conventions.  
(Hutcheon 1994: 18)

Partiendo del polo receptor, Hutcheon insiste en el carácter dinámico y relativo de la ironía, que, como todo proceso comunicativo, sólo significa por la interpretación que hacemos de ella. Esta interpretación no es arbitraria, sino guiada por nuestra pertenencia a determinadas comunidades discursivas. Aunque estas comunidades reúnen individuos que idealmente comparten las mismas ideas y tienen los mismos hábitos, tampoco son entidades monolíticas. La acepción que tiene Hutcheon de una comunidad discursiva no excluye ni la variedad interna ni la diferenciación. La razón está en que elementos tan diversos como espacio geográfico, tiempo histórico, sexo, edad, clase, etnicidad y nacionalidad (entre otros más) intervienen en y determinan nuestra pertenencia a algunas comunidades discursivas y/o nuestra exclusión de otras. Pertenece, pues, simultáneamente, a *varias* comunidades discursivas (1994: 94-101).

Ahora, de acuerdo con Hutcheon, la ironía se *realiza* porque compartimos algunas de estas comunidades con otros individuos o grupos. Interpretar un acto irónico no es, entonces, una cuestión de menor o mayor competencia intelectual o lectora –como sugiere Booth–, sino una consecuencia del hecho de compartir los mismos –o parecidos– presupuestos, normas, valores e ideas, vehiculados dentro de (una serie de) comunidades discursivas. Hutcheon trueca así una visión elitista de la recepción de la ironía –que preconiza cierta capacidad intelectual, determinados conocimientos (socio)culturales– por un relativismo abiertamente reivindicado: pertenecemos simultáneamente a muchas comunidades discursivas (1994: 97); lo que explica por qué el discurso irónico no siempre se interpreta de la misma manera: “[t]hat these different communities might offer conflicting decisions (especially about appropriateness) is part of the complexity of the reception of irony” (ibid.: 101).

De ahí que, para Hutcheon, analizar un discurso irónico implica considerar a la vez sus dimensiones sintáctico-semánticas e histórico-sociales y culturales. Su enfoque complementa el de Booth porque nos recuerda que la ironía (verbal y situacional) es una transacción entre distintos participantes que no necesariamente pertenecen a las mismas comunidades discursivas. Concretamente, los mismos indicios irónicos pueden, entonces, funcionar de manera distinta para intérpretes diferentes.

Al modificar el enfoque, Hutcheon aporta también una solución para la difícil cuestión de la intención irónica. A caballo entre dos extremos –la ironía intencionada por el autor en espera de su interpretación única y correcta por una parte, y la ironía como construcción inventada y construida arbitrariamente, sea por el lector común o el crítico (Dane 1991) por otra–, Hutcheon define la ironía como un *acto performativo*: la ironía se *realiza* siempre como acto intencionado. Ahora bien, esta intención no es forzosamente uniforme, ni el dominio exclusivo del emisor del texto: “all irony happens *intentionally*, whether the *attribution* be made by the *encoder* or the *decoder*.”

Interpretation is, in a sense, an intentional act on the part of the interpreter” (1994: 118, énfasis mío).

El interés de un enfoque más matizado para un análisis del texto irónico *traducido* es evidente: la naturaleza intercultural del acto traductor exige que se preste más atención a los actores implicados. El traductor –como cualquier otro individuo– pertenece simultáneamente a distintas comunidades discursivas; el que la ironía ocurra y cómo ocurre dependerá de su pertenencia a determinadas comunidades discursivas y su exclusión de otras. Pero, debido a su posición doble como receptor del TF y emisor (compartido) del TM, las decisiones que tomará –por ejemplo la forma en que codifica ciertos indicios textuales irónicos– serán también influenciadas por la *imagen* que tiene del público meta y de las comunidades discursivas a las que (posiblemente) pertenezca o de las que (posiblemente) quede excluido el receptor final del TM.



# Capítulo 2 Corpus

## 2.1 Introducción

En el capítulo anterior he resumido los preliminares más apremiantes. Primero, mi argumentación de la interpretación como elemento importante, aunque, claro está, no único, del acto traductor. Segundo, la propuesta de la comparación entre el TF y el TM como modo de observar el resultado del acto interpretativo en el soporte textual. A la par con esta reflexión metodológica, he cuestionado la postura pretendidamente objetiva que predomina en muchos trabajos en traductología y que intento superar formalizando cuanto sea posible mis hipótesis de lectura y los supuestos teóricos de los modelos analíticos empleados. Tercero, la argumentación de la ironía como parámetro para realzar las interrelaciones entre traducción e interpretación. Cuarto, mi concepción del fenómeno irónico, a medio camino entre los acercamientos excesivamente intencionalistas por una parte y aquellos otros con una mayor atención en la dinámica propia a la comunicación literaria por otra.

He mencionado ya, breve y dispersamente, los títulos de las novelas incluidas en el corpus. Antes de especificar el porqué y el cómo de este corpus (2.2), así como la problemática que se desarrollará en cada novela (2.3), daré la necesaria información bibliográfica sobre las novelas incluidas en el corpus. Por eso, en el cuadro abajo se enumeran los títulos, tanto de los textos fuente (TTFF de ahora en adelante) como de los textos meta (TTMM de ahora en adelante). Menciono cada vez las referencias bibliográficas completas, incluidos los nombres de los traductores. Allí donde se aplica, añado la información de la primera publicación (sea del TF o del TM) especificando siempre en letra negrita la edición consultada para este trabajo, y a la que refiere toda mención de página futura. El orden de enumeración de los títulos viene determinado por el año de publicación de los TTFF: el TF1 es el menos reciente, el TF3 el más reciente. Justo después de la referencia del TF se enumeran las referencias bibliográficas

completas de, respectivamente, la traducción norteamericana<sup>16</sup>, neerlandesa y francesa. Cabe precisar todavía que el orden que he empleado aquí para la presentación de los TTF (y que es, como he dicho, cronológico), no corresponde al orden de los análisis incluidos en los capítulos IV, V y VI, donde el criterio ha sido otro (véase el apartado 2.3 para más información al respecto). Eso sí, en cuanto a la presentación de los fragmentos traducidos, siempre se mantendrá el orden del cuadro. Es decir, para cada fragmento del TF, se presentará primero la traducción norteamericana, seguida después por la neerlandesa y, por último, la francesa.

TF 1	Bioy Casares, A. <i>La invención de Morel</i> . Buenos Aires: Editorial Losada, 1940. <b>Bioy Casares, A. <i>La invención de Morel</i>. Madrid: Cátedra, 2007.</b>
TM – EN (inglés)	Bioy Casares, A. <i>The Invention of Morel and Other Stories</i> . Austin: University of Texas Press, 1964. Traducido por Ruth L.C. Simms. <b>Bioy Casares, A. <i>The Invention of Morel</i>. New York: NYRB, 2006.</b>
TM – NL (neerlandés)	Bioy Casares, A. <i>Morels uitvinding</i> . Amsterdam: Meulenhoff, 1972. Traducido por Mariolein Sabarte Belacortu.
TM - FR (francés)	Bioy Casares, A. <i>L'invention de Morel</i> . Paris: Laffont, 1952. Traducido por Armand Pierhal. <b>Bioy Casares, A. <i>L'invention de Morel</i>. Paris: Laffont, 1973. Traducido por Armand Pierhal.</b>
TF 2	Cabrera Infante, G. <i>Tres tristes tigres</i> . Barcelona: Seix Barral, 1967. (versión censurada <sup>17</sup> ) Cabrera Infante, G. <i>Tres tristes tigres</i> . Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1989. (primera versión no censurada). <b>Cabrera Infante, G. <i>Tres tristes tigres</i>. Barcelona: Seix Barral, 2005.</b>
TF - EN (inglés)	Cabrera Infante, G. <i>Three Trapped Tigers</i> . New York: Harper and Row, 1971. Traducido por Donald Gardner y Suzanne Jill Levine en colaboración con el autor. <b>Cabrera Infante, G. <i>Three Trapped Tigers</i>. Illinois: Dalkey Archive Press, 2004. Traducido por Donald Gardner y Suzanne Jill Levine en colaboración con el autor.</b>

<sup>16</sup> Para los tres TTF, se trata de (a) traductores norteamericanos y (b) traducciones publicadas en editoriales estadounidenses. Por ello, cada vez que menciono “inglés” en este trabajo, me refiero a la lengua y no a la nación.

<sup>17</sup> Me detendré con más detalle en las diferentes versión de la novela *Tres tristes tigres* en el capítulo VI.

TF - NL (neerlandés)	Cabrera Infante, G. <i>Drie trieste tijgers</i> . Amsterdam: Anthos, 1997. Traducido por Fred de Vries y Tessa Zeiler. <b>Cabrera Infante, Guillermo. <i>Drie trieste tijgers</i>. Amsterdam: Ambo, 2002. Traducido por Fred de Vries y Tessa Zeiler.</b>
TF - FR (francés)	Cabrera Infante, G. <i>Trois tristes tigres</i> . Paris: Gallimard, 1970. Traducido por Albert Bensoussan.
TF - 3	Vargas Llosa, M. <i>La tía Julia y el escritor</i> . Barcelona: Seix Barral, 1977. <b>Vargas Llosa, M. <i>La tía Julia y el escritor</i>. Madrid: Punto de lectura, 2006.</b>
TF - EN (inglés)	Vargas Llosa, M. <i>Aunt Julia and the scriptwriter</i> . New York: Farrar, Straus & Giroux, 1982. Traducido por Helen R. Lane. <b>Vargas Llosa, M. <i>Aunt Julia and the scriptwriter</i>. New York: Picador, 2007. Traducido por Helen R. Lane.</b>
TF - NL (neerlandés)	Vargas Llosa, M. <i>Tante Julia en meneer de schrijver</i> . Amsterdam: Meulenhoff, 1981. Traducido por Mariolein Sabarte Belacortu. <b>Vargas Llosa, M. <i>Tante Julia en meneer de schrijver</i>. Amsterdam: Meulenhoff, 2006. Traducido por Mariolein Sabarte Belacortu.</b>
TF - FR (francés)	Vargas Llosa, M. <i>La tante Julia et le scribouillard</i> . Paris: Gallimard, 1979. Traducido por Albert Bensoussan.

## 2.2 Configuración del corpus

Como se ha anunciado en el punto 2.1, en este apartado explicitaré determinadas particularidades del corpus. Me refiero en primer lugar a los criterios que determinaron la inclusión de algunas novelas y la exclusión de otras. En la configuración intervinieron factores de índole muy variada. Algunos intervinieron en una fase preliminar de la investigación. Guardan relación ante todo con la variedad de la ironía manifestada en el TF, el idioma del TF o todavía la disponibilidad de los TTMM (2.2.1). Otros están vinculados con los objetivos de investigación. Mejor dicho, guardan relación con el tipo de hipótesis que permiten formular, o con el nivel de explicaciones que permiten abarcar. Es el caso en particular de la diversidad de políticas y proyectos traductores (2.2.2). Ese apartado me dará asimismo la oportunidad de esbozar el contexto cultural de la recepción (externa, no crítica) de los TTMM. Es decir, se responderá a preguntas como: ¿cuándo se traducen las novelas?, ¿forman parte de una política traductora consistente?, ¿se pueden identificar fuentes de mecenazgo? Tras este esbozo, se explicitará, en el último apartado de este capítulo (2.3), la problemática desarrollada en cada una de las tres novelas y cuyos análisis vienen incluidos en los capítulos IV, V y VI.

## 2.2.1 Unidad cronológica y genérica

Conviene precisar primero que la configuración del corpus no se subordinó a obligaciones de unidad temática o generacional. No obstante, añadiré de inmediato que, al menos retrospectivamente, no sorprende que las tres novelas incluidas compartan ciertos rasgos (estructurales y temáticos) que se suelen asociar a lo que hoy conocemos como *nueva novela hispanoamericana*. Vuelvo después sobre las posibles controversias suscitadas por el término empleado; por ahora me detengo en las condiciones apriorísticas que determinaron la configuración del corpus en un estadio preliminar de la investigación. Entre esas condiciones apriorísticas cuatro elementos son de suma importancia. Primero, la selección se hizo de acuerdo con los criterios de *intensidad* y *diversidad* con la que se señala la ironía. Así, opté por incluir obras en que se señala con frecuencia, insistencia y relativa estabilidad cierta intención irónica<sup>18</sup> (intensidad) y cuya ironía difiere lo suficiente para poder analizar una problemática central distinta en cada una de las novelas<sup>19</sup> (diversidad). La segunda condición concierne la lengua y la cultura fuente: tomo en consideración únicamente novelas en español (castellano). Pretendo así llamar la atención sobre una línea de investigación relativamente descuidada; a saber, el fenómeno irónico en la novelística hispanoamericana contemporánea<sup>20</sup>, que hasta ahora no ha sido estudiada de manera detallada ni sistemática. Es cierto que existen ensayos puntuales sobre el uso de la ironía en novelas hispanoamericanas; sin embargo, forzoso es comprobar que la ironía no ha recibido la misma atención que la que ha recibido, por ejemplo, en la tradición anglosajona. Se puede aplicar a las letras hispanoamericanas el comentario que hace Schoentjes sobre la escasez de investigaciones en la literatura francesa. Schoentjes explica que es más bien raro que la crítica literaria tome como núcleo del análisis la ironía:

il semble que la littérature anglo-saxonne [...] fasse plus ouvertement une place à l'ironie que la littérature française. Cela ne signifie toutefois pas que les lettres françaises soient dépourvues d'ouvrages ironiques [...]. Toutefois, *l'ironie ne constitue jamais l'approche dominante par laquelle la critique littéraire française aborde un auteur.* (1993: 12; énfasis mío)

---

<sup>18</sup> Esta observación tiene que verse, claro está, a la luz de la concepción de la ironía desarrollada en el capítulo anterior. Concretamente, se trata de novelas que contienen ambigüedades, determinados elementos tipográficos o, todavía, particularidades retóricas y estilísticas que generan la sospecha del lector y hacen que éste atribuya cierta intención irónica al texto en cuestión.

<sup>19</sup> La orientación que toma el análisis de la traducción de la ironía en las tres obras del corpus será elaborada en el apartado 2.3

<sup>20</sup> Incluso si no abarco las obras o los autores de forma tan detallada como lo haría una monografía dedicada a cada uno de ellos, sí hago una lectura crítica de las obras empleando el instrumento crítico de la ironía literaria. Véanse también mis observaciones al respecto en la introducción y la metodología (capítulo III).

La falta de interés por emplear la ironía como enfoque dominante para analizar la literatura de lengua española resulta más llamativa aún si tomamos en consideración que las reflexiones sobre la ironía por parte de algunos filósofos, Hegel en primer lugar, toman su origen en el *Don Quijote*, máxima referencia de la literatura de lengua española (ver al respecto Egginton 2002).

Volvemos ahora a los condicionantes relacionados con la lengua. Así como existe un condicionante a nivel fuente, a saber, que las obras estén escritas en español, existe otro similar a nivel terminal: sólo he incluido obras disponibles en *cada una* de las tres lenguas meta consideradas, a saber el francés, inglés y neerlandés. Esta condición hizo que se descartaran varias obras consideradas inicialmente, y cuyo análisis desde el enfoque de la ironía merecería una atención más profunda. Una tercera condición, de naturaleza más bien circunstancial, guarda relación con la dificultad con la que la ironía viaja a través del tiempo (Schoentjes 2001: 156). Por eso, he descartado obras del siglo XIX o incluso de siglos anteriores. Por último: se privilegió la narrativa por sobre otros géneros, debido a que este género se presta, más que otros, a la confluencia de distintas voces narrativas (Schoentjes 2001: 148<sup>21</sup>), y a la fragmentación de la focalización narrativa, lo que permite explotar el potencial polifónico de la ironía. Como lo subraya, con mucho acierto, Ballart, el discurso narrativo ofrece a la ironía

la posibilidad de gobernar todos sus niveles de significación, extremando los contrastes entre la visión de los personajes, la de los lectores y la del narrador. La fiabilidad de este último es un factor importante en la interpretación de las posibles ironías dispersas por el texto. (1994: 375)

Si bien estos condicionantes circunstanciales, temporales y genéricos explican en parte por qué las obras elegidas pertenecen más o menos al mismo periodo, la mejor explicación de la relativa unidad temporal del corpus está en las tendencias estéticas que comparten las novelas de mi corpus con muchos títulos agrupados bajo la categoría de *nueva novela hispanoamericana* y que, para mí, muestran afinidades con la semántica diferencial (Hutcheon 1994: 64) o todavía con la evaluación crítica que se suele enfatizar en los textos teóricos sobre la ironía.

---

<sup>21</sup> El género novelístico no es el único propicio a la puesta en práctica de la configuración irónica. El drama también lo es, en particular por su uso frecuente de determinadas técnicas de ruptura de la ilusión y de distanciamiento crítico del yo (Schoentjes 2001: 115). He preferido no abarcar este género, por razones prácticas esencialmente. En efecto, no se ha escrito ni traducido mucho teatro hispanoamericano en el siglo XX. Esto no quiere decir que no pueda ser extremadamente interesante una investigación de la ironía en textos dramáticos. Como bien lo ha subrayado también Mateo (1995b) en su estudio sobre el humor en la traducción al español de algunas comedias inglesas, este tipo de texto pone hincapié en la incidencia de los factores como el público, o la explotación humorística de todos los factores semióticos de un texto de teatro. Vuelvo sobre el trabajo de Mateo en el capítulo III.

Antes de detenerme en esas tendencias estéticas, cabe precisar qué entiendo bajo el término de la *nueva novela (o narrativa) hispanoamericana* y qué periodo abarca. Para algunos críticos, la nueva novela hispanoamericana (y todavía más el realismo mágico) se identifica plenamente con el periodo que conocemos como el *Boom de la novela latinoamericana* y que inicia a principios de los sesenta. Para otros, sin embargo, la influencia de los autores de la transición (entre los cuales por lo general se incluyen Jorge Luis Borges, Ernesto Sábato, Alejo Carpentier y Adolfo Bioy Casares) ha sido tan grande que forman parte íntegra de la nueva novela hispanoamericana. A razón de las innovaciones técnicas y temáticas que presenta su obra respecto a la literatura hispanoamericana de las primeras tres décadas del siglo XX, estos mismos críticos hacen coincidir el inicio de la nueva novela hispanoamericana con el año 1940.

El desacuerdo en torno a las fechas y la denominación muestra que hay criterios bien distintos para acercarse a las obras literarias y para catalogarlas. Hablar de nueva narrativa hispanoamericana supone tomar como criterio las categorías tipológicas; hablar del Boom es considerar ante todo el criterio de la unidad generacional (fechas de nacimiento de los autores, experiencias de vida comunes, publicación de sus obras) así como la particular situación económica (la proliferación de publicaciones y la distribución masiva de novelas hispanoamericanas en el mercado internacional). Por ello, en la línea de Shaw (1981: 19) quien propone 1940 como línea divisoria entre la narrativa tradicional hispanoamericana y la nueva narrativa, yo consideraré las tres novelas incluidas en mi corpus bajo el término de nueva novela hispanoamericana.

Cierro ahora el paréntesis sobre la denominación para detenerme en ciertas tendencias estéticas compartidas por dichas novelas de la nueva novela hispanoamericana. Sklodowska señala como común denominador “el agotamiento y la transgresión de la fórmula (neo)realista” (1991: ix) y el consiguiente “desafío con respecto al realismo decimonónico” (ibid.: xi). Entre los rasgos más sobresalientes de la nueva novela hispanoamericana enumera doce características de las que destaco aquéllas que interesan aquí. Es decir, aquellas características que, a mi juicio, facilitan la puesta en práctica, estructural, estilística y temática, del fenómeno irónico. Para empezar, Sklodowska menciona la “sustitución del principio causa-efecto por la narración fragmentaria y de la secuencia por la simultaneidad”, y también la “desintegración del personaje y su frecuente reducción paródica al estatus de un antihéroe o un ser marginal” (ibid.: xii). De más está decir que esta desintegración (ya sea del personaje, del tiempo o de la historia) y las técnicas narrativas con las que se logra la desintegración (multiperspectivismo, narración débil, trama acronológica), constituyen instrumentos idóneos para comunicar la disonancia y la incongruencia de la ironía. Es incuestionable que determinadas estructuras facilitan la puesta en escena de relaciones irónicas entre personajes y/o narradores. Esto se destacará también en los análisis de las tres novelas. Basta decir por ahora que las tres novelas presentan una estructura narrativa propicia a la ambigüedad irónica: en *La invención de Morel*, el

narrador anónimo se ve superpuesto por un editor ficticio a la vez que compite con el “discurso directo” de Morel; en *Tres tristes tigres* el narrador es múltiple, fragmentado y contradictorio; en *La tía Julia y el escribidor*, la anulación de un contraste nítido entre la parte propiamente “autobiográfica” y la parodia del escritor en los capítulos intercalados crea cierta tensión irónica.

Aparte de las particularidades técnicas, *la nueva novela hispanoamericana* también supone cambios a nivel de la concepción que se tiene del discurso narrativo literario: éste se concibe “como laberinto, rompecabezas, misterio” (Skłodowska 1991: xii). La escritura misma se considera como reescritura, a la vez que se incorporan “meditaciones metaliterarias en el corpus narrativo” (ibid.: xii). Pues bien, este carácter autorreflexivo de muchas novelas hispanoamericanas publicadas a partir de los cuarenta abre la vía a una ironía metaliteraria, entendida como un discurso literario cuya “finalidad [...] reside en ironizar las convenciones literarias, en romper la ilusión mimética y en cuestionar los límites de la obra artística” (Adriaensen 2007: 176). Skłodowska, aunque no lo vincula con la ironía sino con la (auto)parodia, estima que el “despliegue de[l] artificio compositivo y estilístico” (1991: 63) puede realizarse por vía de una autorreflexividad del proceso creativo (*narcisismo diegético*) o bien por una autorreflexividad del poder y los límites del lenguaje (*narcisismo lingüístico*). Señala además que este carácter autorreflexivo a menudo implica un mayor grado de participación del lector. Menciona dos características más de la nueva novela hispanoamericana, características que, desde mi punto de vista, realzan la evaluación crítica propia a la ironía: la “coexistencia ambigua y conflictiva del orden real con el sobrenatural” (1991: xii), así como la “preservación de la tendencia crítico-social de la narrativa realista tradicional, pero con más hincapié que en aquella en la eficacia crítica del humor” (ibid.: xiii).

Las particularidades temáticas y técnicas de las tres novelas de mi corpus se detallarán después. Basta, por ahora, mencionar sólo algunas pautas introductorias y particularidades relacionadas con la periodización. La primera novela de mi corpus, primera en términos cronológicos, *La invención de Morel* del argentino Adolfo Bioy Casares, ejemplifica las dificultades suscitadas por la delimitación del *terminus a quo* del periodo (sea el de la nueva novela hispanoamericana o del Boom hispanoamericano). Publicada por primera vez en 1940, esta obra, esencialmente a razón de su temática, se demarca de muchas obras anteriores. Coincido con Barrera cuando advierte que “[i]ndudablemente [la novela *La invención de Morel*] no es de las que cierran un periodo, sino de las que abren el siguiente” (2007 [1982]: 33). También Rodríguez Monegal ha hecho hincapié en la novedad de Bioy Casares y sus aportaciones a la nueva narrativa. Para Monegal, una lectura crítica del prólogo que le hace Borges a *La invención de Morel*, muestra lo que los dos autores confieren a la narrativa de la época: una “denuncia práctica y teórica de la novela, tal como se la concebía en esos momentos” insistiendo en el “carácter no realista de la literatura, [...] abandonar la verosimilitud psicológica [y]

proponer la novela de aventuras (por su ficcionalidad, por su inverosimilitud, por su carácter de artificio verbal)” (2003 [1972]: 125).

La segunda novela del corpus, *Tres tristes tigres*, del cubano Guillermo Cabrera Infante es publicada primero en 1967 por Seix Barral, en una versión censurada. Dicho sea entre paréntesis, *Tres tristes tigres* ejemplifica particularmente bien que los criterios para diferenciar nueva novela hispanoamericana y Boom son muy diferentes. Como veremos también en el capítulo VI, la novela tiene muchas características típicas de la nueva novela hispanoamericana. Pero por lo que atañe a su pertenencia al Boom, la historia literaria rehúsa a incluir al autor en el núcleo de autores emblemáticos de ese periodo particularmente fértil en términos de publicación y difusión internacional. Conviene agregar que el mismo Cabrera Infante contribuyó a esta exclusión. En un ensayo intitulado “Include me out” clarifica su postura al respecto:

¿Quién inventó esa cosa loca, el Boom con mayúscula? [...] ¿Qué es el Boom? Yo no lo sé. Pero sí sé qué no es. No es ni un movimiento literario ni una nueva concepción de la novela ni la conciencia de América que balbucea español. [...] Nunca pertencí al Boom. Nunca quise pertenecer [...] No quiero clubes ni sociedades secretas, mucho menos una sociedad en comandita, una suerte de razón literaria y política. No firmo manifiestos ni escribo prólogos ni hago declaraciones conjuntas. Es por eso que, pese a las buenas razones de muchos, [...] cuando me hablan del Boom y me asocian con esta masonería mínima, siempre respondo: “Include me out”, repitiendo encantatoria una frase memorable. (1999 [1986]: 976-979)

El tercer título del corpus, *La tía Julia y el escribidor*, de Mario Vargas Llosa se publica por primera vez en 1977. Esta novela muestra otro elemento característico de muchas obras hispanoamericanas a partir de los setenta y que, cabe subrayar, está presente también en *Tres tristes tigres*. Me refiero a las relaciones entre las culturas alta y baja, y las posibles tensiones que genera el enmarcar elementos provenientes de la cultura de masas dentro de formas artísticas de apariencia más sofisticada, como lo puede ser la novela. Aunque su estructura no se quiere compleja, ni la perspectiva narrativa oscura o minada, la imbricación de las relaciones entre cultura alta y baja con elementos de tendencia autobiográfica (y en particular el tema de la escritura), realza la dimensión metaliteraria de la novela. Cabe precisar todavía que, a diferencia de las dos novelas anteriores, la periodización y la catalogación de *La tía Julia y el escribidor* suele levantar pocos problemas. Comparte rasgos con la nueva novela hispanoamericana y tanto el autor como la primera parte de su obra se identifican plenamente con el Boom.



## 2.2.2 Diversidad de políticas y proyectos traductores

En el apartado anterior, me he ocupado de las condiciones que determinaron la composición del corpus en una fase temprana de la investigación. He enumerado también las consecuencias inesperadas de esas condiciones, inesperadas en el sentido de que no fueron buscadas deliberadamente. Apunto al hecho de que las novelas del corpus comparten rasgos temáticos, estructurales y estilísticos típicos de lo que la crítica literaria suele llamar la nueva novela hispanoamericana. En el presente apartado me detendré en las ventajas de incluir en el corpus TTMM pertenecientes a sistemas literarios y culturales meta muy diferentes. En pocas palabras, me ocuparé de las políticas y proyectos traductores. Con el término de política traductora me refiero a factores que influyen en la selección de los textos que se traducen: ¿de qué *tipo* textual se trata?, ¿qué títulos en particular se traducen?, ¿de qué autor(es)?, ¿de qué cultura fuente? (Van den Broeck 1999: 161). Distingo entre política traductora y *proyectos* traductores porque estos últimos también engloban consideraciones relacionadas con el interés individual y la motivación del traductor individual.

Ahora bien, huelga precisar primero que restablecer la génesis, o el proceso, de una traducción nunca es fácil. Siempre habrá aspectos que escapan al registro documental. Hay, sin embargo, informaciones que permiten hacer inferencias sobre el desarrollo de una traducción: el peritexto editorial (Genette 1987: 21-40) que comprende la presentación formal de la edición (colección, portada), los nombres y trayectorias profesionales de los traductores, los comentarios de éstos, sea en algún comentario específico sobre una traducción en particular, sea de manera general sobre su poética traductora. Mi punto es que, junto con un análisis comparativo de los textos fuente y meta, estas informaciones extratextuales ayudan a identificar el proyecto traductor. Pues bien, incorporo una reflexión sobre el proyecto traductor en mi trabajo porque está vinculada con la decisión de trabajar con un corpus compuesto por, cada vez, un TF y tres TTMM traducidos a lenguas diferentes. En efecto, al comparar entre sí varias traducciones a distintos idiomas, se contrastan no sólo culturas diferentes (como suele ser el caso en la comparación clásica entre *un* original y *una* traducción), sino también políticas traductorales posiblemente muy divergentes en esas culturas respectivas. Este último punto de comparación no lo permite la comparación de un TF con *un solo* TM. Como bien han demostrado las investigaciones de orientación ideológica mencionadas brevemente en el capítulo I (Bassnett y Lefevere 1990 y 1998, Lefevere 1992), la influencia de elementos ideológicos en el producto final es incuestionable. Ninguna traducción se hace sobre un vacío; siempre hay motivaciones (individuales o colectivas) e intereses (económicos, político-ideológicos o culturales) detrás de la decisión de traducir tal obra en detrimento de tal otra.

Están relacionados con las políticas traductorales los métodos de traducción y la libertad que se otorga al traductor para intervenir o introducir modificaciones en el

texto traducido. Hay culturas meta que aceptan más que otras que se modifique el texto fuente, como hay traductores que preconizan más que otros apegarse al texto fuente. Varios factores explican esta diferencia de actitud ante el texto origen. Uno de ellos puede resumirse en el término de *horizonte de expectativas*. Como bien acierta Munday, ningún traductor está desvinculado del horizonte desde el que lee. Y uno de los elementos que intervienen en este horizonte es la manera en que han sido traducidas obras anteriores:

there is a constant establishment and alteration of the ‘horizon of expectation’ among the readers (and, we should stress, among the translators themselves) as to what a text should be, based on previous texts. That horizon is shaped by the literary experience of the participants and by the socio-cultural and educational systems as well as by the peculiarities of the literary context. [...] In the case of translation, we can say that the horizon of expectations is dependent on the way previous texts [...] have been translated. (2007: 49)

Pues bien, en los tres campos territorio-culturales tomados en consideración en esta investigación, predominan políticas traductorales considerablemente divergentes. En cuanto a los EE.UU., Munday señala que predomina desde 1920 un método traductor que busca una manifiesta transparencia y recrea una contextualización a través de glosas e introducciones pseudoacadémicas. Siempre según Munday, esto contribuyó a que se estableciera un determinado horizonte de expectativas, el cual explicaría, en parte, por qué muchas traducciones contemporáneas siguen reproduciendo un texto altamente transparente y fluido (2007: 49<sup>22</sup>). Una observación parecida la hace Steenmeijer en “Een tikkeltje te wild, amigo? Over Spaans-Amerikaanse literatuur die de Nederlandse taalgrens (nog) niet mag passeren” (1996). En este ensayo averigua por qué determinadas novelas latinoamericanas (como por ejemplo *Terra Nostra*, *Cristóbal Nonato*, *Yo, el Supremo* y *Paradiso*) aún no han sido traducidas al neerlandés cuando sí al francés, alemán, italiano e inglés. Siempre según Steenmeijer, la lengua neerlandesa es más reticente ante la exuberancia retórica y sintáctica que predomina en dichas novelas. Esta particularidad estilística, siempre según Steenmeijer, es menos problemática para las traducciones al francés, alemán e italiano por ser éstos idiomas que, en términos retóricos, son más cercanos al español. En el mismo ensayo, el crítico holandés se detiene en el caso del inglés, cuya estructura sistémica tampoco, como en neerlandés, acoge con facilidad esta complejidad sintáctica y retórica. Pues bien, para Steenmeijer,

---

<sup>22</sup> Una obra que no corresponde a estas expectativas podría conllevar decepciones (“disappointment of expectations”) o bien un cambio horizontal (“horizontal change”). Siempre según Munday, *Cien años de soledad* de García Márquez, por ejemplo, introdujo un cambio horizontal en tanto que lanzó el realismo mágico que llegó a dominar gran parte de la literatura del Boom (2007: 50).

lo que distingue el enfoque de los traductores al inglés de aquéllos al neerlandés es que los traductores (y editores) se otorgan una mayor libertad y no dudan en modificar considerablemente el texto fuente. Este grado de interferencia y transformación, no lo suelen aceptar ni los profesionales holandeses ni el público lector. Los traductores del espacio neerlandófono reproducen más fielmente la retórica presente en el original, lo que podría explicar la ausencia de traducciones consideradas demasiado exuberantes (1996: 58).

El que el horizonte de expectativas no se desarrolle de manera accidental también se observa cuando Munday sugiere la estrecha relación que mantienen elementos institucionales por una parte y la política traductora por otra. Al analizar factores macrosociológicos e institucionales que influyeron en el éxito del Boom latinoamericano en los EE.UU., Munday insiste no sólo en el papel de determinados individuos<sup>23</sup>, sino también en la importancia de patrocinios institucionales. El apoyo financiero que ofrecen la *Rockefeller Foundation*, la *Inter-American Foundation for the Arts* o el *Congress for Cultural Freedom* tiene que verse como un verdadero esfuerzo de EE.UU. por contraponerse al proyecto castrista y la ideología comunista en un contexto de Guerra Fría<sup>24</sup>. Sobre este trasfondo político-ideológico son traducidas muchas obras hispanoamericanas en EE.UU. Esto, junto con un deseo de familiarizar un público más amplio con una literatura minoritaria, explica, siempre según Munday, la explicitación y la fluidez estilística que muchas de estas traducciones muestran. Munday añade otro factor todavía: la recepción en bloque unitario de autores que, en realidad, pertenecieron a generaciones literarias distintas, puede incidir en la configuración estilística. Munday ejemplifica este argumento con las traducciones al inglés de *Ficciones* y *El Aleph* de Borges: a diferencia de las tempranas traducciones al francés, el mercado estadounidense tarda en introducir los relatos borgianos<sup>25</sup>, y cuando éstos finalmente entran en el mercado estadounidense, son asociados al Boom. Para Munday, esta

---

<sup>23</sup> Harriet de Onís por ejemplo, en su calidad de traductora y reseñadora, Gabriela Brufani en cuanto informante o Norman Thomas di Giovanni. Munday estima que “such individuals to some extent must have set the parameters of dominant poetics for the selection of authors and works to be translated, guided by their literary sensitivities and nose for commercial success” (2007: 56).

<sup>24</sup> Munday da varios ejemplos y concluye que el intelectual latinoamericano tiene en realidad sólo dos opciones: o bien se convierte en un partidario y defensor de la causa castrista (véase entre otros el caso de Julio Cortázar quien, desde un principio, negó su colaboración a *Mundo Nuevo*, revista editada en París y que ha sido acusada en varias ocasiones por querer neutralizar o depoliticar a los intelectuales latinoamericanos) o bien en su contraparte, una figura como Carlos Fuentes: “the *Mundo Nuevo* superstar, typified by Carlos Fuentes who moved in the highest circles of New York publishing, and where the Boom was represented as a coherent, homogeneous movement irrespective of the differences of nationality, language and prose style” (2007: 59).

<sup>25</sup> La introducción de muchos textos literarios hispanoamericanos se debe a Roger Caillois quien, tras su estancia en Buenos Aires entre 1939 y 1944 traduce e importa gran cantidad de la literatura hispanoamericana en Francia. Como director de la colección *La croix du Sud* introduce a muchos autores hispanoamericanos en el mercado francés.

coincidencia en las fechas de las traducciones dirigidas al mercado estadounidense hace que se asimile a Borges como otro autor más del Boom, y crea una falsa impresión de simultaneidad artística. Payne argumenta lo mismo. Para él, cuando se introduce a Borges en el mercado estadounidense, se crea la falsa impresión de que forma parte del mismo canon literario que Cortázar, Vargas Llosa o Puig. Subraya, además, el problema de los estereotipos vehiculados a través de la literatura (en traducción) del Boom: se crearía así una falsa unidad al poner un énfasis casi exclusivo en una determinada estilística (un estilo exuberante) y un número reducido de temas exóticos. Siempre según Payne, eso se haría a detrimento de los aspectos sociales que se hacen al menos tan evidentes. Para Payne (1993: 1-10), e incluso si él mismo admite en su propio razonamiento una tendencia a la generalización, esta “conquista de la nueva palabra” que ha sido la asimilación de la literatura del Boom en el mercado estadounidense estaría vinculada con una crisis de confianza y de identidad en la sociedad y ficción contemporáneas estadounidenses.

Volvemos ahora a algunas particularidades de las novelas del corpus. *La invención de Morel* es la novela que mejor ilustra las políticas de traducción predominantes en el periodo que corre de 1940 a 1975: la traducción francesa data de 1952, la norteamericana de 1964 y la holandesa de 1972. Que el texto francés haya sido el primero en publicarse no es una coincidencia, sino que tiene que ver con los esfuerzos de algunos individuos (esencialmente escritores ellos mismos) por hacer conocer la literatura hispanoamericana al público francés. Uno de los más importantes es Roger Caillois, quien, tras su exilio<sup>26</sup> en Argentina durante la Segunda Guerra Mundial, regresa a Francia y se encarga de hacer conocer la literatura hispanoamericana, y, en particular, la argentina. Aunque el esfuerzo colectivo y organizado de difusión empieza realmente a partir de los cincuenta (Molloy 1972: 180), hay ya, entre 1945 y 1950, una serie de iniciativas puntuales que muestran el interés creciente por la literatura del Cono Sur: la revista *La licorne*<sup>27</sup> publica tres números dedicados íntegramente a la difusión de la literatura hispanoamericana; Caillois traduce a Gabriela Mistral y propone la traducción de Borges a Paul Verdevoye; asimismo logra que se publiquen fragmentos traducidos de autores como Borges, Neruda, Mistral y Silvina Ocampo en varias revistas francesas (ibid.: 179). La situación en los Países Bajos es fundamentalmente distinta: a diferencia

---

<sup>26</sup> Su exilio es fruto de una coincidencia: Caillois está de viaje en América Latina para dar una serie de conferencias sobre mitología cuando estalla la Segunda Guerra Mundial, lo que hará que se quede en Argentina durante cinco años (Felgine 1994).

<sup>27</sup> Aunque sólo se publican tres números, su influencia es importante. *La Licorne*, a cargo de Susana Soca y fundada en París en 1947, reúne textos importantes de autores hispanoamericanos y es, a diferencia de algunas revistas anteriores como *La Revue de l'Amérique Latine* y *La Revue argentine* de índole menos propagandística: el criterio predominante parece ser su valor estético y no su alcance político (las dos revistas anteriormente citadas, subvencionadas por los gobiernos nacionales latinoamericanos, eran ante todo aparatos de propaganda de una literatura nacional) (Molloy 1972: 177-182).

de países como Francia, Alemania del Oeste e incluso los Estados Unidos, la literatura hispanoamericana en Holanda se presenta en 1960 como una empresa fundamentalmente nueva pero calcada sobre las prácticas de otros países (Steenmeijer 1989: 84). Es decir, cuando se traducen los títulos latinoamericanos, primero paulatina (1960-1972) y luego masivamente (a partir de 1972), es en primer lugar porque estas obras habían tenido ya un éxito nada desdeñable en países vecinos o influyentes (se destacan como polos de influencia Francia, Gran Bretaña, los Estados Unidos y lo que era entonces Alemania del Oeste). Para Steenmeijer, salvo unas cuantas excepciones, las editoriales holandesas no tenían otra estrategia que la de dejarse guiar por la política traductora de los países más prominentes en el mercado literario europeo e internacional. Por otra parte, la traducción de *The Invention of Morel* participa en el programa de subvenciones lanzado para la promoción de la literatura latinoamericana y cuyos motivos no son exclusivamente estéticos, sino también políticos. A partir de 1960, la Rockefeller Foundation desembolsó una suma de 250 mil dólares para la traducción y promoción de obras hispanoamericanas (tanto ficción como no ficción). Esta suma cubrió un periodo de prueba de cinco años y, a pesar de varias voces a favor, no se otorgó ninguna prórroga del programa en 1966. Sea como fuera, de los 105 títulos publicados por más de veinte editoriales universitarias participantes, la Universidad de Tejas (que es la que publicó *The Invention of Morel* en 1964) y la Universidad de California se encargaron de la publicación de más de cincuenta títulos y de la casi totalidad de los títulos *literarios*. Muchos de estos títulos habían sido fundamentales para el desarrollo de la nueva narrativa en los cincuenta y sesenta (Cohn 2006: 146).

Ahora bien, a qué apuntan esas consideraciones sobre las políticas y los proyectos traductores, y que he ejemplificado a partir de *La invención de Morel*. Pues bien, en los análisis de dos de las novelas, en particular de *La invención de Morel* y *Tres tristes tigres*, se pondrán en evidencia las posibles incidencias que pueden tener factores externos a los textos (fuente y meta) en la materialización de la ironía. Los factores externos al texto influyen, con grados variados, en los rasgos estilísticos de las novelas traducidas. Y estos factores pueden, a su vez, incidir en la interpretación que hace el lector meta de una obra literaria. Ahora bien, en la medida en que la ironía, ya se dijo en el capítulo anterior, surge tras un movimiento interpretativo desencadenado, entre otras cosas, por determinados rasgos estilísticos, son más que plausibles las interrelaciones entre (a) políticas y proyectos traductores, (b) posibles modificaciones estilísticas del TM y (c) posibles cambios a nivel de la ironía del TM.

## 2.3 Problemática central en cada novela

Como bien indica Peña en su contribución teórica al volumen *El papel del traductor* (1999: 19-58), la consideración descriptiva del papel que desempeña el traductor en cualquier proyecto de traducción no puede nunca deslindarse de otros aspectos de fundamental importancia. Éstos pueden ser el horizonte de expectativas, el cliente, el objetivo práctico de la traducción u otros aspectos todavía. Algunos de estos aspectos son de difícil comprobación. No siempre es posible encontrar respuestas a preguntas muy variadas de tipo: ¿cómo se preparó el traductor para esta tarea? ¿Consultó bibliografía secundaria sobre el autor o la obra que tradujo? ¿Qué otros materiales (acervos bibliográficos) consultó el traductor? ¿Qué incidencia tuvieron personas ajenas al texto, como son, por ejemplo, el editor o el corrector de estilo? ¿En qué condiciones tuvo que trabajar el traductor? ¿Cuál fue el plazo para la entrega de la traducción? ¿Qué valoración hizo el traductor del público destinatario y cómo adecuó su proyecto de acuerdo a estas perspectivas? ¿Consultó al autor y qué comentaron? ¿Cuál es la incidencia de elementos individuales como son la estilística del traductor individual o sus competencias literarias?

Estas preguntas nunca las he perdido de vista como trasfondo global a la hora de articular la problemática central para cada novela, pero sí he optado por destacar más ciertos elementos analíticos y dejar parcialmente en sombras otras. A continuación se presentan en breve las líneas esenciales del argumento desarrollado en cada una de las novelas. A diferencia del orden con que se han expuesto las referencias bibliográficas al inicio de este capítulo, el orden aquí adoptado corresponde al orden con que se expondrán los análisis de los textos en los capítulos IV, V y VI respectivamente.

### 2.3.1 *La tía Julia y el escribidor*

Mi objetivo al acercarme a *La tía Julia y el escribidor* ha sido funcional, en el sentido de que hago uso de la novela para ejemplificar la puesta en práctica del instrumento analítico (véase el capítulo III) y reflexionar cuanto posible sobre los desafíos metodológicos implicados en una investigación como ésta. Para decirlo en otras palabras: mi punto de partida para el análisis de esta novela no lo constituye alguna particularidad relacionada con la política traductora o con el proyecto traductor. Hago abstracción total de factores cuya importancia en la forma definitiva que toma la traducción es indiscutible: normas vigentes en el sistema literario meta, mecenazgo institucional o incluso individual, ideología, poética del traductor individual. Todos, y la enumeración no es exhaustiva, son ignorados. ¿Eso quiere decir que niego lo que tantas investigaciones en traductología nos vienen diciendo desde, fecha aproximativa, los ochenta? O bien, ¿que

me acerco al texto entendiéndolo como una transcodificación de lengua a lengua? En absoluto. Sólo creo que es más adecuado desentrañar primero, como primer paso, algunas cuestiones metodológicas. Dicho de otra forma, y asumiendo plenamente las consecuencias de lo formulado en el capítulo I respecto a la imposibilidad, por parte del investigador, de una postura completamente objetiva, he preferido hacer transparentes los desafíos metodológicos y la forma tentativa en que respondo a ellas.

### **2.3.2 *La invención de Morel***

El análisis de *La invención de Morel* deja de lado estas reflexiones metodológicas y enlaza con factores clave del acto traductor. Más concretamente, en el caso de *La invención de Morel*, la hipótesis de trabajo tomó forma como resultado de observaciones textuales preliminares. En efecto, un primer análisis puso en evidencia diferencias fundamentales entre el método traductor adoptado para el texto inglés por una parte y los dos otros TTMM por otra. Sin entrar en detalles, avanzaré que el texto norteamericano muestra, con toda evidencia, más casos de explicitación y desambiguación. En cambio, en neerlandés y francés se respetan en lo posible las particularidades formales del TF. Aplicando la terminología de Toury, se podría decir que la *norma inicial* (Toury 1980, 1995<sup>28</sup>) del texto norteamericano se inclina hacia el polo meta: lo que prima es el principio de *aceptabilidad*. Respaldo mis primeras observaciones con afirmaciones sobre determinadas tendencias predominantes en la tradición traductora del ámbito estadounidense (Venuti 2008 [1995]). Todo lo anterior me lleva a verificar si y en qué medida la tendencia a la explicitación de la traducción norteamericana influye en la ironía de determinados fragmentos. En otras palabras, se analizará si la traducción norteamericana, en contraste con la traducción holandesa y francesa, modifica el efecto irónico del texto original.

### **2.3.3 *Tres tristes tigres***

La reescritura que efectuó la traductora norteamericana, Suzanne Jill Levine, cuando trabajó junto con Cabrera Infante para producir una *versión* modificada, hace que el enfoque adoptado para el análisis de *Tres tristes tigres* sea fundamentalmente distinto: el

---

<sup>28</sup> Soy consciente de que algunos conceptos empleados aquí (norma inicial, adecuación, aceptabilidad, método traductor, explicitación) han suscitado discusión en traductología. Los discutiré con más detalle en el capítulo V.

análisis de la microestructura de *La invención de Morel*, y con una atención particular para los recursos estilísticos al servicio de la ironía, deja lugar, en *Tres tristes tigres*, a un análisis centrado menos en manifestaciones locales de las ambigüedades irónicas, y más en categorías transversales, como son, por ejemplo, el tratamiento del humor verbal, la sátira y el registro dialectal. El objetivo del análisis en *Tres tristes tigres* es verificar, ya no la posible incidencia del método traductor en el efecto irónico, como haré para *La invención de Morel*, sino comprobar si y en qué medida la colaboración (o ausencia de colaboración) entre autor y traductor(es) es susceptible de conllevar cambios sustanciales en cuanto al tratamiento del fenómeno irónico y algunas de sus modalidades afines. Se especificarán después los supuestos teóricos y argumentativos con que he formulado mi hipótesis de base, así como ciertos aspectos metodológicos apremiantes (en particular el recurso a varios tipos de fuentes y el uso de un marco teórico adecuado para la organización de información de índole muy variada). Me limitaré aquí a enunciar la hipótesis de trabajo inicialmente adoptada: la mayor, menor o nula colaboración del autor original y la cercanía en fechas de publicación dejan huellas en las tres traducciones y, más en particular, en el tratamiento que se ha dado al fenómeno irónico y algunos fenómenos afines. Avanzaré aquí sólo que esta hipótesis inicial no se confirmó y se completó con una serie de hipótesis explicativas. De lo expuesto aquí, se deduce un cambio en mi enfoque: si en *La invención de Morel* he enfocado en la dimensión *transindividual* del acto traductor, mi acercamiento a *Tres tristes tigres* realza la dimensión *individual* del acto traductor. Detallaré más adelante (véase el punto 6.1) las consecuencias que tiene esta decisión para la selección del texto así como para el potencial irónico que vehicula el texto.



## Capítulo 3 Metodología

### 3.1 Introducción

En el primer capítulo he motivado mi concepción global de la ironía y mi postura ante la intencionalidad (tanto de quien emite como de quien interpreta la ironía). Quedó claro que aspectos como la intencionalidad, la (in)estabilidad del significado y de las señales irónicas siguen siendo puntos centrales, y problemáticos, de la discusión sobre el fenómeno irónico. Pero, y más importante en la medida en que tiene consecuencias metodológicas, se ha destacado también que una postura teórica como la de Booth resulta incompatible con (a) los paradigmas descriptivos actualmente vigentes en traductología y (b) mi propia comprensión del papel activo del traductor. Resumo aquí en breve la argumentación: si aceptamos, con Booth, que el significado es estable y rastreable en el texto, puesto que el texto contiene las huellas estilísticas dejadas por el autor; y si aceptamos que esas huellas deben ser interpretadas correctamente por el lector (con tal de que éste sea competente y cooperativo), entonces el TF constituye la máxima y única referencia del ejercicio de comparación entre el TF y el TM. En cambio, si aceptamos, con Hutcheon, que la ironía se realiza, no sólo mediante las intenciones del autor codificadas estilísticamente en el texto, sino también, o ante todo, por una atribución irónica por parte del que interpreta, entonces se atribuye un papel mucho más activo al traductor.

Queda argumentado así el valor añadido de esta última postura para un análisis en traductología de manera general, y un análisis como el mío en particular. En efecto, sólo una postura en la línea de Hutcheon resulta compatible con una investigación que intenta cartografiar la incidencia en la ironía de factores de índole macroestructural (las normas de traducción, por ejemplo), pero también la influencia atribuible a decisiones individuales por parte de los traductores.

Resumido lo esencial de mis preliminares, me ocuparé ahora de dos otros aspectos. Primero pasaré revista a algunas investigaciones en traductología que se han ocupado

del fenómeno irónico (3.2). Después explicitaré con más detalle cómo he organizado mi propio instrumento analítico (3.3).

Respecto a las investigaciones sobre la ironía en traductología, cabe observar primero que el que mi trabajo no incluya una metodología existente en traductología no quiere decir que no se haya reflexionado nunca sobre el fenómeno irónico y su traducción. Bien al contrario, la traducción de la ironía ha sido el objeto de varios trabajos desde los sesenta, fecha señalada habitualmente para indicar la emergencia de la traductología como disciplina académica independiente (para un breve resumen, ver Snell-Hornby 2006: 5-46). Conviene asimismo hacer una segunda observación: el repaso que haré aquí de trabajos anteriores no pretende ser exhaustivo. El principio que ha guiado mi selección y presentación es el de la ejemplificación. Por decirlo de otra manera, he intentado dar un resumen de unos cuantos trabajos que considero representativos en traductología, sea por los supuestos teóricos que manejan, los tipos de textos que analizan o las finalidades que persiguen.

### **3.2 La ironía como objeto de investigación en traductología**

Hasta finales de los ochenta, la atención por la traducción del fenómeno irónico era más bien escasa. Muchas investigaciones se ocupaban de la ironía de forma incidental, como otro caso problemático para la traducción, junto con fenómenos afines, como por ejemplo el humor, la parodia o la sátira. Otra constante de esos primeros acercamientos a la ironía (y los fenómenos afines) es el carácter práctico de esos trabajos: se trata a menudo de contribuciones de traductores quienes analizan, desde su experiencia, ejemplos concretos completando con unas cuantas sugerencias o alternativas (ver por ejemplo la mayoría de los artículos de *Meta* 1989, número íntegramente dedicado a la traducción del humor).

Esta finalidad práctica se modifica a partir de finales de los ochenta, cuando se enfocan en el humor y la ironía desde un ángulo bien distinto. A juzgar por la forma en que se justifican esos trabajos, el cambio se debe, entre otras cosas, a la adopción del paradigma descriptivo. Ya lo he mencionado en varias ocasiones: al adoptar el paradigma descriptivo se abandonó cuanto posible el carácter prescriptivo de los análisis de la traducción y se tomaron como objeto de estudio datos empíricos, o sea, traducciones ya realizadas y no idealmente proyectadas. El trabajo de Mateo (1995a, 1995b) es un ejemplo representativo de este cambio de paradigma. Cabe precisar primero que aunque el objetivo de sus indagaciones es la traducción del humor, dedica una parte importante a la traducción de la ironía. El deseo de romper con el carácter prescriptivo característico de muchos análisis de la traducción del humor queda

establecido desde las líneas introductorias de su trabajo. En efecto, afirma querer dejar de lado los “discursos típicos” que formulan la traducción del humor en términos de la posibilidad de su traducción o sus fracasos, proponiendo “analizar lo que en realidad hacen los traductores cuando se enfrentan a un texto humorístico” (1995b: 14). Mateo dedica dos capítulos a la ironía. Uno, intitulado “trastrocamiento de las expectativas” (ibid.: 125-166), aborda la ironía en aquellos fragmentos que se analizan más oportunamente en términos de quebrantamiento<sup>29</sup> de las máximas conversacionales en la línea de Grice (1975). El otro capítulo (1995b: 53-123) se ocupa ante todo de la forma de la ironía, analizada esencialmente desde el enfoque estilístico. Para ello, Mateo trabaja a partir del concepto y la clasificación que hace Muecke (1969) de la ironía. Muecke distingue cuatro tipos de ironía de acuerdo al papel desempeñado por el ironista. Mateo distingue pues, como Muecke, cuatro tipos o “modos” (Muecke 1969: 64-98): (1) la ironía impersonal, (2) la auto-despectiva, (3) la del ingenuo y (4) la dramatizada. Después, Mateo selecciona los fragmentos en función de la técnica empleada por el ironista en el caso de la ironía impersonal, la primera categoría. También aquí Mateo adopta casi íntegramente las técnicas descritas por Muecke: elogiar para condenar, condenar para elogiar, simular estar de acuerdo con la víctima, simular dar consejo o ánimos a la víctima, preguntas retóricas, simular duda, simular error o ignorancia, indirectas e insinuaciones, ironía por analogía, ambigüedad, simular omisión de censura, simular ataque al contrincante de la víctima, simular defensa de la víctima, tergiversación o afirmación falsa, contradicción interna, razonamiento engañoso, ironía estilística y parodia, atenuación, exageración, y mostrar la ironía en estado latente (Mateo 1995b: 62; Muecke 1969: 66-86). A eso añade todavía ejemplos asimilados a la sátira y la ironía situacional. Su corpus está compuesto por seis comedias inglesas traducidas, algunas más de una vez, al español. La finalidad de su trabajo radica en la descripción de las estrategias de traducción en la traducción del humor (1995b) y de la ironía (1995a, 1995b: 53-166), por lo que describe minuciosamente las modificaciones entre el TM y el TF. Para la descripción de las estrategias de traducción, se apoya esencialmente en la clasificación establecida por Delabastita (1993) para la traducción de los juegos de palabras en *Hamlet* de Shakespeare. Dado el objetivo de Delabastita, es decir, los juegos de palabras, el lugar que ocupa la ironía en su investigación es más bien reducido. Define como irónico el efecto textual posibilitado por la desigualdad de información de la que disponen los distintos participantes en la obra teatral; es decir, el autor, los personajes y el público. En el trabajo de Delabastita, y como consecuencia de sus objetivos de investigación, la ironía se entiende pues como un efecto poético o

---

<sup>29</sup> Uso “quebrantamiento” por ser ésta la terminología en el trabajo de Mateo. En otras partes del trabajo, me referiré a la ruptura de una máxima conversacional con el término de “violación”, por ser éste más habitual actualmente en la literatura especializada escrita en castellano.

dramático (1993: 136), generado por un personaje que emplea, desprevenidamente, un juego de palabras que lo pone en ridículo frente a otros participantes de la comunicación literaria que, ellos, disponen de más información (ibid.: 145-146).

Ahora bien, si incluyo una referencia al trabajo de Delabastita, no es sólo por la influencia que ejerció en el trabajo de Mateo<sup>30</sup>. Es también, y ante todo, para ejemplificar qué lugar ocupan las estrategias de traducción en la reflexión de cada uno. Cuando Delabastita describe las distintas estrategias de traducción del juego de palabras, su objetivo es sacar, de modo muy prudente, conclusiones sobre las normas<sup>31</sup> que operan sobre el traductor en la cultura meta. Si comparamos con el trabajo de Mateo, advertimos que la finalidad de Delabastita es muy distinta. En efecto, éste avanza hipótesis sobre las normas que ejercen cierta influencia en las decisiones (conscientes o no, coherentes o no) del traductor. En Mateo (1995b), empero, la descripción de las estrategias de traducción constituye el punto final y único objetivo de su reflexión. Su análisis de los fragmentos irónicos es muy detallado y su investigación llama la atención sobre la importancia del contexto así como del público en la traducción del texto de teatro. Pero, a pesar de los muchos méritos, guardo reservas respecto al carácter exclusivamente descriptivo. En ninguna parte de su trabajo, Mateo vincula la descripción con algún tipo de hipótesis, sea explicativa<sup>32</sup> o predictiva. Con eso no digo que no mencione nunca las normas de traducción<sup>33</sup>, sólo que no vincula, como ha hecho Delabastita, las estrategias de traducción observadas con especulaciones sobre las normas de traducción que, posiblemente, operan sobre los traductores.

De lo anterior quedó claro que el concepto de ironía tal como lo maneja Mateo debe mucho a la retórica clásica y la estilística (en la línea de Muecke), y, aunque en menor medida, a la pragmática conversacional (en la línea de Grice). Cabe precisar, sin embargo, que éstas no son las únicas fuentes empleadas para la reflexión sobre la traducción de la ironía. Otros trabajos aprovecharon las investigaciones más recientes de la pragmática textual, la pragmática cognitiva y la psicolingüística. Tomemos como

---

<sup>30</sup> Adapta algunas estrategias de traducción formuladas por Delabastita para los juegos de palabras al caso de la ironía (Mateo 1995a).

<sup>31</sup> Basta decir aquí que las normas se refieren a determinadas regularidades en la traducción que no sean atribuibles a las diferencias sistémicas y que apuntan a restricciones u obligaciones externas o de tipo sociocultural. Véase también el capítulo V donde la noción será tratada en más detalle.

<sup>32</sup> La hipótesis explicativa en traductología tiene muchos matices. Para una discusión de estos matices a la luz de la filosofía de la ciencia y ejemplos concretos de traductología, ver Chesterman 2008b. Para una mejor comprensión de la hipótesis interpretativa, muy frecuente en traductología, ver Chesterman 2008a.

<sup>33</sup> Por ejemplo cuando afirma que “las estrategias de los traductores están determinadas por las normas que operen sobre el traductor en un determinado momento, entre las cuales se encuentra en lugar privilegiado el receptor” (1995b: 68). Pero cabe destacar que la reflexión sobre las normas no ocupa ningún lugar en su reflexión ni en la formulación de alguna hipótesis de trabajo. Otro elemento que enfatiza el carácter esencialmente descriptivo de su trabajo está en que no formula ninguna conclusión después de haber descrito las estrategias de traducción para los distintos tipos de humor e ironía.

muestra de ello la reflexión de Hatim y Mason (1990) y Hatim (1997: 186-199). La forma en que conciben tanto la ironía como la traducción, difiere mucho de lo que hemos visto hasta ahora. Su metodología debe mucho a la lingüística textual y participa del ambiente de los ochenta, cuando una parte no desdeñable de la traductología se vio influenciada por la lingüística textual y adoptó conceptos clave de la pragmática<sup>34</sup>. Así, para Hatim y Mason, todo traductor es un productor de texto y comunicador para un nuevo entorno sociocultural. Su actividad involucra, pues, un proceso de negociación continuo entre el texto y el contexto. Siempre desde este ángulo, Hatim y Mason insisten en el conjunto de procedimientos propios en esa negociación, procedimientos que pueden ser de tipo comunicativo, pragmático y semiótico. Ahora bien, su atención por la ironía (ver sobre todo Hatim 1997) debe verse sobre esa concepción del acto traductor. Es decir, el interés de la ironía está en que pone de relieve la necesaria complementariedad de las tres dimensiones que acabo de mencionar. Más concretamente, la ironía no puede explicarse exclusivamente en términos de comunicación<sup>35</sup>. Se tienen que tomar en consideración también variables estudiadas primordialmente en la pragmática, como son la intencionalidad del hablante, las presuposiciones y las implicaturas. Siempre según los mismos investigadores, es posible que una traducción refleje a la perfección el contenido proposicional, sin que transmita la ironía presente en el TF. En eso entonces radica su interés por la ironía: siendo ésta un fenómeno discursivo que desafía la perspectiva tradicional de la traducción como transcodificación de lengua a lengua, es un caso idóneo para justificar y analizar con mayor detalle el acto traductor como una operación simultáneamente comunicativa, pragmática y semiótica.

Ahora bien, en cuanto al concepto de ironía empleado, Hatim y Mason (1990: 98) intentan reconciliar la apreciación de Grice con la de Sperber y Wilson. Reformulan la propuesta de Sperber y Wilson de la ironía como interpretación ecoica de segundo grado en términos de la violación de la máxima conversacional; no necesariamente la de cualidad, como lo había propuesto Grice (1975), sino de cantidad (Hatim y Mason 1990: 98).

Ahora bien, a mi modo de ver, más importante que el intento de reconciliar la propuesta de Sperber y Wilson con la de Grice, son los parecidos entre sus ideas sobre la traducción con conceptos clave de la teoría de la relevancia. Ruiz Moneva (2001: 216) ha sugerido que la terminología empleada y la percepción que tienen Hatim y Mason de la tarea del traductor en la transmisión de la ironía comparten muchos rasgos con los postulados de la teoría de la relevancia. Esto se desprende en particular de la siguiente cita de Hatim y Mason, quienes vinculan el éxito de la traducción de la ironía con el

---

<sup>34</sup> Se trata de trabajos críticos y enfoques que se ocupan, esencialmente, de textos no literarios.

<sup>35</sup> Hatim y Mason entienden la dimensión comunicativa en términos de registro y de variables situacionales en la línea de la lingüística sistémica funcional (para un breve resumen, ver Hurtado Albir 2004: 542-546).

esfuerzo de procesamiento que exige del lector: “[s]uccessful translation will depend on whether or not TT [target text] readers are able to achieve second-degree interpretation with minimal extra processing effort. Recognition of ironic intention is, in all cases, crucial and will condition the translator’s output” (Hatim y Mason, 1990: 100).

La misma motivación sostiene la reflexión de Ruiz Moneva (2001), quien, en su artículo “Searching for some relevance answers to the problems raised by the translation of irony”, pasa revista a los desafíos que implica la traducción de la ironía y formula varias propuestas desde la teoría de la relevancia. Percibe la traducción como un proceso de inferencia, es decir, que implica una relación entre lo codificado y lo que se infiere de esa codificación. De su contribución cobra importancia para mí su atención por el difícil y delicado equilibrio entre la información explícita e implícita. Enfatiza, y con razón, que son varias las razones por las que se decide dejar implícita una parte (más o menos importante) de la información. Pero, en el caso de la ironía, la información implícita constituye una parte esencial del mensaje (2001: 235). Al traductor le corresponde entonces evaluar la importancia de la parte implícita en su confrontación con un nuevo contexto cognitivo, el del receptor (o lector meta). El traductor toma decisiones teniendo en cuenta los recursos contextuales del receptor y procura no explicitar demasiado, para no aniquilar el efecto comunicativo intencionado por el comunicador original (ibid.). Siempre de acuerdo con el marco teórico empleado, que, recordemos, es el de la relevancia, Ruiz Moneva especifica que al transmitir las intenciones comunicativas del hablante hacia un entorno cognitivo distinto, el traductor procurará que el público meta alcance efectos similares a los del público fuente sin que esto exija mayor esfuerzo de procesamiento.

Desde mi punto de vista, la primera ventaja de este enfoque radica en su potencial explicativo. Percibir la traducción en términos de equilibrio entre el esfuerzo de procesamiento y los efectos comunicativos puede, efectivamente, dar lugar a hipótesis explicativas sobre lo observado en un determinado fragmento, en particular en un fragmento en que un mismo efecto contextual se logra mediante recursos lingüísticos muy diferentes<sup>36</sup>. La segunda ventaja radica en el nivel del análisis. Si comparamos con el trabajo de Mateo, que, recordémoslo, está centrado en la descripción de las estrategias empleadas para dar cuenta de lo que ocurre entre el TF y el TM, el marco teórico de Ruiz Moneva ofrece una alternativa interesante. En efecto, su preocupación por la dimensión cognitiva conlleva cambios a nivel de la unidad de comparación, pero también en cuanto a los criterios de evaluación: más que un ejercicio de estilística comparativa, se inicia la comparación a partir de una reflexión sobre el esfuerzo cognitivo exigido al receptor para la comprensión de los recursos lingüísticos empleados en la ironía.

---

<sup>36</sup> Véase al respecto el análisis que realiza Ruiz Moneva de un fragmento de *Changing Places* de David Lodge (2001: 233-234).

A pesar de estas dos ventajas, guardo reticencias respecto a la aplicación de los postulados de la teoría de la relevancia a la traducción. Me refiero en particular a la idea de que la finalidad del traductor es procurar para el receptor un equilibrio (casi) idéntico entre el esfuerzo de procesamiento y los efectos contextuales. La apreciación de la traducción en términos de relevancia parte de la idea de que un texto traducido debe exigir, por parte del lector meta, el mismo esfuerzo cognitivo o, al menos, uno muy similar. Eso resalta sobre todo en el comentario de Hatim y Mason, para quienes la traducción es lograda cuando requiere un esfuerzo de procesamiento adicional mínimo. Desde este ángulo, el equilibrio entre esfuerzo y efecto se convierte en el parámetro respecto al que se mide el éxito de una traducción dada. A mi parecer, el carácter prescriptivo subyacente a la teoría de la relevancia en su aplicación a la traducción no es compatible con la idea de la descripción de traducciones existentes. Nada permite afirmar que las traducciones bajo análisis se han realizado con la finalidad de mantener un equilibrio entre esfuerzos y efectos.

Si Ruiz Moneva pone énfasis en el procesamiento de la ironía y los vínculos con el contexto cognitivo, otros enfatizan el tratamiento estilístico de la ironía (Ghazala 2007) o lo toman como un componente esencial de una metodología que se quiere híbrida pero teóricamente sólida (Chakhachiro 2007, 2009). Analicemos al respecto la propuesta de este último, quien se ha detenido en el uso de la ironía en una selección de artículos de opinión política, publicados en la prensa australiana. En su artículo “Analysing irony for translation” (2009), Chakhachiro examina primero la utilidad de clasificaciones y descripciones existentes de la ironía en la reflexión monolingual. Hace un análisis de las contribuciones y, sobre todo, de los límites, de la reflexión tradicional sobre la ironía, pasando revista al concepto de ironía tal y como se maneja en (a) la pragmática (esencialmente Gibbs 1994, Wilson y Sperber 1992 y Attardo 2000, así como el enfoque holístico de Hutcheon 1994) y (b) la teoría literaria (Booth 1974, Muecke 1969, 1983). Siempre según Chakhachiro, por muy válidas que sean esas contribuciones, son insuficientes para la descripción de los criterios lingüísticos prácticos que deben asistir al traductor en la identificación y evaluación de algunos recursos irónicos, así como la interacción de estos recursos con el significado contextual inmediato.

Su propuesta multidisciplinaria toma como punto de partida las manipulaciones estilísticas, entendidas en el marco de la lingüística sistémico-funcional (Halliday 1985), y las tres metafunciones del lenguaje en uso (la dimensión ideacional, interpersonal y textual). Complementa el método estilístico con nociones del análisis del discurso textual, ya que, siempre según el investigador, éste permite “enfatar los aspectos interaccionales del texto, es decir, las relaciones sociales, la participación y el punto de vista” (2009: 40; traducción mía). Esta reflexión textual y discursiva la complementa con nociones clave tomadas de la pragmática; en particular la del contexto situacional y de los principios subyacentes a la lógica conversacional. El análisis de sus fragmentos hace hincapié en que la posible inferencia irónica viene determinada por aspectos muy

variados: manipulaciones estilísticas, la estructura del discurso, el contexto situacional así como la violación de principios conversacionales. Cabe observar todavía que, en su reflexión, la violación de principios conversacionales toma importancia en la medida en que puede funcionar como desencadenante irónico.

Ahora bien, por muy distintos que sean los marcos teóricos que emplea Chakhachiro, su trabajo deja entrever preocupaciones muy similares a las mías. Primero, porque sugiere la necesidad de comunicar con transparencia el marco conceptual dentro del cual se lleva a cabo un trabajo de investigación. Segundo, porque reconoce la tensión generada por la variedad estilística de los marcadores irónicos por una parte y la necesidad para el traductor, o el investigador en traducción, añadiría yo, de disponer de recursos lingüísticos concretos que asisten en el reconocimiento de la ironía. Tercero, porque enfatiza abiertamente la dimensión interpretativa de la ironía a la vez que muestra la firme intención de superar una excesiva subjetividad analítica. En su caso, lo hace mediante el uso de un método híbrido, que permite confrontar diferentes niveles de análisis (micro y macro) necesarios a la luz de ciertas particularidades de su corpus. Y es en este último punto, las particularidades del corpus, que quisiera detenerme para subrayar la estrecha interdependencia que existe entre el método de análisis y el tipo de corpus. Me explico: si en su metodología cobran tanta importancia el análisis del discurso (y la estilística como instrumento de análisis a microestructura), así como la lógica conversacional, es antes que nada porque su corpus así lo requiere. Ejemplificaré esta declaración con dos ejemplos, no sin antes recordar en qué consiste su corpus; Chakhachiro analiza artículos de opinión sobre temas políticos y enfoca en un solo par de lenguas (inglés-árabe<sup>37</sup>). Pues bien, el primer argumento concierne la función atribuida a los marcadores irónicos. El género textual del que se ocupa Chakhachiro hace posible que tome una postura bastante firme ante la función estructurante de los marcadores irónicos. En efecto, a diferencia de la prudencia que maneja Hutcheon, cuyo enfoque holístico aplaude mucho (2009: 34-35), Chakhachiro afirma rotundamente que los marcadores irónicos en los artículos de opinión contribuyen a la cohesión y coherencia del texto. Como lo afirma el propio investigador, expresarse en términos tan rotundos es posible porque el artículo de opinión respeta determinadas normas estilísticas, como, precisamente, el uso de la ironía como recurso frecuente. El segundo argumento concierne el contexto situacional. De nuevo aquí, el tipo textual explica que los parámetros del contexto se pueden determinar con relativa certeza: en el artículo de opinión publicado en un periódico, autor y lector suelen compartir las expectativas del texto (por ejemplo cierta finalidad perlocutiva) así como, al menos en términos

---

<sup>37</sup> Su artículo falta transparencia en cuanto al *origen* de las traducciones árabes incluidas. Para ninguno de los ejemplos discutidos queda claro si las traducciones son publicadas o realizadas por el propio investigador para los fines de la argumentación.



generales, la ideología defendida por el periódico en que aparece el artículo. Estas últimas características explican también por qué Chakhachiro apuesta tanto, y puede hacerlo, a la violación de alguna máxima conversacional como desencadenante de la interpretación irónica.

Pues bien, no perder de vista las implicaciones que tiene el tipo de texto analizado para la metodología y la finalidad de la investigación, resulta también esencial en aquellos trabajos que se ocupan del uso de la ironía en la traducción para la subtitulación (Pelsmaekers y Van Besien 2002) o el doblaje (Zabalbeascoa 2003). La particularidad semiótica de la traducción de textos audiovisuales estriba en que la información se transmite, simultáneamente, mediante varios canales (el auditivo y el visual) y mediante varios sistemas de signos (el verbal y el no verbal) (Zabalbeascoa 2005a: 188-189). No sorprende entonces que este tipo de trabajos dediquen gran parte de su atención a la interacción entre los distintos canales y signos así como las consecuencias que puede tener esa misma interacción para el tipo, el grado y la codificación lingüística de la ironía. Zabalbeascoa (2003: 310-312) ejemplifica la importancia de la interacción entre palabras, imágenes y sonidos para el funcionamiento irónico a partir de ejemplos tomados de los primeros ocho minutos de la película *Trainspotting*. Advierte que en muchos casos el traductor muestra lealdad absoluta al guión del texto fuente descuidando el potencial semiótico de cada uno de los componentes textuales y de la combinación de estos (ibid.: 317).

Consideremos también el trabajo de Pelsmaekers y Van Besien (2002) sobre la subtitulación. Precisemos primero que la subtitulación es una modalidad de traducción sometida a fuertes restricciones, en particular en cuanto al espacio y al tiempo. Pelsmaekers y Van Besien establecen una definición de trabajo del fenómeno irónico partiendo de los actos de habla (en la línea de Austin 1962 y Searle 1975): la ironía se entiende como una incongruencia entre el contenido proposicional de la oración y lo que se puede inferir del contexto. A esta particularidad locucionaria se añade otra que concierne el nivel ilocucionario. Es decir, en el caso del enunciado irónico, se comunica una actitud predominantemente negativa (2002: 244). Finalmente, a las propiedades locucionaria e ilocucionaria se añaden las particularidades perlocucionarias. En el caso de la ironía en su corpus, a saber, algunos subtítulos neerlandeses de la serie televisiva británica *Blackadder*, estas particularidades perlocucionarias son dos al mismo tiempo: criticar un blanco y generar en el público cierta diversión (ibid.: 243-245).

El interés que tiene su trabajo para mí es que recuerda la estrecha relación que existe entre los recursos lingüísticos empleados y la evaluación crítica de la ironía. En efecto, varios de sus ejemplos muestran que la modificación de algún rasgo formal de la ironía, sin que por ello anule por completo el efecto irónico del TM, sí conlleva cambios a nivel de la intensidad de la crítica. Es decir que por efecto de algún cambio formal, una evaluación crítica más bien sutil y encubierta en el TF puede convertirse en una crítica abiertamente negativa en el TM. Entre los cambios formales más recurrentes en su

corpus, los investigadores mencionan la elección del léxico, la omisión de algunos alocutivos y de menciones ecoicas. Su trabajo subraya otro elemento de capital importancia y que tomaré en cuenta en mi metodología así como el análisis. Pelsmaekers y Van Besien constatan que, para algunos casos de ironía verbal en el TF, la ironía se dirige a más de un blanco simultáneamente, uno primario (o esencial) y otro secundario. Pero, señalan los investigadores, en su corpus, la modificación u omisión de referencias culturales o de citas ecoicas provenientes de otros discursos a menudo conlleva que se elimine en el subtítulo el blanco secundario de la crítica (2002: 263).

De más está decir que los trabajos mencionados hasta ahora son muy diferentes. Creo, sin embargo, que por muy diferentes que sean, todos comparten la convicción de que es imposible analizar la ironía sin tomar en consideración los contextos de uso, los usuarios, el asunto tratado, el lugar y la forma de la manifestación de la ironía. En todas las indagaciones subyace, de forma más o menos explícita, la idea de que el contexto y la interacción entre ese contexto y la codificación e inferencia de la ironía son de suma importancia. También se puede afirmar que cómo se entiende la noción del contexto, qué particularidades del contexto se enfatizan y cómo dar cuenta del contexto metodológicamente varía mucho de acuerdo con el marco teórico y las finalidades de la investigación. Estos, a su vez, están vinculados con el tipo de corpus estudiado.

Pues bien, para el tipo de corpus aquí empleado, un corpus literario, conviene especificar primero que la noción del contexto se argumenta de manera diferente. Siendo el discurso literario un discurso diferido, en el sentido de que existe como un objeto autónomo (Ricoeur 1976), de relativa autonomía y estructurado internamente (Prada 1999<sup>38</sup>), el contexto vendrá, en primer lugar, determinado por el espacio textual de la novela. Los elementos del discurso literario forman un espacio semiótico distinto en que se instaura un mundo con sus valores propios. Entre los elementos constitutivos del discurso literario destacan, entre otros, el narrador, los personajes, los acontecimientos, la temporalidad y el espacio, cuestiones que pueden abarcarse mediante la narratología. Ésta, en efecto, analiza, entre otras cosas, quién narra, cómo focaliza lo narrado o, todavía, cómo se estructura, cronológica y espacialmente, lo narrado. De ahí que la narratología constituya un valioso auxiliar de trabajo para los análisis incluidos en los capítulos V, VI y VII.

Por otra parte, también importa cómo el narrador formula, o materializa verbalmente, las ideas –tanto las suyas como las de los demás personajes– así como los acontecimientos. También importan los términos que emplea al enmarcar el discurso

---

<sup>38</sup> Prada desarrolla su comprensión del sistema literario como discurso que tiene cierta autonomía a partir de algunas tesis de los formalistas rusos (Tinianov en particular) y del Círculo de Praga (Mukarovski y Jakobson en particular).

directo que delega a los personajes. Es aquí, entonces, que interviene la estilística, que funciona como otra herramienta más para la interpretación del texto literario.

Esta misma forma de trabajar se refleja indirectamente en el trabajo de Coromines i Calders (2010). Desde muchos puntos de vista, su punto de partida coincide con el mío; a saber, la búsqueda de una metodología que permita describir la traducción de la ironía en textos narrativos cuya estructura global viene determinada por una actitud irónica. Cabe advertir primero que la investigadora parte de la comprensión de la ironía como un acuerdo tácito entre el narrador y el lector y trabaja a partir de la propuesta de Behler (1990, ver también Coromines i Calders 2010: 63).

La metodología de Coromines i Calders está compuesta por cuatro pasos. El primero concierne el análisis narrativo del TF. Para ello, utiliza el modelo de Mieke Bal, con una atención particular en la ironía a cada uno de los niveles analíticos distinguidos por Bal; a saber, fábula, historia y texto. El objetivo de este primer paso es comprobar si el TF depende, efectivamente, de la ironía. Es decir, comprobar si la ironía constituye un elemento nodal en el funcionamiento del TF. Siempre según Coromines i Calders, una vez comprobada la estructura irónica del TF, se seleccionan una serie de fragmentos representativos de la ironía del narrador, lo que constituye el segundo paso de su metodología. El tercer paso consiste en el análisis microestructural de los fragmentos seleccionados. Finalmente, como cuarto paso, evalúa los resultados con el fin de determinar si los desplazamientos en las traducciones producen también efectos a nivel de la macroestructura.

La propuesta de Coromines i Calders tiene la ventaja de la transparencia, e introduce de forma ordenada, en un esquema tripartito, los diferentes mecanismos de la ironía. Especificaré primero que distingue entre mecanismos de la ironía y técnicas (ibid.: 70-71). Con el primer término apunta a las estrategias lingüísticas generales y abstractas y con el segundo a las estrategias específicas y discursivas para marcar la ironía. Así, el primer mecanismo, un contraste entre la instrucción e intención, puede realizarse lingüísticamente por una serie diversa de técnicas: el uso de un sustantivo positivo con un significado negativo; un adjetivo descriptivo polisémico que viene contradicho por el cotexto, un verbo positivo de significado negativo. El segundo mecanismo lo constituye el contraste entre dos voces (que se realiza esencialmente en el uso de estilos conflictivos, uno elevado y otro coloquial). Finalmente, el tercer mecanismo lo resume mediante el término de focalización falsa. Las técnicas empleadas para materializar este último mecanismo pueden ser el orden sintáctico marcado y el uso de frases complejas.

Para la comparación de los fragmentos fuente y meta, el tercer paso de su metodología, concibe tres casos de figura posibles: o bien se presenta un caso de (1) reducción, (2) preservación o (3) intensificación. Así por ejemplo, un desplazamiento léxico (que es una de las técnicas descritas por Coromines i Calders) en el TM puede conllevar la reducción del contraste entre la instrucción e intención. Por otra parte, la adición de algún elemento lingüístico puede conllevar un contraste intensificado entre

la instrucción e intención. De la misma manera describe los desplazamientos para los otros dos mecanismos (el contraste entre dos voces y la focalización falsa). El último paso es el que más me interesa: con el fin de evaluar, lo objetivamente posible (ibid.: 83), los posibles efectos de la microestructura sobre la macroestructura, Coromines i Calders propone trabajar con un escenario hipotético en el que no se produce impacto macroestructural alguno. Propone dos configuraciones posibles sin impacto macroestructural. Primero cuando, sobre un total de diez fragmentos seleccionados en el TF, no hay desplazamientos en cinco de los fragmentos y una compensación de estrategias de reducción e intensificación para los cinco restantes. Segundo, si, sobre un total de diez, no hay desplazamiento alguno (ibid.: 83). Cabe destacar todavía que ejemplifica eso con diez fragmentos seleccionados de *Im Krebsgang* de Grass, comparando los fragmentos seleccionados a varias lenguas. De su propuesta me interesa ante todo su observación respecto al efecto acumulativo y el que la ironía en este tipo de corpus dependa de la repetición y recurrencia. Insiste mucho que en el caso, por ejemplo, de cinco casos de reducción de las técnicas irónicas y cinco otros de intensificación, sí se ve afectada la ironía a nivel de la macroestructura, porque el efecto de regularidad y recurrencia ha desaparecido. Y, para la investigadora, la regularidad con la que se presenta la ironía es capital. Es por la presencia recurrente de la ironía que el lector se pregunta “de forma constante lo que se esconde detrás de la actitud irónica del narrador” (ibid.: 83; traducción mía).

Su propuesta es muy interesante. Sólo guardo ciertas reservas respecto a la interrelación entre el primer y segundo paso. Parafraseando a la investigadora, una vez comprobado que la ironía funciona como factor constitutivo de la obra, se puede y debe proceder a una selección representativa que, luego, se somete a un microanálisis. Creo, sin embargo, que la representatividad de su selección no queda establecida, ya que no explicita los criterios empleados para determinar que el funcionamiento de *Im Krebsgang* se apoya plenamente en la ironía. Eso se debe quizá al espacio reducido del que dispone en esa publicación, pero su argumento tal y como viene representado allí crea la falsa impresión de que la ironía existe como unidad estable independiente del acto interpretativo. No insistiría tanto en este aspecto, si su objetivo final no fuera evaluar, de forma más objetiva posible, lo que producen los desplazamientos microestructurales a nivel de la macroestructura. Como Coromines i Calders, creo que los desplazamientos a nivel de la microestructura pueden, efectivamente, producir un cambio a nivel de la macroestructura. Como se verá más adelante, mi argumentación para el análisis de la novela *La invención de Morel* (capítulo V) sigue un camino muy similar. Pero creo que es imprescindible explicitar los criterios con los que se selecciona la muestra representativa del TF.

Ahora bien, después de este repaso de algunos trabajos sobre la ironía y la traducción, explicitaré ahora los antecedentes teóricos y metodológicos de mi propio instrumento metodológico. Antes, reitero las primeras pautas señaladas en este

apartado: el deseo de superar el carácter meramente descriptivo vinculando el análisis de la traducción de la ironía con una hipótesis, la interdependencia entre el contexto y la codificación e inferencia de la ironía, la interdependencia del método, marco teórico y tipo de corpus, el uso de la narratología y la estilística como auxiliares de trabajo y la necesidad de explicitar los criterios para la selección de los fragmentos del TF. Veamos ahora, en el siguiente apartado, los contornos del instrumento y las bases teóricas y metodológicas.

### **3.3 El efecto irónico: instrumento analítico**

Adelantaré que el efecto irónico tiene dos funciones esenciales: identificar los fragmentos irónicos y describir con cierto detalle los desplazamientos entre el original y las diferentes traducciones. Adelantaré también que tiene tres dimensiones, a saber (i) su semántica, (ii) su dimensión evaluativa y (iii) sus indicios formales, intertextuales o referenciales. Pero antes de desarrollar los antecedentes teóricos del instrumento, cabe detenernos en el porqué. Ya he hecho alusión al carácter elusivo y la variedad formal del fenómeno irónico. La atribución irónica puede, efectivamente, desencadenarse por la presencia de unidades lingüísticas claras e identificables (morfemas, lexemas, partes de la oración bien definidas), pero también por propiedades retórico-literarias o contextuales más difusas o vastas. Cabe preguntarse entonces cómo dar cuenta de los diferentes niveles posiblemente activados por el fenómeno irónico. De alguna manera, y por muy paradójico que parezca, la variedad formal de la ironía justifica que ésta constituya el objetivo de investigación (véase el punto 1.4), a la vez que dificulta su análisis. Por lo tanto, al tomar como unidad de análisis el efecto irónico, he querido reunir tanto las propiedades lingüísticas y textuales que dan forma material a la ironía, como el bagaje cognitivo (compuesto por conocimientos enciclopédicos y experiencias o incluso respuestas emocionales, tanto individuales como colectivas) activado para su reconocimiento y apreciación.

Del párrafo anterior se puede inferir que la primera dificultad surgió al determinar y delimitar la unidad de análisis. ¿Qué criterio emplear? ¿Delimitamos la unidad de análisis a partir de unidades lingüísticas o textuales, fijándonos en las formas o, por el contrario, en las funciones? Y en el caso de que se decida tomar como punto de partida las unidades lingüísticas, quedan muchas dudas en cuanto al nivel de estas unidades: ¿morfemas, palabras, sintagmas, frases? Ya he subrayado en varias partes de este trabajo que la naturaleza interpretativa y evaluativa hace imposible la restricción de la ironía a unidades lingüísticas formales nítidamente aislables. Es cierto, la ironía puede significar por sus manifestaciones formales: particularidades de la tipografía, una interjección, los términos empleados para un oxímoron, para dar sólo algunos ejemplos. Pero la ironía

también puede realizarse mediante el trabajo interpretativo y evaluativo del que interpreta, quien resignifica a partir de una o varias de las comunidades discursivas a las que pertenece y a través de las que activa conocimientos (con)textuales, intertextuales y referenciales. Pues bien, lo que he llamado “efecto irónico” resuelve esta dificultad relativa a la determinación de la unidad de análisis. La unidad de análisis está constituida, pues, por los medios lingüísticos necesarios a la comunicación del efecto irónico.

En lo que sigue, desarrollaré las tres dimensiones del “efecto irónico” explicitando sus antecedentes teóricos esenciales. Como he mencionado ya muy brevemente, el efecto irónico reúne tres dimensiones: su semántica (o mecanismo lógico) (3.3.1), su aspecto evaluativo (3.3.2) y las señalizaciones o los desencadenantes (3.3.3).

### **3.3.1 El efecto irónico: la dimensión semántica**

El primer componente, el semántico, apunta al qué de la ironía: ¿en qué consiste la ironía? He subdividido esta primera dimensión en tres subcategorías. La primera, la sustitución, corresponde a la forma prototípica de la ironía en tanto que es la concepción de la ironía que perduró más en la literatura especializada. Sin duda alguna, parte de su importancia radica en que ha funcionado como punto de partida (o de referencia) para muchas discusiones recientes. Corresponde a la concepción retórica clásica, o “modelo tropológico” (Bruzos Moro 2009: 49), cuya mejor formulación seguimos encontrando en los diccionarios. La ironía se define entonces como una figura retórica que “da a entender lo contrario de lo que se dice” (DRAE<sup>39</sup>). Las sustituciones semánticas pueden lograrse mediante inversiones léxicas o negaciones a nivel de la proposición.

Que esa forma prototípica de la ironía –la sustitución semántica o la que surge de la negación proposicional– no es susceptible de explicar todas las instancias irónicas lo muestran la frecuencia e intensidad con que ha sido el objeto de discusiones en publicaciones especializadas. Eso explica también la presencia de mi segunda subcategoría, la ironía de tipo ecoico o polifónico. Me apoyo esencialmente en las propuestas de Sperber y Wilson (1984, 1992, 1998), quienes postulan una comprensión del mecanismo irónico en términos de mención o interpretación ecoica. Su propuesta tiene dos ventajas: (a) se explica el mecanismo irónico sin necesidad de recurrir a la idea de significados sustituidos o significados en oposición, el literal y el figurado; (b) se

---

<sup>39</sup> Diccionario de la *Real Academia Española* (consultada en línea: [www.rae.es](http://www.rae.es)). A lo largo del trabajo, emplearé siempre esta misma abreviación.

desplaza la atención de la faceta semántica (¿qué comunica la ironía?) al efecto realizado (¿qué actitud es vehiculada por o con la ironía?). De ahí que sus propuestas sean emblemáticas del desacuerdo respecto a la concepción clásica: la coexistencia necesaria de dos significados en oposición es difícilmente aplicable a todos los casos. Más difícil aún es identificar siempre con la misma precisión el elemento lingüístico sobre el que vierte la sustitución, o el tipo de sustitución. En efecto, es difícil nombrar lo contrario en el caso de una litote de tipo “se nota que está usted algo molesto” (ejemplo adaptado y traducido de Wilson y Sperber 1992: 54) hablando de un hombre enfurecido que está gritando y haciendo un escándalo en un lugar público muy concurrido. Resulta igualmente difícil indicar el recurso lingüístico sobre el que se aplicaría la inversión semántica en una frase como “cuán soleada es Inglaterra en el mes de abril” pronunciada cuando está cayendo agua a cántaros. Las cosas son distintas cuando se reconoce la frase como una interpretación ecoica. Pongamos, por ejemplo, que unos amigos ingleses me invitaron a pasar las vacaciones de Semana Santa en Inglaterra, y que me convencieron entre otras cosas con el argumento de que habitualmente hace buen tiempo en el mes de abril. Al pronunciar el enunciado, mi objetivo no es informar sobre el tiempo británico en abril, sino comunicar mi actitud burlona o incluso de enfado ante el enunciado previamente mencionado por los amigos. Más que *usar* la expresión (es decir que la expresión significa su objeto) la *menciono* o la *interpreto* (es decir que la expresión significa a sí misma). Dicho en otras palabras, no adhiero al contenido de mi enunciado; mi objetivo esencial no es informar sobre el mal tiempo, sino mencionar mi posición o actitud ante lo que ha sido expresado previamente por mis amigos.

Las objeciones más importantes a la concepción de la ironía como mención ecoica han sido resumidas por Attardo (2000: 805-806). Primero, la condición de mención no es suficiente ni necesaria para que un enunciado sea irónico. Muchos enunciados susceptibles de ser reconocidos como menciones no son irónicos; o inversamente, muchos enunciados son fácilmente interpretados como irónicos sin que haya necesidad de recurrir a la noción de mención. Segundo, al admitir, como lo hacen Sperber y Wilson (1998: 283-285), cierta flexibilidad en la noción de eco, entendida no como repetición exacta sino como evocación o alusión, la noción deja de ser funcional. De alguna manera, todos los enunciados son susceptibles de ser ecoicos, y eso hace difícil para el oyente identificar la fuente del eco. ¿Cómo, entonces, sabe el oyente que el hablante está siendo irónico?

A pesar de las críticas, la concepción ecoica de la ironía sigue siendo empleada con frecuencia para dar cuenta del concepto de ironía o para guiar trabajos analíticos. Asimismo, ha dado lugar a propuestas alternativas conocidas como polifónicas y aplicadas a tipos de textos distintos, en particular literarios (Reyes 1984, 2002). También en la estilística y la narratología se ha empleado la polifonía para dar cuenta de la presencia simultánea de varias voces. Fludernik (1993: 313-352), incluso si tiene serios

reparos en aceptar el término de polifonía, analiza minuciosamente los recursos lingüísticos empleados para el discurso indirecto libre, uno de los procedimientos clave para marcar el uso simultáneo de distintas voces en la ironía novelesca. Para mi propio trabajo, la ironía como interpretación ecoica ha resultado particularmente útil para explicar mejor aquellos fragmentos que dejan entrever un discurso plural sin que por ello estén presentes los marcadores lingüísticos o tipográficos que establezcan con toda rigurosidad el origen de esos discursos. Pero, como mostrarán algunos ejemplos más adelante, desmantelar los enunciados asumidos por el narrador de aquellos otros que emplea para marcar su disociación respecto a un(o) de sus personajes, corresponde en muchos casos a una decisión interpretativa del lector. Éste se basa en determinados elementos léxicos y sintácticos pero su lectura será siempre fruto de decisiones interpretativas.

La tercera subcategoría del mecanismo semántico/lógico coincide con los enfoques de la ironía como inadecuación, incongruencia o incompatibilidad. Desde un punto de vista lógico, esta subcategoría se diferencia de las dos anteriores en tanto que reúne ironías más difícilmente concebibles en términos bivalentes. No se trata aquí de un significado sustituido por otro (la inversión en su concepción más estricta) ni de una ambigüedad creada por inferencias interpretativas respecto al origen del enunciado (la perspectiva polifónica), sino de una ambigüedad generada por los niveles semánticos. Dicho en otros términos, tiene en común con la primera subcategoría el que el foco de atención sea su faceta semántica. Pero se distingue de la primera en que la idea de desviación o de sustitución no se puede resumir siempre tajantemente. Como el contraste entre lo afirmado e implicado, o el contraste entre la situación real e ideal es modulado y deja abierto siempre cierto margen, es más inestable la seguridad con la que se lleva a cabo la interpretación. Es decir, siempre persiste cierta ambigüedad respecto al valor atribuible al enunciado. A diferencia del primer tipo, que es de finalidad correctiva más pronunciada, la ambigüedad propia de la tercera subcategoría no es un mero artificio sino su esencia misma. Un poco como si dejara abierta la posibilidad de argumentar en varios sentidos opuestos sin que haya necesidad o posibilidad de tomar una decisión de modo tajante. En la práctica, estas ironías a menudo hacen uso de determinados recursos literarios asociados a la comunicación irónica (la litote, la hipérbole, la paralipsis o la ambigüedad extendida).

### **3.3.2 El efecto irónico: la dimensión evaluativa**

El segundo componente del instrumento analítico agrupa la dimensión axiológica. Que la ironía se asocie tan íntimamente a la evaluación lo muestra también el interés particular que recibió su análisis en la pragmática, en la sociología o en los estudios



culturales. La importancia de estos enfoques estriba en que desplazan el núcleo de la reflexión: de su semántica (¿qué significados están en oposición?) al efecto producido por la ironía. Para muchos, la ironía implica necesariamente una crítica negativa hacia el objeto o la persona en la mira. Efectivamente, la alabanza por la crítica es mucho menos frecuente que el caso opuesto, la crítica por la alabanza. La pragmática lingüística ha explicado eso aludiendo a las posibles consecuencias del primer caso. Un enunciado como “no me caes bien en absoluto”, en el que se transmite literalmente un significado negativo pero se implica un juicio favorable, corre el riesgo de ser malinterpretado. Si el enunciado insincero no es reconocido como tal, el enunciado del hablante se interpreta como algo negativo (Roy 1978, cit. en Attardo 2000: 976). De acuerdo a la teoría pragmalingüística, la diferencia radica en que, en el caso de la crítica por la alabanza, se transgreden dos convenciones pragmáticas a la vez. Tanto la máxima de la cualidad (Grice 1975) como la de cortesía (Leech 1983) se transgreden. En cambio, en la alabanza por la crítica, se transgrede tan sólo una máxima; la de cualidad<sup>40</sup>. Por ello, la transgresión simultánea de dos convenciones pragmáticas en el primer caso se prestaría más a malentendidos conversacionales.

También en mi propio trabajo, se consideran irónicos únicamente aquellos fragmentos que implican cierta carga emotiva negativa. Sigo en eso la tendencia generalmente aceptada, ya sea en el análisis literario (Hutcheon 1994, Schoentjes 2001, Adriaensen 2007) o en la pragmática (Haverkate 1985, 1990). Para las comparaciones entre los TTFF y los TTMM, tomaré en cuenta también (a) la intensidad de la carga emotiva vehiculada y (b) el blanco al que va dirigida la evaluación crítica. Como mostraré en los análisis de los textos (los capítulos IV, V y VI), hay casos en los que determinadas intervenciones traslatorias y desplazamientos formales implican también modificaciones a nivel del blanco de la ironía.

### **3.3.3 El efecto irónico: las señalizaciones y/o desencadenantes**

Bajo el tercer componente he reunido tres distintas formas de señalización: textual, contextual e intertextual. Quiero precisar que el término de señalización no sólo comprende lo que en la literatura especializada se formula bajo lemas como “indicador”, “señal”, “marca” o “marcador irónico”. Estos términos se reservan habitualmente para los recursos lingüísticos empleados para señalar la ironía en un texto dado. En mi

---

<sup>40</sup> Hago uso de la explicación pragmalingüística porque convence su argumento de la transgresión de varias máximas para explicar el riesgo de ser malinterpretado por el locutor. No entro sin embargo en las objeciones que se han hecho a Grice, en particular el que la ironía transgrede varias máximas (simultáneamente o no), y no sólo la de cualidad (ver en particular Colston 2000).

trabajo, y como también sugiere la subdivisión (textual, contextual e intertextual), reagrupa elementos que no intervienen de la misma manera ni al mismo tiempo en el reconocimiento o la atribución de la ironía por parte del lector. Me explico: lo que desencadena la interpretación irónica puede ser un elemento lingüístico concreto y restringido en el espacio textual. Es casi siempre el caso de las ironías que se resumen por una sustitución; raras veces superan el nivel de la oración aislada. Sin embargo, a menudo, la interpretación irónica se hace por la forma en que viene configurada la ficción en su totalidad. En este caso, determinadas particularidades de la narración (esencialmente descripciones de acontecimientos y/o personajes) instalan el marco interpretativo que posibilita la inferencia irónica. Estos dos tipos de señalización (el cotexto inmediato y el espacio textual más amplio desarrollado en la novela) se reúnen en mi aparato conceptual bajo el término de señalización textual. En este tercer componente incluyo también la señalización contextual, para indicar aquellos fragmentos cuya inferencia irónica se basa en conocimientos adquiridos fuera de la ficción y que pertenecen a una esfera semiótica distinta. Por último, por señalización intertextual entiendo todo fragmento cuya interpretación irónica se hace por referencia a otro texto, sea literario o no. La diferencia entre la penúltima y la última subcategoría radica entonces en la esfera semiótica al que pertenece el intertexto.

### 3.3.4 El efecto irónico: jerarquía

Pues bien, hasta aquí he explicado de forma aislada las subcategorías del instrumento analítico. Como ya se dijo, el uso del efecto irónico soluciona la espinosa cuestión de la unidad de análisis. Al abarcar elementos muy dispersos en la apreciación de lo irónico (el mecanismo del contraste irónico o lo que he llamado su semántica, su dimensión evaluativa y las señalizaciones, que son de índole muy variada), esta organización conceptual permite identificar con mayor facilidad la unidad que será sometida a análisis sin preocuparse tanto por mantener siempre como punto de partida un solo y mismo nivel, ya sea de tipo formal o funcional. También se ha insistido ya varias veces en que la mayor ventaja de incluir las tres dimensiones básicas en el efecto irónico está en que se pueden catalogar con más detalle los desplazamientos entre los TTFF y TTMM. Ejemplificaré este último punto a partir de un ejemplo breve tomado de una novela del corpus, *Tres tristes tigres* (ver también el capítulo VI). En este fragmento, la superposición de significados toma apoyo sobre una antífrasis clásica, por medio de la cual el personaje Ribot da a entender el significado contrario de lo que acaba de mencionar. Se presenta ante su jefe para pedirle un aumento salarial, quien lo niega argumentando que Ribot gana 25 pesos cubanos a la semana, lo cual hace 100 pesos al mes. Ese jefe ejecuta la operación matemática con manifiestas dificultades: pide una hoja blanca, descompone

las decenas antes de multiplicarlas por cuatro y necesita un tiempo excesivo para lo que suele ser una operación mental sin mayores dificultades. Después, recordando y evaluando su entrevista con el jefe, Ribot emplea una ironía antifrástica: “¡Cosa más grande! Una lección de sumar fue lo que fue” (Cabrera Infante 2005 [1967]: 50). Ahora bien, se puede analizar este ejemplo enfocando en el mecanismo lógico a la base de la superposición de significados, como acabo de hacer, pero también se puede enfocar en la dimensión evaluativa vehiculada por la expresión antifrástica: si se interpreta este mismo fragmento a la luz de la descripción global que tenemos del personaje de nacionalidad española, la antífrasis hace mucho más que informarnos sobre las inhabilidades para las matemáticas. Se descalifica la actitud de un jefe español despiadado y cruel. Junto con la dimensión semántica y evaluativa, hay todavía una tercera vía para abarcar la ironía del ejemplo: se puede analizar también el fragmento enfocando en la señalización textual, que consiste en la hipérbole de “Cosa más grande”, junto con el espacio textual más amplio. En este caso preciso, el espacio textual más amplio incluye la descripción globalmente negativa del jefe así como el tono burlón global de la novela. Intervienen asimismo las señalizaciones contextuales: lo que sabemos sobre las difíciles relaciones históricas entre la Península y sus antiguas colonias hace que percibamos el jefe como un hombre representativo de cierta prepotencia ibérica.

Ahora bien, como ya lo dije, la ventaja de separar los distintos componentes del fenómeno irónico es que aumenta su potencial analítico para cartografiar mejor los desplazamientos entre los textos originales y sus traducciones. Dicho en otras palabras, se pueden comentar los desplazamientos para cada uno de los niveles por separado. En el caso de esta antífrasis, ninguna de las traducciones muestra cambios a nivel del mecanismo lógico a la base de la superposición de significados. Tampoco las señalizaciones textuales se han visto modificadas. En cambio, e incluso sin comprobar la reacción de lectores a este fragmento por medio del método experimental, podríamos afirmar con relativa certeza que, para los lectores de los TTMM, la carga evaluativa del fragmento se ha atenuado porque los lectores meta han interiorizado de manera diferente las tensiones históricas relacionadas con la experiencia colonial. Pues bien, mi punto es éste: no se puede perder de vista nunca que las conclusiones respecto a los cambios entre el TF y los TTMM dependen de la dimensión enfocada.

No pretendo centrar lo esencial de mis análisis y conclusiones en la dimensión evaluativa. Como acabo de sugerir, otros métodos son más adecuados para ello. Pero tampoco excluyo la dimensión evaluativa del instrumento analítico, y eso por dos razones. Primero, la evaluación crítica ocupa un papel tan central y constante en la literatura especializada sobre la ironía que resulta imposible no dar cuenta de ello en la red conceptual que guía el análisis. Segundo, la toma en consideración de la dimensión evaluativa me parece esencial porque hago afirmaciones sobre interpretaciones previas

realizadas por traductores que actúan de acuerdo a su horizonte de lectura y comunidad(es) interpretativa(s).

Cabe observar todavía que no dedicaré mucha atención a ejemplos de este tipo en los análisis incluidos en los capítulos V y VI<sup>41</sup>. La razón esencial está en una orientación metodológica explicitada en el primer capítulo; a saber, mi convicción de que las diferencias entre el TF y los TTMM son susceptibles de proporcionar información sobre la interpretación traductora o la forma en que determinados aspectos influyen en el acto traductor. Por ello, y en particular para los capítulos V y VI, importa no perder de vista que se seleccionan, para luego someter a análisis, sólo aquellos fragmentos que muestran desplazamientos llamativos en alguna de sus traducciones. Lo anterior tiene consecuencias que hay que explicitar: se instala así cierta priorización en la importancia otorgada a cada una de las tres dimensiones, al menos en su potencial como instrumento de comparación. Mi observación apunta a lo siguiente: en la medida en que me detengo en primer lugar en aquellos fragmentos que muestran modificaciones entre el TF y los TTMM, puesto que son éstos los que informan posiblemente sobre el acto interpretativo o la toma de decisión del traductor, gran parte de mis análisis y discusiones girarán en torno a las señalizaciones textuales. Con ello estoy lejos de afirmar que las modificaciones entre los textos y las señalizaciones textuales son una sola y misma cosa. Bien al contrario, hay matices importantes: los desplazamientos son los resultados observables de determinados procesos de toma de decisión global (método), resolución de problemas que informan esencialmente sobre el proceso (estrategias) o, todavía, manipulaciones lingüístico-textuales más bien rutinarias y manifestadas a nivel microestructural (técnicas). En cambio, las señalizaciones textuales son aquellos recursos lingüísticos que señalan o, de acuerdo a mi concepción de la ironía, pueden desencadenar una interpretación irónica.

Por último, quisiera advertir que el método concebido aquí no se mantendrá de forma rigurosa e idéntica para todos los análisis. En este sentido, más que un esquema inamovible, constituye una apreciación holística que, a semejanza de un mapa conceptual, reúne varias facetas, de índole muy diversa pero igualmente importantes en el fenómeno irónico. Volveré sobre la forma en que ha sido modulado el instrumento y cuál ha sido su utilidad en varias partes del trabajo (véanse entre otras los puntos 4.6, 5.1 y 6.1, así como la conclusión).

---

<sup>41</sup> A excepción del análisis presentado en el capítulo IV, donde precisamente se ejemplifica la puesta en práctica del instrumento empleado aquí.

## Capítulo 4 *La tía Julia y el escribidor*

### 4.1 Introducción

En el capítulo anterior he desarrollado los antecedentes teóricos del instrumento metodológico llamado “efecto irónico”. He insistido en su ventaja esencial; a saber, el que sea utilizable para dos niveles distintos; uno analítico y otro comparativo. Es decir, el efecto irónico permite a la vez la *identificación* de la ironía en un texto literario y la *comparación* del fragmento irónico original y su(s) traducción(es). En el presente capítulo ejemplificaré su uso a partir de la primera novela de mi corpus, *La tía Julia y el escribidor* (1977) de Mario Vargas Llosa. El acercamiento a este texto literario se quiere entonces en primer lugar funcional: ejemplificar los alcances y los límites del instrumento metodológico. En este sentido, el enfoque del presente capítulo es fundamentalmente distinto al de los siguientes: no analizo la incidencia que puede tener en el fenómeno irónico algún factor externo al resultado de la traducción, como son por ejemplo la tradición traductora y las normas generales vigentes (capítulo V), o determinadas particularidades de las condiciones de traducción (capítulo VI). Bien al contrario, el objetivo del presente capítulo es ejemplificar la puesta en práctica del instrumento a partir del análisis de *La tía Julia y el escribidor* (LTJE de ahora en adelante).

Empezaré el presente capítulo con una reflexión que recuerda que ninguna interpretación literaria es independiente de las comunidades interpretativas en las que se lleva a cabo. En el punto 4.2 haré un breve repaso de las tesis de Stanley Fish (1980) al respecto, antes de pasar al caso concreto de LTJE, novela cuya recepción, por razones que veremos después, ejemplifica particularmente bien la interacción entre prácticas interpretativas y comunidades interpretativas. En el apartado 4.3 detallaré las líneas principales de mi propia interpretación de la novela. Ésta toma como punto de partida la estructura binaria de la obra. Mostraré que a pesar de la aparente sencillez estructural de la obra, no es posible trazar límites nítidos entre las dos partes ni entre los dos tipos de literatura (elevada y popular) que a primera vista corresponden a esas partes. Sigo esencialmente tres líneas argumentativas: (a) la mirada crítica del narrador maduro

hacia su yo adolescente, (b) la lectura paródica, tanto de los radioteatros incluidos en los capítulos pares como de las partes autobiográficas de los capítulos impares y (c) la lectura autoparódica, en que se cuestiona el acto de escribir, incluso el del autor real Vargas Llosa. En el punto 4.4 procedo al análisis traslatorio antes de volver, en las conclusiones (el apartado 4.5), sobre el instrumento metodológico y su dependencia del acto interpretativo. En esa misma conclusión evalué críticamente el método e incluyo algunas pistas de exploración para investigaciones futuras.

## 4.2 Recepción crítica y comunidad interpretativa

En los capítulos anteriores he insistido en que ironía e interpretación son indisociables: la ironía es un fenómeno interpretativo que se realiza en parte por nuestra pertenencia a determinadas comunidades interpretativas. Esta observación no equivale a reclamar que toda lectura es igualmente válida o a afirmar que hay tantas lecturas como hay lectores. Todo lo contrario, es la precondition de un trabajo analítico transparente en el que se hacen explícitos los supuestos teóricos y metodológicos a la base de las hipótesis de lectura adoptadas por el investigador. He sugerido ya que si bien esta transparencia teórica y metodológica es deseable para todo tipo de análisis literario, en el caso de la investigación en *traducción* literaria se vuelve más apremiante todavía. Como se ha señalado en el primer capítulo, eso se debe esencialmente a la duplicación de los factores implicados en la traducción como acto comunicativo. En otras palabras, en los textos traducidos, se interpreta una primera interpretación realizada previamente por el traductor. Bien puede matizarse lo anterior: la interpretación del investigador se quiere crítica y no arbitraria en tanto que se moldea a criterios explicitados y argumentados. Pero, y he aquí mi punto, la interpretación siempre tendrá consecuencias para la forma en que se seleccionan los fragmentos y se establecen los criterios con que se analizan los desplazamientos. De ahí que resulte esencial que el investigador explicité cuáles son las hipótesis de lectura adoptadas.

He mencionado anteriormente (capítulo I y III) que la interpretación global de la novela presenta una suerte de *macrorred interpretativa* que guía la posterior identificación y selección de los fragmentos irónicos. Concretamente: la recepción crítica de las novelas de mi corpus ha determinado en gran parte mi lectura irónica de cada una de ellas. A su vez, esta recepción crítica y la lectura irónica tienen consecuencias para la selección de los fragmentos textuales así como para la metodología empleada para disecar los fragmentos. Es decir también que los fragmentos bajo análisis han sido seleccionados en primer lugar porque muestran diferencias pertinentes para la discusión. Es decir: porque los TTFF y los TTMM son suficientemente distintos y son susceptibles de ser objetos de una discusión. Pero esta condición no anula

ni aminora la importancia de la recepción crítica en tanto que ha guiado mi lectura y determinado mi propio análisis literario. Mi observación guarda relación con la reflexión metodológica que lleva a cabo Adriaensen (2007) en la conclusión de su trabajo sobre los distintos tipos de ironía en la obra tardía de Juan Goytisolo. En ella echa una mirada retrospectiva y examina la validez de la ironía como instrumento analítico para su corpus. Enfatiza la preexistencia de una tradición que ha empleado la ironía como instrumento crítico. Advierte que esta tradición no siempre ha manejado la misma terminología o categorización; muchas veces emplea términos como parodia, sátira, autorreflexividad o metaficción; categorías que ella ha preferido agrupar bajo el lema de la ironía (2007: 301-302). Su observación puede verse también a la luz de las posturas críticas de Fish (1980), incluso si éste postula la cuestión en términos muy tajantes, de acuerdo con el clima en el que se debatían a finales de los setenta conceptos como los de autor, texto, lector así como las cuestiones metodológicas relacionadas. Según Fish, interpretamos las obras literarias posicionándonos dentro de o frente a un conjunto de ideas, convicciones y métodos. Seguimos determinadas hipótesis de lectura porque nos parecen más convincentes que otras. Pero los motivos por los que determinadas hipótesis parecen más convincentes que otros pueden guardar relación con la forma en que es construida la argumentación, o la forma en que se han seleccionado los elementos textuales para argumentar a favor o en contra de una convicción. En pocas palabras, hay elementos textuales que orientan la interpretación del lector en una dirección dada. O por los que uno está convencido de que esa interpretación es más convincente que otra. Fish no dice lo contrario, pero pone en tela de juicio la estabilidad y el carácter definitivo de estas convicciones interpretativas. Dicho en otras palabras: si una interpretación parece más obvia, más natural o más evidente que otra, no es por las propiedades formales del texto en sí, sino porque dichas propiedades son aceptadas como más obvias, naturales o evidentes por las comunidades interpretativas enfocando en el texto. Fish (1980: 12-13) va todavía más lejos: los recursos formales del texto no pueden concebirse independientemente de la experiencia lectora. Cuando el investigador presenta ciertas propiedades formales del texto como *prueba* a favor de determinados principios interpretativos, no hace sino presentar el *producto* de su interpretación. Eso es, siempre según Fish, el investigador “ve” o “distingue” en los textos sólo aquellas propiedades formales que los principios interpretativos permiten que vea o distinga. Construye entonces su argumentación al revés, atribuyendo esas propiedades a la intencionalidad del texto (o incluso del autor). Es decir, si el crítico literario las presenta como entidades responsables de haber producido una interpretación dada, son, en realidad, el resultado de la interpretación hecha de acuerdo a las prácticas aceptadas por una u otra comunidad interpretativa (ibid.).

Como Fish, estimo que todo investigador trabaja dentro de una(s) cuantas) comunidad(es) interpretativa(s). Las prácticas compartidas y los compromisos institucionales influyen en el objeto de estudio, la selección de los fragmentos, el modo

de argumentar y los métodos de trabajo. Sin llegar a las conclusiones radicales de Fish, sí creo firmemente en la relación de la tradición en la que se interpreta una obra literaria y la incidencia que pueda tener ésta para la selección de los fragmentos bajo análisis.

Detengámonos ahora en la relevancia de su pensamiento para el caso concreto de *LTJE*. ¿Dentro de qué tradiciones ha sido analizada la novela *LTJE*? ¿En qué tradición analítica se inscribe mi propio análisis de la novela? ¿Qué importancia tiene la tradición analítica para mi propia interpretación de la obra? Y, por último, ¿por qué me parece fundamental explicitarlo?

### 4.3 Recepción crítica y comunidad interpretativa: el caso de *La tía Julia y el escribidor*

Pues bien, si me detengo tanto en las interrelaciones entre comunidad(es) interpretativa(s) y líneas argumentativas (o la selección del material argumentativo), es porque la interpretación de *LTJE* ha cambiado mucho según la aborde una comunidad interpretativa u otra. Sin duda alguna, como lo subraya Establier Pérez, las posturas ideológicas de la figura pública Vargas Llosa han “enturbiado en gran medida la recepción de su narrativa” (1998: 9). Efraín Kristal ha mostrado hasta qué punto “las pautas de [la recepción crítica de buena parte del trabajo literario de Vargas Llosa] fueron marcados por un tipo de crítica literaria política que hizo pasar criterios políticos por artísticos” (2001: 339). En su ensayo, Kristal escudriña la recepción crítica de las primeras novelas de Vargas Llosa, la serie que inicia con *La ciudad y los perros* y que toma fin con *Conversación en La Catedral*. Incluso si *LTJE* no forma parte de su corpus, muchas observaciones suyas son pertinentes para el argumento desarrollado aquí: la recepción de una obra viene marcada por los principios interpretativos y las tradiciones analíticas en vigencia en un momento dado. En la recepción de la narrativa vargasllosiana han interferido a veces las convicciones ideológico-políticas de los investigadores o reseñadores. Algunos críticos incluso emplean exactamente los mismos argumentos para, primero, elogiar y, luego, repudiar alguna novela o postura teórica de Vargas Llosa<sup>42</sup>.

Como he señalado en el párrafo anterior, Kristal argumenta su tesis examinando la recepción de las novelas de los sesenta, casos particularmente adecuados para ese fin.

---

<sup>42</sup> El ejemplo más convincente de su pesquisa es el de Carlos Rincón. Si en 1968 éste había calificado a Vargas Llosa de progresista por su uso de “técnicas flaubertianas para llevar a cabo una representación convincente de la realidad americana”, tres años más tarde repudia a Vargas Llosa por su “estética burguesa de la representación” y por su defensa de los valores burgueses (Kristal 2001: 345-346).



Primero por el propio material narrativo: las tres primeras novelas de Vargas Llosa abordan temas abiertamente sociales y políticos, a partir de los cuales la crítica ha hecho deducciones sobre la postura ideológica y la visión del mundo defendida por el autor. Segundo, porque la década en que fueron publicadas las novelas coincide con un periodo en que Vargas Llosa manifestó abiertamente su solidaridad con el proyecto político de izquierdas, un proyecto que abordó después de manera muy crítica, en particular a raíz del caso Padilla<sup>43</sup>. Ahora bien, mi punto es que ese mismo vicio, a saber, la evaluación estética con base en criterios no propiamente estéticos, también se comprueba en la recepción de *LTJE*. Un primer argumento de ello lo encontramos en la forma como se ha situado *LTJE* en la obra completa de Vargas Llosa. Hay cierto consenso respecto a la organización cronológica de la novelística de Vargas Llosa: un periodo inicial –marcado por lo que algunos han llamado novela total y/o novela autónoma (Angvik 2004: 21-53)– y que comprende *La ciudad y los perros* (1963), *La casa verde* (1966) y *Conversación en La Catedral* (1969). *LTJE*, entonces, formaría parte de un periodo llamado de transición (Omaña 1987: 143), periodo caracterizado por cierta búsqueda de una nueva narrativa (Establier Pérez 1998: 103-120). Pues bien, pese al relativo consenso que existe sobre la ruptura de las novelas de los setenta con las tres novelas de los sesenta, los criterios manejados para esta periodización difieren mucho. Con frecuencia, los críticos establecen una relación directa con la transición ideológica del autor más que su transición literaria. Me explico: más que reflejar posibles modificaciones temáticas y estilísticas en su obra, los juicios sobre la obra emanan de acuerdos o desacuerdos con los valores políticos del autor. Omaña (1987), por ejemplo, traza un puente entre el cambio ideológico y la producción literaria vargasllosiana afirmando lo siguiente: “alrededor de 1971 se opera un cambio ideológico en Vargas Llosa y que el mismo ha repercutido en su producción literaria” (1987<sup>44</sup>: 153). Afirma que este periodo de transición

tiene su correspondencia o expresión literaria en *Pantaleón y las visitadoras*, porque con ella Vargas Llosa comienza a mostrar una concepción del mundo un tanto diferente de la de sus tres primeras novelas y porque con ella empieza a abandonar las complejidades técnicas para llegar, después de esta obra, a una narrativa simple, laxa y austera en cuanto a innovaciones y preocupaciones formales. (1987: 145)

---

<sup>43</sup> En realidad sus posturas críticas respecto a la política de Castro se dejan entrever ya en 1968 con la publicación de “El socialismo y los tanques”, un ensayo publicado primero en *Caretas* e integrado en *Contra viento y marea I. 1962-1972* (1986). Vargas Llosa critica el apoyo de Castro a la invasión soviética de Checoslovaquia y denuncia la censura intelectual en países comunistas. Esas primeras críticas pueden verse como “preludios” al rechazo definitivo por parte de la izquierda que se hace con el caso Padilla (Kristal 1998: 70). Para un resumen del caso Padilla y cómo le afectó a Vargas Llosa, ver también Kristal (1998: 71-81).

<sup>44</sup> No tuve la oportunidad de consultar la tesis doctoral que Omaña publicó en 1986 (University of Maryland, cit. en Tiffert Wendorff 2006: 46, 263) y en la que quizá desarrolle con más detalle determinados argumentos de su artículo de 1987.

Lo que sorprende en su análisis es la falta de precisión de los conceptos y la inadecuación de los métodos. ¿Qué “concepción del mundo” se refleja en *Pantaleón y las visitadoras*? ¿Cómo se deduce esa “concepción del mundo” de la novela? Y, cuestión más apremiante, ¿cómo se justifica la causalidad entre “las nuevas posiciones políticas e ideológicas [de Mario Vargas Llosa], identificadas con la derecha reaccionaria” y el abandono de “complejidades técnicas” o el uso de “una narrativa simple, laxa y austera” (ibid.)? Resulta sorprendente este razonamiento. ¿Implica que los autores que manejan una “complejidad técnica” en sus obras comparten, por fuerza, la ideología de izquierdas? O, invirtiendo la causalidad, ¿implica que las convicciones izquierdistas llevan, *ipso facto*, a una rebeldía formal en la creación literaria?

No sólo sorprenden las relaciones causales que implica su razonamiento. En su análisis también llama la atención la peculiar forma en que se selecciona el material y se sacan ciertas conclusiones. Por ejemplo, Omaña afirma que el cambio ideológico de Vargas Llosa es evidente en *LTJE* por la caracterización positiva que se da de las clases dominantes, simbolizadas en los Genaro, los propietarios de la emisora donde trabaja Varguitas, el protagonista. Pero el crítico selecciona su material de manera muy parcial, enumerando sólo aquellos fragmentos que describen a Genaro hijo en términos positivos, y pasa bajo silencio aquellos otros, muy numerosos, donde la imagen del buen samaritano indubitadamente se subvierte. Mencionaré primero los argumentos de Omaña y los fragmentos textuales seleccionados por él para comprobar textualmente la descripción positiva de Genaro hijo:

Ya en *La tía Julia*, las clases dominantes dejan de ser vistas negativamente, como sí se habían visto en sus tres primeras novelas [*La ciudad y los Perros*, *La casa verde*, *Conversación en La Catedral*]. Efectivamente, el empresario radial Genaro-hijo, perteneciente a los estratos poderosos, aparece con rasgos positivos, pues se le otorgan cualidades tales como progresista, amante de su trabajo, ajeno a la petulancia, amistoso y dinámico. (Omaña 1987: 151)

Ahora bien, llama la atención el silencio de Omaña respecto al carácter oportunista o la ambición despiadada de los Genaro. O el que los Genaro claramente privilegien los valores comerciales sobre la calidad estética. Y son precisamente éstas las características negativas destacadas por otros críticos que ven en la novela una valoración negativa de los medios masivos y de la comercialización que los acompaña (McCracken 1980). A diferencia de Omaña, McCracken (1980: 55) pone énfasis en que los Genaro compran los radioteatros por peso, estiman la calidad de los radioteatros de acuerdo a las cifras de audiencia y cosifican a Camacho refiriéndose a él en términos de “industria” o “fenómeno radiofónico”. Ahora bien, a pesar de esa otra imagen que tenemos de los Genaro, la conclusión de Omaña respecto a las cualidades positivas de Genaro hijo son muy tajantes:

Esas cualidades [como progresista, amante de su trabajo, ajeno a la petulancia, amistoso y dinámico] no las desvaloriza el tono de la obra, pues el Varguitas narrador, de quien es esa apreciación, cuando quiere degradar a un personaje, lo hace a través del contraste como ‘en el gran Pablito’ [...] o bien le endilga características negativas como ‘terriblemente aliteraria’ con que se refiere a Julia. (Omaña 1987: 151)

Pues bien, tampoco ese comentario convence: las ‘características negativas’ de Julia son contrarrestadas con otras tantas muy positivas. Es más, este adjetivo “aliteraria” forma parte de una enumeración que elogia a la tía Julia. Y si bien es cierto que el cotexto inmediato no anula la connotación negativa de la apreciación “aliteraria”, sí la atenúa fuertemente. Ésta es la cita de Marito: “[La tía Julia tenía] chispa y rapidez para las réplicas, contaba cuentos colorados con gracia y era (como todas las mujeres que había conocido hasta entonces) terriblemente aliteraria” (119). Mi objeción al análisis de Omaña no tiene que ver únicamente con que separa artificialmente algún elemento del cotexto, sino que omite una reflexión sobre la posición ambivalente del propio Marito o Varguitas. Veremos más adelante que Varguitas se convierte con frecuencia en el objeto de risa de su narrador maduro (e incluso de otros personajes). Veremos también que uno de los motivos de esa risa es la ingenuidad de la juventud: más de una vez se destaca su ridícula exigencia por ser considerado como un hombre “hecho y derecho”, un hombre maduro. Su tío Lucho dirá en tono burlón que Varguitas “no piensa en faldas” (20) sino en cosas importantes, como ser escritor. Y, precisamente, como veremos después, esas primeras experiencias como escritor son verdaderos fracasos. Por todo eso, bien puede ser que el comentario sobre las mujeres “aliterarias” diga más sobre la falta de experiencia de Varguitas que sobre la competencia literaria de las mujeres.

La misma tendencia a seleccionar el material textual en función de las convicciones ideológicas destaca también en otros trabajos que deploraron la falta de atención por el factor político o la ausencia de crítica social de la novela (Martin 1987<sup>45</sup>). Por otra parte, reprocharle al autor la omisión de todo tipo de crítica social no era algo nuevo; había sido una constante también en la recepción de su novela anterior, *Pantaleón y las visitadoras* (1973). Sin duda alguna, el humorismo reivindicado de tanto *Pantaleón y las visitadoras* como *LTJE*, o el uso paródico de formas culturales populares en *LTJE*, aminoran la crítica dura y amarga que predomina en las primeras tres novelas. Es cierto también que en las primeras novelas, el reconocimiento de una dura crítica social venía facilitado por la presencia de personajes colectivos fácilmente identificables con grupos

---

<sup>45</sup> Swanson sugiere, con mucha razón, que para buena parte de la crítica, lo preocupante no está en la presencia o no del factor político, sino en la perspectiva política y el que el autor como figura pública hubiera tomado una postura más abiertamente inclinada hacia la derecha (1995: 59).

sociales. Pero la falta de formulación explícita de crítica social en *LTJE* no justifica que se califique la obra como literariamente inferior a las anteriores del mismo autor; sólo sugiere que hay hipótesis de lectura más adecuadas que aquéllas que privilegian la relación entre ideología y escritura. O para emplear la terminología de Fish: yo no comparto las prácticas compartidas por aquella(s) comunidad(es) interpretativa(s) que postula(n) una relación causal entre convicciones políticas y técnicas literarias.

Mi propio acercamiento a *LTJE* sigue los análisis que enfatizan los numerosos vínculos entre la literatura canónica y manifestaciones artísticas populares (Amar Sánchez 2000, Soloterevsky 1988), así como el carácter paródico y autorreflexivo de *LTJE* (Tiffert Wendorff 2006, Granados Garnica 2009). Primero, tomaré como punto de partida la estructura binaria de la novela para demostrar después que no siempre son tan nítidas las fronteras entre las dos partes (4.3.1). Después, me detendré brevemente en los aspectos “autobiográficos” y lo que permite la narración en primera persona; a saber, echar una mirada retrospectiva crítica respecto a su yo adolescente (4.3.2). Por último, indagaré en el carácter paródico y autoconsciente de la novela (4.3.3).

## **4.4 *La tía Julia y el escribidor*: interpretación**

### **4.4.1 Estructura binaria**

Para facilitar la discusión resumiré primero la trama de la novela. *LTJE* trata de la historia de un adolescente de dieciocho años, Varguitas, también llamado Marito. Aunque estudia Derecho sueña con ser escritor. Trabaja en Radio Panamericana, dirigida por los Genaro, padre e hijo<sup>46</sup>. Los propietarios poseen otra emisora más, Radio Central, que se diferencia de la Panamericana por su vocación popular. En ésta trabaja Pedro

---

<sup>46</sup> Los personajes Genaro, como muchos otros de la novela, se basan en personas reales. Genaro padre corresponde a uno de los hermanos Genaro Parker, que más tarde ocuparon un papel importante en el desarrollo de la televisión peruana (Gnutzmann 1980: 114, nota 38). Pedro Camacho por su parte corresponde a Raúl Salmón. Vargas Llosa ha declarado al respecto lo siguiente: “[Raúl Salmón] era un personaje realmente muy pintoresco que, trabajaba como un galeote, que tenía una extraordinaria conciencia profesional y estaba muy imbuido de su papel de escritor, de artista, pero al mismo tiempo, juzgado desde un punto de vista literario, digamos, era un [sic] especie de parodia o de caricatura, de versión pedestre, deformada, un poco patética, de lo que podía ser un escritor. Y tenía realmente mucha popularidad. Entiendo que sus radioteatros, eran un éxito en Radio Central. A mí me divertía mucho, hasta me fascinaba, porque era justamente una época en la que yo sentía cada vez más fuerte la vocación de la literatura. En la que realmente creía que lo que más me gustaba ser en la vida, era ser un escritor. Y creo que el único escritor que yo conocía en esos años, que realmente podía merecer ese nombre por el tiempo consagrado a su oficio, por el público que seguía y apoyaba su trabajo, era esta caricatura” (cit. en Oviedo 1977: s/p).

Camacho, boliviano excéntrico, quien escribe los guiones de las numerosas radionovelas que se difunden a diario. Camacho es un artista prolífico pero también polifacético: escribe, dirige y actúa en sus propias radionovelas. Marito y Pedro Camacho establecen una suerte de relación que, dado el carácter reacio de Camacho, es difícil calificar de amistosa. Otro amigo, Javier, estudiante brillante que abandonó una tesis sobre Ricardo Palma para estudiar Economía, lee y evalúa los primeros intentos literarios, siempre abortados, de Marito. Simultáneamente, la novela narra la historia de amor entre Marito y su tía política Julia, una boliviana. Cuando la familia se entera de su relación, todos se oponen, sobre todo porque la boliviana es divorciada y catorce años mayor que él. Además, de acuerdo con la legislación peruana, Marito aún no ha llegado a la mayoría de edad. A pesar de todo eso, la pareja decide casarse. Para lograrlo, tendrá que salir a escondidas al campo peruano hasta encontrar un alcalde corruptible, dispuesto a ignorar el impedimento legal. El título alude a la doble temática de la novela: la relación amorosa de Varguitas por una parte y la importancia para Mario del folletinista Pedro Camacho por otra.

La crítica suele destacar la estructura binaria creada por la sucesión de capítulos pares e impares. Con la excepción del último capítulo (capítulo XX), los capítulos pares e impares se distinguen con relativa facilidad, tanto por la temática como estructural y estilísticamente. Los capítulos impares corresponden a las partes “autobiográficas”. Éstas son interrumpidas por narraciones ficticias de un narrador anónimo en tercera persona. A medida que avanza la novela, esas narraciones ficticias, sin conexión sistemática entre sí, son identificadas como las truculentas narraciones de las radionovelas. En el capítulo XX identificamos al narrador más plenamente: se trata de un escritor exitoso, que ha publicado ya algunas novelas y comprobado tener dominio técnico en sus obras voluminosas. Este narrador también nos informa sobre el tipo de novela ya publicada; obras caracterizadas por una temática arraigada en la realidad peruana: “...todo lo que [yo] escribía se refería al Perú. Eso me creaba, cada vez más, un problema de inseguridad, por el desgaste de la perspectiva (tenía la manía de la ficción *realista*)” (471<sup>47</sup>).

Ahora bien, la narración retrospectiva en los capítulos impares, el tono juguetón empleado para describir a Varguitas en sus primeros pasos amorosos y literarios, permiten atribuir con relativa seguridad las partes autobiográficas de la novela al narrador maduro del epílogo. Aquí se señala también la estructura circular de la obra (Gnutzmann 1980): la novela que estamos a punto de terminar es la prueba fehaciente de las aptitudes técnicas y creativas del joven escritor en ciernes que hemos seguido a lo

---

<sup>47</sup> A lo largo del capítulo, toda referencia al TF se mencionará sólo por el número de página puesto entre paréntesis. Procedo de la misma manera para los tres TTMM. Para las referencias bibliográficas completas, véanse el capítulo II y la bibliografía final.

largo de la novela. Y, en un nivel extratextual, constituye el reflejo de un autor real que supo aprovechar los hechos de la realidad ficcionalizándolos mediante ese elemento añadido, frecuentemente subrayado por Vargas Llosa mismo en sus tesis sobre el proceso de creación literaria (1971, 1991a).

En lo que se refiere a las partes “ficticias” de los capítulos pares, la crítica subraya el parecido entre ese material y la estructura secuencial de las dramatizaciones radiales, incluso si el formato de los capítulos pares no coincide exactamente con el de la radionovela. La diferencia más obvia radica en el signo semiótico empleado: para el lector, no se trata de documentos sonoros sino visuales o gráficos, insertados en la novela *LTJE*. Su estructura tampoco sigue el formato del guión de la radionovela: los diálogos son escasos, predomina la narración en tercera persona. La forma en que se integran las radionovelas en la estructura global de la novela también llama la atención: tratándose cada vez de episodios distintos, no guardan conexión entre sí y se asemejan a relatos breves con fuerte independencia el uno del otro, más que a entregas regulares de radionovelas. Pese a estas diferencias, son evidentes los rasgos típicos del género radiofónico. En palabras de Tiffert Wendorff:

todos empiezan *in medias res* –como si se tratara de un serial radiofónico– y terminan con una serie de preguntas sugerentes [...] que provocan el suspenso y el interés del oyente radiofónico por la siguiente entrega [...] los temas son simples, maniqueístas, los personajes [...] esquemáticos y [...] el lenguaje es artificiosamente afectado. (2006: 22-23)

Pues bien, si los parecidos con las series radiofónicas nunca se cuestionan, no así el control, en términos narrativos, de estas partes. Algunos (Hasset 1981: 280) avanzan que los capítulos pares son de la mano de Pedro Camacho: por la temática misma se deduce que reflejan lo que los oyentes escuchan cuando sintonizan para un nuevo capítulo de los radioteatros. Los argumentos a favor de esta tesis enfatizan la mediocridad temática y estilística de las partes ficticias:

desde un punto de vista literario, las historias de Pedro Camacho son extremadamente repetitivas y carecen de imaginación. El tono excesivamente solemne de la narración, junto con el escaso uso de diálogo y participación de los personajes, cansa rápidamente al oído del lector más tolerante. Estos relatos son – por supuesto– producto de Pedro Camacho y no de Mario Vargas Llosa. Son ellos los que determinan el vacío que separa al arte del escritor del arte del escribidor. (1981: 280)

El argumento de Hasset, vinculado con la diferencia cualitativa entre las partes ficticias por una parte y las partes (seudo)autobiográficas por otra, viene desmentido en otros trabajos que insisten más en el entrelazado y la contaminación de los capítulos pares e impares. Establier Pérez por ejemplo insiste en que los capítulos impares relatan cosas

‘reales’ pero contienen “todos los ingredientes del folletín más ramplón” (1998: 118), mientras que todas las radionovelas de Camacho se nutren de hechos de la realidad circundante. Williams (1981), por su parte, no se centra en los hechos narrados, sino en los lectores postulados por las dos partes, analizando qué tipo de lectores exigen respectivamente la parte “ficticia” y la “autobiográfica”. Para Williams, la novela postula dos tipos de lectores: “el “lector-de-radionovelas” es visto despectivamente por el de los capítulos autobiográficos, el llamado “lector-vargasllosiano”. Este último encuentra vitalidad en su experiencia como tal al observar al lector ficticio de las radionovelas. Distanciado de la violencia, el melodrama y el humor sencillo, el “lector-vargasllosiano” es entretenido por el lector ficticio de las radionovelas. Vargas Llosa ha creado así una entidad ficticia que añade a la lectura un nivel que supera la lectura literal de los melodramas. Para Williams, significa asimismo la culminación en la narrativa de Vargas Llosa en tanto que el autor exorciza dentro del texto uno de los “demonios” que ha discutido extratextualmente: “el típico lector peruano y los lectores del Perú” (1981: 293-294). La superposición de dos lectores distintos y el distanciamiento que permite el uno respecto al otro es, en efecto, una lectura plausible que ofrece la ventaja de prolongar la lectura de los radioteatros como paródicos. Pero, a mi modo de ver, los argumentos de Williams no ponen suficiente énfasis en la mezcla e intercambio de los distintos tipos de lectores. Los entrecruzamientos entre la parte “seria” en relación con la “popular” son tantos que es imposible sostener la distinción entre los dos tipos de lectores y, sobre todo, la estabilidad de éstos. ¿No son también afectadas las reacciones del llamado lector “serio” exigido por las partes “serias”? ¿No empieza a leer ese lector vargasllosiano las partes autobiográficas como si fueran melodramas? ¿No se invierten, a medida que avanza la lectura, las reacciones lectoras ante las dos partes a tal grado que uno quiere llegar cuanto antes a las preguntas o exclamaciones retóricas con las que termina cada radioteatro para sintonizar con la próxima entrega de la aventurada historia de amor entre Julia y Marito? Ciertamente, es difícil medir reacciones lectoras, pero se podría argumentar también la matización de una separación tajante entre dos tipos de lectores con argumentos exclusivamente textuales. Por ejemplo, el lugar que toman los temas propiamente serios es marginal si se le compara con el grado *chismeográfico* de la novela, incluidas las partes “serias”. Por otra parte, intratextualmente, la tía Julia y Marito se convierten en oyentes asiduos de las radionovelas, ya sea de manera directa o indirecta. Julia confesará a Marito que “[se ha] contagiado de [su] hermana ... La verdad es que esos [radioteatros] de Radio Central son fantásticos, unos dramones que parten el alma” (121). Marito, por su parte, se entera de lo ocurrido en las series radiofónicas por los resúmenes que le proporciona Julia: “En nuestras andanzas nocturnas, la tía Julia me resumía a veces algunos episodios que la habían impresionado y yo le contaba mis conversaciones con el escriba, de modo que, insensiblemente, Pedro Camacho pasó a ser un componente de nuestro romance” (ibid.). Otro aspecto puede añadirse todavía: no son los radioteatros sino que es la “historia real” de Marito y Julia la que cumple con la

estructura episódica del género del radioteatro. Ahí donde los capítulos pares presentan historias inconexas, la “historia real” de Marito y Julia sigue la estructura secuencial ortodoxa, lo que crea en el lector ansias por saber qué ocurrirá en la próxima entrega. A diferencia de lo que afirman otros (Granados Garnica 2009: 138) sí creo que el suspenso se convierte en un elemento nodal de las partes autobiográficas. Para mí, el ritmo y la intensidad de las partes autobiográficas modifican la reacción provocada tradicionalmente por las partes que corresponden a las radionovelas. No son los capítulos sueltos producidos por Camacho los que crean el suspenso y el efecto de la novela, sino lo que supuestamente, dentro del pacto de la lectura, es el reflejo de una narración mimética y seria. Es ésta la que provoca un efecto semejante a lo que hace la radionovela: el lector espera con ansiedad la próxima entrega. Se puede argumentar ese último punto haciendo uso del modelo de Jakobson, como lo ha hecho Soloterevsky (1988). Esta crítica pone énfasis en los rasgos distintivos de la literatura y paraliteratura, término que emplea para designar la literatura de masas o marginal (1988: 11). En la literatura predomina la función poética, mientras que en la paraliteratura es esencial la función conativa, cuya eficacia requiere y suscita una intensificación de la función fática. Dicho en otros términos, se trata, en el caso de la paraliteratura, de ejercer un determinado efecto en el lector. Ese efecto varía en función de las particularidades de los diferentes géneros paraliterarios. Por ejemplo, la función dominante conativo-emotiva es la que predomina en la novelita rosa y el melodrama, mientras que la novela detectivesca clásica se asocia antes que nada con la función dominante conativo-cognitiva. Por otra parte, la función que prevalece en la novela erótica es la conativo-sensual. Lo que tienen en común esos géneros paraliterarios es que buscan todos crear un efecto persuasivo sobre el destinatario (Soloterevsky 1988: 13). La argumentación de Soloterevsky convence, pero no así su aplicación al caso concreto de *LTJE*. Desde mi punto de vista, las influencias mutuas entre el espacio propiamente literario y el paraliterario son tantas que incluso repercuten en las funciones comunicativas dominantes: la parte “seria” adquiere funciones conativas en vez de poéticas. Inversamente, el trabajo de la lengua en las partes “ficticias” o “paraliterarias” está tan elaborado que no interesan las aventuras de sus protagonistas sino los medios expresivos empleados para narrar esas aventuras: la acumulación adjetival, el uso de metáforas estereotipadas, las expresiones hiperbolizadas, los numerosos eufemismos, o todavía el gusto por las palabras cultas.

Junto con los argumentos a favor de las interpenetraciones a nivel temático y en cuanto al tipo de lector postulado, la crítica ha destacado también las mezclas entre manifestaciones culturales muy desiguales. Amar Sánchez, por ejemplo, toma como punto de partida el análisis de las relaciones entre “formas altas y bajas” y destaca las tensiones que resultan de esa “lucha por el poder” (2000: 13). Incluye en su corpus la novela *LTJE* por ser una obra que “dramatiza el vínculo entre las dos culturas [alta y baja]: se trata de un relato que hace de las representaciones de esa relación su objeto”.



Además, afirma, “la novela tematiza el contacto y los conflictos entre lo mediático y la literatura de un modo mucho más complejo y ambiguo que el de una parodia” (2000: 132-133). Como otros críticos (Swanson 1995), Amar Sánchez lee el capítulo final como elemento que viene a romper estas tensiones dramatizadas a lo largo de la novela. Afirma al respecto lo siguiente:

a primera vista la organización externa presenta al lector un relato dividido en dos, claramente escindidos los fragmentos “bajos” del radioteatro de Camacho de la historia de amor del narrador. Sin embargo, esa división tajante resulta constantemente cuestionada y reafirmada a la vez, en un juego de antinomias que reitera el elusivo lugar de la escritura en el relato y la lucha entre ambas formas culturales. En este sentido, el último capítulo al romper la simetría que ordena la sucesión en fragmentos pertenecientes a las historias de Camacho o del narrador Mario clausura ese juego; ese capítulo final cierra la historia años después, destruye el equilibrio entre los dos “escribas” y produce cambios significativos. En él, se define el lugar desde el cual el relato enuncia y parece borrarse la ambigüedad de los vínculos entre las dos culturas, es decir, narrador –y texto– se distancian y se diferencian claramente de la producción de Camacho. (2000: 133)

Es cierto que las tensiones, las interpenetraciones y los cuestionamientos mutuos que se instalan gracias a la estructura binaria de los capítulos pares e impares, los viene modificando el capítulo final. La identificación del narrador maduro resuelve cualquier duda respecto al lugar espacio-temporal (e incluso intelectual) desde el que se enuncia la historia. La suerte que corre Camacho –rebajado a colector de informaciones para una revista de dudosa calidad y sostén financiero, y dirigida por el irrespetuoso doctor Rebagliati (479)– contrasta frontalmente con la del narrador maduro, escritor exitoso que ha logrado los objetivos que se había propuesto. Pero las conclusiones de Amar Sánchez son quizá demasiado tajantes, sobre todo si las contrastamos con la lectura autoconsciente que incluye elementos autoperódicos. Por ello, en lo que sigue, me detendré en dos elementos que complementan la anterior lectura. Mis argumentos siguen dos líneas de reflexión de la recepción crítica de la novela. La primera ha explorado la autobiografía de *LTJE* y la segunda el carácter autoconsciente y autorreflexivo de la novela.

#### **4.4.2 Aspectos autobiográficos**

Geisdorfer Feal (1988) es, sin duda alguna, la crítica que más seriamente se ha ocupado de cartografiar la parte autobiográfica de *LTJE*. Después de una revisión crítica del pacto autobiográfico, enumera los recursos estructurales y retóricos habitualmente asociados a la autobiografía. Después analiza la forma en que se ha trabajado la autobiografía en

*LTJE*. Geisdorfer Feal insiste en que los “hechos” de la vida de Vargas Llosa cumplen un papel secundario, en tanto que la preocupación central del autor no es la historia de su vida en sí, sino el acto de escribirla. El epígrafe mismo pone énfasis en el acto de escribir: la cita tomada de *El grafógrafo* de Salvador Elizondo recuerda la creación de un universo en el que el lenguaje se subvierte a sí mismo y en el que se descompone la realidad porque las palabras para describirla no respetan su significado convencional.

Geisdorfer Feal (ibid.: 95) inicia su análisis enfatizando lo paradójico que resulta hablar de autobiografía en el caso de Vargas Llosa: el autor mismo ha destacado, extratextualmente, la imposibilidad de disociar la autobiografía del autor de su obra. Para Vargas Llosa, la realidad se impone al autor, por lo que éste no escoge libremente sus temas; todo lo contrario, el tema se impone al autor a modo de un demonio, ya que, en palabras de Vargas Llosa, “la habilidad del escritor, del novelista, no está en crear propiamente sino en disimular, en enmascarar, en disfrazar lo que hay de personal en lo que escribe” (Vargas Llosa 1971, cit. en Geisdorfer Feal 1988: 97).

Para mi trabajo resultan importantes los paralelismos que traza Geisdorfer Feal entre *LTJE* y el código picaresco, precisamente porque llevan a una reflexión sobre los contornos de la primera persona narrativa. Argumenta la presencia de elementos picarescos de diversas maneras. Primero, por ciertas características de Varguitas. A semejanza del pícaro tradicional, Varguitas es casi huérfano: vive con sus abuelos y sus padres no aparecen hasta el final de la historia narrada. También su empleo muestra semejanzas con el del pícaro: es inestable y ofrece pocas perspectivas. Asimismo, su búsqueda de un alcalde dispuesto a casar a Varguitas y la tía asemeja a Varguitas al viajante errante típico de la picaresca. Segundo, por la forma pseudoautobiografía: el narrador es a la vez autor y actor de su vida y tiene objetivos precisos, por lo que no duda en distorsionar la verdad. Tercero, en un plano extratextual, por el título inicialmente previsto por Vargas Llosa. *Vida y milagros de Pedro Camacho* es, en efecto, un título muy próximo a títulos de obras emblemáticas del género picaresco (véase también lo que declara el autor en Oviedo 1977). Geisdorfer Feal no sólo se detiene en las semejanzas semánticas y la pista intertextual contenida en el título previsto inicialmente; también destaca los recursos retóricos y narratológicos empleados para la autobiografía picaresca: el principio de la novela sitúa a Varguitas en un pasado muy remoto. Se acentúa de ese modo la brecha entre el tiempo del enunciado y el tiempo de la enunciación (Geisdorfer Feal 1988: 101). Pero más importante aún es la distancia emotiva entre el narrador joven y maduro. Ésta insinúa que ha conocido una enorme evolución en su vida que, para Geisdorfer Feal, se resume en dos aspectos; la carrera profesional por una parte y la evolución emocional por otra. Incluso si no constituye la parte nuclear de su trabajo, insiste en el espacio irónico creado por la brecha que deja el narrador maduro al percibir su yo adolescente (ibid: 102). La mirada burlona del narrador maduro resalta por ejemplo en los comentarios de Marito sobre su “hombría” o virilidad. También resalta en las ideas ingenuas de Marito sobre la figura del escritor:

el paso necesario por la Ciudad Luz –“soñaba con viajar a Francia y vivir en una buhardilla, en el barrio de los artistas, entregado totalmente a la literatura, la cosa más formidable del mundo” (177)– o bien todavía los clisés del intelectual ciegamente entregado al arte e incapaz de cosas tan mundanas como el baile o el deporte: “estaba entonces firmemente convencido de que una vocación literaria era incompatible con el baile y los deportes” (80). El narrador maduro también se mofa de Marito cuando éste se hace “el interesante” y falsamente rechaza la existencia del amor:

le expliqué [a la tía Julia] que el amor no existía, que era una invención de un italiano llamado Petrarca y de los trovadores provenzales. Que eso que las gentes creían un cristalino manar de la emoción, una pura efusión del sentimiento era el deseo instintivo de los gatos en celo disimulado detrás de las palabras bellas y los mitos de la literatura. No creía en nada de eso, pero quería hacerme el interesante.  
(25)

Otros también (Tittler 1984) han destacado ese mismo potencial irónico, incluso si no lo analizan, como Geisdorfer Feal, en relación con el código picaresco. Mi propia contribución no radica entonces en destacar ese distanciamiento irónico que posibilita la narración de una primera persona disociada en un narrador maduro y su yo adolescente, sino en analizar con mayor detalle el material textual a la base de esa lectura e investigar si los traductores han intervenido en las marcas léxicas y sintácticas con las que se señala esta mirada crítica.

#### 4.4.3 Novela autoconsciente

El segundo eje de atención gira en torno al carácter autoconsciente de la novela. Aquí destaca el trabajo de Tiffert Wendorff quien se acerca a la novela por las formas paródicas incluidas en ella<sup>48</sup>. Para ello se concentra primero en la parodia de los modelos tradicionales que emana de la lógica maniqueísta prevaleciente en los seriales. Detalla en particular tres ejes genéricos y los ejemplifica cada vez a partir de un(os) radioteatro(s) distinto(s). Por ejemplo, la parodia del género detectivesco, que ejemplifica con el segundo radioteatro que protagoniza el sargento Lituma (capítulo IV: 83-112). También la parodia de la novela de caballería, que ilustra con el radioteatro dedicado a Federico Téllez Unzátegui (capítulo VIII: 181-200). O todavía, lo que me interesa más aquí, la parodia de la novela rosa, que Tiffert Wendorff desarrolla a partir

---

<sup>48</sup> Ver también la tesis doctoral de Granados Garnica (2009) quien analiza los recursos intertextuales en *LTJE* (y también de *Boquitas Pintadas* de Manuel Puig) a la luz de las teorías posmodernas.

del radioteatro sobre el doctor Quinteros, testigo privilegiado de la relación incestuosa entre sus sobrinos Richard y Elanita (capítulo II: 31-58). Este radioteatro lo analiza junto con el seguimiento que se da a la saga incestuosa en los radioteatros ocho y nueve (los capítulos XVI: 365-390 y XVIII: 415-438), que funcionan como muestras textuales del deterioro mental de Camacho cuando mezcla todos los personajes y líneas narrativas.

En cuanto al tema amoroso, los tres capítulos mencionados por Tiffert Wendorff (II, XVI y XVIII) tergiversan de forma cómica los ingredientes clásicos de la novela rosa: melodrama, pasión, celos, sufrimiento, sentimentalismo. Los tratamientos hiperbólicos son tantos que el grado irreal no tiene límites. Los radioteatros de Camacho también transgreden otras normas genéricas del romance femenino. Primero por la relación que se establece entre la heroína y el héroe. El ideal de la mujer a la vez hermosa e inocente viene contradicho por las protagonistas femeninas. Bien porque encarnan la transgresión sexual: Elanita no es virgen; queda embarazada de su hermano y para disimular el amor incestuoso se casa con el Pelirrojo. Bien porque rompen con el ideal de la feminidad: a Sarita del capítulo XVI la conocemos con el nombre de “Marimacho” y la descripción que nos hace el narrador de ella no es nada equívoca:

¿Qué despertó en Joaquín esa pasión por Sarita Huanca Salaverría? Era joven y tenía un físico esbelto de gallita, una piel curtida por la intemperie, un cerquillo bailarín, y como jugadora de fútbol no estaba mal. Por su manera de vestirse, las cosas que hacía y las personas que frecuentaba, parecía contrariada con su condición de mujer. (374)

O bien todavía porque el héroe ideal de la fantasía femenina contrasta abiertamente con el héroe tal y como viene descrito en los radioteatros. Es difícil encontrar en Crisanto Maravillas, el pretendiente de Fátima del capítulo XVIII (415-438), ese hombre perfecto, joven, apasionado, excepcionalmente hermoso y viril que encontramos en la novela rosa clásica. Crisanto reúne todas las características opuestas, puesto que es “una larva de homínido, un feto triste” que, “pese a sus piernecitas ridículas” llegó a andar “[s]in ninguna elegancia, desde luego, más bien como un títere” articulando “cada paso en tres movimientos –alzar la pierna, doblar la rodilla, bajar el pie” (416). Por ello, comparto la lectura alternativa que puede hacerse de su amor desinteresado por Fátima, resignada a vivir castamente en el claustro. Como bien observa Tiffert Wendorff, el “desinteresado amor platónico de los caballeros andantes y de la tradición del amor cortés” (134) tiene otra cara todavía. Ciertamente, la opción de castidad añade virtud al carácter de Maravillas, pero deja abierta la lectura paródica del personaje: quizá esté conforme con ese amor platónico porque sabe que no hay ninguna otra candidata dispuesta a aceptar el amor de un hombre tan mal parecido (Tiffert Wendorff 2006: 135).

Coincido con Tiffert Wendorff en que no sólo los temas o las relaciones entre los protagonistas (masculinos y femeninos) sino también la perspectiva narrativa se emplea de forma poco ortodoxa. La novela rosa suele ser narrada desde el punto de vista

femenino (Radway 1984, cit. en Tiffert Wendorff 2006: 144) o bien porque la heroína cuenta su historia en primera persona o bien porque el autor filtra el cuento por medio de la perspectiva femenina o centrada en ella. También estos rasgos característicos los subvierte Camacho. Todos los radioteatros son filtrados por la perspectiva masculina y nunca se introducen marcas de subjetividad femenina. Lo que sabemos sobre las mujeres es poco: éstas son descritas por su apariencia física o sus acciones, pero nunca por medio de sus introspecciones o su imaginario.

Otro aspecto subrayado por Tiffert Wendorff concierne el “lugar que ocupan los desvíos” (ibid.: 145), con lo que apunta a las numerosas interrupciones de la trama emocional. A diferencia del género rosa, en que sólo hay un número reducido de interrupciones para no debilitarla, las interrupciones en los radioteatros son tantas que desvían la atención del lector de la relación amorosa. Es más, en los últimos radioteatros, que muestran los deterioros mentales de Camacho, el argumento amoroso está tan mal hilvanado que el lector se queda con la impresión de que la trama afectiva es sólo un pretexto utilizado por Camacho para liberarse de sus demonios personales. Son múltiples los demonios u obsesiones de Camacho autor: la misoginia, el sexo, la soledad, su edad, su aspecto físico y moral (la proyección de sus propios rasgos en sus protagonistas e hiperbolizado por el uso repetitivo: todos están en “la flor de la edad”, o sea la cincuentena, y tienen un atractivo físico y moral idéntico: “frente ancha, nariz aguileña, rectitud y bondad en el espíritu”). De esos demonios nos enteramos por los capítulos impares: por lo que nos cuenta el narrador a raíz de las conversaciones entre Marito y Camacho.

Por todo ello, me parece tan fundamental que el análisis de la novela postule en términos claros qué papel y *locus* narrativo se atribuyen a los distintos narradores. Para mí, la gran contribución de Tiffert Wendorff estriba en que postula la estructura dual de la novela como condicionante necesario para la lectura paródica de la novela en su totalidad. No lo dice tan explícitamente como lo hago yo aquí, pero sin las informaciones que nos procura el narrador de los capítulos impares, faltarían elementos para percibir ese nivel paródico suplementario que envuelve al Vargas Llosa autor real o teórico<sup>49</sup>. Por otra parte, son las transgresiones genéricas de la novela rosa en los radioteatros las que hacen que se perciba mejor la adhesión al código convencional romántico para narrar la trama amorosa entre Marito y la tía Julia. O, paralelamente, y como ya lo he dicho, es por la falta de lógica secuencial entre un radioteatro y otro que se desplaza la reacción del lector real.

Estos últimos elementos Tiffert Wendorff los intuye en el último capítulo de su trabajo. Intitulado *Camacho c'est moi: autoparodia*, este capítulo argumenta que *LTJE*

---

<sup>49</sup> Para este punto, véase más abajo (la argumentación de una lectura autoparódica).

contiene una reflexión sobre su propio acto de escribir. Considera la novela como un escrito a carácter metaficticio, que define como “una ficción que de manera sistemática y autoconsciente llama la atención a su estatus como artefacto para cuestionar la relación entre ficción y realidad” (ibid.: 218). Me parece ser ésta una hipótesis de lectura pertinente, no sólo porque sitúa adecuadamente las numerosas distorsiones genéricas y formales incluidas en los radioteatros, sino también porque proporciona un marco en el que la ausencia de fronteras nítidas entre el material textual “ficticio” y propiamente “real” se puede abordar de manera positiva. Es decir, desde una perspectiva matizada que no sitúa al narrador maduro del final en una posición autoritaria absoluta sin negociación alguna. La recepción crítica ha variado en determinar los criterios con los que evidencia esa ideología autoritaria: la masculinidad o todavía la que se asocia a la clase social dominante (Ellis 1998), o bien el fracaso del proyecto integrador entre manifestaciones culturales desiguales y la victoria de la literatura canónica (Amar Sanchez 2000, Soloterevsky 1988). Desde mi punto de vista, esas lecturas son válidas pero parciales; la superioridad del narrador se negocia y se matiza a lo largo de la novela. Como he mencionado antes y como destacaré también en los fragmentos bajo análisis, la organización del material textual así como la confrontación del mismo con determinadas informaciones disponibles en fuentes extratextuales dejan entrever que la posición del narrador maduro no es absoluta. Bien al contrario: las continuas vacilaciones del autor en torno al proyecto de creación literaria, la forma en que se entremezclan los dos planos de la narración, así como la mirada crítica del narrador frente a su yo adolescente son elementos que estimulan otra lectura alternativa; la de una narración autorreflexiva que pone énfasis en la calidad ficticia del mundo de su lectura.

#### **4.4.4 ¿Autor real?**

No quisiera terminar este apartado sin aclarar un aspecto metodológico. Se trata de la decisión (a) de incluir en el análisis la figura del autor real y (b) de argumentar mi lectura de la novela incluyendo asimismo información tomada de escritos extratextuales de tipo documental, ya sean entrevistas con el autor o ensayos (1971, 1975, 1991b, Oviedo 1977). Considerar también el Vargas Llosa más “teórico”, las consideraciones en torno a su poética o la forma en que evalúa la narrativa de otros me ha permitido introducir nuevos argumentos que matizan las fronteras nítidas entre las dos partes estructurales y los dos tipos de “autores” descritos, el uno popular (Pedro Camacho) y el otro culto (el Varguitas en vías de formación y el Vargas Llosa del último capítulo). Comparto la lectura de Tiffert Wendorff para quien la hábil introducción de la figura de Camacho como autor de los textos populares ha permitido a Vargas Llosa “utilizar

cualquier historia, no importa cuán improbable o ilusa sea, en su novela” (2006: 221). Además, siempre según Tiffert Wendorff, al dar a los escritos de Camacho un tratamiento paródico hace evidentes sus conocimientos de la literatura anterior y de las convenciones literarias a la base de esos discursos. Lo que es más, como Vargas Llosa mismo ha declarado, esos seriales radiofónicos le han permitido satisfacer su deseo de introducir las técnicas y los temas de las ficciones populares no canónicas en un texto artístico con el propósito de renovarlas (Oviedo 1983). El argumento de Tiffert Wendorff se apoya en gran parte en informaciones difundidas en fuentes documentales: el autor ha confesado su obsesión por el melodrama en más de una ocasión (Vargas Llosa 1991b, Oviedo 1977). La estructura de esta novela le ha permitido incluir una reflexión explícita en torno a las posibilidades temáticas y estilísticas de rasgos propiamente melodramáticos. Por otra parte, no sólo los seriales de Camacho, sino también la figura misma de Camacho puede leerse de muchas maneras diferentes. Camacho encarna la figura simplista, maniqueísta y poco erudita. El boliviano es representado como un autor de obras populares con características fijas, y no como alguien que posee una visión “artística”. Su “filosofía” sobre el “arte” literario se basa en ideas preconcebidas, que “encajan perfectamente dentro del esquema folletinesco que tiende a ser elemental y maniqueísta” (Tiffert Wendorff 2006: 222). Por ejemplo, sólo necesita tres instrumentos para “crear”: un mapa rudimentario de Lima, dividido por barrios representativos, el diccionario de las Citas más Famosas y el Boletín de Socios del Club Nacional. No tiene competencia literaria alguna (confunde las corrientes literarias y desconoce incluso a los más grandes autores), produce maquinalmente sus textos sin preparación alguna y busca “consustanciarse” con sus personajes disfrazándose. Pero, por muy caricaturesco que se nos pinta a Camacho, comparte muchas características con Vargas Llosa como persona real, lo que atenúa mucho esa oposición entre autor culto y popular. Por ejemplo, la forma en que se imponen los demonios de Camacho para hacer su intrusión en sus escritos. O todavía, la declaración de Camacho de que todas sus obras se basan en la realidad. El uso del mismo personaje, o un personaje de nombre idéntico (el sargento Lituma, Sarita, Camacho mismo) en varios seriales también parodia las técnicas novelísticas de Vargas Llosa. La técnica de los vasos comunicantes (Enkvist 1987: 32-33) para estructurar los seriales también recuerda las declaraciones de Vargas Llosa en diversas entrevistas. Y cuando el deterioro mental de Camacho es tal que los cruces cómicos de personajes, fragmentos y líneas temáticas no parecen tener límites, uno podría leer ahí un cuestionamiento crítico del propio proceso de creación.

La debilitación de la posición absoluta del narrador maduro todavía se puede deducir de otros contrastes entre los capítulos pares e impares. De nuevo aquí, esa lectura es aceptable sólo si se toma en cuenta tanto la narrativa anterior de Vargas Llosa como lo que he llamado el Vargas Llosa teórico. A diferencia de la perspectiva narrativa empleada en sus cuatro novelas anteriores, el semblante autobiográfico de *LTJE* lleva a Vargas Llosa a emplear la primera persona narrativa en los capítulos impares. Eso está

en contraste con la narración de los capítulos pares, donde la narración está en manos de un narrador mucho más afín a las concepciones tradicionales del Vargas Llosa teórico –a saber, un narrador no visible cuya presencia es sólo implícita–. Que sus preferencias técnicas estén orientadas al uso de un narrador con presencia implícita más que abiertamente visible, es evidente: ha dedicado parte de una conferencia al tema (1971) y ha insistido varias veces en que ahí radica la gran contribución de Flaubert en *Madame Bovary* (1975). Ahora, bien podría argumentarse que el haber adoptado una perspectiva narrativa poco habitual dentro de su narrativa, y poco apreciada en su propia evaluación de la narrativa, constituye en sí un cuestionamiento de su propia autoridad. No es aquí un autor implícito, no es ese “pequeño Dios, o “suplantador de Dios” que suele tomar el control absoluto aunque discreto de sus historias. Estamos frente a un narrador muy presente, que no disimula en lo más mínimo su presencia ni su actitud despreciativa hacia su yo adolescente y hacia sí mismo.

Ya lo he dicho, parte de este cuestionamiento radica en los parecidos entre las técnicas literarias defendidas por Camacho y las que se suelen asociar con Vargas Llosa. Pero también sus “propios cuentos”, los primeros intentos literarios de Marito, pueden leerse desde un ángulo autocrítico. Busca el estilo literario adecuado para sus cuentos: Borges y su estilo “frío, intelectual, condensado e irónico” (63), o Somerset Maugham, “algo ligero y risueño” (67), o algo “de un erotismo malicioso, como en Maupassant” (ibid.) o todavía un relato “espartano, preciso como un cronómetro, al estilo de Hemingway” (219). Nunca leemos esos cuentos en su forma definitiva, puesto que pertenecen sólo al nivel de la historia, y no a la narración y el discurso (en el sentido de Genette 2007 [1983]). Y lo que sí sabemos sobre los cuentos no es muy positivo: son echados invariablemente a la basura, o bien por Marito o bien por la señora de limpieza, de nombre nada ambiguo. En efecto, cuando la “señora Agradecida” echa a la basura la cuarta versión de un cuento suyo, Marito, en vez de molestarse, advierte en el gesto “una advertencia de los dioses” (116).

Pues bien, hasta aquí las grandes líneas interpretativas de la novela, que, recordémoslo, giran en torno a la mirada crítica del narrador maduro hacia su yo adolescente, la lectura paródica, tanto de los radioteatros incluidos en los capítulos pares como de las partes autobiográficas de los capítulos impares y la lectura autoparódica. En el siguiente apartado, procederé al análisis traslatorio.



## 4.5 Análisis traslatorio

### 4.5.1 Ejemplificación del instrumento analítico

Enumeradas las grandes líneas interpretativas de la novela, ejemplificaré ahora el uso del instrumento analítico a partir de fragmentos tomados de *LTJE*. En el capítulo anterior me detuve en el porqué y el cómo de este instrumento, por lo que me limitaré aquí a resumir, bajo forma de esquema, las pautas esenciales del instrumento.

1. <b>semántica</b> o mecanismo lógico a la base de la ironía	2. <b>evaluación crítica</b> ( <i>negativa</i> ) de la ironía.  aspectos esenciales para la comparación: - intensidad de la evaluación negativa - blanco de la crítica	3. indicios y desencadenantes
(a) sustitución		(a) señalización textual (cotexto inmediato y espacio textual más amplio de la novela)
(b) eco o polifonía		(b) señalización contextual (la inferencia irónica se posibilita por conocimientos que pertenecen a una esfera semiótica distinta)
(c) inadecuación, incongruencia, incompatibilidad		(c) señalización intertextual (la inferencia irónica se posibilita por conocimientos que pertenecen a otros textos, sean literarios o no)

#### 4.5.1.1 Ironías de tipo sustitutivo

Nos concentraremos primero en algunas ironías de tipo sustitutivo, empleadas a menudo para marcar la mirada crítica que el narrador maduro versa sobre su yo adolescente o para marcar la ironía entre los personajes. Marito, en su búsqueda de mayor hombría y madurez, es burlado por los demás personajes y puesto en ridículo por el narrador maduro. En el siguiente fragmento la ironía sustitutiva viene marcada por el

comentario del narrador respecto a la respuesta de Julia. Observemos el fragmento: Marito no tiene más remedio que acompañar a su tía Julia al cine, puesto que ésta acaba de inventar un pretexto –una cita con Marito– para rechazar la invitación de un pretendiente pesado, el tío Pancracio. Cuando se va Pancracio, la tía Julia insiste en que, de cualquier forma, se lleve a cabo la cita:

[1<sup>50</sup>] Luego, cuando hubo partido [el tío Pancracio], creí que me salvaba pues la tía Olga preguntó: “¿Eso del cine era sólo para librarte del viejo verde?”. Pero la tía Julia la rectificó con ímpetu: “Nada de eso, hermana, me muero por ver la del Barranco, es impropia para señoritas”. Se volvió hacia mí, que escuchaba cómo se decidía mi destino nocturno, y para tranquilizarme añadió esta **exquisita flor**: “No te preocupes por la plata, Marito. Yo te invito”. (24)

Later, after he'd left, I thought I was saved when Aunt Olga said to Aunt Julia: “I take it that business about the movies was just to get rid of the old lecher?” But Julia shot back immediately: “Not at all, Olga, I'm dying to see the one that's showing at the Barranco—the censors have rated it 'not suitable for minors.’” She turned to me (I was listening intently, since my fate for that evening was at stake), and to set my mind at ease added this **exquisite flower**: “Don't worry about the money, Marito—it's my treat.” (12)

Later, toen hij weg was, dacht ik dat ik eronderuit kwam, want tante Olga vroeg: ‘Dat van de bioscoop was toch alleen om die ouwe snoeper kwijt te raken, hè?’ Maar tante Julia verbeterde haar heftig: ‘Niets daarvan, zusje, ik sterf van verlangen om die film in de Barranco te zien, hij is niet geschikt voor dames.’ Ze wendde zich tot mij die hoorde hoe de bestemming van mijn avond werd bepaald en om me gerust te stellen voegde ze deze **exquisite bloem** er nog aan toe: ‘Maak je geen zorgen over het geld, Marito. Ik trakteer.’ (13)

Après son départ, je crus m'en tirer quand la tante Olga lui demanda: « Cette histoire de cinéma, c'était seulement pour te débarrasser de ce vert galant ? » Mais la tante Julia la reprit impétueusement : « En aucune façon, sœurette, je meurs d'envie de voir ce film du Barranco, il est déconseillé aux jeunes filles. » Elle se tourna vers moi, qui voyais mon destin nocturne se jouer, et pour me tranquilliser elle ajouta cette **fleur exquisite** : « Ne t'inquiète pas pour l'argent, Marito. C'est moi qui t'invite. » (22-23)

---

<sup>50</sup> Numero sólo aquellos fragmentos del TF que han sido comparados con los TTMM. No se numeran los fragmentos del TF mencionados para fundamentar mi interpretación del texto literario, y de los cuales no se menciona nada desde el punto de vista comparativo. El mismo modo de proceder se mantendrá para los otros dos análisis (capítulos V y VI). Cabe precisar todavía que señalaré en letra negrita los aspectos más importantes para la discusión.

Considerando la actitud de Marito, el uso irónico de “exquisita flor” es evidente. Sabemos que Marito detesta que lo traten “todavía como un niño y no como lo que [es], un hombre completo de dieciocho años” (19). También se pone de mal humor porque su tía enfatiza continuamente la diferencia de edad, por ejemplo, al preguntarle si ya ha “terminado el colegio” o al decirle que parece “todavía una guagua” (19). En el fragmento mencionado arriba, Julia se dirige a él empleando, una vez más, el diminutivo que tanto odia. Por otra parte, el uso irónico de “exquisita flor” también conecta con lo que sabremos sólo muchas páginas después. Allí, Marito confiesa que tiene “firmes prejuicios hispánicos respecto a las relaciones entre hombres y mujeres” (162) que hacen que no permita que Julia pague la cuenta, incluso si por ello su “situación económica llega a ser dramática” y tiene que “prostituir [su] pluma” escribiendo reseñas de libros y reportajes (ibid.).

Cabe enlazar aquí con las críticas hechas a la concepción retórica clásica de la ironía verbal. Me refiero a su manejo del concepto de *contrario* que ha provocado tantos debates. El ejemplo que acabo de analizar muestra hasta qué punto es difícil determinar qué tipo de relación une el sentido literal al figurado. ¿Se puede determinar con toda rigurosidad lo contrario de “exquisita flor”? ¿Insulto insípido? O quizás, ¿escoria ordinaria? Pues bien, si bien es cierto que la expresión *desironizada*<sup>51</sup> se presta a dudas, es muy probable que la gran mayoría de los lectores la hayan interpretado como algo parecido a “insulto vulgar”. Este ejemplo pone en evidencia dos cosas. Primero, se confirma la falta de flexibilidad de los conceptos clásicos. Funcionan a la perfección a nivel teórico pero no cuando se aplican a fragmentos concretos. Yo misma he definido la forma prototípica de la ironía como una sustitución semántica, pero en la práctica no siempre es posible expresar limpiamente lo que el fragmento irónico comunica de forma implícita. Se podría objetar que entonces es mejor catalogar ese tipo de ironías bajo la tercera subcategoría, la que reúne la inadecuación, incongruencia o incompatibilidad, y que se caracteriza por mantener intacta cierta ambigüedad semántica. No creo, sin embargo, que allí esté su lugar, puesto que la seguridad con la que se identifica el fragmento como irónico es grande. Segundo, el ejemplo también pone en evidencia que las discusiones en torno al concepto de *lo contrario* resultan poco relevantes para mi propio trabajo, en particular, y éste es mi punto esencial, porque ese tipo de ironías no provocan intervenciones traslatorias importantes. Como se ha podido comprobar en este ejemplo, todos los traductores traducen el fragmento literalmente y dejan al lector la tarea de reconstruir la forma implícita.

Ahora, si bien he observado la ausencia de intervenciones traslatorias con cierta frecuencia en el corpus, cabe preguntarse si siempre es así. O si hay, en mi corpus,

---

<sup>51</sup> Tomo prestado el término a Haverkate (1985).

ironías apoyadas en sustituciones semánticas, que *no* se traducen literalmente. Observemos para ello el siguiente ejemplo, en el que el narrador efectúa un comentario explícito sobre la actitud irónica de uno de sus personajes. En este caso concreto se trata de un comentario respecto al diálogo que tiene lugar entre su yo adolescente y la tía Julia. Ésta, en busca de un nuevo marido, recibe muchos pretendientes en casa de su hermana, donde está alojada. En el fragmento que leeremos, se trata de nuevo del tío Pancracio (véase también el fragmento analizado arriba), que se caracteriza por su apariencia cómica y su mal gusto. Cuando Marito llega a casa de sus tíos para el almuerzo semanal, se mofa de la suerte de su tía quien tiene que soportar los malos chistes y los comentarios inoportunos por parte del personaje descrito por la tía Olga como “viejo verde”. Eso es lo que le dice Marito cuando llega a casa de sus tíos:

[2] Al inclinarme a besarla, susurré al oído de la boliviana, con toda la ironía del mundo: “Qué **buena conquista**, Julita”. (24)

As I leaned over to kiss her, I whispered in the Bolivian divorcee's ear, my voice dripping with irony: “What a **fine conquest**, Julita.” (11)

Toen ik mij voorover boog om haar een zoen te geven, fluisterde ik de Boliviaanse met alle ironie van de wereld in het oor: ‘Wat een **mooie verovering**, Julita.’ (16)

En me penchant pour l’embrasser, je murmurai à l’oreille de la Bolivienne, avec toute l’ironie du monde: « Quelle **belle conquête**, Julita ! ». (22)

En las traducciones se mantiene intacto el marcador irónico explícito (Barbe 1993<sup>52</sup>). La ironía prototípica expresada en las palabras “qué buena conquista” se mantiene, incluso si no ha sido traducida literalmente. En efecto, las traducciones escogen adjetivos ligeramente distintos al del “buena” del TF (“fine”, “mooie” y “belle” respectivamente). Pero eso, de ninguna manera, provoca cambios a nivel del mecanismo lógico a la base de la ironía, ni en cuanto a la carga negativa vehiculada. Se trata aquí de un efecto lúdico relativamente benigno cuyo blanco es, a la vez, la tía Julia y el tío Pancracio.

Observemos ahora un ejemplo que contiene desplazamientos más importantes. Se trata aquí de la conversación que inician Julia y Marito cuando salen por primera vez al

---

<sup>52</sup> Tomo prestado el término a Barbe (1993: 579-580). Los marcadores explícitos equivalen a frases como “it is ironic that ... ironically..., in an ironic example of..., it would be a bitter irony if..., there is a certain irony ..., in a rather ironic twist of fate”. Su pregunta de investigación se inscribe en la pragmática: analiza si las mismas asunciones se aplican cuando los participantes de la conversación están frente a ironías implícitas (no señaladas por marcadores) o explícitas. Sólo retomo su terminología: hablo de marcador explícito cuando el narrador o algún personaje hace mención explícita de la naturaleza irónica de una situación o el comportamiento de algún personaje.

cine. Como se ha mencionado antes, la salida al cine se concretiza no porque Marito quiera acompañarle a su tía, sino porque Julia le obliga a ello pretextando una cita con Mario como salida elegante de una invitación que le hace el tío Pancracio. Camino al cine, la tía Julia se queja de la falta de romanticismo y falta de tacto de los hombres que suelen invitarle.

[3] –Lo terrible de ser divorciada no es que todos los hombres se crean en la obligación de proponerte cosas –me informaba la tía Julia–. Sino que por ser una divorciada piensan que ya no hay necesidad de romanticismo. No te enamoran, no te dicen galanterías finas, te proponen la cosa de buenas a primeras con la mayor vulgaridad. A mí me lleva la trampa.

Para eso, en vez de que me saquen a bailar, prefiero venir al cine contigo.

Le dije que **muchas gracias** por lo que me tocaba.

–Son tan estúpidos que creen que toda divorciada es una mujer de la calle –siguió, **sin darse por enterada**–. (24-25)

Recordemos primero la situación. La descripción del tío Pancracio no deja lugar a dudas; es poco atractivo e incluso ridículo: “enviudado hacía siglos, caminaba con los pies abiertos marcando las diez y diez y en la familia se comentaban maliciosamente sus visitas porque no tenía reparo en pellizcar a las sirvientas a la vista de todos” (23). También se dice del tío Pancracio que “[s]e pintaba el pelo, usaba reloj de bolsillo con leontina plateada y se lo podía ver a diario, en las esquinas del jirón de la Unión, a las seis de la tarde, piropeando a las oficinistas” (23). Cuando invita a la tía Julia a salir esa misma noche, ésta, aprovechando la presencia de Marito, le dice al tío Pancracio que ya había quedado con Marito para ir al cine. Ya sabemos que incluso después de que se haya ido el tío, Julia insiste en que se lleve a cabo la salida. Siendo así las cosas, es obvio que el agradecimiento formulado por Marito (“le dije que muchas gracias por lo que me tocaba”) no refleja su opinión real. El narrador vuelve sobre su desacuerdo cuando comenta que Julia ignora por completo su observación irónica: Julia no se da “por enterada”. Analicemos ahora las traducciones, en las que se han introducido algunas modificaciones para marcar esta ironía entre los personajes. Enumero primero las diferentes traducciones:

“The worst thing about being a divorcée isn’t that all men think they’re obliged to proposition you,” Aunt Julia informed me. “Rather, it’s the fact that because you’re a divorcée they think there’s no need to be romantic. They don’t flirt with you, they don’t whisper sweet nothings in your ear. They just come straight out with what it is they want from you, right off the bat, in the most vulgar way imaginable. That really puts me off. **That’s why I’d rather go to the movies with you than go out dancing with a man.**”

“**Thanks a whole lot—I appreciate the compliment,**” I said.

“They're so stupid they think that every divorcée's a streetwalker,” she went on, **not even noticing the irony in my voice.** (12)

‘Het verschrikkelijke van gescheiden zijn is niet dat alle mannen denken dat ze gedwongen zijn om je allerlei voorstellen te doen,’ lichtte tante Julia mij in. ‘Maar dat ze denken dat je, omdat je gescheiden bent, geen behoefte meer hebt aan romantiek. Ze doen niet meer hun best om je verliefd te laten worden, ze zeggen geen lieve dingetjes meer, ze stellen je de zaak zonder omwegen voor, op de meest grove manier. Die vlieger gaat met mij niet op. Daarom ga ik liever met jou naar de bioscoop dan dat ze me mee uit dansen nemen.’

Ik zei dat ze wat mij betrof **bedankt werd** voor de rol die ik moest spelen. ‘Ze zijn zo stompzinig dat ze denken dat iedere gescheiden vrouw een straatmeid is,’ vervolgde ze **zonder te laten merken dat ze mij had gehoord.** (17)

– Ce qu’il y a de terrible pour une femme divorcée, ce n’est pas que tous les hommes se croient obligés de te faire des propositions, m’informait tante Julia. Mais qu’ils pensent, puisque tu es une femme divorcée, qu’il n’est plus besoin de romantisme. Ils ne te font pas la cour, ils ne t’adressent pas de propos galants, ils te proposent la chose de but en blanc le plus vulgairement du monde. Ça me met hors de moi. Aussi, au lieu de me laisser mener au bal, je préfère aller avec toi au cinéma.

Je lui dis **merci beaucoup** pour ce qui me concernait.

– Ils sont si stupides qu’ils croient que toute femme divorcée est une fille des rues, poursuivit-elle **sans se sentir visée.** (23)

Como se puede observar, el texto norteamericano modifica el estilo discursivo: de indirecto pasa a ser directo. Más que esa modificación, llama la atención la ampliación lingüística por el uso del adjetivo enfatizado en “thanks a whole lot” y la referencia a su apreciación del cumplido cuando añade una ironía más, no presente en el TF: “I appreciate the compliment”. También el comentario de Marito sobre la reacción de Julia en la frase subsecuente ha sido modificado: se emplea un marcador irónico explícito, al desambiguar “sin darse por enterada (Julia)” en “the irony in my voice”.

Si no nos limitamos a los dos términos en que se concentra la ironía sustitutiva, sino que también consideramos el cotexto que la enmarca, llama la atención en el texto neerlandés y francés el papel jugado por Marito. En el TF, el complemento del verbo “tocar” no es expresado. El lector activa así unas cuantas alternativas: ¿le ha tocado suerte, mala suerte, una obligación, jugar un papel? O, sencillamente, se usa aquí el verbo en la expresión “por lo que a mí me toca”. En neerlandés se ve atenuada la ambigüedad de esta expresión por el verbo obligatorio “moeten”. La obligación de acompañarle a su tía quien, de esa manera, quiere evitar proposiciones indecentes o demasiado rotundas, se comunica de forma explícita (“de rol die ik moest spelen”). Al mismo tiempo, también se ha mantenido la semántica neutral ligada a la estructura

intransitiva del verbo al traducir también “wat mij betrof”. En francés, sólo ese último matiz se ha mantenido.

Otro elemento más llama la atención: en inglés, el cotexto inmediatamente anterior aumenta la crítica evaluativa hacia el yo adolescente cuando se especifica el sujeto de la expresión “sacar a bailar”. Julia comenta que prefiere el cine con Marito al baile con un hombre (“I’d rather go to the movies with you than go out dancing with a man”), sugiriendo al mismo tiempo, mucho más enfáticamente que en los otros textos, que a Marito no lo considera aún como un hombre. A la luz de lo que sabemos sobre Marito – se molesta con los comentarios de la tía sobre su edad y su apariencia física, quiere que lo consideren como un hombre, no permite que las mujeres paguen–, la elección del inglés “man” hace explícita la ridiculización del yo adolescente.

Del análisis de los primeros fragmentos podemos concluir lo siguiente: las ironías apoyadas en sustituciones semánticas muy puntuales no presentan muchos desplazamientos textuales. Muchas de estas ironías han sido traducidas literalmente. Otras introducen ligeras modificaciones que no conllevan necesariamente cambios sustanciales a nivel de la dimensión evaluativa. Otras, como este último ejemplo, sugieren que lo que se modifica son las ambigüedades del cotexto inmediato, más que los términos en que se concentra la sustitución estrictamente hablando. Una conclusión provisional y muy prudente podría ser entonces que ese tipo de ironías presenta pocos problemas para el traductor. Por otra parte, sí se destacó que de las tres traducciones, la norteamericana es la que menos fielmente sigue el TF. Si tan sólo nos detenemos en el tercer ejemplo, observamos que la traductora norteamericana inserta modificaciones relacionadas con el estilo discursivo, e inserta también un marcador irónico explícito. Asimismo, al haber explicitado el sujeto del predicado “sacar a bailar” (ejemplo [3]), posibilita una nueva nota crítica en la evaluación del personaje Marito. La tía sugiere, como ya se dijo, que Marito es todo menos un hombre.

En un nivel metodológico, el análisis de los primeros ejemplos da cuenta de las ventajas de aislar artificialmente las tres dimensiones básicas de la apreciación irónica. He hablado de un solo y mismo mecanismo lógico, la sustitución. Hemos visto que no se modifica este mecanismo en ninguna de las traducciones. En cambio, a nivel de la señalización textual del texto norteamericano y la carga crítica hacia el blanco de la ironía sí se han constatado modificaciones.

#### **4.5.1.2 Ironías de tipo ecoico o basadas en las incongruencias**

Hasta aquí, todas las ironías analizadas se apoyaban en la sustitución semántica. Observemos ahora un fragmento que reúne ironías basadas en la incompatibilidad entre distintos elementos descritos o comunicados. El fragmento es tomado del sexto radioteatro, que narra la historia de Sebastián Bergua, provinciano que vino a la capital

peruana para darle un mejor futuro a su hija, pianista talentosa. El proyecto no se realiza y los Bergua, que antes pertenecían a la aristocracia provinciana<sup>53</sup>, se empobrecen y se ven obligados a dirigir una pensión mediocre y mal frecuentada. Una noche, uno de sus huéspedes, Ezequiel, acuchilla a Sebastián Bergua quien, milagrosamente, sobrevive. No me interesa destacar el vuelco inesperado de la vida del protagonista, sino la forma en que se describe. Obsérvense las numerosas incompatibilidades en la descripción que recibimos de él:

[4] Hombre chapado a la antigua, si se quiere, ha conservado de sus remotos antepasados, esos hispánicos conquistadores, los hermanos Bergua, oriundos de las alturas de Cuenca, que llegaron al Perú con Pizarro, no tanto **aquella aptitud para el exceso** que los llevó a dar garrote vil a centenares de incas (cada uno) y a preñar un número comparativo de vestales cuzqueñas, como el espíritu acendradamente católico y la audaz convicción de que **los caballeros de rancia estirpe** pueden vivir de sus rentas y de la rapiña, pero no del sudor. Desde niño, había ido a misa a diario, comulgado todos los viernes en homenaje al Señor de Limpias, de quien era devoto pertinaz, y se había dado azotes o llevado cilicio lo menos tres días al mes. Su repugnancia al trabajo, quehacer porteño y vil, había sido siempre tan extrema que incluso se había negado a cobrar los alquileres de los predios que le permitían vivir [...]. (275)

Buena parte de la ironía de este fragmento radica en la acumulación de incongruencias y absurdos. El narrador describe al protagonista Sebastián Bergua haciendo referencia a sus antepasados. Activa de esa manera la conquista de Perú. El lector se espera aquí a leer alguna nota positiva sobre las hazañas de los Bergua, pero en lugar de eso se destacan varias atrocidades. Para hacerlo se emplea una estructura comparativa indirecta, muy semejante a la paralipsis. El narrador aparenta no querer detenerse en dos de los elementos característicos de los antepasados (dar garrote vil y preñar a vestales cuzqueñas) para llegar a las características que Sebastián Bergua sí comparte con sus antepasados (el espíritu auténticamente católico y su aversión al trabajo). A semejanza de lo que ocurre en la paralipsis, se explicita lo que supuestamente *no* quiere enfatizar. Haciéndolo, se llama aún más la atención sobre los dos primeros elementos. El absurdo radica en que el tercer elemento de la serie no tiene por qué ser intrínsecamente negativo: tener un espíritu “acendradamente católico” se vuelve negativo porque forma parte de una enumeración que, por lo demás, es indiscutiblemente negativa. Se introducen todavía varias otras incongruencias. La expresión “tener aptitud para algo” suele activar la idea de cierta capacidad del

---

<sup>53</sup> El que Javier después refiera a los mismos Bergua como “una familia pobretona, bajada de la Sierra” (344) añade otra nota cómica a la incongruencia.



individuo por llevar a cabo una tarea con éxito. Es decir, connota la realización de una hazaña positiva. Aquí, sin embargo, la expresión se combina con dos acciones viles: el talento de los Bergua consiste en emplear violencia y violar a cuzqueñas. Por otra parte, la referencia a las vestales cuzqueñas mezcla dos cosmogonías distintas: la del mundo clásico europeo por una parte y la del precolombino por otra. Aunque muchos cronistas se refirieron a las Vírgenes del Sol como “vestales”, cuando Vargas Llosa redacta su novela, esa confusión terminológica y conceptual se ha disipado de la literatura especializada (ver por ejemplo Alberti Manzanares 1987). Eso permite leer la referencia como un distanciamiento crítico del autor hacia el “segundo autor” Camacho; símbolo antitético de lo que Vargas Llosa considera un buen escritor. Camacho escribe sin la más mínima preparación, no tiene competencia literaria y no se documenta más que en el Boletín de Socios del Club Nacional. Es normal entonces que confunda terminologías (el uso de vestales referido a las vírgenes del mundo precolombino peruano). Esta interpretación cuadra con una de las tendencias generales de la novela: exponer las contradicciones inherentes e incluso los defectos de Camacho.

Por último, la imagen del “caballero de rancia estirpe” activa el héroe de la novela caballerescas que suele ser todo lo contrario de lo que aquí se afirma de Sebastián Bergua. Ahí cuando la novela caballerescas narra habitualmente las valientes hazañas de un héroe defensor de la justicia y en búsqueda de honra o valor, el héroe de este radioteatro reúne características contrarias; rehúsa el trabajo para dedicarse exclusivamente a la religión. Sebastián Bergua cumple rigurosamente con las exigencias que le impone su ascendencia española, pero la forma en que el narrador las presenta deja poco lugar a dudas. Obsérvese a modo de ilustración el fragmento que sigue el anterior y que comunica una ironía satírica nada equívoca: los absurdos valores defendidos por Sebastián Bergua generan una crítica agresivamente correctiva.

Hasta antes de la tragedia que aceleró cruelmente la decadencia de los Bergua [...] la vida de don Sebastián en la capital había sido la de un escrupuloso gentilhomme cristiano. Solía levantarse tarde, no por pereza sino para no desayunar con los pensionistas –no despreciaba a los humildes pero creía en la necesidad de las distancias sociales y, principalmente, raciales–, tomaba una colación frugal e iba a escuchar la misa. Espíritu curioso y permeable a la historia, visitaba siempre iglesias distintas –San Agustín, San Pedro, San Francisco, Santo Domingo– para, al mismo tiempo que cumplir con Dios, regocijarse su sensibilidad contemplando las obras maestras de la fe colonial; esas pétreas reminiscencias del pasado, por lo demás, trasladaban su espíritu hacia los tiempos de la Conquista y de la Colonia –cuánto más coloreados que el grisáceo presente– en los que hubiera preferido vivir y ser un temerario capitán o un pío destructor de idolatrías. Imbuido de fantasías pasadistas, regresaba don Sebastián por las calles atareadas del centro –erecto y cauto en su pulcro terno negro, su camisa de cuello y puños postizos donde destellaba el almidón y sus zapatos finiseculares con escarpines de charol– hacia la Pensión Colonial, donde, arrellanado en una mecedora frente al balcón de celosías –tan afín a

su espíritu perricholista– pasaba el resto de la mañana leyendo murmuradoramente los periódicos, avisos incluidos, para saber cómo iba el mundo. Leal a su estirpe, luego del almuerzo [...] cumplía con el españolísimo rito de la siesta. Luego volvía a enfundarse su terno oscuro, su camisa almidonada, su sombrero gris y caminaba pausadamente hasta el Club Tambo-Ayacucho, institución que en unos altos del jirón Cailloma congregaba a muchos conocidos de su bella tierra andina, jugando dominó, casino, rocambor, chismeando de política y, alguna vez –humano que era–, de temas impropios para señoritas, veía caer la tarde y levantarse la noche. Regresaba entonces, sin prisa, a la Pensión Colonial, tomaba su sopa y su puchero a solas en su habitación, escuchaba algún programa de radio y se dormía en paz con su conciencia y con Dios. (275-277)

Resumo sólo algunos de los absurdos, en evidente contraste con los valores comúnmente aceptados. Por ejemplo, la indiferencia de Sebastián Bergua hacia el trabajo: se levanta tarde, lee el periódico “avisos incluidos”, duerme la siesta, juega al dominó y chisnea. O también las paradojas de su religiosidad: cumplir con Dios y, simultáneamente, mantener intacta la segregación social y racial. O todavía los absurdos de su sensibilidad estética: contemplar las iglesias para recordar el glorioso pasado, del que sabemos que se caracteriza por violencia y violación (en el penúltimo fragmento) y por temerarios capitanes o destructores de idolatrías (en el último fragmento).

Ahora, ¿cómo se traducen las incongruencias del primer fragmento citado (el ejemplo [4])? ¿Se mantienen los conflictos de léxico, de registro y de marcos semánticos activados? Cito primero las traducciones:

An old-fashioned man, one might safely say, he has inherited from his distant ancestors, those Spanish conquistadors the brothers Bergua, natives of the mountain heights of Cuenca who came to Peru with Pizarro, not so much that **tendency to indulge in excesses** that led them to garrote hundreds of Incas (apiece) and to get a comparable number of vestals of El Cuzco pregnant, as their simon-pure Catholicism and their bold conviction that **gentlemen of ancient lineage** can live on their investments and on rapine, but not by the sweat of their brow. Since childhood, he had gone to Mass every day, taken Communion each Friday in homage to El Señor de Limpias, to whom he was fervently devoted, and he had flagellated himself or worn a hair shirt at least three days out of every month. His aversion to work, a base occupation fit only for Argentines, had always been so extreme that he even refused to make the rounds of his properties to collect the rents that were his means of livelihood [...]. (210)

Een man van de oude stempel, zo men wil, die van zijn verre voorvaderen, de gebroeders Bergua, Spaanse veroveraars die uit de bergen bij Cuenca stammen en met Pizarro naar Peru zijn gekomen, niet alleen die **neiging tot machtsmisbruik** heeft geërfd, die hen ertoe bracht ieder honderd Inca's lafhartig met de zweep af te ranselen en een vergelijkbaar aantal Vestaalse maagden uit Cuzco zwanger te

maken, maar ook een vlekkeloze katholieke instelling en de vermetele overtuiging dat **heren die uit een oud geslacht stammen**, van hun rente en van roof mogen leven, maar niet van hun zweet. Van jongs af aan was hij iedere dag naar de kerk gegaan, had iedere vrijdag gebiecht voor Onze-Lieve-Heer van Limpias, van wie hij een trouw gelovige was, en geselde zichzelf minstens drie dagen per maand of droeg het boetekleed. Zijn afkeer van arbeid, een Argentijnse, minderwaardige bezigheid, was altijd zo extreem geweest dat hij zelfs had geweigerd de pacht van zijn landerijen, waardoor hij in zijn levensonderhoud kon voorzien, te innen [...]. (233-234)

Homme façonné à l'ancienne, si l'on veut, il a conservé de ses lointains ancêtres, ces conquistadores hispaniques, les frères Bergua, natifs des hauteurs de Cuenca, venus au Pérou avec Pizarro, pas tant **cette aptitude aux excès** qui les poussa à administrer la garrotte à des centaines d'Incas (chacun) et à engrosser un nombre comparables [sic] de vestales d'El Cuzco, que l'esprit profondément catholique et l'audacieuse conviction que les **chevaliers de vieille souche** peuvent vivre de leurs rentes et de rapine, mais pas de leur sueur. Depuis son enfance, il allait à la messe tous les jours, communiait chaque vendredi en hommage au Seigneur de Limpias dont il était dévot opiniâtre, et se flagellait ou portait le silice au moins trois jours par mois. Sa répugnance au travail, vile occupation d'Argentins, avait toujours été extrême au point qu'il s'était même refusé à encaisser le loyer des propriétés qui leur permettaient de vivre. (265-266)

El primer elemento que llama la atención es la traducción de la incompatibilidad generada por “aptitud” y el elemento negativo que sigue justo después. En neerlandés, se ha borrado la incongruencia por la traducción “neiging tot machtsmisbruik”. También en inglés se anula ese conflicto por el uso de la expresión “indulge in excesses”. Más llamativo, sin embargo, es que esas traducciones –a diferencia de la francesa– han modificado sustancialmente la referencia al “caballero de rancia estirpe”. Ambas optan por el significado del hombre cortés (“gentlemen” y “heren” respectivamente) y no el del hombre que pertenece a una orden de caballería. Pasando de la descripción a la interpretación, cabe hacerse la siguiente pregunta: este desplazamiento, ¿tiene repercusión alguna para (a) la semántica y (b) la carga evaluativa de la ironía? Lo cierto es que el mecanismo a la base del fragmento irónico no cambia nada. La ironía del fragmento sigue basada en la incompatibilidad de los valores de Sebastián Bergua (prefiere la rapiña al trabajo) y los valores habitualmente aceptados o incluso defendidos en otras partes de la novela. No olvidemos que la disciplina en el trabajo forma el núcleo de varios radioteatros: pensemos por ejemplo en el doctor Quinteros (capítulo II) o en el sargento Lituma (capítulo IV). Además, la disciplina también es un tema central de la “realidad narrada” en los capítulos impares: Marito envidia la resistencia de Camacho quien, “pese a su horario de galeote, nunca [parecía] cansado” (176) y admira cómo dirige a sus actores, a modo de un “general que instruye a tropas

disciplinadas” (131). Lo que la elección léxica de “gentlemen” y “heren” sí provoca es un cambio en la señalización intertextual: para el lector de los textos inglés y neerlandés el intertexto ya no se activa.

El siguiente fragmento es breve pero reúne varios mecanismos a la vez. Está tomado del tercer capítulo: Marito llega a casa de sus tíos quienes le dicen que la tía Julia no está porque ha salido con “el hacendado y senador arequipeño Adolfo Salcedo” (64). Este nuevo pretendiente de la tía cumple con casi todos los requisitos: tiene dinero, es muy educado y sus intenciones con Julia son muy serias. Sólo hay un inconveniente: corre el rumor que el senador es impotente. Justo cuando la tía Olga cuestiona si es fundado el rumor, Julia llega a casa y confirma que el senador es impotente:

[5] –Esa **historia** con Carlota es una de las típicas calumnias de Arequipa –discutía la tía Olga–. Adolfo tiene todo el aire de ser un hombre completo.

La **historia** del senador y de doña Carlota la conocía yo muy bien porque había sido tema de otro cuento que los elogios de Javier mandaron al basurero. Su matrimonio conmovió al Sur de la República pues don Adolfo y doña Carlota poseían ambos tierras en Puno y su alianza tenía **resonancias latifundísticas**. (65)

Detengámonos primero en la semántica múltiple del lema ‘historia’. El autor juega sobre la polisemia de ‘historia’ entendida como exposición de acontecimientos verdaderos e ‘historia’ entendida como narración inventada a modo de chismes. La repetición de la palabra en boca de Marito favorece la distancia evaluativa típica de la cita enfatizada por algún rasgo de la tipografía (aquí el uso de la letra cursiva): se ridiculiza a aquéllos que se dejan llevar por los rumores, ocupándose de asuntos ajenos y conmoviéndose por el matrimonio de dos latifundistas. Marito emplea la expresión no tanto para poner en ridículo la fuente inmediata del enunciado (la tía Olga), sino de manera más general, la estupidez humana. Ésa contrasta con el uso útil que hace él, escritor en ciernes, del material sacado de la “vida real”: lo usa como punto de partida para uno de sus cuentos. Aquí se introduce entonces una segunda ironía, cuyo núcleo es una inversión léxica sencilla, concentrada en la palabra “elogios”. El narrador maduro hace hincapié en los intentos literarios abortados de su yo adolescente: son varios (“otro cuento”) los cuentos que terminan en el cesto de la basura por los “elogios” de Javier. Por el papel que ocupa Javier como narratario interno de los cuentos de Marito y por la autoridad moral que se le concede como tal, es obvio que el término desironizado correspondiente sería “reprobaciones” o “críticas”.

Me detendré ahora en la última frase, que, como la referencia a “historia” arriba, puede leerse como una nota crítica dirigida hacia la estupidez de la gente común. Las exageraciones (“conmovió al Sur de la República” y “su alianza tenía resonancias latifundísticas”) dejan abierta la posibilidad de que Marito en realidad se disocie de su enunciado. El núcleo de la lectura irónica radica en el uso del verbo “conmover”, que es de semántica ambigua. Según la DRAE “conmover” tiene dos acepciones, la primera de

“inquietar” y la segunda de “enternecer”. Los ejemplos listados en *Crea*<sup>54</sup> sugieren, sin embargo, que es mucho más frecuente la segunda acepción. Interpretando el verbo de esa manera, el lector se queda con la imagen del pueblo enmudecido y ensoñado por la suntuosidad, el poder y la riqueza de la pareja de “resonancias latifundísticas”, a la que se alude por los títulos de *don* (Adolfo) y *doña* (Carlota). La ironía situacional radica en la inversión de la situación: lo que había conmovido a la gente resulta ser el núcleo del chiste después, cuando la gente se da cuenta de que incluso las alianzas latifundistas no están exentas de preocupaciones tan básicas como son el sexo y la virilidad (ser “todo un hombre”). Este cambio en la apreciación del pueblo viene ejemplificado en el comentario de la tía Julia. Cuando llega a casa de su hermana, afirma rotundamente que los rumores sobre la impotencia del senador son verdaderos:

[6] –Los chismes eran ciertos. El senador Salcedo no resopla.  
–Julia, por Dios, no seas malcriada –protestó la tía Olga–. Cualquiera creería que...  
–Me lo ha contado él mismo, esta mañana –aclaró la tía Julia, feliz con **la tragedia del latifundista**. (66)

Julia emplea el eufemismo “resoplar” para comunicar que el senador Salcedo se ha quedado impotente. El comentario del narrador sobre la reacción de la tía Julia (“feliz con la tragedia del latifundista”) reitera nuestra atención sobre la reacción de la gente común, fácilmente conmovida (aquí simbolizada por Julia) frente a la tragedia del “latifundista”. El uso del término “latifundista” evidentemente menciona en eco las “resonancias latifundísticas” del fragmento anteriormente analizado.

Veamos ahora cómo se han traducido estos fragmentos y si hay desplazamientos llamativos. Para una mejor visibilidad, he agrupado por lengua los fragmentos (5) y (6), el primero antes de la llegada de la tía y el segundo después:

“That **whole story** about him and Carlota is a typical bit of slanderous Arequipa gossip,” Aunt Olga argued. “Adolfo gives every appearance of being a real man.”  
I knew that “**whole story**” about the senator and Doña Carlota very well, since it had been the subject of another short story of mine that Javier’s praise had caused me to consign to the waste-basket. The marriage of Don Adolfo and Doña Carlota **had been the talk of** the entire south of the Republic, since both of them owned huge tracts of land in Puno and the pooling of their holdings would thus **create yet another enormous landed estate**. [...]  
“All that gossip turned out to be perfectly true. Senator Salcedo can’t get it up!”  
“Julia, for heaven's sake, don’t be vulgar,” Aunt Olga protested. “Anybody would think that ...”

---

<sup>54</sup> Corpus de Referencia del Español Actual: <http://corpus.rae.es/creanet.html>.

“He told me so himself, just this morning,” Aunt Julia explained, gloating over **the senator’s tragedy**. (45-46)

‘Die **geschiedenis** met Carlota is typisch zo’n roddelverhaal uit Arequipa,’ ging tante Olga tegen hem in. ‘Adolfo wekt helemaal niet de indruk dat hij geen volledige man is.’

De ‘**geschiedenis**’ van de senator en dona Carlota kende ik heel goed, want die was het thema geweest van een van de andere verhalen die Javiers loftuigen in de prullenbak hadden doen belanden. Hun huwelijk had het zuiden van de republiek **in rep en roer gebracht**, want don Adolfo en doña Carlota bezaten allebei landerijen in Puno en hun verbintenis had **grootgrondbezittersallures**’ [...]

‘De roddels zijn waar. Senator Salcedo geeft geen sjoerge.’

‘Mijn God, Julia, zeg niet zulke dingen,’ protesteerde tante Olga. ‘Je zou denken dat...’

‘Hij heeft het me vanmorgen zelf verteld,’ verduidelijkte tante Julia, zich verkneukelend over de **tragedie van de grootgrondbezitter**. (52-53)

– Cette **histoire** avec Carlota est une des calomnies typiques d’Arequipa, rétorquait tante Olga. Adolfo a tout l’air d’un homme complet.

L’ « **histoire** » du sénateur et de doña Carlota je la connaissais fort bien parce qu’elle avait servi de thème à une autre nouvelle que les éloges de Javier avaient vouée à la poubelle. Leur mariage **avait ému** le sud de la République car don Adolfo et doña Carlota possédaient l’un et l’autre des terres à Puno et leur alliance avait des **résonances latifundiaires**. [...]

– Les ragots étaient fondés. Le sénateur Salcedo n’est qu’une baudruche.

– Julia, je t’en prie, ne sois pas mal élevée, protesta tante Olga. On pourrait croire que...

– Il me l’a raconté lui-même ce matin, expliqua tante Julia, heureuse de **la tragédie du latifundiste**. (63-64)

Si bien se ha mantenido la mención explícita de “historia” en todas las traducciones, cabe destacar la ampliación lingüística introducida en el texto inglés. Al añadir un adjetivo (“whole”) se señalan aún más los excesos de la gente común cuando se trata de participar en los chismes. En cambio, se puede objetar que en neerlandés, al haber traducido “historia” por “geschiedenis”, se excluye que el lector active la segunda acepción de “narración inventada”, que es la que busca transmitir el autor en el TF. En cuanto a la ironía del narrador hacia su yo adolescente, todas las traducciones mantienen el absurdo literalmente comunicado. Por lo que se refiere a la nota evaluativa contenida en la referencia a la gente del Sur de Perú, dos elementos llaman la atención: a diferencia del francés, el texto neerlandés y el inglés tradujeron el verbo “conmover” por un término que no denota explícitamente la reacción enternecida de la gente común. Eso quiere decir también que ambos textos matizan considerablemente la

nota despreciativa del narrador hacia la estupidez humana, a la vez que se reduce el contraste entre la reacción inicial del pueblo (fuertemente emocional) y la de después, emblemática por la tía Julia mofándose de la impotencia del senador. Llama la atención todavía el grado de explicitud del texto inglés en la última frase del primer fragmento: ahí cuando la ironía del TF se apoya en gran parte en la economía lingüística de la “alianza” a “repercusiones latifundísticas”, todo carácter sugestivo ha desaparecido del texto inglés; se establece explícitamente la relación causal entre el matrimonio y las propiedades terrenales. La misma explicitación se observa en la última parte del segundo fragmento, cuando se transforma la tragedia del “latifundista” en la del senador (“the senator’s tragedy”). Se pierde la mención en eco presente tanto en el TF como en la traducción francesa y la neerlandesa. El término neutral para hablar del protagonista de esta historia (“the senator”) reduce la crítica despreciativa de tipo social. En este caso preciso, el desplazamiento textual tuvo consecuencias tanto para el mecanismo lógico a la base de la ironía (la mención en eco se pierde) como para la evaluación crítica (el fragmento inglés formula la crítica hacia el senador personalmente y no hacia lo que él representa como grupo social en el Sur de la República).

Quiero destacar todavía un último elemento; la expresión eufemística empleada por la tía Olga para referirse a la supuesta impotencia del senador. Dirá de él que tiene todo el aire de ser “un hombre completo”, empleando así las mismas palabras que Marito cuando muestra su aversión al diminutivo “Marito” con el que le saluda la tía Julia en los primeros encuentros. Cito primero el fragmento en cuestión:

[7] Mis leves choques con la familia, en ese entonces, se debían a que todos se empeñaban en tratarme todavía como un niño y no como lo que era, **un hombre completo de dieciocho años**. Nada me irritaba tanto como el *Marito*; tenía la sensación de que el diminutivo me regresaba al pantalón corto. (19)

Cuando Marito emplea esta expresión, no es el acto sexual el primer (o único) núcleo semántico activado. Todo lo contrario, el fragmento sugiere inocencia, probablemente debido a la contigüidad textual del niño en pantalón corto y la carga afectiva frecuentemente asociada con el diminutivo español. Por ello, la interrelación con el comentario de la tía Olga añade, en un movimiento retroactivo, otra dimensión a las palabras del primer capítulo: lo que reivindica Marito es ser reconocido como hombre viril. Ahora, en el tercer capítulo, sabemos lo que quiere decir eso: un hombre sexualmente activo. Lo cómico es que en su relación con Julia, Marito resulta ser todo lo contrario. Confiesa que él y Julia son amantes espirituales más que materiales, en tanto que no hacen el amor y ni siquiera “se tocan” (120). Después de la boda y de la confrontación con su padre, Julia le dice que por fin se está “haciendo un hombrecito” y que ahora lo único que falta es quitarse “esa cara de bebe [y dejar] crecer el bigote” (468). Este tipo de comentarios contribuyen a percibir también a Marito, y no sólo a los protagonistas de los radioteatros, como una transfiguración paródica del héroe ideal de

la fantasía romántica. Marito no cumple con los rasgos típicos del héroe; no es particularmente apuesto ni tampoco viril. Ahora, para que, en las traducciones, se mantengan abiertas las pistas interpretativas creadas por la reiteración de la expresión de Marito en boca de Olga, es necesario que se traduzcan los dos fragmentos de forma (casi) idéntica. Eso, sin embargo, no ha sido el caso en el texto inglés. A diferencia de los otros dos textos, en inglés no se usa la misma formulación. Las palabras de Olga no reproducen textualmente las de Marito, como se puede comprobar en el fragmento citado a continuación:

My slight run-ins with the family in those days were all due to the fact that everybody insisted on treating me as though I were still a child rather than a **full-grown man of eighteen**. Nothing irritated me as much as being called “Marito”; I had the impression that this diminutive automatically put me back in short pants.  
(8)

A raíz de los últimos ejemplos (en particular [5], [6] y [7]) se pueden hacer dos observaciones que, si bien no tienen que ver primordialmente con la puesta en práctica del instrumento metodológico, sí han sido facilitadas por la separación de la dimensión evaluativa (el segundo componente) del examen centrado en las señalizaciones textuales (el tercer componente del instrumento analítico). Primero, al igual que lo que se ha comprobado en el apartado anterior, la traductora norteamericana tiende a intervenir más en el texto traducido. Piénsese por ejemplo en la adición de calificativos (“that whole story”) o la particularización del grupo criticado (“latifundista” se traduce por “senator”). Segundo, y he aquí mi punto fundamental, las intervenciones no siempre tienen las mismas consecuencias para la ironía del TM. Por ejemplo, al no traducir literalmente la alusión a la hombría en “todo un hombre”, se pierde la posibilidad de la lectura autocrítica del narrador hacia su yo adolescente. Asimismo, la particularización en “the senator’s tragedy” modifica el tipo de crítica y reduce la extensión del grupo en la mira: ya no se trata de una crítica social sino individual orientada directamente al senador. Inversamente, la adición de calificativos en “that whole story” permite hacer más explícita la nota evaluativa de Marito. Paralelamente, hemos visto ya en los ejemplos anteriores que al explicitar el sujeto elíptico en [3] (“me saquen a bailar” se convierte en “go out dancing with a man”) la traductora norteamericana había creado la posibilidad de una lectura irónica adicional; al insistir en que prefiere no salir a bailar con un hombre, se infiere que a su sobrino no lo considera todavía como un hombre.



#### 4.5.1.3 La interpretación del texto literario como macrorred para la selección e identificación

En varios apartados del presente trabajo he insistido en la interconexión de la interpretación de la novela en su totalidad y la inferencia irónica que hace el lector. Con el siguiente fragmento ejemplificaré que la ironía de un fragmento dado depende del contexto que, en una novela, viene determinado (entre otras cosas) por otras partes de la novela, tanto las anteriores como las posteriores. Desde esta perspectiva, recordemos la observación de Schoentjes respecto al movimiento reactivo de la ironía. Ésta, muy a menudo, se hace por medio de una vuelta sobre el texto (2007: 168). Ahora, observemos primero el fragmento del TF. Se trata del fragmento inicial, cuando al lector se le presenta un narrador que, por el uso de la primera persona y del tiempo del pasado, es identificado por el lector como alguien que incurre en una reflexión sobre hechos ocurridos en su pasado.

[8] En ese tiempo remoto, yo era muy joven y vivía con mis abuelos en una quinta de paredes blancas de la calle Ocharán, en Miraflores. Estudiaba en San Marcos, Derecho, creo, resignado a ganarme más tarde la vida con una profesión liberal, aunque, en el fondo, me hubiera gustado más llegar a ser un escritor. **Tenía un trabajo de título pomposo, sueldo modesto, apropiaciones ilícitas y horario elástico: director de Informaciones de Radio Panamericana.** Consistía en recortar las noticias interesantes que aparecían en los diarios y maquillarlas un poco para que se leyeran en los boletines. (13)

Lo que quiero destacar en el fragmento concierne ante todo la frase empleada por el narrador para describir su trabajo de antes: un “trabajo de título pomposo, sueldo modesto, apropiaciones ilícitas y horario elástico”. Esta paráfrasis señala, de entrada, una evaluación negativa, pero su inexactitud (o su inadecuación a la realidad) será entendida cabalmente a medida que el lector dispone de otras informaciones exployadas a lo largo de la novela. Por ejemplo, que el título de “director de Informaciones” corresponda en realidad a un trabajo de poca importancia está claro cuando conocemos la índole del trabajo (plagiar otras noticias adaptándolas al formato radial), la plantilla de la redacción (Pascual, gran admirador de noticias truculentas y el Gran Pablito, gran analfabeta) y las pobres condiciones materiales en las que trabaja Marito (lo tienen en un “altillo mugriento”, le quitan su escritorio para dárselo al contador y su Remington para dárselo a Camacho [29]).

Asimismo, el que el sueldo sea no sólo modesto sino rotundamente insuficiente, lo entenderemos cabalmente al final: Marito tiene que acumular hasta siete empleos para ganar lo suficiente para que él y Julia puedan sobrevivir (458). Las informaciones sobre sus compañeros de trabajo en la radio apuntan a lo mismo. No sólo Marito sino todos los empleados, de ambas emisoras (Radio Panamericana y Radio Central), son explotados

por los Genaro: Marito dirá que Pascual le había dejado “asombrado al contar[le] que tenía cinco mil soles en una libreta de ahorros, lo que, con el sueldo que ganaba, era realmente una hazaña” (457); Genaro hijo se felicita cuando trae a Camacho de La Paz y afirma que “no fue difícil, allá lo tenían al hambre” (21). Aquí, el lector tiende a pensar que en Lima, con los Genaro, sí gana un sueldo serio. Pero, cuando leemos sobre las condiciones de vida de Pedro Camacho –la pensión parece una colmena, da “la impresión de estar a punto de descalabrarse”, su cuarto es como una celda, su cena está compuesta por unas salchichas hervidas con huevo frito (174-175)– subsisten pocas dudas sobre el magro sueldo que le pagan. Que los “mercaderes” Genaro sólo se interesen por sus empleados en la medida en que generan ingresos, también lo muestra su reacción ante la locura de Camacho. Cuando los médicos advierten a los Genaro que el restablecimiento de Pedro Camacho podría tomar meses y tal vez años (449), los Genaro no dudan en traspararlo de la “clínica privada del Dr. Delgado” al “manicomio de la Beneficencia pública” (465).

No sólo su salario modesto, sino también el “horario elástico” resulta ser un evidente eufemismo: las pausas, frecuentes y muy largas, de Marito cuando va al café Bransa no dejan la menor duda al respecto. Cuando Marito llega temprano al despacho por el nerviosismo del enamoramiento, resulta claro que llegar temprano no es la regla sino la excepción. Otra muestra todavía, después de una ausencia de tres días laborales por la aventura matrimonial, Marito regresa a la emisora para darse cuenta de que sus jefes ni siquiera notaron su ausencia.

Por último, las “apropiaciones ilícitas” vienen sugeridas por la frase que sigue la mención del título pomposo: “recortar las noticias interesantes [...] y maquillarlas un poco para que se leyeran en los boletines”. Aquí cabe destacar que, si esta parte del primer capítulo deja entrever todavía cierta ambigüedad sobre el plagio como actividad central de su trabajo periodístico, se disipa toda duda al final del mismo capítulo, cuando el narrador afirma lo siguiente: “[estábamos] en el altillo y conversábamos mientras yo pasaba a máquina, cambiando adjetivos y adverbios, noticias de “El Comercio” y “La Prensa” para El [Boletín de] Panamericano de las doce” (21).

Hemos visto en la primera parte del presente capítulo que es justificado ver en el trabajo de Marito rasgos compartidos con el del pícaro. Geisdorfer Feal destacó la inestabilidad y falta de perspectivas. El fragmento que acabamos de leer incluso justifica ver también la característica del trabajo deshonesto. Pero la razón por la que me detengo en ese fragmento es metodológica más que analítica. Pone en evidencia que a la selección del fragmento irónico le precede un largo proceso de identificación. Y en éste interviene un amplio marco interpretativo. Concretamente, en este caso, la evaluación que hace el narrador de su trabajo de antes se pone en relación con las numerosas informaciones (comentarios explícitos y eventos narrados por el narrador) dispersas a lo largo de toda la novela. Estas informaciones enfatizan la inadecuación entre los eufemismos empleados al principio de la novela y el estado real de su trabajo o sus

condiciones laborales. Las numerosas informaciones sobre su trabajo que obtenemos después hacen que se reexaminen continuamente los eufemismos inicialmente empleados para describirlo. El fragmento ejemplifica asimismo por qué los modelos que limitan el análisis a la frase aislada son inadecuados. La frase analizada aquí es irónica por las incongruencias entre la situación presentada y la situación ideal. Pero es la acumulación de informaciones contradictorias a lo largo de toda la novela que hace que el lector perciba más cabalmente cuán grande es la distancia entre la realidad descrita y la situación ideal. Observemos ahora las traducciones:

I had a job with a **pompous-sounding title, a modest salary, duties as a plagiarist, and flexible working hours: News Director of Radio Panamericana.** It consisted of cutting out interesting news items that appeared in the daily papers and rewriting them slightly so that they could be read on the air during the newscasts. (3)

Ik had een **baan met een pompeuze naam, een bescheiden salaris, onrechtmatige praktijken en onregelmatige werktijden: hoofdredacteur Nieuwsberichten van radio Panamericana.** Het werk bestond in het uitknippen van de interessante kranteberichten [sic] en ze zodanig schminken dat ze in de nieuwsbulletins konden worden voorgelezen. (7)

**J'avais un travail au titre pompeux, au salaire modeste, aux attributions illicites et à l'horaire élastique: directeur des Informations à Radio Panamericana.** Il consistait à découper les nouvelles intéressantes qui paraissaient dans les journaux et à les maquiller un peu de façon à les lire lors des bulletins radiodiffusés. (11)

Limitaré la discusión del fragmento a la expresión “apropiaciones ilícitas”. A diferencia de los demás términos de la enumeración (título, sueldo y horario), el sustantivo “apropiaciones” es ambiguo. Sólo en la frase que sigue sabemos que el trabajo de Varguitas y Pascual consiste, en efecto, en apropiarse ilícitamente de escritos periodísticos ajenos, modificando adjetivos y adverbios. Es decir también que al lector se le deja en suspenso durante un breve lapso de tiempo. Para el lector anglófono, la indignación del lector frente al carácter de plagio se produce inmediatamente, al traducir “apropiaciones ilícitas” por “duties as a plagiarist”. Se neutraliza así por completo la ambigüedad inicial de la expresión. Pero hay todavía otro elemento llamativo: en inglés, cometer plagio forma parte de las *obligaciones* de su trabajo (“duties”), mientras que los otros textos emplean términos relativamente neutrales que no dejan entrever mucho sobre la apreciación del narrador respecto a su trabajo de antes. El paralelismo de los cuatro elementos de la enumeración (un sintagma nominal compuesto por un sustantivo y un adjetivo) crea como efecto adicional que se lea la frase sin interrupción alguna. En inglés, este paralelismo se rompe y transmite

explícitamente lo que sería para muchos una paradoja: cometer plagio forma parte de las obligaciones del trabajo periodístico.

Si me detengo tanto en el concepto de plagio es también porque resulta esencial en la apreciación del narrador, lo que destaca de dos fragmentos más. En el primero se usa el concepto de plagio para ridiculizar el carácter inflexible de Camacho. Este fragmento muestra la sorpresa de Varguitas al ver que Camacho ha marcado cuatro (conjuntos de) barrios limeños, mediante un sistema de siglas transparente: las iniciales MPA (Mesocracia Profesionales Amas de casa) corresponden, según Camacho, al barrio de Jesús María, VMMH (Vagos Maricones Maleantes Hetairas) al de la Victoria y el Porvenir, MPZ (Marineros Pescadores Zambos) al Callao y FOLI (Fámulas Operarios Labradores Indios) al Cercado y el Agustino (69). Cuando Varguitas sugiere a Camacho que sus categorías muestran muy pocos matices, éste le responde lo siguiente:

Soy hombre que odia las medias tintas, el agua turbia, el café flojo. Me gustan el sí o el no, los hombres masculinos y las mujeres femeninas, la noche o el día. En mis obras siempre hay aristócratas o plebe, prostitutas o madonas. La mesocracia no me inspira y tampoco a mi público.

-Se parece usted a los escritores románticos -se me ocurrió decirle, en mala hora.

-En todo caso, ellos se parecen a mí -saltó en su silla, con la voz resentida-. Nunca he plagiado a nadie. Se me puede reprochar todo, menos esa infamia. En cambio, a mí me han robado de la manera más inicua. (70)

Es Camacho, y no Varguitas, el que se refiere explícitamente al uso de plagio. El fragmento informa sobre dos rasgos de su personalidad: la “carencia absoluta de humor” (484) -Camacho malinterpreta la broma inteligente de Marito-, pero también su falta de competencia literaria y de inteligencia al no saber distinguir entre afinidades literarias (temáticas, estilísticas o técnicas) y el auténtico robo intelectual.

El segundo fragmento en torno al plagio se presenta en el capítulo XIII, esta vez en boca de Marito. Éste, pasando noches en vela por la oposición de la familia a su relación con Julia, rompe con todas sus (malas) costumbres, llega temprano al despacho y se pone a trabajar:

[9] Estuve en mi altillo de Panamericana más temprano que de costumbre y cuando llegaron Pascual y el Gran Pablito, a las ocho, ya tenía preparados los boletines y leídos, anotados y cuadrículados (**para el plagio**) todos los periódicos. Mientras hacía esas cosas, miraba el reloj. La tía Julia me llamó exactamente a la hora convenida. (309)

La referencia al plagio de este fragmento se presta a dos interpretaciones bien distintas: o bien se sugiere que el narrador cuadrícula las noticias interesantes para, después de plagiar los textos cambiando adjetivos y adverbios, pasarlos en un formato adecuado para los demás boletines radiales. Pero otra interpretación más es posible; que Varguitas

cuadrícula las informaciones ya utilizadas para evitar que Pascual, al preparar los otros boletines informativos del día, plagie su trabajo. Un trabajo del que sabemos que es, en sí, ya un flagrante plagio de artículos sacados de la prensa escrita. Si se opta por esta segunda interpretación, el fragmento se lee como una crítica nada equívoca del narrador hacia su yo adolescente, y no como una crítica dirigida únicamente al trabajo poco serio que ejercía de joven. En ese caso, la mirada crítica del narrador apunta por igual hacia Camacho, “la parodia del escritor” (254) –que son las palabras que Marito emplea para describir a Camacho– como hacia su yo adolescente. El narrador hace entonces hincapié en que las prácticas de este último, si bien distintas de las de Camacho, son tan poco loables. Camacho peca por falta de erudición literaria y de distanciamiento respecto al objeto artístico, pero Varguitas peca por deshonestidad intelectual.

Que las dos opciones también se hayan presentado a los traductores muestran los TTMM. El texto francés mantiene la misma ambigüedad del original, dejando abiertas las dos interpretaciones. Pero no ocurre así en los textos inglés y neerlandés:

I was at my desk in the shack at Panamericana earlier than usual that morning, and when Pascual and Big Pablito arrived at eight, I had already written the bulletins, read all the newspapers, and annotated and marked in red all the news items **to be plagiarized**. As I did all these things, I kept watching the clock. Aunt Julia called me at exactly the hour we'd agreed on. (237)

Ik was vroeger dan anders in mijn dakkamertje van radio Panamericana en toen Pascual en grote Pablito om acht uur kwamen, had ik de bulletins al klaar en alle kranten doorgelezen, van aantekeningen voorzien en aangestreept (**om plagiaat te voorkomen**). Terwijl ik dat deed keek ik steeds op mijn horloge. Tante Julia belde mij exact op het afgesproken uur. (263)

Je fus dans mon cagibi de Panamericana plus tôt de coutume et quand Pascual et le Grand Pablito arrivèrent, à huit heures, j'avais déjà préparé les bulletins et lu, annoté et quadrillé de rouge (**pour le plagiat**) tous les journaux. Tout en faisant ces choses, je regardais la montre. Tante Julia m'appela exactement à l'heure convenue. (298)

Como bien se destaca de los fragmentos, en inglés se opta por la crítica dirigida exclusivamente hacia el trabajo. Para el lector del texto, esta interpretación traslatoria cuadra con la idea del plagio como *obligación* del trabajo, comunicada al inicio de la novela (“duties as a plagiarist”). En neerlandés lo que implica la traducción “para evitar el plagio” (“om plagiaat te voorkomen”) es un cambio del objeto de la crítica. No el trabajo sino Marito se ridiculiza en tanto que se evidencia su situación absurda: ¿con qué autoridad exige que Pascual no plagie su trabajo si este trabajo consiste en, ya se dijo, un auténtico plagio?

En un nivel metodológico, este último ejemplo muestra la ventaja de desligar, al menos conceptualmente, las tres dimensiones fundamentales del fenómeno irónico. El fragmento muestra que un desplazamiento formal puede conllevar un cambio sustancial a nivel del blanco de la ironía. La modificación del blanco hace también que la intensidad de la crítica se modifique. En inglés, el narrador maduro está inconforme con una situación de trabajo ajena a Marito; en neerlandés, el narrador maduro muestra su inconformidad respecto a los absurdos personales de Marito. En cambio, en el TF así como en francés, se ha dejado al lector la tarea de elegir un blanco más (neerlandés) o menos (inglés) personalizado. Vemos que este desplazamiento no afecta por igual a la dimensión semántica de la ironía: todos los fragmentos contienen cierta incongruencia entre una situación ideal y otra real. Pero, y he aquí el punto fundamental de la presente discusión, la percepción de la *incongruencia* es consecuencia de la forma en que hemos interpretado varios otros elementos, en particular de las otras descripciones del trabajo y de Marito.

Quisiera enlazar aquí con una observación de Hutcheon (1994) sobre un ejemplo clásico de la ironía verbal: el caso de Brutus, el hombre tan honorable de la obra de teatro de Shakespeare<sup>55</sup> y sobre cuyo carácter irónico parece existir consenso (Hutcheon 1994: 63). Hutcheon menciona el ejemplo para reflexionar sobre la concepción tradicional del fenómeno irónico en términos de inversión semántica o negación. Precisa que el ejemplo desafía la concepción de la ironía en términos binarios ya que ¿sobre qué término precisamente se operaría la inversión o negación? Por otra parte, siempre según Hutcheon, en la práctica, el lector (o espectador) capta muy bien la ironía porque el contexto de la obra de Shakespeare orienta con precisión la interpretación del lector o espectador. Para Hutcheon, en el caso de Brutus, el significado irónico no se realiza por medio de una elección binaria (o bien “honorable” o bien “no honorable”), sino por medio de un significado inclusivo que se ve envuelto en un conjunto complejo determinado también por los otros personajes, y la forma en que éstos han sido caracterizados (ibid.). A diferencia de Hutcheon, no creo necesario poner en tela de juicio el principio binario que sostiene esta ironía. Lo que dice Hutcheon es cierto: la comprensión irónica de la frase es imposible si no activamos simultáneamente eventos narrados o descripciones incluidas en otras partes de la obra. El mecanismo de base, sin embargo, sigue siendo de carácter binario: Brutus es todo menos un hombre honorable. Que sea difícil determinar con precisión el término sobre el que vierte la oposición binaria (¿el calificativo “honorable” o la relación entre Brutus y un hombre honorable?) es de importancia secundaria en mi trabajo. Más crucial es dejar constancia de la incidencia que tiene el espacio textual más amplio –las descripciones de otros

---

<sup>55</sup> Se trata de la expresión “Brutus is an honorable man”, repetida varias veces por Marco Antonio en el Julio César de Shakespeare.

personajes, acciones, espacios, tiempos a lo largo de la obra– para (a) la interpretación irónica de la obra y (b) su consecuente selección como fragmento irónico susceptible a un análisis comparativo interlingual. En mi trabajo, he preferido incluir en la tercera dimensión (la señalización textual en un sentido lato) lo que Hutcheon llama *significado inclusivo* porque esta organización da cuenta del marco que favorece la activación de una interpretación irónica. Este marco forma parte de la interpretación de la obra literaria. Insisto mucho en ese elemento porque, como bien ha mostrado el fragmento sobre el plagio, la forma en que se evalúan fragmentos de texto (sea como traductor o investigador) tiene todo que ver con la interpretación que se hace de las relaciones entre los distintos personajes, su caracterización y las acciones desarrolladas a lo largo de la novela. Para retomar el ejemplo del plagio: las opciones de las distintas traducciones dejan en claro que los traductores han privilegiado en su interpretación elementos bien distintos. Esta interpretación orientará la interpretación posterior que hará el lector del texto traducido. Si en neerlandés se hace hincapié en lo absurdo de la situación –un escritor en ciernes, a la vez pedante y simpático, quiere evitar que otro plagie su trabajo que no es otra cosa que un plagio–, en inglés lo que está en la mira de la crítica negativa no es Marito sino el tipo de trabajo que desempeña.

#### 4.5.1.4 ¿Autorías distintas?

He insistido ya en que la ironía en *LTJE* no es unívoca: constituye a la vez una parodia de los géneros populares, una caricatura de la falta de seriedad intelectual que acompaña a estos géneros (Pedro Camacho), una mirada burlona del narrador maduro hacia su yo adolescente y el cuestionamiento autocrítico del autor Vargas Llosa respecto a la realidad y la ficción o también respecto al acto de escribir, incluso el suyo propio. En lo que sigue me detendré menos en la mirada crítica que recibe el yo adolescente –ya sea del narrador maduro o de personajes como las tías Julia y Olga– o en los absurdos grotescos y paródicos de las series radiofónicas. Los fragmentos a continuación se han seleccionado porque ponen en evidencia la falta de oposición tajante entre los dos símbolos de la autoría, el autor popular Pedro Camacho por una parte y Varguitas, el genuinamente “artístico” (en vías de formación) o incluso Vargas Llosa, el autor real, por otra. En la primera parte del presente capítulo he planteado que es difícil sostener una diferencia absoluta entre ambos. Primero por el carácter autoconsciente de la novela: muchas técnicas literarias defendidas por o asociadas con Camacho reflejan las que asociamos a Vargas Llosa como autor real. Por mucho que sea una “parodia de escritor”, Camacho aplica técnicas literarias propiamente vargasllosianas. Pensemos tan sólo en los vasos comunicantes, los demonios de la creación, el elemento añadido o el salto cualitativo (Oviedo 1982, Enkvist 1987, Angvik 2004). En la primera parte de este capítulo también he avanzado que al incluir informaciones extratextuales se multiplican

los argumentos a favor de una lectura autoconsciente por la que el autor cuestiona las técnicas de escritura o los elementos a la base de una novela, incluso la propia. Claro está, en la medida en que esta lectura no depende primordialmente de recursos lingüísticos, su interés para el análisis comparativo entre distintas traducciones es mínimo. O para decirlo sobre el trasfondo del instrumento analítico: en la medida en que la interpretación irónica se desencadena sobre todo por el contexto e intertexto, más que por la señalización textual, estos fragmentos forman parte de la macrorred interpretativa pero no han sido retenidos para el análisis de las traducciones. No es así para la segunda clase de argumentos que matizan la oposición absoluta entre Camacho y Varguitas. Mostraré que en el plano textual, las sensibilidades lingüísticas y estilísticas de Varguitas muestran semejanzas con las de Camacho o incluso con personajes secundarios de los que Varguitas quiere distanciarse. Dicho en otras palabras, si bien los métodos de trabajo defendidos por, respectivamente, Camacho y Varguitas, se oponen diametralmente, los recursos lingüísticos de este último muestran que él tampoco escapa de una escritura afín a la de Camacho. Pienso en el uso de exageraciones para distorsionar las historias. O todavía en la selección del léxico o estructuras sintácticas semejantes a la escritura de Camacho que conocemos por las series radiofónicas.

En cuanto al acercamiento entre Varguitas y Camacho, disiento parcialmente de otras lecturas (ver por ejemplo Gnutzmann 1980) que argumentan la oposición tajante entre dos tipos de literatura por la diferencia entre los recursos lingüísticos de Varguitas y Camacho. No pongo en tela de juicio que ésta sea, sin duda alguna, la tendencia general de la obra: son muy marcadas las diferencias entre Camacho y Varguitas. Pero sí estimo que hay muchas ambigüedades textuales que permiten una lectura alternativa; la de una suspensión temporal de la oposición tajante entre dos símbolos de autoría. También estimo que esas suspensiones se hacen intensas en momentos clave de la saga amorosa de Marito y Julia. ¿En fin, será casualidad que Varguitas emplea, incluso aunque tan sólo esporádicamente, recursos lingüísticos que recuerdan el melodrama cuando su propia historia amorosa se confunde con el melodrama? ¿O que narra algún episodio de su juventud –el paso de Lucho Gatica por la ciudad de Lima– en términos hiperbólicos semejantes a los de Camacho?

En lo que sigue, dividiré la argumentación en dos partes, lo que permitirá contrastar mejor las ambigüedades que envuelven a Marito. En la primera parte me detengo en dos fragmentos que evidencian la mirada crítica de Marito respecto a los demás, en particular al uso que hacen del lenguaje o sus opiniones sobre el acto creativo. Este tipo de fragmentos contribuyen a la lectura de un Varguitas jerárquicamente superior. En la segunda parte, enfocaré en fragmentos que evidencian las paradojas de Varguitas. Se trata de fragmentos que aniquilan o matizan el contraste entre su declarada aversión por el estilo hiperbólico o el lenguaje estereotipado y su propio lenguaje, ya sea para narrar la aventura amorosa o una historia que le sirve de materia prima para uno de sus cuentos. También esos adquieren rasgos interpretables como paródicos.



#### 4.5.1.5 ¿La superioridad de Varguitas?

Detengámonos primero en un fragmento que refleja los sentimientos contradictorios de Varguitas respecto a Camacho. Cuando la tía Julia, Marito y Camacho están en el cuarto (o “la celda”) de este último, el “escriba” les confiesa que para facilitar la redacción de los guiones, suele disfrazarse en uno de sus personajes. Esta práctica le permite “consustanciarse” con sus personajes. Cito el fragmento por extenso:

[10] –¿Por qué no voy a tener derecho, para **consustanciarme** con personajes de mi propiedad, a parecerme a ellos? ¿Quién me prohíbe tener, mientras los escribo, sus narices, sus pelos y sus levitas? –decía, trocando un capelo por una cachimba, la cachimba por un guardapolvo y el guardapolvo por una muleta-. ¿A quién le importa que aceite la imaginación con unos trapos? ¿Qué cosa es el realismo, señores, el tan mentado realismo qué cosa es? ¿Qué mejor manera de hacer arte realista que identificándose materialmente con la realidad? ¿Y no resulta así la jornada más llevadera, más amena, más movida?

Pero, claro –y su voz pasó a ser primero furiosa, luego desconsolada-, la incompreensión y la **estulticia** de la gente todo lo malinterpretaban. Si lo veían en Radio Central escribiendo disfrazado, **brotarían las murmuraciones**, correría la voz de que era travestista, su oficina **se convertiría en un imán para la morbosidad del vulgo**. Terminó de guardar las caretas y demás objetos, cerró la maleta y volvió a la ventana. Ahora estaba triste. Murmuró que en Bolivia, donde siempre trabajaba en su propio atelier, nunca había tenido problema “con los trapos”. Aquí, en cambio, sólo los domingos podía escribir de acuerdo a su costumbre.

–¿Esos disfraces se los consigue en función de los personajes o inventa los personajes a partir de disfraces que ya tiene? –le pregunté, por decir algo, todavía sin salir del asombro.

Me miró como a un recién nacido:

–Se nota que es usted muy joven –me reprendió con suavidad-. **¿No sabe acaso que lo primero es siempre el verbo?**

Cuando, después de agradecerle efusivamente la invitación, volvimos a la calle, le dije a la tía Julia que Pedro Camacho nos había dado una prueba de confianza excepcional haciéndonos partícipes de su secreto, y que me había conmovido. Ella estaba contenta: nunca se había imaginado que los intelectuales pudieran ser tipos tan entretenidos.

–Bueno, no todos son así –me burlé-. Pedro Camacho es un intelectual entre comillas. ¿Te fijaste que no hay un solo libro en su cuarto? Me ha explicado que no lee para que no le influyan el estilo.

Regresábamos, por las calles taciturnas del centro, cogidos de la mano, hacia el paradero de los colectivos y yo le decía que algún domingo vendría a Radio Central sólo para ver al **escriba transustanciado** mediante antifaces con sus creaturas.

(177-179)

Para facilitar la discusión del fragmento, me detendré sólo en tres recursos que señalan el distanciamiento crítico de Marito respecto a Camacho. Primero, la caricatura de Camacho en la descripción de sus métodos de trabajo así como sus opiniones sobre el hecho artístico. Segundo, una reproducción de la jerga propia de Camacho. Tercero, la mención deformada de un verbo empleado por Camacho en su defensa del disfraz como instrumento de inspiración.

La respuesta de Camacho sobre la primacía del verbo encaja bien con otras informaciones ridículas que tenemos sobre él. ¿Qué más se puede esperar de un hombre que se presenta a sí mismo diciendo “Pedro Camacho, boliviano y artista” (30), que defiende su trabajo afirmando que “los artistas no trabaj[an] por la gloria, sino por amor al hombre”(70), que no come, declarando que “Para el artista la comida es vicio” (175) y reclama que lo dejen en paz poniendo en su puerta el siguiente cartel: “No se reciben periodistas ni se conceden autógrafos. ¡El artista trabaja! ¡Respetadlo!” (123)? Es, efectivamente, una de las constantes en la novela: Camacho es presentado como un autor de opiniones simplistas que no sólo “escribe en clichés” sino también “parece pensar en clichés” (Enkvist 1987: 194). Su comentario sobre el “verbo” así como su defensa de la estética del realismo y los métodos para lograrlo así lo evidencian.

Pero, ya lo he anunciado, el fragmento es ilustrativo de otro recurso empleado para disociar a Marito de sus interlocutores; la mezcla de estilos discursivos para reportar lo narrado por Camacho. La primera parte del fragmento deja la voz a Camacho: las preguntas y exclamaciones son suyas y comunicadas mediante el estilo directo. En la segunda parte del fragmento (a partir de “Pero, claro [...] la incompreensión”), Marito reproduce el texto mediante el discurso indirecto libre: las palabras de Camacho las reproduce en los términos originales de la conversación en su habitación. El uso de determinadas palabras o expresiones lo subrayan. Pienso en “estulticia”, “murmuraciones” que “brotan”, “convertirse en un imán para la morbosidad del vulgo”. Finalmente, el uso de un *verbum dicendi* y de las comillas en la tercera parte del fragmento –a partir de “Murmuró que en Bolivia...”– muestra la reaparición del enunciador. Aquí resalta el uso de la palabra atelier. Sabemos que Camacho emplea la palabra “atelier” para hablar de su domicilio porque antes, en el tercer capítulo, Marito le pregunta si ha encontrado un lugar para vivir. Camacho le contesta que ha “conseguido un atelier no lejos de Radio Central, en el jirón Quilca” (59). El uso del extranjerismo “atelier”, y el marco cognitivo que desencadena (el atelier como espacio del artista) contrasta mucho con el estado real de las cosas. Si en el espacio del escritor se espera ver libros, papel y un escritorio, en la “celda” de Camacho vemos un “catre sin espaldar [...], una mesita con hule y una silla de paja, una maleta y un cordel tendido entre dos paredes donde se columpiaban unos calzoncillos y unas medias [...] un primus en el alféizar de la ventana, una botella de kerosene, unos platos y cubiertos de lata, unos vasos” (174-175).

El desdén de Marito se confirma aún más en la última parte del fragmento. Frente al comentario sobre lo “entretenidos” que pueden ser los “intelectuales”, la respuesta de Marito explicita sus ideas sobre Camacho como parodia de escritor. Lo que quiero subrayar es el participio “transubstanciado” al final del fragmento. Éste retoma el verbo “consustanciar”, empleado por Camacho en la defensa de sus técnicas de creación y escritura cuando se indigna: “¿Por qué no puedo consustanciarme con personajes de mi propiedad...?”. Pero cuando Marito emplea el verbo en su forma manipulada, no hace sino poner hincapié en el léxico rebuscado de Camacho y lo ridículo de su técnica de escritura. Pues bien, analicemos ahora las traducciones:

“And why shouldn't I have the right **to become one** with characters of my own creation, to resemble them? Who is there to stop me from having their noses, their hair, their frock coats as I describe them?” he said, exchanging a biretta for a meerschaum, the meerschaum for a duster, and the duster for a crutch. What does it matter to anyone if I lubricate my imagination with a few bits of cloth? What is realism, ladies and gentlemen—that famous realism we hear so much about? What better way is there of creating realistic art than by materially identifying oneself with reality? And doesn't the day's work thereby become more tolerable, more pleasant, more varied, more dynamic?”

But naturally—and his voice became first furious, then disconsolate—through stupidity and lack of understanding, people were bound to get the wrong idea. If he were seen at Radio Central wearing disguises as he wrote, tongues would immediately begin to wag, the rumor would spread that he was a transvestite, his office would become a magnet attracting the morbid curiosity of the vulgar. He finished putting away the masks and other objects, closed the valise, and returned to the windowsill. He was in a melancholy mood now. He murmured that in Bolivia, where he always worked in **his own atelier**, he'd never had any problem “**with his props and his bits of cloth.**” Here, however, it was only on Sundays that he could write in the way that had long been his habit.

“Do you acquire disguises to fit your characters, or do you invent your characters on the basis of disguises you already have?” I asked, just to be saying something, still overcome with astonishment.

He looked at me as though I were a newborn babe.

“It's plain from your question that you're still very young,” he chided me gently. “**Don't you know that in the beginning is the Word—always?**”

When, after thanking him effusively for his invitation, we went back down to the street, I said to Aunt Julia that Pedro Camacho had given us an exceptional proof of his confidence by letting us in on his secret, and that I'd been touched by his doing so. She was happy: she'd never imagined that intellectuals could be such amusing characters.

“Well, they're not all like that.” I laughed. “Pedro Camacho is an ‘intellectual’ in quotation marks. Did you notice that there wasn't a single book in his room? He

once explained to me that he doesn't read, because other writers might influence his style.”

Holding hands, we walked back through the silent downtown streets to the jitney stop and I told her that some Sunday I'd come down to Radio Central by myself just to see the scriptwriter **become one** with his creatures by way of his disguises. (133-136)

‘Waarom zou ik niet het recht hebben om, **ter consubstantiatie met** mijn eigen personages, op hen te lijken? Wie verbiedt mij om, terwijl ik hen beschrijf, hun neus te hebben, hun haar en hun pandjesjas?’ zei hij terwijl hij een mijter inruilde voor een pijp, de pijp voor een stofjas en de stofjas voor een kruk. ‘Wie kan het wat schelen dat ik mijn geheugen smeer met een stel oude kleren? Wat is het realisme, dames en heren, het zo veelbesproken realisme? Is er een betere methode om realistische kunst te maken dan door zich materieel te identificeren met de werkelijkheid? En wordt de werkdag zo niet draaglijker, aardiger, spannender?’

Maar natuurlijk - en zijn stem klonk eerst woedend, toen wanhopig - werd alles door het onbegrip en het onbenul van de mensen verkeerd uitgelegd. Als ze hem in radio Central in vermomming zouden zien schrijven, zouden de roddels de kop opsteken, het gerucht zou rondgaan dat hij travestiet was, zijn kantoor zou veranderen in een magneet voor de zieke fantasie van het vulgus. Tenslotte borg hij de maskers en de andere voorwerpen weer op, deed de koffer dicht en ging weer naar het raam. Hij was nu treurig. Hij mompelde dat hij in Bolivia, waar hij altijd in zijn eigen ‘**atelier**’ had gewerkt, nooit problemen had gehad ‘**met de oude kleren**’. Maar hier kon hij alleen op zondag op zijn eigen manier schrijven.

‘Schaft u die vermommingen aan met het oog op de personages of verzint u de personages op grond van de vermommingen die u al heeft?’ vroeg ik hem om iets te zeggen, nog niet van mijn verbazing bekomen.

Hij bekeek mij alsof ik een pasgeboren baby was: ‘Het is duidelijk dat u nog heel jong bent,’ berispte hij me vriendelijk. ‘**Weet u misschien niet dat het woord altijd het eerst komt?**’

Toen wij, na hem hartelijk te hebben bedankt voor de ontvangst, weer op straat stonden, zei ik tegen tante Julia dat Pedro Camacho ons een bewijs van uitzonderlijk vertrouwen had gegeven door ons deelgenoot te maken van zijn geheim en dat hij mij ontroerd had. Zij was heel tevreden: ze had nooit gedacht dat intellectuelen zo grappig konden zijn.

‘Nou ja, ze zijn niet allemaal zo,’ spotte ik. ‘Pedro Camacho is een intellectueel tussen aanhalingstekens. Heb je gezien dat er niet één boek in zijn kamer was? Hij heeft me uitgelegd dat hij niet leest om te zorgen dat zijn stijl er niet door wordt beïnvloed.’

We liepen hand in hand door de stille straten van het centrum terug naar de standplaats van de collectieve taxi's en ik zei tegen haar dat ik op een zondag naar radio Central zou gaan, alleen maar om te zien hoe de schrijver eruitzag als hij door de maskers **getranssubstantieerd** was met zijn personages. (149-150)

– Pourquoi n’aurais-je pas le droit, pour **entrer dans la peau** des personnages de ma propriété, de leur ressembler ? Qui m’interdit d’avoir, tandis que je les décris, leur nez, leurs cheveux, leur manteau ? disait-il en roquant un chapeau de cardinal pour une bouffarde, la bouffarde pour un cache-poussière, le cache-poussière pour une béquille. Qui cela peut-il gêner que j’excite mon imagination de ces quelques frusques ? Qu’est-ce que réalisme, messieurs, le soi-disant réalisme, qu’est-ce que c’est ? Quelle meilleure façon de faire de l’art réaliste que de s’identifier matériellement avec la réalité ? Et le travail n’en est-il pas plus facile, plus amène, plus dynamique ?

Mais, bien sûr – et sa voix se fit d’abord furieuse, puis désolée –, l’incompréhension et la stupidité des gens interprétaient tout de travers. Si on le voyait à Radio Central écrire déguisé, que de médisances sur son compte ! on ferait courir le bruit que c’est un travesti, son bureau se transformerait en aimant attirant la foule morbide. Il finit de ranger ses masques et autres objets, ferma la valise et revint à sa fenêtre. Maintenant il était triste. Il murmura qu’en Bolivie, où il travaillait toujours dans son propre **atelier**, il n’avait jamais eu de problème « **avec les frusques** ». Ici, en revanche, il ne pouvait écrire selon son habitude que le dimanche.

– Ces déguisements, vous vous les procurez en fonction des personnages ou inventez-vous les personnages à partir des déguisements que vous avez déjà ? lui demandai-je, pour dire quelque chose, encore sous le coup de ma stupéfaction.

– On voit bien que vous êtes très jeune, me reprit-il doucement. Vous ne savez donc peut-être pas que ce qui vient en premier c’est toujours le verbe ?

Quand, après l’avoir remercié chaleureusement pour son invitation, nous regagnâmes la rue, je dis à tante Julia que Pedro Camacho nous avait donné une preuve de confiance exceptionnelle en nous faisons part de son secret, et que j’en étais ému. Elle était contente : elle n’avait jamais imaginé que les intellectuels puissent être des types aussi drôles.

– Bon, ils ne sont pas tous comme ça, me moquais-je. Pedro Camacho est un intellectuel entre guillemets. As-tu remarqué qu’il n’y a pas un seul livre dans sa chambre ? Il m’a expliqué qu’il ne lit pas pour ne pas être influencé dans son style. Nous rentrâmes par les rues taciturnes du centre, main dans la main et je lui disais qu’un dimanche je me rendrais à Radio Central uniquement pour voir le scribe **entrer dans la peau** de ses personnages au moyen de ses déguisements. (172-174)

Observemos primero uno de los comentarios del Camacho autor; la lección que da al joven Marito, “recién nacido”, respecto a la primacía del verbo. He dicho ya que pone en evidencia las opiniones simplistas de Camacho. Lo que me interesa aquí es la connotación bíblica de la frase. Ésta activa la imagen del artista creando desde la nada, a semejanza de Dios. En las traducciones llama la atención el uso de la mayúscula en el texto norteamericano. A diferencia del TF y de las otras traducciones, se escribe “Word” con mayúscula, lo que refuerza la solemnidad de Camacho. Pero no sólo la decisión de la mayúscula, sino también la formulación exacta hace explícita la conexión con la frase bíblica. Eso está en contraste con lo que ocurre en el TF y en las otras traducciones,

donde la relación con las frases iniciales del Evangelio de Juan (“En el principio fue el Verbo”) se hace por una paráfrasis mucho más libre. En inglés se retoma no sólo la idea del verbo como principio de todas las cosas, sino también la formulación precisa de la mención bíblica.

En cuanto al segundo elemento, la reproducción de la jerga propia de Camacho, he señalado arriba que el fragmento reúne formas implícitas (la contaminación del discurso por las características ajenas) y explícitas (las comillas) para sugerir ese distanciamiento. En cuanto al extranjerismo “atelier”, llama la atención en la traducción neerlandesa la adición de las comillas, lo cual aumenta la percepción de cierta distancia de Marito respecto a las expresiones solemnes y rebuscadas de Camacho. En la traducción al inglés, la expresión “his own atelier” pasa relativamente inadvertido ahí cuando “with his props and his bits of cloth” se señala mediante las comillas, como lo había hecho por otra parte el TF. Esta decisión en el texto norteamericano sorprende si la contrastamos con el otro fragmento en que se presenta la palabra “atelier” (42): la primera vez se señala el extranjerismo mediante las comillas y la segunda vez no. En francés, donde el término deja de funcionar como extranjerismo, se ha optado por la letra cursiva, de forma idéntica en los dos fragmentos.

Mi última observación tiene que ver con la mención deformada del verbo “consustanciar”, empleado por Camacho en su defensa del disfraz como instrumento de inspiración. Tanto en inglés (“become one with”) como en francés (“entrer dans la peau”) se ha neutralizado el registro afectado de Camacho. Tampoco se ha señalado la deformación del verbo cuando lo emplea Varguitas unas líneas más abajo: las dos traducciones emplean una sola y misma expresión. Esa neutralización conlleva dos consecuencias. Primero, se pierde la identificación de Camacho con un léxico complejo y rebuscado, que es una constante en el lenguaje de Camacho. No olvidemos cómo lo describe Marito: “Todo lo decía [Pedro Camacho] con una solemnidad extrema, lo que, sumado a su perfecta dicción, a su físico, a su ropaje extravagante y a sus ademanes teatrales, le daba un aire terriblemente insólito” (61). Ni la traducción francesa ni la norteamericana es marcada estilísticamente. En neerlandés, en cambio, la expresión “ter consubstantiatie met” mantiene ese tono de solemnidad y búsqueda de refinamiento. La segunda consecuencia de esta neutralización es que se imposibilita la crítica vehiculada por Marito cuando deforma el verbo “consustanciar” en “transustanciar”. He argüido arriba que se puede leer el verbo “transustanciar” como mención en eco del verbo empleado por Camacho para defender su técnica creativa simplista, insertando un matiz importante al poner énfasis en la modificación (*trans*) y no en la identificación (*con*). Sólo en neerlandés se ha mantenido ese matiz.

También el siguiente fragmento pone en evidencia la soberbia de Marito, ya no frente a Camacho sino hacia su colaborador Pascual. Es bien conocida la aversión que siente Marito por el lenguaje hiperbólico de Pascual, puesto que el texto abunda en referencias en ese sentido. El personaje que lleva el mismo nombre que el de la obra más

representativa del tremendismo –*La familia de Pascual Duarte*– será juzgado severamente por Marito, en particular por su “concepción tremendista del periodismo” (27), por el uso de adjetivos de un “acervo muy suyo” (62) o por ofrecer “a los radioescuchas un verdadero festín de accidentes, crímenes, asaltos, secuestros” que hacen correr “por Radio Panamericana tanta sangre como la que, contiguamente, producía [...] Camacho en su sistemático genocidio de personajes” (358).

Pascual comparte con Camacho el gusto por la hipérbole y los temas truculentos. En el fragmento que analizaré ahora, Marito acaba de “tener un incidente” con Genaropapá (26) porque Pascual, “con su irreprimible predilección por lo atroz” había dedicado todo el boletín de las once a un terremoto en Ispahán. Lo que había irritado al dueño de la estación de radio no era en primer lugar que había empleado un “arsenal de detalles redundantes e impertinentes” para describir el acontecimiento, sino que “el terremoto había ocurrido hacía una semana” (26). Cuando Marito llega al despacho y le reprocha su falta de seriedad, Pascual le señala que ambos tienen una concepción distinta del periodismo. Cito primero el fragmento original, seguido inmediatamente por las traducciones:

[11] ¿Y por qué había hecho una cosa tan absurda? Porque no había ninguna noticia de actualidad importante y ésta, al menos, era entretenida. Cuando yo le explicaba que no nos pagaban para entretener a los oyentes sino para resumirles las noticias del día, Pascual, moviendo una cabeza conciliatoria, me oponía su irrefutable argumento: “**Lo que pasa es que tenemos concepciones diferentes del periodismo**, don Mario”. Iba a responderle que si se empeñaba, cada vez que yo volviera las espaldas, en seguir aplicando **su concepción tremendista del periodismo** muy pronto estaríamos los dos en la calle [...] (26-27)

And why had he put out such an idiotic bulletin? Because there wasn't any really important hot news item to report, and this one had at least a certain entertainment value. When I explained to him that we weren't being paid to entertain the radio listeners but to give them a summary of the news of the day, Pascual, eager to make his peace with me, nodded in agreement while at the same time confronting me with his irrefutable argument: “**The thing is, Don Mario, the two of us have entirely different conceptions of what news is.**” I was about to answer that if every time I turned my back he persisted in putting into practice **his sensationalist conception of news reporting**, the two of us would very soon be thrown out into the street [...] (14)

En waarom had hij zoiets uitgehaald? Omdat er helemaal geen belangrijk actueel nieuws was en dit was tenminste nog onderhoudend. Toen ik hem uitlegde dat wij niet werden betaald om de luisteraars aangenaam bezig te houden maar om het nieuws van de dag beknopt weer te geven, kwam Pascual, terwijl hij verzoenend knikte, met zijn onweerlegbare argument aan: ‘**Het probleem is dat wij**

**verschillende opvattingen over de journalistiek hebben, don Mario.**’ Ik wilde hem net antwoorden dat wij, als hij van plan was om iedere keer dat ik mij omdraaide, achter mijn rug door te gaan **zijn hyperbolische opvatting over de journalistiek** in praktijk te brengen, dan heel snel alletwee [sic] op straat zouden staan [...] (19)

Et pourquoi avait-il fait une chose aussi absurde? Parce qu’il n’y avait aucune nouvelle d’actualité majeure, et celle-ci, au moins était amusante. Quand je lui expliquais qu’on ne nous payait pas pour distraire les auditeurs, mais pour leur résumer les nouvelles du jour, Pascual, hochant la tête et conciliant, m’opposait son argument irréfutable : « **Ce qui se passe c’est que nous avons des conceptions différentes du journalisme, don Mario.** » J’allais lui répondre que s’il s’entêtait, chaque fois que j’avais le dos tourné, à mettre en pratique invariablement **sa conception horrifiante du journalisme**, nous nous retrouverions bientôt tous deux à la rue [...] (25)

El fragmento es ilustrativo de la actitud del joven Marito. Textualmente, la ironía se señala por la repetición contrastiva: las palabras de Pascual se reiteran pero mediante unas cuantas modificaciones. La expresión “concepciones diferentes del periodismo” se convierte en “concepción tremendista del periodismo”. Vargas Llosa establece así un lazo con el tremendismo, la corriente estética que inicia con la publicación de *La familia de Pascual Duarte* (1942) del autor español Camilo José Cela. En el campo estético se sigue empleando el término para referir a aquellos artistas que enfatizan o exageran algún rasgo crudo o espantoso de la vida. El adjetivo “tremendista” también se emplea en el lenguaje cotidiano para señalar los aficionados a contar noticias extremas o alarmantes (DRAE). Pues bien, para el lector del TF, la referencia intertextual al tremendismo comunica lo siguiente: Marito, escritor en ciernes, se quiere superior a los demás, y lo demuestra argumentando con nociones tomadas de la historia literaria. Esta imagen de Marito cuadra con numerosos otros fragmentos. Pensemos en su búsqueda de un estilo literario adecuado para sus propios cuentos. Su cuento “El salto cualitativo” sobre los demonios falsos y verdaderos, lo quiere al estilo de Borges: “frío, intelectual, condensado e irónico” (63). Para “La cura incompleta”, que narra la tragedia del senador impotente, busca “algo ligero y risueño, a la manera de Somerset Maugham, o de un erotismo malicioso, como en Maupassant” (67). O todavía, para su cuento sobre los niños que levitan, “Los juegos peligrosos”, pretende un tono “espartano, preciso como un cronómetro, al estilo de Hemingway” (219). Pero su conocimiento de autores, textos e historia literaria se documenta también en muchas otras partes. Por ejemplo, cuando traza paralelismos entre la “fabricación” de los radioteatros y “la teoría de los



surrealistas sobre la escritura automática” (171)<sup>56</sup>. O también cuando consuela a Camacho advirtiéndole que la vanguardia europea aplica las mismas técnicas que él: mezcla de personajes, cambio de identidad o “simulación de incongruencias para mantener suspenso al lector” (314).

Pues bien, para el lector del TF, la referencia al tremendismo viene reforzada todavía por el uso del nombre propio de Pascual, como en *La familia de Pascual Duarte*. Éste añade otro elemento al reconocimiento intertextual del adjetivo “tremendista”. La señalización intertextual no puede sino desaparecer en los textos traducidos: dada la idiosincrasia del adjetivo “tremendista”, ningún lector del TM conecta mentalmente con la novela de Cela o la plasmación literaria de las extremas crudezas o truculencias de la vida. Como destaca en las traducciones, si bien es imposible mantener la señalización intertextual, se mantiene de pie la nota crítica vehiculada. La crítica despreciativa de Marito hacia Pascual no se señala ya de modo intertextual pero sigue señalándose textualmente; por la repetición contrastiva de Marito, quien modifica la observación de Pascual y deja sentado así en qué consiste la concepción que tiene Pascual del periodismo. Por ello, al escoger adjetivos como sensacionalista (“sensationalist conception”), hiperbólico (“hyperbolische opvatting”) o horripilante (“conception horrificante”), las traducciones siguen comunicando la crítica de Marito. Lo que cambia es la base erudita de su superioridad, es decir, el que Marito se apoye en un concepto estético para dejar en claro que no comparte la concepción del periodismo de Pascual. Lo que llama la atención es que la traductora norteamericana ha omitido el carácter repetitivo introduciendo una variación: “what news is” no se parece formal ni semánticamente a “news reporting”. En el TF y las traducciones francesa y neerlandesa, “periodismo” engloba los dos subcomponentes; a saber, tanto la selección de material informativo como el tratamiento estilístico del mismo, ambos descalificados por Marito. En el texto norteamericano, sólo el tono sensacionalista –y no necesariamente la elección del material– es objeto de la actitud despreciativa.

De un ejemplo como éste se puede sacar la siguiente conclusión, formulada de modo muy prudente: la ironía de tipo ecoico empleada para marcar la postura dissociativa de algún personaje frente a otro, y en el que el origen de la repetición está incluido en el texto mismo (las palabras de Pascual), es oportuno traducirla literalmente si se quiere transmitir una carga evaluativa idéntica o semejante. En el fragmento que acabamos de analizar, la dimensión axiológica ha sido modificada; no se descalifica la concepción que tiene Pascual sobre el periodismo en su totalidad, sino tan sólo un aspecto relacionado

---

<sup>56</sup> De nuevo aquí la respuesta que le da Camacho hace prueba de sus opiniones simplistas: en vez de detenerse en el elemento esencial –los parecidos entre la escritura automática y su propia forma de escribir– Camacho se fija en un detalle que refleja otro de sus demonios; el patriotismo. Ésta es su respuesta: “-Los cerebros de nuestra América mestiza pueden parir mejores cosas que los franchutes. Nada de complejos, mi amigo” (171).

con el periodismo. Incluso si es arriesgado pronunciarse sobre la motivación de la traductora norteamericana (¿evitar repeticiones?), textualmente se ha comprobado la introducción de variedades léxicas. Analíticamente se ha concluido que estas variedades modifican el objeto de la actitud despreciativa. Un comentario similar podría hacerse también respecto al penúltimo fragmento (el ejemplo [10]) con la mención en eco de consubstanciar / transubstanciar. A semejanza de lo que había ocurrido en el último fragmento, la actitud despreciativa de Marito se vio debilitada porque no se tradujo literalmente el matiz transmitido en el TF.

#### 4.5.1.6 ¿Las paradojas en torno al personaje Varguitas?

Regresemos ahora a la segunda línea argumentativa anunciada en el apartado sobre las autorías distintas (el punto 4.5.1.4). Hemos visto que Marito quiere distanciarse de Pascual o de Camacho, cuyas concepciones sobre el periodismo, el hecho creativo o los recursos estilísticos no comparte. Pero el texto incluye también numerosos fragmentos en que el narrador insiste en las semejanzas entre su yo joven y los demás personajes. Esto se observa en las analogías entre su propia saga amorosa y la dramatización, la truculencia y las cursilerías que tanto aprecian Pascual y Camacho. A menudo, es el narrador mismo quien llama la atención sobre estos parecidos. Por ejemplo, cuando los dos enamorados tienen su primer verdadero pleito, el narrador dice que “Pascual y el Gran Pablito quedaron estáticos y movían las cabezas de ella [la tía Julia] a mí y viceversa, interesadísimos en ese comienzo de drama” (209). En otra parte, describe la reacción de “Pascual y el Gran Pablito, olfateando un buen chisme” cuando la prima Nancy, exaltada, entra en su altílo y grita: “[a]hora sí se armó la pelotera en la familia” (300). A un profesor de la Universidad que le ayuda para legalizar los documentos de la tía, Marito tiene que inventarle un “embrollado radioteatro” (355). Asimismo, Marito le dice a la tía Julia que en uno de sus sueños se “había sentido viviendo uno de los cataclismos últimos de Pedro Camacho” (410). Admite su tendencia a la exageración cuando afirma que al contar a Nancy los “pormenores de la escapada provinciana” en búsqueda de algún alcalde dispuesto a casarlos a pesar de su minoría de edad; dice que “[l]o que le encantó [a Nancy] y celebró a carcajadas (pero no me creyó) fue la ligeramente distorsionada versión según la cual el alcalde que nos había casado era un pescador negro, semicalato y sin zapatos” (443). Marito confiesa que su madre refiere a su relación con la tía como a “una tragedia griega” y es incapaz de tocar “el tema tabú” (461).

Ya lo he dicho, esas analogías son muy evidentes dado que el narrador mismo llama la atención sobre ellas. Pero las semejanzas también se señalan de una forma mucho más implícita. Ocurre sobre todo en el registro empleado por Marito para describir su relación con Julia. Los parecidos entre el tratamiento hiperbólico camachiano y la saga

de amor digna de la radionovela más melodramática se notan ante todo en el capítulo XVII. En éste se cuenta la odisea de los enamorados, quienes, acompañados por Javier y Pascual, buscan a alguien dispuesto a ignorar la minoría de edad de Marito. El estilo de Marito, en ese paroxismo del drama amoroso, comparte muchos rasgos con las fórmulas estereotipadas de Camacho. Su uso del lenguaje aquí está en evidente contraste con lo que afirma en otras partes de la novela, u otras fases de su relación con la tía Julia. Por ejemplo, justo antes, Marito le había prohibido a Julia hablar de “nido de amor” por ser ésta una expresión demasiado “huachafa”. Marito sugiere ponerle Montmartre a su despacho que se ha convertido en el escondite de los enamorados (299). Pero a pesar de tener tanta conciencia de lo que implica el uso de determinados términos, o de un registro u otro, el día de la odisea por la provincia peruana, la mañana se describe en estos términos:

Era una mañana de invierno, típica, de cielo encapotado y garúa continua, que nos escoltó buena parte del desierto. [...] Llegamos a Chíncha a las once y media de la mañana, con un sol espléndido y un calorcito delicioso. El cielo limpio, la luminosidad del aire, la algarabía de las calles repletas de gente, todo parecía de buen agüero. (391-932)

Llegamos a Tambo de Mora a la hora del crepúsculo y desde la playa vimos un disco de fuego hundiéndose en el mar, bajo un cielo sin nubes, en el que empezaban a brotar miríadas de estrellas. (399-400)

La descripción recuerda mucho las fórmulas estereotipadas con las que el autor Camacho inicia varios radioteatros. Obsérvese a modo de comparación la descripción del primer radioteatro (31-58):

Era una de esas soleadas mañanas de la primavera limeña, en que los geranios amanecen más arrebatados, las rosas más fragantes y las buganvillas más crespas [...]. [El doctor Quinteros vio] el sol dorando el césped del cuidado jardín que encarcelaban vallas de crotos, la limpieza del cielo, la alegría de las flores [...] (31)

Otro paralelismo se señala en una frase empleada por Marito para hablar de la sonrisa de Camacho. Las descripciones caricaturescas de Camacho están omnipresentes. Marito se refiere a él en términos muy variados: “el personaje” (28), “hombrecito pertinaz” (29), “hombrecillo” (30), “figurilla de Pedro Camacho” (59), “escriba” (128) o “Napoleón del Altiplano”, nombre que alterna con el de “Balzac criollo” (169). Pero sobre todo las sonrisas llaman la atención de Marito. Las describe como “sonrisas de muñeco” (61), “una de esas sonrisitas mecánicas” (67), “una sonrisa de pésame” (107), una “sonrisita epidérmica” (170), “un movimiento que dejó al descubierto unos dientes amarillentos, en una caricatura o espectro de sonrisa” (30) o todavía “un conato de sonrisa” (485). Ahora bien, una de esas descripciones es muy llamativa, mucho más que las demás. No por la exageración propia de la caricatura, sino por la similitud en la estructura de la

frase. Viene interrumpiendo la frase y adopta un ritmo semejante a la frase estereotipada empleada por Camacho cuando habla de la apariencia física de los protagonistas de las radionovelas –“frente ancha, nariz aguileña, mirada penetrante, rectitud y bondad en el espíritu” (83)–. Esta frase, empleada por Camacho en todas las radionovelas<sup>57</sup>, se intercala frecuentemente en medio de la frase. Ahora bien, la frase que emplea Marito para describir una de esas sonrisas recuerda mucho la expresión típica de Camacho, sobre todo por la intercalación abrupta y el ritmo:

[12] Como la primera vez, me sorprendió la absoluta falta de humor que había en él, pese a las sonrisas de muñeco –**labios que se levantan, frente que se arruga, dientes que asoman**– con que aderezaba su monólogo. (61)

Like the first time we'd met, I was taken aback by his total lack of humor, despite the puppetlike smiles—**lips turning up at the corners, brow wrinkling, teeth suddenly bared**—with which he embellished his monologue. (42)

Net als de eerste keer was ik verbaasd over zijn absolute gebrek aan humor, ondanks zijn popperige glimlachjes - **lippen die worden opgetrokken, voorhoofd dat wordt gefronst, tanden die te voorschijn komen** - waarmee hij zijn monoloog garneerde. (49)

Comme la première fois je fus surpris de son total manque d'humour, malgré les sourires mécaniques - **lèvres retroussées, front plissé, dents exhibées** - dont il agrémentait son monologue. (59)

Ahora, si bien todas las traducciones respetan la interrupción abrupta de la frase, la traducción francesa logra enfatizar las semejanzas entre las dos expresiones, al traducir las tres subordinadas adjetivas por sintagmas nominales compuestos por, cada vez, un sustantivo y un determinante. El texto norteamericano es el que menos mantiene el ritmo del TF; los tres elementos enumerados tienen extensiones muy desiguales.

Con frecuencia también, los fragmentos que acercan el discurso de Marito al de Camacho se enmarcan en un estilo discursivo que permite confusiones en cuanto a la voz: ¿quién habla? ¿de quién son las palabras? La estructura narrativa de la novela hace difícil establecer fronteras nítidas entre lo que corresponde a Camacho y Marito respectivamente, en tanto que ambos son narrados por otro narrador todavía, el

---

<sup>57</sup> La frase es alterada en el último radioteatro: el bardo limeño Crisanto Maravillas (capítulo XVIII, 415-438), cuya apostura física parodia el ideal masculino (ver también mis observaciones al respecto en la primera parte del capítulo), se describe de la siguiente manera: “frente penetrante, nariz ancha, mirada aguileña, rectitud y bondad en el espíritu” (433). La mezcla de los elementos de la fórmula estereotipada ha sido interpretada por la crítica como muestra de la locura de Camacho.

narrador maduro que se inmiscuye continuamente. En la narratología, se ha insistido en que la evaluación que hace el lector del lenguaje en estilo indirecto depende en gran medida de la relación que mantienen entidad narrada y entidad narrativa (Fludernik 1993: 343). Si en *LTJE* no todos los fragmentos son igualmente transparentes, se debe a la configuración doblemente superpuesta: mucho de lo que sabemos de Camacho es narrado por Marito, mientras que lo que sabemos de Marito es filtrado siempre por el narrador maduro, cuya mirada crítica y burlona transfigura a veces lo narrado.

Por esas superposiciones no siempre es posible atribuir con certeza qué partes del discurso corresponden a Camacho y qué otras han sido filtradas por Marito o incluso por el narrador maduro. Ilustraré esta dificultad con un fragmento tomado del quinto capítulo. Aquí Marito comprueba la creciente popularidad de los radioteatros camachanos por las reacciones de sus tías y abuelos. Después de haber constatado la admiración de los abuelos por los seriales radiofónicos, describe las reacciones de sus tías Laura, Olga y Hortensia de esta forma:

[13] Caía donde la tía Laura y ella, apenas me veía en el umbral de la sala, me ordenaba silencio con un dedo en los labios, mientras permanecía inclinada hacia el aparato de radio como para poder **no sólo oír sino también oler, tocar, la (trémula o ríspida o ardiente o cristalina) voz del artista boliviano**. Aparecía donde la tía Gaby y las encontraba a ella y a la tía Hortensia, deshaciendo un ovillo con dedos absortos, mientras seguían **un diálogo lleno de esdrújulas y gerundios** de [los actores radiales] Luciano Pando y Josefina Sánchez. (121)

Pues bien, ¿cómo evaluar aquí la descripción de la reacción de la tía Laura? ¿A quién atribuir esa enumeración hiperbólica para describir la reacción de la tía, quien desea emplear casi todos los sentidos para apreciar los radioteatros: los quiere oír, oler y tocar? O bien, ¿a quién atribuir el comentario sobre los diferentes matices que toma la voz del artista? O todavía, ¿a quién se debe la evaluación del diálogo de esos radioteatros? Muchos elementos inducen a leer el fragmento como polifónico. En dicho caso, Marito no se compromete con su discurso, adopta las palabras de otros para hablar del efecto que tienen los radioteatros sobre los oyentes (quieren oír, oler y tocarlos) o para hablar de las modulaciones de la voz camachana. La interpretación polifónica del fragmento deja abierta la posibilidad de una mirada crítica por parte de Marito. Éste se burla a la vez de la atontada reacción de las tías y de la voz camaleónica del “artista”, que es el término con el que Camacho se califica a sí mismo. La acumulación de la conjunción disyuntiva “o” para hablar de las distintas modulaciones de la voz es otro argumento a favor de esta mirada crítica. Pero quizás el fragmento puede leerse también como la reacción genuina de Marito, cuya actitud ambivalente hacia Camacho se hace manifiesta en más de una ocasión. Claro está, Marito desdeña a Camacho por ser una “parodia de escritor”, pero al mismo tiempo lo admira por ser la figura más cercana

al escritor que conoce, por lo menos en cuanto a “tiempo consagrado a su oficio y obra realizada” (254). Cito ahora las traducciones:

I happened to drop by Aunt Laura’s, and the minute she spied me in the doorway of the living room she put her finger to her lips to signal me to be quiet, as she sat there leaning over her radio as though trying **not only to hear but also to smell, to touch** the (**tremulous or harsh or ardent or crystalline**) voice of the **Bolivian artist**. I appeared at Aunt Gaby’s and found her and Aunt Hortensia mechanically unwinding a ball of yarn as they followed a **dialogue, full of proparoxytones and gerunds**, between Luciano Pando and Josefina Sanchez. (90)

Ik liep bij tante Laura binnen en zodra ze me op de drempel van de zitkamer zag, maande ze me met een vinger tegen haar lippen tot stilte, terwijl ze naar het radiotoestel gebogen bleef zitten, **alsof ze niet alleen wilde luisteren** naar de (**trillende of ruwe of vurige of kristalheldere**) stem van de **Boliviaanse kunstenaar**, maar hem ook **wilde ruiken en voelen**. Ik verscheen in tante Gaby’s huis en zag dat zij en tante Hortensia met afwezige vingers een knot wol afrolden, terwijl ze naar een **dialoog** luisterden **vol moeilijke termen en tegenwoordige deelwoorden**, die werden uitgesproken door Luciano Pando en Josefina Sanchez. (101)

J’arrivais chez tante Laura et dès qu’elle me voyait entrer au salon, elle m’ordonnait de me taire d’un doigt aux lèvres, tandis qu’elle restait penchée sur son poste de radio comme pour pouvoir **non seulement entendre mais aussi sentir, toucher** la (**tremblante ou âpre, ardente ou cristalline**) voix de l’**artiste bolivien**. Je surgissais chez tante Gaby et je les trouvais, tante Hortensia et elle, qui défaisaient une pelote de laine absorbées par **le dialogue plein d’accents frémissants et de géronatifs** de Luciano Pando et Josefina Sánchez. (118)

En las traducciones dos elementos llaman la atención. Primero, en francés es mucho menos intensa la acumulación de los tres enlaces de valor disyuntivo: la expresión “tremblante ou âpre, ardente ou cristalline” no mantiene el mismo efecto hiperbólico del TF. Por otra parte, también llama la atención en el texto norteamericano la traducción de “esdrújula” por “proparoxytones”. Desde mi punto de vista, este término deja abierto, mucho más que “moeilijke termen” del neerlandés o “accents frémissants” del francés, la posibilidad para el lector de una lectura polifónica de la última parte del fragmento. El lector anglófono, por el sustantivo rebuscado, será llevado más fácilmente a interpretar estas palabras como pronunciadas por Camacho.

El siguiente fragmento juega sobre las mismas confusiones respecto a la voz. Aquí Marito resume el material de uno de sus cuentos. Sabemos del cuento que se titula “medievalescamente” “La humillación de la cruz” y que tenía cinco páginas antes de ser enviado al “canasto de la basura” (163). Se trata de una anécdota sobre Doroteo Martí<sup>58</sup> que le había contado anteriormente la tía Julia. El fragmento es cómico porque activa y mezcla marcos semánticos muy dispares. Y, como también ocurre en los fragmentos radioteatrales, crea suspenso, contiene preguntas retóricas, acumula los adjetivos y frases hechas y está lleno de exageraciones.

[14] El cuento que estaba empeñado en escribir, en esos días, se basaba en una anécdota que me había contado la tía Julia, algo que ella misma había presenciado en el Teatro Saavedra de La Paz. Doroteo Martí era un actor español que recorría América haciendo llorar lágrimas de inflamada emoción a las multitudes con *La Malquerida* y *Todo un hombre* o calamidades más truculentas todavía. Hasta en Lima, donde el teatro era una curiosidad extinta desde el siglo pasado, la Compañía de Doroteo Martí había repletado el Municipal con una representación que, según la leyenda, era el non plus ultra de su repertorio: *la Vida, Pasión y Muerte de Nuestro Señor*. El artista tenía un acerado sentido práctico y las malas lenguas decían que, alguna vez, el Cristo interrumpía su sollozante noche de dolor en el Bosque de los Olivos para anunciar, con voz amable, al distinguido público asistente que el día de mañana la Compañía ofrecería una función de gancho en la que cada caballero podría llevar a su pareja gratis (y continuaba el Calvario). Fue precisamente una representación de *la Vida, Pasión y Muerte* lo que había visto la tía Julia en el Teatro Saavedra. Era el instante supremo, Jesucristo agonizaba en lo alto del Gólgota, cuando el público advirtió que el madero en el que permanecía amarrado, entre nubes de incienso, Jesucristo-Martí, comenzaba a cimbrarse. ¿Era un accidente o un efecto previsto? Prudentes, cambiando sigilosas miradas, la Virgen, los Apóstoles, los legionarios, el pueblo en general, comenzaban a retroceder, a apartarse de la cruz oscilante, en la que, todavía con la cabeza reclinada sobre el pecho, Doroteo-Jesús había empezado a murmurar, bajito, pero audible en las primeras filas de la platea: “Me caigo, me caigo”. Paralizados sin duda por el horror al sacrilegio, nadie, entre los invisibles ocupantes de las bambalinas, acudía a sujetar la cruz, que ahora bailaba desafiando numerosas leyes físicas en medio de un rumor de alarma que había reemplazado a los rezos. Segundos después los espectadores

---

<sup>58</sup> También Doroteo Martí corresponde a una persona real; se trata de un actor español de seriales que visitó varios países latinoamericanos. Las características de Doroteo Martí en la ficción (interrumpe la representación teatral para hacer algún anuncio) corresponden a acontecimientos ocurridos en la vida real. En una nota publicada en *El País* (Haro Tecglen, 15 de abril de 1980) que se escribió a raíz de la muerte de Guillermo Sautier Casaseca, autor popular del melodrama, se destaca una anécdota muy similar: Doroteo Martí había interrumpido la función porque entre el público había alguien que se parecía muchísimo a su madre. Martí interrumpe la función para darle un beso y un abrazo. Ambos rompen en lágrimas y es a duras penas que el actor sigue con la función. Siempre según la nota de prensa, tras la función, la señora cobraba por el beso.

paceños pudieron ver a Martí de Galilea, viniéndose de bruces sobre el escenario de sus glorias, bajo el peso del sagrado madero, y escuchar el estruendo que remeció el teatro. La tía Julia me juraba que Cristo había alcanzado a rugir salvajemente, antes de hacerse una mazamorra contra las tablas: “Me caí, carajo”. Era sobre todo ese final el que yo quería recrear; el cuento iba a terminar así, de manera efectista, con el rugido y la palabrota de Jesús. (128-129)

Al principio del fragmento, la descripción de las manifestaciones artísticas de Doroteo Martí y las reacciones provocadas en el público posibilitan una lectura polifónica. ¿A quién atribuir las “lágrimas de inflamada emoción” o el “non plus ultra de su repertorio”? Marito adhiere a lo dicho y lo asume, ¿sí o no? ¿O sólo menciona, de forma crítica, enunciaciones atribuibles a otros? ¿Y cómo no percibir cierta incongruencia entre lo que califica como la suma de su obra (“el non plus ultra”) por una parte y la trivialidad de la obra por otra, siendo *La vida, Pasión y Muerte de Nuestro Señor* una obra muy común en el repertorio teatral. Además, la misma nota crítica se percibe también en la evaluación de los otros títulos: *La malquerida* y *Todo un hombre* contienen “calamidades truculentas”. Bien puede verse entonces el fragmento como una evaluación crítica del narrador frente al tipo de teatro representado por Doroteo Martí.

Por otra parte, la narración se apoya en las mezclas continuas entre ficción y realidad. El actor Doroteo Martí es identificado con el personaje que representa en el escenario; Jesucristo. Pero, a diferencia del actor entregado por completo a su representación, éste interrumpe su función para convencer, con argumentos comerciales, su público a que regrese al día siguiente. Incluso la forma gramatical empleada para narrar la interrupción de la función teatral favorece la mezcla. Cuando Doroteo Martí menciona “al distinguido público asistente que el día de mañana la Compañía ofrecería una función de gancho en la que cada caballero podría llevar a su pareja gratis” es como si el lector se trasladara momentáneamente al escenario del actor. El salto del papel artístico (Martí representa a Jesucristo en el escenario) a las preocupaciones comerciales (Martí interrumpe la función para hacer una comunicación publicitaria), es decir, la ruptura del pacto de la representación teatral viene señalada mediante varios recursos. En los nombres, por ejemplo, vemos que para narrar el incidente de la caída, Doroteo Martí es, respectivamente, Doroteo-Jesús y Martí de Galilea. La mezcla de la ficción y realidad también se enfatiza en la reacción de los actores que participan en la *Vida, Pasión y Muerte de Cristo*: los actores se apartan de la cruz mientras que los técnicos están “paralizados [...] por el horror al sacrilegio”. El actor principal, por su parte, advierte que se está cayendo pero mantiene las exigencias de su papel. Se cae manteniendo la “cabeza reclinada sobre el pecho”, se viene “de bruces sobre el escenario de sus glorias, bajo el peso del sagrado madero” y, siempre asegurando el papel de Cristo, suelta la palabrota “carajo”. El detalle empleado para relatar la anécdota crea el suspenso y las exageraciones producen cierta comicidad.



Estas características contribuyen a leer el fragmento como una matización de las fronteras entre literatura elevada y popular. En pocas palabras, para sus cuentos, Marito emplea temas y técnicas similares a las de Camacho.

Pero el fragmento puede analizarse todavía bajo un ángulo distinto si consideramos que la narración en su totalidad está a cargo del narrador maduro quien focaliza a partir de Marito. Marito narra una anécdota contada por Julia. Cuando Marito le lee su cuento, Julia lo riñe porque no ha sabido escribir la “relación fiel” de su anécdota (164). Marito reclama entonces para el escritor el derecho de añadir cosas o suprimir otras, en vistas de obtener un efecto cómico. Pero, en vez de reconsiderar su juicio, Julia declara de forma rotunda: “lo has puesto todo patas arriba” y “con las cosas que has cambiado le quitaste toda la gracia. Quién se va a creer que pasa tanto rato desde que la cruz comienza a moverse hasta que se cae. ¿Dónde está el chiste ahora?” (164). El narrador maduro dice que la lectura de su cuento ha sido una experiencia “catastrófica para la susceptibilidad del futuro escritor” y que el comentario hizo que se pusiera “angustiadísimo” (163). Visto así, el comentario respalda la lectura autocrítica; el narrador maduro se burla de la ingenuidad de Marito quien defiende su poética frente a Julia. No sólo se ridiculiza aquí el exceso de ingenuidad, sino ante todo lo absurdo de la situación en tanto que Julia, como personaje, encarna al “lector-de-radionovelas” (Williams 1981) o la lectora típica de la paraliteratura (Soloterevsky 1988).

El cotexto contiene todavía otros elementos que justifican la lectura de una mirada crítica, dirigida esta última hacia la ingenuidad de Marito y también hacia la calidad de sus primeros intentos literarios. La anécdota de Doroteo Martí viene enmarcada en un cotexto oponiendo a Javier y Marito. Los dos acaban de enterarse de que Camacho le aconseja al actor Luciano Pando que se masturbe antes de interpretar un diálogo de amor ya que eso “debilita” la voz y provoca “un jadeo muy romántico”. Cuando Marito y Javier se enteran, Javier le amonesta a Marito y exclama que “sobre esas cosas” debería “escribir un cuento y no sobre Doroteo Martí” (128). A la luz de la macroestructura circular, ese comentario respalda la lectura autoconsciente: la novela *LTJE* es una buena muestra del dominio del género humorístico y del provecho de acontecimientos reales. Dicho en otras palabras, al terminar la novela, el lector comprueba que Vargas Llosa (tanto el personaje como el autor real) ha superado los límites señalados por sus dos interlocutores o lectores internos. La falta de gracia que le reprocha Julia viene desmentida por el grado humorístico de la novela en su totalidad. Asimismo, en cuanto a material narrativo, Vargas Llosa ha sabido aprovechar el consejo de su amigo Javier: no sólo escribe sobre Pedro Camacho y Radio Central sino también sobre la tía Julia y el propio Javier.

Resumamos ahora los puntos de atención para el análisis de las traducciones de este fragmento. Cabe analizar el léxico y el estilo discursivo empleado para marcar (a) la nota despreciativa en la caracterización de Doroteo Martí (o el tipo de teatro que representa) y (b) los saltos continuos entre la realidad y la ficción. Pienso por ejemplo en

expresiones como “interrumpir su sollozante noche de dolor”, cambiando “sigilosas miradas”, “paralizados por el horror al sacrilegio” o todavía los nombres empleados para (no) distinguir entre el Martí-actor y el Jesucristo-papel representado. Para facilitar la discusión de las traducciones, dividiré el largo fragmento en tres partes:

The story I was trying my best to write at the time was based on an incident that Aunt Julia had told me about, one she herself had witnessed at the Teatro Saavedra in La Paz. Doroteo Martí was a Spanish actor who was touring Latin America, causing overflow audiences to shed floods of tears over **La Malquerida and Todo un Hombre or other even more heartrending melodramas**. Even in Lima, where theater was a mere curious relic, having died out the century before, the Doroteo Martí Company had drawn a full house at the Teatro Municipal for a performance of what, according to legend, was the *nec plus ultra* of its repertory: **the Life, Passion, and Death of Our Lord**. The actor had a strong sense of practicality, and malicious gossip had it that on occasion Christ broke off his sobbing soliloquy during his night of sorrows in the Garden of Olives **to announce to the audience, in an affable tone of voice, that the following day the company would give a special performance** to which ladies accompanied by an escort would be admitted free (whereupon Christ's Passion continued). (95-96)

Het verhaal waar ik in die dagen druk aan bezig was, was gebaseerd op een anekdote die tante Julia mij had verteld, iets dat zij zelf had meegemaakt in het Saavedra-theater in La Paz. Doroteo Martí was een Spaans acteur die een tournee door Zuid-Amerika maakte en de massa's tranen met tuiten liet huilen van de oploeiende emotie om **'De gehate vrouw', 'Een man uit een stuk' of nog vreselijker rampen**. Zelfs in Lima, waar het theater een curiosum was dat in de vorige eeuw was verdwenen, had de groep van Doroteo Martí de schouwburg stampvol doen lopen voor een voorstelling die volgens de verhalen de non plus ultra van zijn repertoire was: **'Het leven, het lijden en de dood van Jezus Christus.'** De artiest had een ijzersterk praktisch gevoel en kwade tongen beweerden dat Christus op een keer zijn hartverscheurende nacht van smart in het Olijfbos onderbrak, **om met vriendelijke stem het geëerde publiek aan te kondigen dat de groep de volgende dag een speciale voorstelling zou geven** waar iedere heer zijn dame gratis mee naartoe mocht nemen (en toen ging de kruisweg weer door). (107)

La nouvelle que je m'efforçais d'écrire ces jours-là était basée sur une anecdote que m'avait rapportée tante Julia, quelque chose à quoi elle avait elle-même assisté au théâtre Saavedra de La Paz. Doroteo Martí était un acteur espagnol qui parcourait l'Amérique en faisant verser toutes les larmes de leur corps aux foules avec **La Malquerida et Todo un hombre ou des calamités encore plus truculentes**. Même à Lima, où le théâtre était une curiosité en voie d'extinction depuis le siècle dernier, la troupe de Doroteo Martí avait rempli le théâtre municipal avec une représentation de ce qui, selon la légende, constituait le *nec plus ultra* de son

répertoire : *Vie, passion et mort de Notre-Seigneur*. L'artiste était doté d'un sens pratique aigu et les mauvaises langues disaient qu'il arrivait parfois que le Christ interrompît sa sanglotante nuit de douleur au Jardin des Oliviers **pour annoncer, d'une voix aimable, au cher public dans la salle que le lendemain la troupe proposerait une représentation de faveur** où chaque cavalier pourrait amener sa cavalière gratis (et il poursuivit le Calvaire). (125)

Para la interpenetración de la ficción y la realidad se usan recursos léxicos muy similares. He sugerido ya que la presencia de algunas expresiones hiperbólicas generan dudas en cuanto al origen de esas enunciaciones: ¿Marito se distancia críticamente de un tipo de teatro representado por personas como Doroteo Martí? ¿Desdeña la reacción beata de las masas de lágrimas de “inflamada emoción”? O bien, al contrario, ¿es mejor analizar el fragmento en otro nivel, como muestra del narrador maduro quien pone en ridículo su yo adolescente en tanto que maneja, para relatar sus propios cuentos, un estilo muy afín al de Camacho?

Dos aspectos de las traducciones llaman la atención. El primero guarda relación con el uso del discurso indirecto libre en la apelación de Martí a su público. En el TF, dos elementos trasladan momentáneamente al lector al aquí y ahora de la representación teatral: la frase hecha empleada con frecuencia en las presentaciones públicas (“distinguido público asistente”) y el uso de la expresión temporal “el día de mañana”. Por otra parte, el uso del condicional corresponde en el discurso indirecto al futuro del discurso directo. Se observa que ninguna de las tres traducciones mantiene ambos elementos a la vez para marcar la contaminación entre el punto de vista de Martí y el del narrador. Las expresiones temporales “the following day”, “de volgende dag” y “le lendemain” indican un tiempo posterior respecto a un centro deíctico situado en el pasado. En el TF, se indica un lapso de tiempo posterior (de aproximadamente veinticuatro horas) a un centro deíctico situado en el presente. En lo que se refiere a la frase con la que se dirige al público, la expresión inglesa “the audience” tampoco refleja el discurso del actor dirigiéndose a su público.

El segundo elemento llamativo concierne la traducción de los títulos de las obras. De las tres obras que se mencionan, los textos francés e inglés sólo traducen el tercer título, mas no los anteriores. En neerlandés, en cambio, se traducen los tres títulos (“De gehate vrouw”, “Een man uit een stuk”, “Het leven, het lijden en de dood van Jezus Christus”). Sobre la traducción o no de títulos (asimilables a referencias culturales en un sentido amplio), existen opiniones muy divergentes, de acuerdo con la tradición traductora o las

prioridades del traductor<sup>59</sup>. En el presente caso, sin embargo, la no traducción de los dos primeros títulos excluye el posible absurdo de la banalidad de los títulos y la evaluación que hace el narrador de este tipo de obras (“calamidades truculentas”). Cabe destacar todavía que en el texto norteamericano la evaluación que hace el narrador de este tipo de obras refiere al género melodramático (“melodramas”) y no sólo a un ingrediente típico (calamidades) de este tipo de obras.

Consideremos ahora la segunda parte, en que se narra la caída del actor y su reacción cómica. Para facilitar la discusión, repito primero el fragmento original correspondiente:

Fue precisamente una representación de la Vida, Pasión y Muerte lo que había visto la tía Julia en el Teatro Saavedra. Era el instante supremo, **Jesucristo** agonizaba en lo alto del Gólgota, cuando el público advirtió que el madero en el que permanecía amarrado, entre nubes de incienso, **Jesucristo-Martí**, comenzaba a cimbearse. ¿Era un accidente o un efecto previsto? Prudentes, cambiando sigilosas miradas, la Virgen, los Apóstoles, los legionarios, el pueblo en general, comenzaban a retroceder, a apartarse de la cruz oscilante, en la que, todavía con la cabeza reclinada sobre el pecho, **Doroteo-Jesús** había empezado a murmurar, bajito, pero audible en las primeras filas de la platea: “Me caigo, me caigo”. Paralizados sin duda por el horror al sacrilegio, nadie, entre los invisibles ocupantes de las bambalinas, acudía a sujetar la cruz, que ahora bailaba desafiando numerosas leyes físicas en medio de un rumor de alarma que había reemplazado a los rezos. Segundos después los espectadores paceños pudieron ver a **Martí de Galilea**, viniéndose de bruces sobre el escenario de sus glorias, bajo el peso del sagrado madero, y escuchar el estruendo que remeció el teatro. La tía Julia me juraba que Cristo había alcanzado a rugir salvajemente, antes de hacerse una mazamorra contra las tablas: “**Me caí, carajo**”. **Era sobre todo ese final el que yo quería recrear; el cuento iba a terminar así, de manera efectista, con el rugido y la palabrota de Jesús.** (128-129)

It was in fact a performance of the Life, Passion, and Death that Aunt Julia had seen at the Teatro Saavedra. At the supreme instant, as **Jesus Christ** was dying on the heights of Golgotha, the audience noted that the wooden cross to which **he** was tied, surrounded by clouds of incense, was beginning to collapse. Was it an accident or a deliberately planned effect? Prudently, exchanging stealthy glances, the Virgin, the Apostles, the Roman soldiers, the populace in general began backing away from the teetering cross on which, his head still bowed upon his chest, **Jesus-Martí** had

---

<sup>59</sup> Como tantos “problemas de traducción”, su discusión se hace sobre el fondo de cuestiones más fundamentales en torno al tipo de equivalencia al que se aspira: exclusivamente lingüístico, textual, cultural o pragmático (ver por ejemplo Sánchez 2009 quien limita su discusión al español e inglés).

begun to murmur in a low voice that was nonetheless audible in the first rows of the orchestra: "I'm falling, I'm falling." Paralyzed, doubtless, with horror at the thought of committing sacrilege, none of the invisible occupants of the wings ran onstage to hold the cross upright, and it was now pivoting back and forth, defying numerous physical laws, amid cries of alarm that had replaced prayers on the actors' lips. Seconds later the spectators of La Paz saw **Martí of Galilee** come tumbling down, falling flat on his face on the stage of his great triumph, beneath the weight of the sacred rood, and heard the tremendous crash that shook the theater. Aunt Julia swore to me that Christ had managed to roar out in a savage voice, seconds before coming a cropper on the boards: **"Damn it to hell, I'm falling!" It was, above all, this very last scene that I wanted to re-create; my story, too, would end up with a bang, with Jesus cursing like a trooper.** (96)

Wat tante Julia in het Saavedra-theater had gezien, was ook een voorstelling van Het leven, het lijden en de dood. De voorstelling was op zijn hoogtepunt, **Jezus** in doodsstrijd boven op de berg Golgotha, toen het publiek merkte dat de paal waar **Jezus Christus-Martí** aan vastgebonden zat, midden in de wierookwolken door begon te buigen. Was het een ongeluk of een ingestudeerd effect? Heel voorzichtig, heimelijk blikken wisselend, gingen de Heilige Maagd, de Apostelen, de legioensoldaten, alle omstanders langzaam achteruit, verwijderden zich van het wiebelende kruis waar **Doroteo-Christus**, nog steeds met zijn hoofd op zijn borst, zachtjes, maar op de voorste rijen van de parterre duidelijk verstaanbaar, begon te mompelen: 'Ik val, ik val.' Ongetwijfeld verlamd van angst voor heiligschennis, kwam niemand van de mensen die onzichtbaar in het bovendoek zaten, te hulp om het kruis vast te houden dat nu, talloze natuurkundige wetten tartend, stond te wankelen te midden van een gealarmeerd geroezemoes dat in de plaats was gekomen van de gebeden. Een paar seconden later konden de toeschouwers in La Paz zien hoe **Martí van Galilea** voorover op het toneel van zijn glorierijke optredens viel en onder het gewicht van het heilige hout terecht kwam, en de klap horen die het theater deed trillen.

Tante Julia bezwoer me dat het Christus nog gelukt was, voordat hij tot moes geslagen op de planken terecht was gekomen, woest te brullen: **'Ik val, verdomme!' Het was vooral dit einde dat ik wilde herscheppen; het verhaal zou voor het effect eindigen met de brul en de vloek van Jezus.** (107-108)

C'est précisément une représentation de la *Vie, passion et mort* qu'avait vue tante Julia au théâtre Saavedra. A l'instant suprême, tandis que **Jésus-Christ** agonisait en haut du Golgotha, le public remarqua que le vois auquel était attaché, parmi les nuages d'encens, **Jésus-Christ**, commençait à plier. Était-ce un accident ou un effet prévu ? Prudents, échangeants [sic] des regards en secret, la Vierge, les apôtres, les légionnaires, le peuple en général se mirent à reculer, à s'écarter de la croix oscillante sur laquelle, la tête encore inclinée sur la poitrine, **Doroteo-Jésus** commençait à murmurer, tout bas, mais de façon audible aux premiers rangs de l'orchestre : « Je tombe, je tombe. » Paralysés sans doute par l'horreur du sacrilège,

personne parmi les invisibles occupants des coulisses n'accourait pour tenir la croix que maintenant pivotait en défiant les nombreuses lois physiques au milieu d'une rumeur alarmée qui avait remplacé les prières. Quelques secondes plus tard les spectateurs de La Paz purent voir **Martí de Galilea** venir s'aplatir sur son glorieux plateau, sous le poids du bois sacré, et entendre le fracas qui secoua le théâtre. Tante Julia me jurait que le Christ avait réussi à rugir sauvagement avant de s'écrabouiller sur les planches. **« Je tombe, putain ». C'était surtout cette fin que je voulais recréer ; la nouvelle se terminerait comme cela, d'une façon dramatique, sur le rugissement et le gros mot de Jésus.** (125-26)

Limitaré la presente discusión a dos elementos, el primero la mezcla cómica en el nombre del actor/papel representado por una parte y la grosería al final del fragmento por otra. En inglés y francés, a diferencia del neerlandés, se mantienen tan sólo dos de los tres nombres cómicos. En inglés se reemplaza el primer Jesucristo-Martí por el pronombre personal, mientras que la segunda ocurrencia (“Doroteo-Jesús”) se reemplaza por Jesus-Martí. En francés Jesucristo-Martí es traducido sin la nota cómica que inserta el nombre propio del actor Martí (Jesucristo-Martí se convierte en “Jésus-Christ”).

El segundo elemento concierne el énfasis puesto en el carácter sacrilegio en la elección de la traducción de “carajo”. Tanto en inglés como en neerlandés se ha optado por una expresión que, a diferencia del TF o del texto francés, guarda relación con el campo religioso. A la luz de lo narrado –se narra la representación de la crucifixión de Jesús y de la pronunciación de groserías por parte del actor que representa a Jesús– la elección en estos dos textos añade una nota cómica muy clara.

## 4.6 Conclusión

El objetivo del presente capítulo era ejemplificar la puesta en práctica del instrumento metodológico y reflexionar sobre las estrechas relaciones entre la interpretación de la novela y la identificación y comparación de fragmentos irónicos. He argumentado estas interrelaciones en dos pasos. Primero, con una argumentación muy próxima a la hermenéutica literaria, mediante la discusión de las comunidades interpretativas y la influencia de éstas en los métodos analíticos y argumentativos. Me he apoyado en Fish, para quien los cánones interpretativos no son sustanciales (u ontológicos) sino institucionales. También yo he matizado la validez de una interpretación literaria, que, siempre, es circunstancial, en el sentido de que nunca será desmentida, ni tampoco confirmada por referencia a una “realidad” o por métodos de corroboración factual.

Para el caso concreto de *LTJE*, he ejemplificado la estrecha relación entre estrategias interpretativas y comunidades interpretativas con el trabajo de Omaña. He marcado mis

reservas ante la asociación radical de la ideología y la escritura. Pero, de ninguna manera he sugerido la posibilidad de escapar a la dinámica propia de las comunidades interpretativas. También mi interpretación de *LTJE* está condicionada por los valores compartidos por las comunidades interpretativas a las que pertenezco. Las consecuencias que pueden tener algunos valores para la metodología se han mencionado o, a veces, intuido, a lo largo del capítulo. Pienso en particular en mi entendimiento de la novela como unidad textual cuyo significado viene determinado por las interrelaciones entre varios elementos (personajes, acciones, tiempo y espacio) que hacen difícil reducir el análisis de una novela a los mensajes ideológicos que posiblemente contiene. O también mi uso de la narratología como auxiliar de análisis en el caso de la ironía en *LTJE*, que articula los diferentes niveles de oposición de modo estructural, en la comunicación entre autor, narrador o algún personaje y lector. O todavía, el uso de la estilística, como otro auxiliar de trabajo para dar cuenta de las elecciones lingüísticas empleadas para esta comunicación.

Todo lo anterior me ha motivado a hacer explícitos, en lo posible, los supuestos interpretativos a la base de mi lectura de *LTJE*. He enfatizado que son tres, esencialmente, las líneas argumentativas de mi propia interpretación, que pone énfasis en que la sencillez estructural de la obra es sólo aparente. Efectivamente, ni las dos figuras de autoría (Camacho y Marito/Vargas Llosa) ni los dos tipos de literatura (la elevada y la popular) que supuestamente representan, se separan de forma absoluta. Esta interpretación se fundamenta en (a) la mirada burlona del narrador maduro hacia su yo adolescente, (b) la lectura paródica, tanto de los radioteatros incluidos en los capítulos pares como de las partes autobiográficas de los capítulos impares y, por último, (c) la lectura autoparódica, en que se cuestiona el acto de escribir, incluso el del autor real Vargas Llosa.

Las interrelaciones entre ironía e interpretación también se argumentaron en la puesta en práctica del instrumento analítico. A modo de ilustración, recordemos el ejemplo [9] sobre el plagio, que ejemplifica particularmente bien lo expuesto en el primer capítulo sobre el trabajo interpretativo del traductor. Resumo mi observación al respecto: en una investigación retrospectiva centrada en el *producto* de la traducción (y no en el proceso), la presencia textual del traductor es latente, pero puede hacerse explícita o visible mediante la comparación de los desplazamientos entre el original y su traducción. Ahora bien, volviendo sobre el ejemplo [9]: la traducción neerlandesa y norteamericana sin duda alguna han interpretado de manera muy distinta la crítica que se manejaba de forma ambigua en el TF. Si en neerlandés el objeto de la risa son las pretensiones absurdas de Marito, en la traducción norteamericana es el trabajo deshonesto. Retrospectivamente el fragmento permite sacar conclusiones prudentes respecto a la interpretación del traductor.

Lo anterior no debe hacernos olvidar el papel que asume el investigador en las interrelaciones entre ironía e interpretación. Este punto lo he expuesto con mayor

detalle en el primer capítulo. Lo sintetizo aquí en una frase: el investigador del texto traducido efectúa una doble interpretación, idea que he argumentado a partir de los factores del acto comunicativo y la posición particular del investigador en tanto que éste es, simultáneamente, destinatario del TF y del TM. Aplicándolo al fragmento del plagio: si se ha seleccionado el fragmento para someterlo al análisis comparativo, ha sido únicamente porque he retenido la mirada crítica del narrador maduro hacia su yo adolescente como uno de los vehículos fundamentales de la ironía de *LTJE*.

De manera general, la discusión de los fragmentos ha mostrado la ventaja de desligar las tres dimensiones fundamentales en la apreciación del fenómeno irónico. La ventaja esencial consiste, ya se dijo, en que es analíticamente más exacta la descripción de posibles modificaciones entre el TF y los TTMM, en tanto que se puede hacer esa descripción para cada dimensión separada. Asimismo, y como se observó en varios fragmentos (pienso, por ejemplo, en los ejemplos [6], [10] y [11]), permite cartografiar con mayor detalle posibles incidencias que puede tener algún desplazamiento formal en una, o varias, dimensiones del fenómeno irónico. Numerosos fragmentos del análisis de *LTJE* concretizaron, pues, lo que en los capítulos anteriores no había superado el nivel del comentario abstracto: la ironía es un fenómeno interpretativo, por lo que la identificación de los fragmentos bajo análisis es condicionada en primer lugar por la interpretación global de la novela. Otro aspecto más se puso de manifiesto a lo largo del análisis de *LTJE*: cuanto más local o restringida la ironía, tanto más rotunda la conclusión que se puede sacar para la traductología. Me refiero en particular a mi prudente hipótesis respecto a las ironías de tipo sustitutivo; eso es, que este tipo de ironía no conlleva importantes desplazamientos formales, ni cambios sustanciales a nivel de la dimensión evaluativa. Claro está, este tipo de hipótesis tiene que verificarse mediante un corpus más sustancial y representativo, en particular si se la quiere vincular con un nivel distinto de explicación, como podría ser, por ejemplo, identificar posibles causas. Yo misma he avanzado posibles factores explicativos –la restricción espacial de la ironía sustitutiva explica que el traductor la identifique con relativa facilidad, o la relativa estabilidad de su interpretación hace que el traductor no crea necesaria una intervención en el texto–, pero no sin insistir en el carácter provisional y especulativo de estas explicaciones.

Ahora, no es esto lo esencial de mi argumentación aquí. A lo que voy es que, y he aquí la paradoja, cuanto más local sea la ironía, tanto menos relevante su análisis para una investigación como ésta, precisamente porque deja entrever muy poco o absolutamente nada sobre la presencia interpretativa del traductor. A esta paradoja vincularé lo que constituye el límite esencial de mi instrumento: cuanto más dependiente sea la ironía de un efecto difuso, tanto más tenue se hace la relación entre la discusión propiamente monolingual y la traductológica. Esto se puso en evidencia en particular en el fragmento [4] sobre los Bergua. Allí, he mostrado que es raro que una incongruencia explayada a lo largo de varios párrafos desaparezca por completo del



texto traducido. Pero eso no impide que se modifiquen algunos elementos lingüísticos que participan en la incongruencia de la ironía y el tono general del fragmento. Recordemos, por ejemplo, la referencia al “caballero de rancia estirpe”, que en el TF desencadena una interpretación paródica de la novela de caballerías, posibilidad que se neutralizó en dos de las tres traducciones analizadas por la elección de un léxico que no activa el marco de la novela de caballería.

Todo lo anterior me conduce a evaluar críticamente las ventajas y desventajas del instrumento metodológico. No se trata de socavar su utilidad o deslegitimar su uso, pero sí de formular ciertos límites y de avanzar pistas de reflexión para trabajos futuros en los que la metodología propuesta aquí pueda ser adaptada y completada. Observaré primero que su elaboración constituyó, para mí, un ejercicio útil que permitió conceptualizar mejor aspectos muy variados pero igualmente importantes del fenómeno irónico. Creo que una apreciación holística como ésta hace falta en traductología. También lo puso en evidencia la exploración de varios trabajos sobre la ironía en traductología (véase el punto 3.2); pocos trabajos incluyen facetas tan variadas de la ironía y las vinculan con una reflexión sobre el papel interpretativo del investigador ante el fenómeno irónico en un texto literario. No obstante, lo expuesto en el presente capítulo puso de relieve también que si se quiere estudiar más a fondo cada una de las tres dimensiones integradas en el instrumento, el método del cotejo textual se combina idealmente con otros modos de recogida de datos o de investigación. Mi observación debe verse a la luz de algo que he mencionado sucintamente al final del tercer capítulo (véase el punto 3.3.4); a saber, el que mi forma de proceder instala, *ab initio*, cierta jerarquía al interior del instrumento analítico, no teóricamente sino en la forma en que se pone en práctica. Como he argumentado allí, esa jerarquía es la consecuencia de una decisión metodológica tomada en una fase preliminar de la investigación; a saber, la decisión de enfocar en los desplazamientos entre el TF y el TM, en tanto que éstos son susceptibles de proporcionar información sobre la interpretación del traductor. La consecuencia de dicha decisión metodológica es que la discusión traslatoria se centra prioritariamente en el nivel de las señalizaciones, más que en los otros niveles; a saber la dimensión semántica y pragmática (o la evaluación crítica) de la ironía. Por ello, sería interesante que otros trabajos de investigación centren su atención, de modo exclusivo, en el mecanismo semántico/lógico de la ironía. Se podría ampliar el corpus, incluyendo fragmentos irónicos de varios textos literarios ricos en, por ejemplo, ironías de tipo sustitutivo. Esto permitiría comprobar o, por el contrario, refutar mi hipótesis especulativa respecto a la intervención traductora limitada en el caso de este tipo de ironías. También sería pertinente analizar si la intervención traductora sigue siendo tan limitada en el caso de ironías antifrásticas de textos traducidos a lenguas y culturas más distantes, es decir, en situaciones que presentan un anisomorfismo lingüístico y cultural más importante.

Por otra parte, también podrían analizarse más a fondo las intervenciones traductoras en el caso de las ironías polifónicas, que, en el instrumento metodológico, corresponden al segundo subcomponente de la dimensión semántica. Se trataría en ese caso de enfocar en textos cuya ironía se manifiesta predominantemente en la distancia creada por la confrontación de voces. He demostrado en otra parte (Goethals y De Wilde 2009) que cambios en la traducción de expresiones léxico-temporales y de tiempos verbales pueden modificar la perspectiva de la narración. Por ello, sería pertinente configurar un corpus de textos irónicos en los que el potencial irónico depende fuertemente de una perspectiva de narración inestable.

Me atrevo a esperar que otras investigaciones enfoquen de modo diferente lo que en mi instrumento constituye la segunda dimensión de la ironía, a saber, la evaluación crítica. Se podría analizar si determinados textos o situaciones de traducción implican modificaciones más importantes a nivel del blanco o de la intensidad de la evaluación crítica. Ya he sugerido al final del tercer capítulo (punto 3.3.4) que los métodos experimentales constituirían un complemento adecuado al análisis textual, en particular porque permitiría comparar las reacciones del público meta ante un fragmento irónico. Desde mi punto de vista, este tipo de análisis sería particularmente útil para textos axiológicamente cargados.

Conviene agregar una última observación, relacionada no con la finalidad del análisis de *LTJE*, ni con posibles pistas de análisis para trabajos futuros, sino con algo que se puede considerar como mera coincidencia del análisis comparativo. Me refiero a cierta tendencia, por parte de la traducción norteamericana, a apearse menos estrictamente al TF. En varias ocasiones se han identificado modificaciones importantes en el texto norteamericano. Me refiero a la elección léxica a nivel de la palabra, la organización sintáctica de la oración (la coordinación, yuxtaposición o subordinación), la forma de presentar la información de la narración (el estilo directo versus el indirecto), o incluso la inserción de información que no estaba presente en el TF. No afirmo aquí que estas particularidades sean exclusivas del texto norteamericano. Todas las traducciones muestran modificaciones. Pero, e incluso sin apoyarme en un conteo formal y sistemático, sí creo justificado afirmar que el texto norteamericano lo hace con más frecuencia. En el presente capítulo, estas modificaciones sólo se mencionaron de paso, porque era otro el objetivo del análisis. En cambio, este tipo de reflexión ocupará más espacio en el capítulo siguiente; allí, dejaré de lado la reflexión explícita sobre el método, la ironía y la interpretación para indagar más en las relaciones entre ironía, método traductor y normas.

## Capítulo 5 *La invención de Morel*

### 5.1 Introducción

He concluido el capítulo anterior afirmando que dejaré de ocuparme de modo explícito de la reflexión metodológica y que prestaré más atención a las relaciones entre ironía, método traductor y normas. Quisiera aclarar primero que esta decisión tiene consecuencias para la forma en que se presenta el análisis de este capítulo, dedicado al análisis de *La invención de Morel*, una de las novelas tempranas de Adolfo Bioy Casares. Como se verá en la segunda parte del capítulo (véase el apartado 5.4), la discusión de los fragmentos se centrará más que nada en la tercera dimensión del instrumento metodológico, que es la de las *señalizaciones* textuales. Esto no implica que el instrumento metodológico no interviniera en la selección de los fragmentos sometidos a análisis. Tampoco implica que, en el análisis traslatorio propiamente dicho, no me refiera nunca a una de las otras dimensiones integradas en el instrumento metodológico. Bien al contrario, hablaré esporádicamente de la *intensidad* de la evaluación crítica y del *blanco* de la ironía, aspectos que corresponden a la segunda dimensión del instrumento. Pero sí es cierto que, a diferencia del capítulo anterior, el análisis que sigue ya no se refiere de modo explícito a la semántica (o el mecanismo lógico) de la ironía, ni tampoco se presentan los fragmentos de acuerdo a estas categorías del instrumento, como se había hecho en la primera parte del capítulo dedicado a *La tía Julia y el escribidor*<sup>60</sup>. La primera razón de este cambio en la presentación de los fragmentos la he mencionado al principio de este apartado: dejo de un lado la reflexión metodológica para ocuparme de preocupaciones traductológicas propiamente dicho. Eso implica ir más allá del texto traducido e incluir en la problemática central cuestiones que pertenecen al contexto, los cuales desarrollaré con mayor detalle en su

---

<sup>60</sup> Véanse en particular los apartados 4.5.1.1 y 4.5.1.2, en los que se presentaron los fragmentos de acuerdo con el mecanismo lógico a la base de la ironía.

debido tiempo (véase el punto 5.4). Dado este objetivo, me detendré mucho menos en la estrecha interrelación entre la selección del fragmento, el análisis del mismo y la interpretación de la novela, cuestiones que ocupaban el primer plano en el capítulo anterior.

A esta razón se suma otra, que guarda relación no con el objetivo perseguido sino con el tipo de ironía predominante en *La invención de Morel* (*IM* de ahora en adelante). Empleando la terminología de mi instrumento, diré que la mayor parte de las manifestaciones irónicas en *IM* se caracterizan por la incongruencia y la incompatibilidad. Es decir también que la gran mayoría de estas ironías pertenecen a la tercera subdivisión de la dimensión semántica (véase también el apartado 3.3.1). Por ello, he creído más oportuno centrar el análisis en las señalizaciones de las ambigüedades e incongruencias, vinculándolas con una preocupación propiamente traductológica, que es, como veremos en breve, la de las normas y del método traductor.

Como se ha hecho en el capítulo anterior y como también se hará en el siguiente (el capítulo VI), en la primera parte del capítulo explícito mis hipótesis de lectura del texto literario. Observando la recepción crítica de *IM*, llama la atención que no se empleara más frecuentemente la ironía como instrumento crítico para el análisis de la novela. Eso no quiere decir que la crítica no haya subrayado temas, estructuras o rasgos estilísticos que se suelen analizar junto con la ironía. Pienso en primer lugar en el tema del *doble* (Regazzoni 2002), la peripecia inesperada, la intertextualidad y el uso paródico de los géneros utópico y pastoril (Levine 1978 y 1982, Glantz 1980), la cita apócrifa, el brusco cambio genérico-estilístico, los distintos niveles enunciativos, la autorreflexividad y la metaficción (Tamargo 1976 y 1983)<sup>61</sup>. Mi interpretación debe mucho a estos ensayos pero privilegia, más que otros lo han hecho anteriormente, el ángulo que ofrece la ironía como aparato crítico.

Primero haré un breve repaso de la historia narrada en la novela (5.2). Después, elaboraré las tres líneas argumentativas que explicitan mi propia lectura irónica de la novela. Cabe observar que todas giran en torno a un elemento común; a saber, la multiplicidad (5.3). Las ambigüedades que conlleva esta multiplicidad las enfoco desde tres ángulos: (1) un narrador de baja fiabilidad (5.3.1), (2) la puesta en abismo por tres niveles de enunciación (5.3.2) y (3) la fluctuación genérica<sup>62</sup> de la obra (5.3.3). Por último, procederé al análisis del TF y de los TTMM. Tras la exposición de la hipótesis de trabajo adoptada para el análisis de *IM*, me detendré en los puntos suspensivos y su posible función como señalización irónica (5.4.1). Planteo que incluso desplazamientos muy

---

<sup>61</sup> Véase también Alazraki (1970) quien, aunque habla exclusivamente de *Las crónicas de Don Bustos Domecq*, destaca rasgos que también se aplican a *IM*: el uso del extranjerismo, neologismo, oxímoron y tautología y la afición de Bioy por la creación de autores ficticios y trabajos apócrifos.

<sup>62</sup> Para el término de *fluctuación genérica*, véase el apartado 5.3.3.

locales a nivel de la puntuación pueden modificar el ambiente y el tono de la novela. Después me detendré en lo que he denominado la expresión indirecta (5.4.2), y que agrupa manifestaciones hiperbólicas (5.4.2.1), oximorónicas y antitéticas (5.4.2.2), eufemísticas y antifrásticas (5.4.2.3) así como ambiguas (5.3.2.4).

## 5.2 Breve repaso de *La invención de Morel*: el simulacro de la vida

En *IM* un escritor venezolano, condenado a prisión perpetua, logra huir y llega a una isla desierta. Su tranquilidad es bruscamente interrumpida por la aparición casi milagrosa de un grupo de *turistas*. Entre ellos, una mujer en particular, llamada Faustine, le llama la atención. Intenta acercarse a ella y declararle su amor, pero Faustine lo ignora; es casi como si él “no estuviese” (133<sup>63</sup>). Hay otros elementos igualmente extraños: los demás *turistas* también lo ignoran; cada semana se repiten las mismas escenas y las mismas conversaciones; los turistas aparecen y desaparecen de manera inexplicable; bailan fuera cuando está lloviendo a cántaros; en el cielo se ven dos soles y dos lunas.

Empiezan entonces las especulaciones por parte del narrador: ¿estas presencias son alucinaciones?, se trata de ¿una enfermedad?, ¿un encuentro con extraterrestres?, ¿una estancia en el purgatorio? La respuesta le será dada por Morel, uno de los turistas-intrusos, cuando éste reúne a todos los turistas y les declara que sus acciones y conversaciones han sido grabadas durante una semana, grabadas por una máquina receptora y transmisora de ondas visuales, olfativas, táctiles, auditivas y gustativas. Morel anuncia que las imágenes de esta semana se proyectarán indefinidamente y procurarán así vida eterna al grupo. Morel deja un manuscrito que el narrador encuentra y por el que se entera de los motivos de Morel. Éste, como respuesta a un amor frustrado, decide eternizarse con la mujer deseada por medio de imágenes. Enterado de la naturaleza prodigiosa de Faustine, la obsesión del narrador por ella no se atenúa; decide insertarse en la “semana eterna” superponiendo imágenes y grabaciones. Observa minuciosamente la “eternidad rotativa” (169), estudia los movimientos durante quince días, ensaya y representa bien; llega a decir: “un espectador desprevenido puede imaginar que no [soy] un intruso” incluso “muchas veces intercal[o] con habilidad alguna frase; parece que Faustine [me] contesta” (183). Todo esto lo emprende a

---

<sup>63</sup> A lo largo del capítulo, toda referencia al TF y a los TTMM se mencionará sólo por el número de página puesto entre paréntesis. Para las referencias bibliográficas completas, véanse el capítulo II y la bibliografía final.

sabiendas de que todo hombre grabado inevitablemente muere. Finalizadas las grabaciones, cambia los discos y espera la muerte.

La narración está a cargo de un narrador-protagonista que redacta un diario en donde quiere narrar lo vivido en la isla. Dentro de su discurso inserta los documentos explicativos de Morel, leídos (en parte) ante su público la última noche de su estancia en el año 1924, y en donde explica las razones y el funcionamiento de su invento. Al texto del narrador se superpone otra instancia narrativa, a saber un Editor (anónimo) que inserta breves comentarios que corrigen, complementan o incluso descalifican lo dicho por el narrador. Aunque a partir de la declaración pública de Morel queda claro para el lector que los veraneantes son meros simulacros de la realidad, el narrador tarda mucho en aceptar las evidencias y narra detalladamente sus propios pasos para descubrir esta realidad. El desvelo paulatino del misterio es el punto de partida para la inversión de la jerarquía entre lo real y lo irreal, entre la vida y la muerte, entre el ser y el parecer: lo que había sido vida es, por lo menos para el narrador, muerte: “ahora mis actos me llevan a uno de mis tres porvenires: [...], la soledad (o sea *la muerte en que pasé los últimos años*, imposible después de haber contemplado a la mujer)” (119; énfasis mío); no vacila en afirmar que “[l]e alegraba ser un muerto insomne” (120). Lo que le parecía vida antes resulta ahora ser la muerte; la presencia de la mujer le ha despertado de su condición de muerte y le ha introducido a lo que es la vida real. No sorprende entonces el desarrollo posterior de los acontecimientos: si sólo la existencia al lado de Faustine corresponde a la vida, es obligatorio entrar en el mundo de los simulacros, convertirse en holograma tridimensional y vivir en el mundo paralelo de las proyecciones. Para el narrador, la autodestrucción es, paradójicamente, creación de vida.

### 5.3 La multiplicidad

La multiplicidad es un elemento recurrente en la literatura especializada sobre la ironía literaria. Como se dejó entrever también en la discusión del “efecto irónico” (capítulo III), la multiplicidad puede entenderse de muchas maneras diferentes: la multiplicidad de significados (opuestos, distintos, incongruentes), de voces, de géneros, de universo(s) narrados. Conviene destacar primero que he agrupado mi propia lectura de la novela en torno al concepto de la multiplicidad, porque es el que mejor caracteriza el funcionamiento de la ironía en *IM*. En lo que vive y experimenta el narrador desde su condición inicial (su llegada a la isla) hasta llegar a la situación invertida (la muerte), es fundamental la multiplicidad. En primer lugar, por una de sus variantes de base; a saber, el desdoblamiento. Desde muchas perspectivas, Morel funciona como doble del narrador: ambos ponen en tela de juicio la realidad; ambos, como creadores divinos, la suplantán por amor a Faustine; ambos mueren fascinados por la inmortalidad, aunque al

primero le interesa el aspecto técnico y al segundo sus consecuencias filosóficas (Gilard 1995).

El tema del desdoblamiento es sugerido también por la frecuente alusión al espejo, cuya eficacia como imagen de la ironía literaria ha sido subrayada por Schoentjes. En efecto, éste afirma que “[d]epuis le romantisme, le miroir est certainement une des métaphores les plus récurrentes pour aborder l’ironie [...Il] renvoie par réflexion l’image de celui qui s’y regarde et que le dédoublement qu’il réalise suggère l’idée du retour de la pensée sur elle-même (2001: 207). Conviene subrayar, sin embargo, que la función del espejo en *IM* varía mucho. Es fuente de ilusión óptica cuando el narrador ve reflejada nueve veces la misma cámara subterránea; es fuente de perfección técnica para Morel quien busca obtener para su invención una imagen tan fiel y nítida como la de un espejo y lo usa para experimentos de óptica (181). Es, finalmente, anuncio de la muerte cuando el narrador afirma lo siguiente: “[f]rente al biombo de espejos, supe que estoy lampiño, calvo, sin uñas, ligeramente rosado” (184). Conviene agregar que casi todos los críticos han subrayado que la función del espejo en las obras de Bioy difiere fundamentalmente de la que le asigna un autor como Borges por ejemplo. Significaría, para Bioy, “un mundo hermoso y ordenado [...] el cosmos, no el caos” (Regazzoni 2002: 160<sup>64</sup>).

La multiplicidad también se señala indirectamente por la mezcla entre planos ontológicos distintos. Me refiero al uso de la metáfora de la vida como teatro, una metáfora que recorre toda la obra y que puede verse como una variante de la máscara, una de las figuras típicamente asociadas a la ironía literaria (Muecke 1983: 408; Schoentjes 2001: 203-206). Como señala Schoentjes, al darse cuenta de la inexistencia del yo estable u homogéneo, el artista de finales del siglo XIX deja de creer también en la posibilidad de la imitación fiel de la realidad a partir de su descripción minuciosa (ibid.: 205). El novelista deja de ser el que representa fielmente la realidad para convertirse en el que pone al descubierto aspectos velados de la misma. Desde esta perspectiva, la máscara se convierte en un instrumento idóneo para señalar el carácter encubierto de la realidad, o las relaciones ambiguas entre el ser y el parecer. Ahora bien, volviendo sobre el caso de *IM*, cabe señalar primero que las relaciones ambiguas entre el ser y el parecer no son señaladas mediante la máscara sino mediante una variante suya. No se trata aquí de un narrador caricaturalmente disfrazado, cuyos excesos hacen hincapié en las ambigüedades propias de la vida humana. En *IM*, la imposibilidad de alcanzar la homogeneidad del yo se señala mediante el motivo del *theatrum mundi* y el papel que toma en esta representación el narrador. A lo que apunto es lo siguiente: si bien la metáfora de la vida como juego u obra de teatro es una constante de la novela, la posición del narrador en esta representación no lo es. En efecto, el lugar que ocupa el

---

<sup>64</sup> Véanse también Levine (1982), Barrera (2007 [1982]), Navascués (1990), Scheines (1988). Estos críticos se basan esencialmente en declaraciones hechas por el autor durante varias entrevistas y en sus *Memorias* (1994).

narrador en esta representación oscila siempre entre el del espectador, cuyo papel queda restringido a la observación, y el del actor, quien representa para otro espectador. Así, por ejemplo, recién llegado a la isla, el narrador es primero espectador de los veraneantes. Confiesa que ese “juego de mirarlos” es peligroso. Al observar a Faustine y Morel, se percata de que éstos actúan y que, “[c]omo en el teatro, las escenas se repiten” (129). Pero muy pronto, el narrador se confunde con el héroe de una obra teatral. Cuando (piensa que) está a punto de ser descubierto por el cocinero y el sirviente, dirá que hace “esfuerzos por serenar[s]e”, pero que su “vida estuvo en momentos en que los héroes hubieran aceptado el miedo” (133). Está claro que la historia narrada se presta particularmente bien a ese vaivén entre las dos posiciones. Después de todo, la confusión del narrador no es sino un anticipo de la suerte que le espera: de mero observador de una película proyectada, pasará a ser uno de sus actores principales.

Ahora bien, si la imagen del espejo y el motivo de la vida como teatro participan en el fenómeno irónico de *IM*, no constituyen ni el principal instrumento de la puesta en escena del desdoblamiento ni el más problemático para el traductor. En los tres apartados que siguen enumeraré algunas manifestaciones más sutiles de la multiplicidad que posiblemente suscitan más problemas de traducción: (a) la ambigüedad asociada al uso de un narrador de baja fiabilidad, (b) la superposición de tres instancias de enunciación y (c) la fluctuación genérica de la obra.

### 5.3.1 Un narrador nada fidedigno

La baja fiabilidad del narrador principal se debe, esencialmente, a dos elementos: (1) la inestabilidad, tanto de su carácter como de su función y (2) su modo de expresión, que es muy encubierto. Se trata de un narrador casi anónimo: menciona que antes de llegar a la isla escribía (147) y vivía en Venezuela (186), o al menos pasó una temporada allí. Como lector no disponemos de más información. La crítica ha subrayado que el narrador cumple en realidad una serie de funciones muy diversas. Rosa (2002), por ejemplo, en su artículo “Máquina y maquinismo en *La invención de Morel*”, asocia el carácter inestable del narrador con la función cambiante del “diario”. Éste es, efectivamente, varias cosas a la vez: concebido primero como mero documento íntimo, se convierte pronto en un manuscrito semioficial “para dejar testimonio del adverso milagro” (93). Después, se altera en un “catálogo de objetos” o todavía un texto de compromiso cuando el narrador afirma: “mi propósito es salvar [las imágenes], con este informe” (165). También funciona como instrumento de terapia: “debo contener, pues, mi impulso de romper [los motores] a golpes. [...]. Para contenerme, escribo” (174). Para Rosa, a la par con las modificaciones a nivel de la *función* y el *tipo* de escrito, se presentan cambios en el *carácter* del narrador:



El sistema de transformaciones que va sufriendo el texto en forma paralela al desarrollo de la “peripecia” produce el tiempo de la narración y las transformaciones genéricas. Simultáneamente diario o crónica, complementariamente memoria o informe y evolutivamente el pasaje del Testimonio al Testamento. [...Es] un manuscrito testamentario que oscila entre el testimonio y la defensa como oscila el carácter del personaje-narrador: condenado, fugitivo, desterrado de lejanas tierras (dice: “En mi tierra...”) prisionero refugiado de cárceles calenturientas y tenebrosas, o viajero en tierras inhóspitas y diabólicas. (2002: 51)

Para mí, la inestabilidad que caracteriza al narrador merece más atención de la que se le ha concedido en esta cita, y en la recepción crítica de manera general. Arguyo que la inestabilidad del narrador constituye el punto nodular de buena parte del funcionamiento irónico de *IM*. Por eso, me parece más oportuno poner en relación los cambios del carácter del narrador con la falta de consistencia y su baja credibilidad. Con ello no sugiero que este último punto sea una condición suficiente para la ironía, pero sí abre la puerta a la ambigüedad y la confusión que son herramientas idóneas para un hablante que quiera disimular su propia opinión.

Las manifestaciones más visibles del carácter inestable del narrador se sitúan en las numerosas contradicciones intratextuales. El narrador cuenta “fielmente” los hechos presenciados, pero cuestiona regularmente su propia capacidad para recordar. Se destaca, por ejemplo, cuando admite que en la isla ha sufrido varias “catalepsias que no [le] dejaron un recuerdo” (107). Se deslegitima rechazando sus propias hipótesis: “[e]s ya costumbre de mis teorías más lúcidas deshacerse al día siguiente, quedar como pruebas de una combinación asombrosa de ineptitud y entusiasmo (o desesperación)” (177). En el fragmento que acabo de citar, los absurdos confesados socavan toda credibilidad: si las teorías son tan lúcidas, ¿cómo entonces se deshacen al día siguiente? Conviene agregar que el narrador mismo llama la atención sobre esas contradicciones; al caracterizar la combinación de ineptitud y entusiasmo como “asombrosa” por ejemplo. Por otra parte, es enorme el contraste entre el “ideal de exactitud” (179) al que aspira el narrador y algunos rasgos de su personalidad: es un paranoico, un apasionado, un celoso y se deja llevar por sus fobias. Parece justificado entonces preguntarse, como lector, si un narrador con esas características es capaz de demostrar la objetividad anunciada por medio de la divisa de Leonardo, *Ostinato rigore* (97).

Salta a la vista también la parcialidad de sus averiguaciones cuando, especulando sobre las actividades sexuales de Faustine, llega a decir: “He procurado no investigar los actos de Faustine [...] La noche que Faustine, Dora y Alec entran en el cuarto, contuve triunfalmente los nervios. No intenté averiguación alguna” (184).

A veces el narrador socava su capacidad para recordar, y lo hace de forma explícita. Poniendo, por ejemplo, en un mismo nivel el recuerdo y el olvido: “este es el recuerdo (o el olvido)” (132) o cuando afirma que ha querido “transcribir fielmente” pero que “[s]i

ahora no es natural, tiene culpa el arte o la memoria” (150). En otros momentos, como en el siguiente fragmento, se cuestiona la fiabilidad de la memoria de manera mucho más sutil. Cuando el narrador se da cuenta de lo repetitivo de la conversación entre Faustine y Morel, afirma lo siguiente:

Al oír a Faustine y al barbudo yo corregía mi recuerdo de la conversación anterior (transcrita de memoria unas páginas más atrás).

Temí que este descubrimiento [de lo repetitivo de las conversaciones] pudiera ser el mero efecto de una languidez en mis recuerdos, o de la comparación de una escena real y una simplificación por olvidos.

Después, con urgente enojo, sospeché que todo fuera una representación burlesca, una broma dirigida contra mí. (129)

En este fragmento se acentúa la duda de tres formas: (1) el narrador “corrige” su “recuerdo” de la conversación que, a su vez, (2) había sido “transcrita de memoria” en su diario. (3) Después, siguen nuevas dudas acerca de la fiabilidad de su memoria cuando se mencionan la “languidez en mis recuerdos” y la “simplificación por olvidos”. No sólo esas evidentes incongruencias, sino también el uso de verbos que expresan creencia o aficción (“sospeché” o “temí”) contribuyen a que se interprete la percepción del narrador como subjetiva. La acumulación de este tipo de recursos hace que desconfiemos del narrador como fuente de información.

### 5.3.2 Triple nivel de enunciación

No sólo el narrador inestable, sino también la posición ambigua que éste ocupa frente a las demás instancias narrativas crea un clima de duda. Muecke (1969: 34-39) señala que la ironía a menudo se estructura en torno a la posición ambigua del narrador: siendo aparentemente una víctima de la ironía, ocurre que, en realidad, victimiza a los otros personajes o los lectores. Lo problemático es inferir con precisión si hay una autoridad narrativa, dónde ésta se sitúa y qué partes de la narración atribuirle. En *IM*, la ausencia de una autoridad narrativa bien definida es fundamental.

Scheines (1988, 1991) ha relacionado la superposición de varios niveles de enunciación con elementos biográficos; a saber la obsesión claustrofóbica y el que Bioy entiende la existencia como “un laberinto de prisiones concéntricas. [...] la sensación existencial de vivir aprisionado en ámbitos cerrados, concéntricos y superpuestos, tal vez [...] haya sido lo que lo ha motivado a optar por ciertas técnicas narrativas que reflejan o reproducen esta vivencia de círculos concéntricos” (1988: 17). En el caso concreto de *IM*, Bioy utiliza una variante de la técnica del cuento dentro del cuento. Siempre según Scheines, “no se trata de un cuento narrado dentro del cuento, sino de

una especie de filme (el realizado por Morel y cuyos protagonistas son sus amigos, huéspedes de la isla) que aparece insertado en la historia del fugitivo que, a su vez, se incluye al final de la novela en dicho filme” (ibid.: 17-18). Scheines denomina esta particularidad narrativa el juego de inclusiones inclusivas.

Comparto el punto de vista de Scheines, incluso si no creo necesario vincular esta argumentación con la biografía del autor. La estructura narrativa del texto convence. Me explico: la mayor parte de la narración es asumida por un narrador autodiegético<sup>65</sup>, quien por su omnipresencia y grado es el que guía nuestra comprensión de la novela. Sin embargo, este narrador viene sobrepuesto por otra instancia narrativa superior, extradiegética, que enmarca el relato del fugitivo anónimo y hace de éste un narrador del segundo nivel (narrativo). Lo que me interesa destacar es que ninguna de estas instancias narrativas es fidedigna. El que funciona como instancia narrativa del nivel jerárquicamente superior es un editor ficticio, anónimo y poco locuaz, y quien corrige ciertas imperfecciones en el discurso del narrador por medio de notas a pie de página<sup>66</sup>. El que dicho editor anote a la vez el texto del narrador y el manuscrito de Morel insertado dentro del “diario-testimonio” del narrador del segundo nivel, insinúa que su autoridad es más amplia. Si a esto sumamos la imagen de objetividad y transparencia generalmente asociada a la tarea editorial, es natural que el lector desconfíe, tanto del discurso del narrador como del manuscrito de Morel. Desde este ángulo es aceptable su función más visible: rectificar las informaciones factuales del narrador. Así, aceptamos sin reserva alguna la primera nota que desmiente la información sobre la ubicación geográfica de la isla que nos proporciona el narrador (“Lo dudo. Habla de una colina y de árboles de diversas clases. Las islas Ellice –o de las lagunas– son bajas y no tienen más árboles que los cocoteros arraigados en el polvo del corral. (N. del E.)” (97). Como lector, tampoco oponemos resistencia a la nota tres, cuando el Editor corrige la cita de *De Natura Deorum* (139). También es aceptable su deseo de claridad (“Para mayor claridad hemos creído conveniente” (152) en la cuarta nota) y de precisión (“la fidelidad al original” (179) de la octava). Pero, junto a estas anotaciones que corresponden a la tarea

---

<sup>65</sup> En el sentido de Genette (2007), edición que retoma *Discours du récit*, publicado primero en *Figures III* (1972) y las revisiones que hizo en *Nouveau discours du récit* (1983). De acuerdo con la relación entre lo narrado y la narración, Genette distingue entre un narrador intradiegético y otro extradiegético: el primero forma parte de lo que narra mientras que el segundo no se sitúa al mismo nivel. Por otra parte, de acuerdo a la implicación de lo que narra, Genette distingue entre el narrador homodiegético y heterodiegético: el primero ha vivido lo que narra en su relato, mientras que el segundo no se ve implicado personalmente. Por último, el término ‘autodiegético’ se emplea para tipificar aquel narrador homodiegético que es el protagonista de su relato, por oposición a los narradores homodiegéticos que no ocupan sino un papel secundario, de observador o de testigo.

<sup>66</sup> Al respecto, cabe observar que la edición francesa modifica las notas a pie de página en notas finales. Incluso si estoy convencida de que puede ocasionar cambios para la interpretación de la novela, no me he detenido en este aspecto. En efecto, la decisión de convertir una nota a pie de página en una nota final suele corresponder a decisiones editoriales y no individuales del traductor.

del Editor, hay otras cuantas que son al menos tan cuestionables como la información que nos proporciona el narrador. Pienso en primer lugar en los comentarios que dejan entrever cierta arbitrariedad en sus decisiones. Por ejemplo, ¿por qué deja intacta la nota de Morel, cuya carga informativa es nula, y omite, “por razones de espacio” (167) la apología que hace el narrador de Tomás Roberto Malthus? La decisión del Editor es tanto más llamativa si consideramos que, siempre según las declaraciones del narrador en otra parte de la novela, ésta contenía los argumentos de su tesis de la necesidad de practicar el malthusianismo. No sólo sus cortes injustificados (o incoherentes) sino también la debilidad de los argumentos del Editor son llamativos. Cuando Morel, en una de sus típicas explicaciones técnicas, enumera los medios que permiten “contrarrestar ausencias”, el Editor desaprueba afirmando lo siguiente:

La omisión del telégrafo me parece deliberada. Morel es autor del opúsculo *Que nous envoie Dieu?* (palabras del primer mensaje de Morse); y contesta: *Un peintre inutile et une invention indiscrette*. Sin embargo, cuadros como el Lafayette y el Hércules Moribundo, son indiscutibles. (*N. del E.*). (154-155)

La debilidad argumentativa del Editor viene concentrada en la última parte de la nota: el Editor no comparte la apreciación negativa de Morse como pintor y destaca sus talentos artísticos (sus cuadros Lafayette y Hércules Moribundo). Pero al hacer esto, el Editor se ataca a la primera parte de la cita de Morel (“un peintre inutile”) cuando en realidad conviene refutar la segunda (“une invention indiscrette”), ya que es allí donde se encuentra la razón por la que Morel omite el telégrafo de la lista de invenciones. También el pobre intelecto del Editor salta a la vista. Obsérvese al respecto la nota del Editor, que se inserta cuando el narrador hace alusión a Malthus: “No aparece en el encabezamiento del manuscrito. ¿Hay que atribuir esta omisión a un olvido? No sabemos; como en todo lugar dudoso elegimos el riesgo de críticas, la fidelidad al original. (*N. Del E.*)”. Esta supuesta fidelidad al original no se compagina muy bien con la decisión del Editor de omitir parte del manuscrito del narrador *por razones de espacio*, lo cual acaba de mencionar en la nota anterior. Pero, contradicciones aparte, cabe destacar la forma en que se pone al descubierto el pobre intelecto del Editor, quien toma las palabras del narrador en un sentido estricto y busca, literalmente, la divisa en el encabezamiento. Mi punto es que estas contradicciones hacen que se socave todo tipo de autoridad y se explicita la pluralidad enunciativa. La anotación de un editor ficticio, al contradecir abiertamente al narrador, resta ya de por sí autoridad enunciativa al

texto<sup>67</sup>. Sólo que en este caso, la impertinencia que caracteriza a este editor ficticio redobla las interrogantes acerca de la legitimación del discurso. La lectura que hace el Editor del texto, más que ser definitiva, ofrece entonces otra alternativa más.

En resumen, toda información acerca del invento que le llega al lector pasa por una serie de filtros y posibles modificaciones o manipulaciones. Ésa también es la lectura de Tamargo (1983) quien concibe la puesta en abismo de tres niveles enunciativos como una serie de *escrituras-relecturas*. Primero, leemos un texto escrito y *releído* por el propio Morel: su cuidado tanto formal (su manuscrito se presenta como texto mecanografiado) como en cuanto al contenido (añade una nota sobre la resistencia de las máquinas<sup>68</sup>) muestran que había preparado minuciosamente su propio discurso. Para Tamargo, quien aborda *IM* con un enfoque deconstruccionista, esta lectura alternativa invita al lector a tomar un papel activo en la producción del texto: “[s]u discurso [del Editor] en forma de interrogación sugiere la otra “lectura”, la que coloca al lector fuera del texto como una instancia más de su producción” (1983: 40). Luego, el narrador presenta su lectura del manuscrito de Morel así como su lectura del “texto visual” (Mac Adam 2002: 114) que no es otra cosa que la “película” de la semana repetida incesantemente. Y la posición del narrador ante esa película es una posición privilegiada: siendo el narrador a la vez espectador del enfrentamiento de Morel con sus amigos y lector del manuscrito, puede ir agregando comentarios. Éstos conciernen la reacción de algunos y las discrepancias observadas entre el manuscrito hallado y lo dicho por Morel en presencia de sus amigos. Finalmente, siguen la relectura e interpretación efectuadas por el Editor ficticio, cuya función –ya lo mencioné– no se limita a la organización formal del material hallado, sino que produce otra alternativa de lectura. La presencia de varios puntos de vista –todos igualmente reprobables–, hace que ninguno tenga autoridad y que la novela no se somete a una sola lectura. Por otra parte, bien podría decirse que esta posibilidad de lecturas múltiples también se deduce de la variedad en la recepción crítica de la novela. Para mencionar sólo algunas: Tamargo habla del texto como un discurso que “se desdice postulando siempre nuevas alternativas” (1976: 487). Para Paz Soldán *IM* es esencialmente una obra de crítica “a los peligros del rápido cambio tecnológico y massmediático ocurrido en la Argentina de los años veinte y treinta. El individuo, seducido ante las promesas de modernidad que brindan los medios y la tecnología, termina como víctima de un pacto fáustico en el que es vaciado de vida para vivir en el archivo” (2007: 767). Otros todavía destacan el amor trágico y el pacto fáustico (Block de

---

<sup>67</sup> Paterson afirma al respecto: “Quand la note d’un éditeur fictif contredit les commentaires d’un narrateur écrivain ou bien qu’une voix narrative en contredit carrément une autre, c’est la question de la légitimation du savoir et, par extension, de la légitimation du discours qui est explicitement posée” (1994: 19).

<sup>68</sup> Aquí es el Editor quien se encarga de agregar la nota de Morel que refleja su megalomanía: “*Siempre*: sobre la duración de nuestra inmortalidad: sus máquinas, simples y de materiales escogidos, son más incorruptibles que el Metro, que está en París. (N. de Morel)” (162).

Behar 2002) o el aspecto metaliterario en tanto que es “una meditación sobre la mala lectura de un texto monstruoso” (Mac Adam 2002: 115).

### 5.3.3 La fluctuación genérica

Como he destacado en los dos apartados anteriores, el que dudemos del narrador guarda relación con la estructura de la novela: la casi totalidad de las informaciones se presenta desde la perspectiva del narrador, quien se ve superpuesto por otra instancia narrativa tan poco fiable como él. En este apartado presentaré la fluctuación genérica, que, a mi parecer, es otra dimensión básica de la inestabilidad de la novela. Al analizar una novela posterior de Bioy<sup>69</sup>, Mery Erdal Jordan distingue entre *enmascaramiento genérico* y *simulación genérica*, distinción que se asemeja a la diferencia entre disimulación y simulación, central en la reflexión sobre la ironía como tropo<sup>70</sup>. Con el primer término apunta al “proceso por el cual una obra aparenta someterse a las reglas de un género determinado para disimular su literariedad” mientras que el segundo es el procedimiento “en el que el texto utiliza un modelo genérico para originar en él cambios básicos que conducen a una subversión del mismo” (2002: 123). La investigadora aclara que la particularidad del enmascaramiento radica en que “posibilita dos lecturas compatibles: una literal, generalmente la versión captada por el lector medio, y otra crítica, en la que las referencias metaliterarias e intertextuales develan el narcisismo encubierto del texto” (2002: 123-124). Si bien mi concepción de *IM* coincide globalmente con lo que Erdal denomina “enmascaramiento”, prefiero el término de “fluctuación”, porque refleja mejor el continuo vaivén entre distintos géneros, a la vez que hace mayor justicia a la inestabilidad interpretativa de la obra. También Levine, en *Guía de Bioy*, se acerca a la obra bajo el ángulo de la parodia como reescritura, y cuya particularidad está en el tono crítico: “[e]n ambas novelas [*IM* y *Plan de evasión*]<sup>71</sup> se puede encontrar [...] la actividad de la crítica (ya sea moral, estética, literaria o autocrítica), uno de los signos más claros de un texto en tono de parodia” (1982: 62). Así se entiende mejor por qué *IM* tiene varias dimensiones a la vez: el sentimentalismo melancólico de la lírica romántica, la idealización de lo pastoril, la temeridad de la novela de aventuras, lo profético de la ciencia ficción, el tecnicismo de

---

<sup>69</sup> Analiza *El sueño de los héroes* pero aclara en seguida que la concepción de la novela como enmascaramiento genérico se aplica igualmente a *IM* (2002: 123, nota 1).

<sup>70</sup> Véase en particular la nota dos (2002: 123) de su trabajo.

<sup>71</sup> Dos propósitos fundamentales guían su trabajo: (1) retrazar la intertextualidad de *IM* y *Plan de evasión* que la crítica sitúa en el género utópico y pastoril (y las variantes de estos en la literatura contemporánea) y (2) argumentar la intertextualidad entre *IM* y *Plan de evasión*.

la exposición científica y el ambiente enigmático del género detectivesco-policial. Precisamente, en cuanto a esta última dimensión, Barrera ha subrayado que Bioy supo aprovechar oportunamente el género policial al arrojar una serie de “datos dispersos que en un principio despistan al lector para más tarde encajar[...] en un perfecto puzzle” (2007 [1982]: 52). La obra se construye entonces a modo de un rompecabezas, metáfora que también ha sido empleada por Scheines. Siempre según esta última,

Bioy propone un juego al lector: presenta el relato como un rompecabezas desarmado y confuso, o como un acertijo cuya clave está en los datos aparentemente intrascendentes y dispersos que el autor desliza en el texto y que se explican prolija y exhaustivamente al final. La explicación última despeja la incógnita, ata los cabos sueltos, muestra el rompecabezas terminado, pero no anula la dimensión fantástica sino que la fundamenta y la confirma, no dejando dudas sobre su misteriosa presencia. (1988: 98)

Pues bien, se han desarrollado las tres líneas esenciales de la interpretación del TF; a saber, el uso de un narrador de baja fiabilidad, la acumulación de distintos niveles narrativos y la fluctuación genérica. En el siguiente apartado, fundamentaré la hipótesis de trabajo para luego proceder al análisis del TF y de los TTMM.

## 5.4 El análisis traslatorio

Un primer análisis comparativo del original y las traducciones puso en evidencia diferencias entre el método traductor adoptado para el texto inglés por una parte y los dos otros TTMM por otra. Conviene aquí abrir un breve paréntesis para aclarar qué entiendo por “método”, un término que se confunde a menudo con el de “estrategia” o todavía de “técnica” de traducción. Adopto el término de método para marcar tendencias recurrentes y relativamente sistemáticas, que recorren todo el texto y por medio de los cuales haré afirmaciones sobre el proyecto global adoptado para la traducción de un texto en particular. Coincido en esto con Hurtado Albir, quien distingue entre método, estrategia y técnica, términos que define de la manera siguiente:

pensamos que conviene distinguir entre método, estrategia y técnica, reservando la noción de *técnica* para referirnos al *procedimiento verbal concreto, visible en el resultado de la traducción*, para conseguir equivalencias traductoras. A diferencia del *método*, que es *una opción global que recorre todo el texto y que afecta al proceso y al resultado*, la *técnica* afecta sólo al resultado y a unidades menores del texto. A diferencia de las *estrategias*, que *pueden ser no verbales y que se utilizan en todas las fases del proceso traductor para resolver los problemas encontrados*, las *técnicas* se manifiestan

únicamente en la reformulación en una fase final de toma de decisiones. (2004: 256-257; énfasis mío)

Bien, volviendo ahora a las diferencias entre las tres traducciones, conviene agregar que se ha comprobado que en inglés hay muchos más casos de desambiguación, explicitación y simplificación lingüística, mientras que en neerlandés y francés se respetan todo lo posible las particularidades formales del TF. Dicho sea de paso, e incluso si era completamente otra la finalidad del análisis, esa misma tendencia de la traducción norteamericana por seguir menos literalmente la versión original se observó también en el análisis de *LTJE* del capítulo anterior.

Ahora bien, para el caso de *IM*, y empleando la terminología de Toury, podemos postular que la *norma inicial* (Toury 1980, 1995) del texto inglés se inclina hacia el polo meta: lo que prima es el principio de *aceptabilidad*. Expliquemos primero que Toury adapta el concepto de norma, procedente de la sociología y psicología social, para su aplicación a la traducción (1980: 53-57 y 1995: 56-61). Las normas se refieren a determinadas regularidades en la traducción que no sean atribuibles a las diferencias sistémicas y que apuntan a restricciones u obligaciones externas o de tipo sociocultural. Dicho en otros términos, las normas “representan el conjunto de valores compartidos por los usuarios y que se plasman en pautas de comportamiento en el proceso traductor” (Hurtado Albir 2004: 564). Cabe destacar que, incluso si el concepto de “norma” y su aplicación han sido criticados por varias razones<sup>72</sup>, sigue siendo una noción útil para dar cuenta de la traducción como práctica comunicativa regida por valores socioculturales. Toury opera una clasificación entre diferentes tipos de normas: las normas *iniciales* se relacionan con la decisión inicial del traductor respecto a la orientación global de la traducción. O bien la traducción se adecua más a las normas vigentes en la cultura fuente (*adecuación*) o bien privilegia las normas de la cultura meta (*aceptabilidad*). Como bien señala Rabadán, ningún texto es exclusivamente el uno o el otro, sino que presenta rasgos que hacen inclinar la balanza hacia uno de los dos polos, el de la adecuación o, por el contrario, el de la aceptabilidad. Desde este punto de vista, es más oportuno hablar de *dominante* de la traducción. En palabras de Rabadán:

---

<sup>72</sup> El concepto de *norma* ha sido criticado sobre todo por su difícil comprobación y por su inserción en análisis que no dan cuenta del *contexto ideológico* en el que toda traducción se lleva a cabo (ver Rabadán 1991 y sobre todo Hermans 1999). Los marcos de análisis más recientes han logrado realzar la importancia del traductor individual, y ello no sólo en el nivel de la reflexión teórica sino también en sus instrumentos analíticos. Es el caso en particular de las tendencias recientes en traductología (el enfoque sociológico o incluso etnográfico en traductología). Que un enfoque centrado en el traductor individual no abandone necesariamente la noción de norma, sino que la afina, lo muestran Flynn (2007) y Meylaerts (2008). Vuelvo sobre esta cuestión en el análisis de la novela *Tres tristes tigres*.



la *norma inicial* de la traducción puede gravitar hacia uno de los dos polos extremos: el de la *adecuación* y el de la *aceptabilidad*, que corresponde al TM. Cuando la traducción tiende a conservar lo más posible los rasgos lingüístico-textuales del TO [texto original], el TM mostrará un tipo de equivalencia *formal*, si por el contrario, se da primacía al ideal de la *aceptabilidad*, las relaciones que conforman el postulado de equivalencia serán de tipo *funcional*. Como es lógico ningún binomio TO-TM muestra un único tipo de relaciones: lo que se da es una combinación entre ambos extremos. En este delicado equilibrio relacional la balanza puede inclinarse hacia uno de los dos polos, lo que determinará la *dominante* de la traducción. (Rabadán 1991: 198)

Regresemos ahora al caso concreto de la traducción norteamericana de *IM*. Su mayor inclinación hacia el polo de la *aceptabilidad* –o, al menos, mucho mayor que los dos otros TTMM analizados<sup>73</sup>– cuadra también con las opiniones que comúnmente circulan sobre las traducciones al inglés. En efecto, suele aceptarse que las traducciones realizadas en el ámbito estadounidense y orientadas hacia ese mercado muestran ocasionalmente importantes modificaciones morfosintácticas, léxicas y estilísticas. También suele admitirse que los traductores no dudan en adaptar sustancialmente el texto traducido al gusto y las exigencias del público meta. Conviene precisar que esa libertad que se toman algunos traductores al traducir hacia el inglés no siempre se percibe de forma positiva. Venuti, por ejemplo, en *The Translator's Invisibility. A History of Translation* (2008 [1995]), vincula abiertamente la discusión entre los dos métodos de traducción con una posición ideológica. Con el término de *invisibilidad*, Venuti apunta al hecho de que muchos traductores traducen con el objetivo de la transparencia, lo cual hace que el texto traducido se lea como si no fuera una traducción: “[u]nder the regime of fluent translating, the translator works to make his or her work “invisible”, producing the illusory effect of transparency that simultaneously masks its status as an illusion: the translated text seems “natural,” i.e. not translated” (2008: 5). Para Venuti, esta transparencia es consecuencia de la fluidez y la tendencia domesticante presentes en muchas traducciones angloamericanas: “[t]he illusion of transparency is an effect of fluent discourse, of the translator’s effort to insure easy readability by adhering to current usage, maintaining continuous syntax, fixing a precise meaning” (2008: 1). Como se destaca de esta última cita, para Venuti, la *adecuación* al modelo meta va más allá de la sintaxis fraseológica; también afecta al significado de determinadas palabras o frases. Siempre según Venuti, la elección entre la traducción domesticante (es decir,

---

<sup>73</sup> Como también se observará en el análisis de los fragmentos, la identificación de un enfoque global o norma inicial (orientada más hacia la *aceptabilidad* o la *adecuación*) no excluye la presencia de decisiones contradictorias a un nivel microestructural. Como bien afirma Toury, toda traducción se caracteriza por una serie de decisiones *ad hoc* o un compromiso entre los dos polos. Coincido con Toury cuando advierte que la noción no refleja realidades absolutas sino que es útil por razones teóricas y metodológicas (Toury 1995: 57).

aquella que borra el elemento extranjero del texto traducido) y la extranjerizante (aquella que deja filtrar el elemento extranjero) atañe a una cuestión ética. Si el traductor opta por la estrategia domesticante, ignora *el otro* o lo diferente. Siempre según Venuti (2008: 16), una traducción extranjerizante, en tanto que limita la violencia etnocéntrica de la traducción, puede corresponder a una intervención cultural estratégica en el estado actual del mundo, caracterizado por la dominación del modelo anglosajón.

De más está precisar que la tesis de Venuti no pasó inadvertida. Tanto su terminología como su metodología y algunas de sus conclusiones han sido objeto de críticas y serios reparos. Pym (1996: 166) formula objeciones relacionadas con la falta de solidez de algunas de las definiciones. Se pregunta en qué consiste esa cultura angloamericana mencionada por Venuti y dónde situar sus límites. También le critica el material cuantitativo avanzado en apoyo a su tesis. En particular las cifras que reflejan la proporción del número de volúmenes traducidos respecto a los originales en el mercado norteamericano son contestadas por Pym (*ibid.*: 168-169). Asimismo, muestra desacuerdo con el interés exclusivo por la situación anglosajona. Para Pym, la tendencia a la fluidez que asegura la legibilidad no es un fenómeno propiamente anglosajón. Bien al contrario, se tiene que ver en función de las relaciones jerárquicas entre distintas culturas, una cuestión debatida previamente por Toury (1995: 274-279) en términos de *ley de interferencia*. Habría, pues, mayor tolerancia frente a cierta interferencia del TF en el TM cuando la cultura o lengua fuente goza de mayor prestigio o cuando se traduce hacia una cultura o lengua meta minoritaria. Inversamente, argumenta Pym, uno se espera a que una lengua prestigiosa sea menos tolerante frente a interferencias de una lengua o cultura fuente menos prestigiosa. Así lo formula Pym:

one would expect fluency (“non tolerance of interference”) to come to the fore in any target in a relatively superior or prestigious position with respect to a source culture [...] So should we be surprised that a culture as relatively major, prestigious and big as Anglo-Americandom tends towards fluency in its translations? There is nothing “radically English” about the phenomenon. Anglo-Americans are not the only ones to have had their culture in such a position. Yet theirs seems to be the only case the professor of English [Venuti] is professionally inclined to see. (1996: 171)

La argumentación de Venuti también ha sido criticada por Tymoczko (2000). Incluso si no está en completo desacuerdo con la tesis final de Venuti –es decir, que la cultura norteamericana tiende a colonizar los productos culturales extranjeros (2000: 35)–, Tymoczko le reprocha su falta de marco conceptual fijo y, en consecuencia, cierta incoherencia en la terminología empleada:

it is telling that Venuti uses a number of terms [such as foreignizing, domesticating, resistance, minoritizing] rather than employing a unified terminology: it allows him to shift ground and alter the basis of his argument as it suits him, without committing himself to the particularities, difficulties and implications of any one term. (2000: 34)

Ahora bien, por muy acertadas que puedan ser las críticas al trabajo de Venuti, no anulan la pertinencia que tienen algunos de sus comentarios para mi propio punto de partida; a saber, que la traducción norteamericana tiende a mostrar fluidez y a insertar más modificaciones léxicas, sintácticas y estilísticas. Más adelante, explicitaré cómo vinculo estas modificaciones con la hipótesis de trabajo adoptada para el análisis de *IM*, pero antes, a modo de ejemplificación, mostraré los contrastes entre las traducciones a partir del análisis del primer párrafo. Esto equivale a decir que el análisis incluido en el siguiente apartado no se enfoca primordialmente en la ironía. La finalidad es otra: ejemplificar las tendencias diferentes del texto inglés comparado con las otras dos traducciones y mostrar que, sobre el continuo cuyos dos polos opuestos son la adecuación y la aceptabilidad, la traducción norteamericana tiende más hacia el polo de la aceptabilidad. O, en términos de Venuti, pero sin por lo tanto vincular lo comprobado con las consecuencias ideológicas de Venuti, se podría decir que el texto inglés muestra un grado de fluidez estilística mucho más alto. Como se destacará en el análisis de los textos, muchos fragmentos muestran mayor explicitación<sup>74</sup>: se desambiguan partes, se adoptan estructuras sintácticas menos complejas o se explicita información no presente en el TF.

#### 5.4.1 Análisis preliminar: el primer párrafo

Como formulé en el párrafo anterior, el porqué de este primer acercamiento al texto es mostrar, aunque sucintamente, las tendencias observadas y que han dado lugar a la

---

<sup>74</sup> Explicitación y generalización son nociones centrales en los trabajos que estudian los llamados *universales* de la traducción. Estos últimos se entienden como determinados principios lingüísticos presentes típicamente en los textos traducidos pero no en los originales, por lo que se les considera inherentes al proceso de traducción y no relacionados con las particularidades de las lenguas implicadas. Por ejemplo, se ha explicado el fenómeno de la explicitación haciendo referencia al intenso trabajo interpretativo del traductor. Eso conllevaría que el traductor añada “contenidos en principio sólo implícitos en el texto de partida” (Fernández Polo 1999: 284). Hay material que confirma la tesis de la explicitación como universal de la traducción (Baker 1993, Olohan y Baker 2000), aunque cabe observar que se han criticado la metodología empleada así como la falta de rigor y representatividad para formular conclusiones tajantes al respecto (Becher 2010). De ahí que otros prefieran hablar de *tendencias*, más que de *universales* (Toury 2004, Chesterman 2004). En mi trabajo, se usa el concepto de explicitación con fines descriptivos. De ninguna manera tomo posición en el debate sobre la validez y el rigor de los métodos. Ni mi metodología ni la extensión de mi corpus lo permitirían.

hipótesis de trabajo para el análisis de *IM*. Es decir, mostrar que las intervenciones en el texto norteamericano son más frecuentes y drásticas. Si bien es cierto que, dada esa finalidad, cualquier fragmento podría convenir, también se puede argumentar que el inicio de la novela es un lugar más adecuado que cualquier otro, puesto que es allí donde se establece el tono general de la obra (Schoentjes 2007: 136) y la contextualización necesaria para situar el centro deíctico de la narración (Philippe 1998).

Para facilitar la discusión, he subdividido el primer párrafo del TF en tres partes separadas. Como ha sido el caso para todos los análisis, los fragmentos del TF serán seguidos siempre por, respectivamente, la traducción norteamericana, neerlandesa y francesa. Cabe precisar todavía que las modificaciones más importantes se han señalado en letra negrita:

[1] Hoy, en esta isla, ha ocurrido un milagro. El verano se adelantó. Puse la cama cerca de la pileta de natación y estuve bañándome, hasta muy tarde. Era imposible dormir. (93)

Today, on this island, a miracle happened: summer came ahead of time. I **moved** my bed **out** by the swimming pool, **but then, because** it was impossible to sleep, I stayed in the water **for a long time**. (9)

Er is vandaag op dit eiland een wonder gebeurd. De zomer was vroeger dan anders. Ik had mijn bed vlak bij het zwembad gezet en tot heel laat gezwommen. Slapen was **uitgesloten**. (11)

Aujourd'hui, dans cette île, s'est produit un miracle. L'été a été précoce. J'ai disposé mon lit près de la piscine et je me suis baigné jusque très tard. **Impossible de dormir**. (11)

Llama la atención en el texto inglés que se explicita la relación entre varias unidades semánticas, ya sea entre distintas frases o dentro de una sola frase. El narrador del TF abre la novela con una serie de frases sucesivas relativamente breves y que no hacen explícitas las relaciones entre las unidades contiguas. Por ejemplo, del TF sólo se infiere que el milagro mencionado refiere al adelanto del verano. Asimismo, el lector del TF también infiere que el narrador se baña hasta muy tarde *porque* el calor impide que se duerma. Mi punto aquí es que esas relaciones no se mencionan de forma explícita en el TF, pero sí en la traducción norteamericana. Cuatro elementos en el texto inglés explicitan la relación entre las ideas vehiculadas. Primero, la puntuación: los dos puntos en inglés unen dos oraciones separadas en el TF y explicitan de esa forma en qué consiste el milagro. Segundo, la unión de dos oraciones separadas y la adición de la conjunción “because” explicita por qué el narrador se encuentra en el agua: el calor le impide dormir y por eso se baña durante un lapso de tiempo alargado. Tercero, e

íntimamente relacionado con el punto dos que acabo de mencionar, la modificación de la progresión temática: al alterar la sintaxis de la frase e insertar la subordinada causal “because it was impossible to sleep”, se explicita una relación causal que sólo es implícita en el TM. Cuarto, por la inserción de una conjunción adversativa seguida por un conector temporal: “but then” hace hincapié en la sucesión lógica de las acciones del narrador: éste (a) pone la cama cerca de la piscina para dormir, (b) pero, ya que hace mucho calor y es imposible dormir, (c) se queda en el agua durante mucho tiempo. A la par de modificaciones a nivel causal y temporal, el texto inglés inserta información nueva al modificar la semántica del verbo original “puse”, traducido por “move out”. Es decir, en inglés se explicita información que el lector del TF aún no recibe: el narrador se encuentra en un espacio cerrado y, por el calor, mueve su cama hacia fuera, lo que se comunica por un verbo de movimiento que no está presente en el TF. El lector del TF sólo supone que el narrador se encuentra primero en otro lugar, no necesaria aunque probablemente cerrado, y mueve su cama en la dirección de la piscina. Claro está, sería incorrecto afirmar que las otras traducciones no muestran cambio alguno. En neerlandés, por ejemplo, se refuerza la imposibilidad de dormir por el léxico del participio (“uitgesloten”); en francés se enfatiza el estilo elíptico del narrador al omitir el verbo de la oración “impossible de dormir”. Pero, no cabe duda alguna de que las intervenciones en neerlandés y francés son menos frecuentes y drásticas.

Observemos ahora lo que sigue inmediatamente después, no sin antes recordar que los fragmentos discutidos aquí forman parte de un solo párrafo, que he dividido por razones analíticas:

[2] Dos o tres minutos afuera bastaban para convertir en sudor el agua que debía protegerme de la espantosa calma. A la madrugada me despertó un fonógrafo. No pude volver al museo, a buscar las cosas. Huí por las barrancas. (93)

The heat was so intense that after I had been **out of the pool** for only two or three minutes **I was already bathed in perspiration again**. As day was breaking, **I awoke to the sound** of a phonograph record. **Afraid to go back** to the museum to get my things, I ran away down through the ravine. (9)

**Je** was nog geen minuut op het droge of het water dat je zou moeten beschermen tegen de verzengende hitte was al zweet geworden. Vroeg in de ochtend werd ik gewekt door een grammofoon. Ik kon niet terug naar het museum om mijn spullen te halen. Ik vluchtte door het ravijn. (11)

Deux à trois minutes à l'air suffisaient à convertir en sueur l'eau qui devait me protéger de l'effroyable touffeur. A l'aube, un phonographe m'a réveillé. **Je n'ai pas eu le temps** de retourner chercher mes affaires au musée. J'ai fui par les ravins. (11)

En el TF, la estructura para marcar las relaciones entre el agua, el sudor y el narrador es estilísticamente marcada. No el elemento humano, sino el agua y el sudor son enfatizados. Frente al agua y el sudor, el narrador aparece como entidad pasiva. Detengámonos ahora en el texto norteamericano: de la transformación del agua en sudor no se dice absolutamente nada. Con ello no digo que cambie la pasividad del narrador: se usa una estructura pasiva clásica (“to be bathed in”) que transmite el mismo papel pasivo. Pero lo cierto es que la estructura en español es más marcada, en el sentido de que es más inhabitual y provoca sorpresa.

En la frase siguiente del TF se acentúa una vez más el papel pasivo del narrador: el fonógrafo es el agente sintáctico y el narrador el paciente del verbo despertar. La estructura inglesa no mantiene este matiz: el narrador es el agente sintáctico del verbo “awake to”, incluso si la semántica del verbo hace difícil asignar al agente un papel realmente activo. En cuanto a la tercera frase, se añade información no presente en el TF: el narrador no puede regresar al museo por *miedo*, una información que sólo se intuye en el TF. Por otra parte, observamos que también en francés se añade información: el narrador no regresa por *falta de tiempo*. La unión de la tercera (“No pude volver [...]”) y cuarta frase (“Huí por las barrancas”) en la traducción norteamericana explicita las relaciones lógicas entre las distintas acciones del narrador: el miedo hace que no regrese al museo y huya por las barrancas. En los otros textos se mantiene intacto el estilo elíptico del narrador.

Pasemos ahora a la tercera parte del primer párrafo:

[3] Estoy en los bajos del sur, entre plantas acuáticas, indignado por los mosquitos, con el mar o sucios arroyos hasta la cintura, viendo que anticipé absurdamente mi huida. Creo que esa gente no vino a buscarme; tal vez no me hayan visto. Pero sigo mi destino; estoy desprovisto de todo, confinado al lugar más escaso, menos habitable de la isla; a pantanos que el mar suprime una vez por semana. (93)

Now I am in the lowlands at the southern part of the island, where the aquatic plants grow, where mosquitoes torment me, where I find myself waist-deep in dirty streams of sea water. And, what is worse, I realize that there was no need to run away at all. Those people did not come here on my account; I believe they did not even see me. But here I am, without provisions, trapped in the smallest, least habitable part of the island—the marshes that the sea floods once each week. (9)

Ik bevind mij **nu** op het wad aan de zuidkant, tussen **de** waterplanten, waar ik **gek word** van de muskieten, tot mijn middel in de zee of de vieze rivieren en ik zie in dat ik belachelijk voorbarig gevlucht ben. Ik denk dat die mensen helemaal niet gekomen zijn om me te halen; misschien hebben ze me niet eens gezien. **Maar kome wat komen moet**; ik ben alles **kwijt**, en verbannen naar de meest kale, **onbewoonbare** plek van het eiland; moerasgebied dat eenmaal per week door de zee **overstroomd wordt**. (11)

Je suis dans les basses terres du sud, parmi **les** plantes aquatiques, exaspéré par les moustiques, avec la mer ou des ruisseaux boueux jusqu'à la ceinture, me rendant compte que j'ai précipité absurdement ma fuite. Je crois que ces gens ne sont pas venus me chercher ; il se peut, même, qu'ils ne m'aient pas vu. Mais je **subis** mon destin : démuní de tout, je me trouve confiné dans l'endroit le plus étroit, le moins habitable de l'île, dans des marécages que la mer **recouvre** une fois par semaine.  
(11)

En inglés, se añade un deíctico temporal ("now"), que también se presenta en neerlandés ("nu"). Pero llama la atención sobre todo que se modifica radicalmente el estilo elíptico del narrador en inglés, por la sustitución de las tres aposiciones mediante subordinadas relativas. Así, las expresiones "entre plantas acuáticas", "indignado por los mosquitos" y "con el mar o sucios arroyos hasta la cintura" del TF se convierten respectivamente en "where the aquatic plants grow", "where mosquitoes torment me" y "where I find myself waist-deep in dirty streams of sea water". Llama la atención también que en esta última expresión se modifica, como en el fragmento anterior, el régimen sintáctico de la frase. Me refiero a lo siguiente: ahí cuando el narrador del TF parece padecer los efectos de la naturaleza ("estoy [...] con el mar [...] hasta la cintura"), el narrador del texto inglés es el agente sintáctico de un predicado que denota un estado ("I find myself waist-deep").

A diferencia de la tendencia descrita en el fragmento anterior; a saber, la unión de frases aisladas, se produce aquí lo contrario: se separa una sola frase en dos distintas. Más importante aún que la organización a nivel de la frase es la explicitación semántica en la traducción de la expresión "viendo que anticipé absurdamente mi huida". En inglés, ésta se convierte en otra, semánticamente muy distinta: "And, what is worse, I realize that there was no need to run away at all". En otros términos: en el TF, el narrador transmite una evaluación despreciativa de su propia reacción en tanto que la califica de absurda. Esta apreciación ha desaparecido en el texto norteamericano, donde se enfatiza el carácter inútil pero no forzosamente absurdo de la huida. Además, se ha insertado una expresión argumentativa ("what is more"). En la frase que sigue, se nota un desplazamiento del verbo de creencia: el narrador del texto norteamericano no emite su punto de vista personal al declarar que la gente no vino a buscarle a él; es la información sobre la posibilidad de ser visto por ellos la que se presenta como una opinión, cuando en el TF se presenta como una mera posibilidad ("tal vez"). Por último, cabe destacar todavía la forma en que se traduce la expresión relacionada con el destino ("sigo mi destino"). Como se puede observar, todas las traducciones insertan modificaciones. En francés, se emplea un verbo que enfatiza lo inevitable del destino ("je subis mon destin") mientras que en neerlandés e inglés se opta por una expresión que no contiene la referencia explícita al destino pero sí el carácter de destino y la idea de la falta de perspectiva. Por otra parte, todavía llama la atención la explicitación léxica en el

texto inglés para hablar de lo que le falta al narrador: si, en el TF, el narrador es “desprovisto de todo”, en el texto norteamericano sólo le faltan provisiones.

En resumen, este primer análisis microscópico del párrafo que abre la novela deja entrever cierta tendencia a la explicitación en el texto inglés. Varias técnicas<sup>75</sup> contribuyen a esta explicitación: adición de conjunciones causales y adversativas así como de deícticos temporales y espaciales; explicitación léxica; inserción de información nueva; omisión de información ambigua; uso de expresiones menos marcadas. También se han hecho intervenciones estilísticas para aumentar la legibilidad del texto: la escisión de frases largas en frases más breves, o, inversamente, la unión de frases entrecortadas y elípticas por medio de conjunciones argumentativas.

Pues bien, ya he mencionado que no me interesa vincular estas modificaciones con juicios respecto a cierto narcisismo cultural predominante en las culturas anglosajonas, como lo ha hecho Venuti (2008: 266). Mi objetivo es mucho más modesto: verificar si la tendencia a la explicitación de la traducción norteamericana influye en la ironía de determinados fragmentos. Si aceptamos que la ironía de *IM* es, como lo he argumentado en la primera parte de este capítulo, una ironía sutil y difusa que debe mucho a la comunicación indirecta, fragmentada y ambigua de un narrador poco fidedigno, entonces me parece justificado postular que cuanto más se explicita el discurso de este narrador, tanto menos irónica sea la novela. El análisis a continuación se organizará en función de algunos rasgos expresivos que cuadren con la multiplicidad e inestabilidad interpretativas que he planteado en la primera parte del capítulo. Se trata a menudo de elementos de la microestructura que contribuyen a la semántica del texto: la puntuación, determinadas figuras retóricas que guardan una relación con el modo de expresión encubierto o ciertas ambigüedades léxicas. Conviene agregar que mi análisis de elementos de la microestructura delata también mi postura ante la narrativa de Bioy. Al igual que otros críticos, estoy convencida de que *IM* se caracteriza por un estilo conciso y económico, en el que cada elemento lingüístico, por muy breve e insignificante que parezca, se convierte en marcador de significado (Levine 1982). Se podría incluso recurrir a un argumento extratextual. En efecto, el mismo Bioy propició a que nos detuviéramos en los detalles expresivos de la microestructura: a Rodríguez Monegal (1974) le ha confesado que solía trabajar infinitamente cada frase. Lo que afirmó Bioy extratextualmente se comprueba muy claramente si observamos las diferencias entre la primera versión de *IM*, publicada por vez primera en la revista *Sur* (Barrera 2007 [1982]: 99; nota 36) con la versión posterior de *IM*, cuando se publicó en forma de libro. En efecto, el tipo de modificaciones ponen en evidencia las exigencias del autor en cuanto a la precisión y perfección estilística.

---

<sup>75</sup> En cuanto a las diferencias entre método, técnica y estrategia, ver mi observación en el apartado 5.4.



## 5.4.2 Puntuación

Se acepta generalmente que la puntuación participa no sólo en la sintaxis sino también en la semántica del texto. En lo que atañe a la puntuación como posible señalización textual de la ironía, se insiste a menudo en el papel que puede desempeñar la puntuación en la interpretación de fragmentos irónicos. Casi siempre se menciona la propuesta del signo de ironía hecha por Alcanter de Brahm a finales del siglo XIX. Para muchos, la falta de éxito de esa propuesta guardaría relación con la imposibilidad de una señalización unívoca y con el principio de economía: cuanto más se señala la ironía, menos eficacia tiene<sup>76</sup>. Frente a la falta de un signo explícito que indique la intención irónica en un fragmento, el autor se ve limitado al uso de los signos de puntuación clásicos para compensar la ausencia del cuerpo semafórico del ironista (Hamon 1996: 84), o el lenguaje corporal de la conversación (Schoentjes 2001: 162). Hamon agrega que si bien todo signo de puntuación, como elemento visible de lo escrito, contiene el potencial para convertirse en marcador irónico, tres circunstancias hacen que señale con más eficacia su intención irónica: su explicitación<sup>77</sup>, su frecuencia y su coincidencia textual con una de las operaciones de base de la ironía, como pueden ser, por ejemplo, la distancia o la nota axiológica (1996: 87).

Ahora bien, si me detengo en la cuestión de la puntuación en *IM* es porque la proliferación de los puntos suspensivos<sup>78</sup> en el TF<sup>79</sup> llama la atención. Su uso produce dos efectos. Por una parte, enfatizan el suspenso de la narración, muy propicio al ambiente enigmático del policial. Por otra parte, hacen hincapié en la reticencia que tanto caracteriza al narrador: corresponden al temor, vacilación, duda e incluso sugieren al lector que el narrador sabe más de lo que comunica.

Cabe observar primero que la semántica de la puntuación varía según la lengua, por lo que sería imprudente reducir la presente discusión a un sencillo conteo de los puntos suspensivos en el TF y los TTMM. A este respecto, Newmark, por ejemplo, señala que los puntos suspensivos en español indican “pausa inesperada, conclusión vaga, omisión o que el lector ya conoce lo que sigue” (1995: 87), mientras que en inglés indican sencillamente omisión de algún pasaje. Siempre según Newmark, “donde el inglés usa la

---

<sup>76</sup> Schoentjes (2007: 249-262) repasa las distintas opiniones (entre otras las de Muecke (1969: 56), Booth (1974: 55), Hutcheon [1981: 153]) y pone en guardia contra un rechazo precipitado de la propuesta de Alcanter de Brahm (seudónimo-anagrama de Marcel Bernhardt), que es mucho más ambigua de lo que parece (2007: 262).

<sup>77</sup> Con la explicitación se refiere a lo inhabitual de la tipografía; el uso de los puntos suspensivos en un poema por ejemplo.

<sup>78</sup> También el uso particular de algunas cursivas y del paréntesis. Me detengo exclusivamente en los puntos suspensivos porque su presencia y función en la semántica del texto son más sistemáticas.

<sup>79</sup> Véase en el TF, las páginas 95, 98, 103, 109 (tres veces), 110 (tres veces), 111, 112, 114, 116 (tres veces), 117, 122 (dos veces), 123, 124 (dos veces), 125 (seis veces), 127, 128 (dos veces), 129, 130, 133 (tres veces), 145, 146, 148 (dos veces), 149 (dos veces), 151, 153 (cuatro veces), 163 (dos veces), 171 y 175.

raya el español acude a los dos puntos o a los puntos suspensivos” (1995: 86). Esto corresponde también a lo observado en el corpus: en efecto, la traducción al inglés de *IM* muestra casos en que los puntos suspensivos son sustituidos por algún otro signo tipográfico; en particular los paréntesis. Observemos el siguiente ejemplo, en el que el narrador narra su descenso a los sótanos.

[4] arriba no había nada; bajé a los sótanos y... esa noche ignoré mi enfermedad, olvidé que los horrores que estaba pasando vienen, solamente, en los sueños. (103)

There<sup>80</sup> was nothing upstairs, so I went down to the basement and— that night I forgot my sickness, I forgot the horrible, nightmarish existence I was leading. (18)

boven was niets; ik ging naar beneden naar de kelders en... die nacht dacht ik niet meer aan mijn ziekte en vergat ik dat de afschuwelijke dingen die mij overkwamen alleen in dromen gebeuren. (23)

en haut, il n’y avait rien; je descendis dans les souterrains et... cette nuit-là je laissais de côté la maladie, j’oubliai que les horreurs que j’étais en train de vivre ne se rencontrent que dans les rêves. (21)

Cabe subrayar, sin embargo, que son relativamente pocos los casos como éste, en que se sustituyen los puntos suspensivos por algún signo equivalente en inglés. Para la mayoría de los casos, la traducción norteamericana anula la semántica de los puntos suspensivos: muy frecuentemente son reemplazados por un punto final, y no una raya (u otro signo), como había sugerido Newmark. El contraste es tanto más visible en cuanto que las traducciones al francés y neerlandés casi siempre han mantenido intactos los puntos suspensivos.

Observemos al respecto el siguiente fragmento. El narrador acaba de explicar que llegó a la isla con la ayuda del comerciante italiano y que la isla se hizo famosa por acontecimientos un tanto sórdidos: cerca de la isla se había fondeado un barco cuya tripulación murió en condiciones sumamente sospechosas. Justo después, el narrador añade lo siguiente:

[5] Anoche, por centésima vez, me dormí en esta isla vacía... (95)

Last night, for the hundredth time, I slept in this deserted place. (10)

Gisteravond ben ik voor de honderdste keer ingeslapen op dit verlaten eiland... (12)

---

<sup>80</sup> Sólo el texto inglés modifica el punto y coma de la frase anterior en un punto final, lo que explica la mayúscula de la primera palabra.

La nuit dernière, pour la centième fois, je me suis endormi dans cette île déserte...  
(12-13)

Los puntos suspensivos aquí apoyan tipográficamente el ambiente de enigma creado y mantenido a lo largo de la obra. Al lector se le presentan una serie de pistas que éste tiene que descifrar<sup>81</sup>, como suele ocurrir en el género detectivesco. La frase en sí es anodina, pero al terminar por puntos suspensivos, anticipa el que la vacuidad de la isla sea por lo menos discutible. La ausencia de los puntos suspensivos en inglés afecta a la percepción que tenemos del narrador. En el TO se nos presenta a un narrador que quizá sabe más de lo que desea comunicar. No así en inglés: el tono declarativo anula todo efecto de extrañeza, o de enigma.

Observemos todavía otro ejemplo, en que la omisión de los puntos suspensivos en inglés reduce sustancialmente el tono de sugestión:

[6] Estaba en los cuartos reservados para que los sacerdotes tomen los desayunos y se cambien de ropa (no he visto ningún cura ni pastor entre los ocupantes del museo) y de pronto hubo dos personas, bruscamente presentes, como si no hubieran llegado, como si hubieran aparecido nada más que en mi vista o imaginación... (109)

I was in one of the anterooms where the priests eat breakfast and change their clothes (I have not seen a member of the clergy among the occupants of the museum, and all at once two people were standing there, as if they had not arrived, as if they had appeared only in my sight or my imagination. (23)

Ik was in de speciale vertrekken waar de priesters ontbijten en zich verkleden (onder de museumbezitters heb ik geen pastoor of dominee gezien) en plotseling zag ik twee personen; ze waren er opeens alsof ze niet binnengekomen waren, alsof ze alleen in mijn ogen of verbeelding verschenen waren... (31)

Je me trouvais dans les pièces réservées aux prêtres pour y déjeuner et changer de vêtements (je n'ai remarqué ni curé ni pasteur parmi les occupants du musée), lorsque, tout à coup, il y eut là deux personnes soudain présentes, comme si elles n'étaient pas arrivées, comme si elles étaient apparues spontanément dans le champ de ma vision ou dans mon imagination... (27)

---

<sup>81</sup> Veremos más adelante que la ambigüedad léxica tiene una función muy similar a la que cumplen los puntos suspensivos: hacen que se interrumpa la lectura y que se sospeche que el narrador desea comunicar algo más de lo que escribe en su diario.

El uso de los puntos suspensivos es muy similar al del fragmento anterior; contribuye a crear un ambiente enigmático que proyecta sobre el narrador dudas respecto al carácter verídico de sus afirmaciones. Al modificar el texto inglés, se anula esta función de los puntos suspensivos.

### 5.4.3 Recursos retóricos

He explicado en la primera parte del capítulo que la narración global presenta una superposición de tres puntos de vista, posibilitando así la tensión entre distintas instancias de enunciación. Cabe observar, sin embargo, que esas tensiones también se materializan al interior de una sola y misma instancia enunciativa. En lo que sigue, analizaré partes del discurso (tanto del narrador como de Morel) que se caracterizan por su manifiesta ambigüedad e incluso negatividad. Analizaré estas características a partir de las figuras retóricas empleadas. Como bien lo subraya Hamon, el régimen retórico constituye uno de los procedimientos más eficaces para que la ironía se señale casi por sí sola. Es, pues, uno de sus recursos más visibles (1996: 92). Siempre según Hamon, incluir figuras literarias en un discurso literario compensa, como también lo hace la tipografía, la ausencia de los gestos y entonación del discurso oral:

la “figure” absente de l’orateur, son visage, lieu de la mimique d’alerte de l’ironie en régime oral, est représentée en régime littéraire écrit par “figure” (ou “l’image”) rhétorique, lieu d’une gesticulation sémantique qui d’une part “donne à voir” et d’autre part est “voyante”. (1996: 92-93)

Otra particularidad del texto explica que analizo (parte de) la ironía en *IM* por las figuras retóricas; a saber, el carácter fuertemente suasorio del texto. Ya he mencionado que el narrador emplea el diario para comunicar la injusticia de su condena y convencer a sus futuros lectores. La finalidad suasoria del narrador al redactar su diario la explicita él mismo: escribe para dejar “testimonio del adverso milagro”, pero también le interesa convencer al lector de su inocencia. Sin embargo, al insistir tan irrazonablemente en la injusticia de su caso, se produce el efecto contrario: el lector duda de su sinceridad. Lo ilustraremos comentando un fragmento del texto. Aquí, el narrador afirma con desesperada insistencia su adhesión al rigor y la objetividad profesados por Leonardo:

Siento con desagrado que este papel se transforma en testamento. Si debo resignarme a eso, he de procurar que mis afirmaciones puedan comprobarse; de modo que nadie, por encontrarme alguna vez sospechoso de falsedad, crea que miento al decir que he sido condenado injustamente. Pondré este informe bajo la divisa de Leonardo —*Ostinato rigore*— e intentaré seguirla. (179)

La desconfianza del lector respecto a la honestidad o tentativas de rigor se instala por varias razones. Primero, y ya lo he mencionado anteriormente, las reacciones tan intempestivas de un narrador asociado a sensaciones fuertes; el miedo, la pasión o la obsesión. Pero del fragmento mencionado aquí destaca un uso recalcado de la modalidad obligativa (“debo resignarme” y “he de procurar”), o el uso de la frase hipotética (“si debo resignarme”) y la falta de precisión en la formulación. Es difícil, por ejemplo, saber a qué se refiere la expresión “por encontrarme alguna vez sospechoso de falsedad”. La frase contiene varios elementos léxicos con valor referencial ambiguo: “alguna vez” o “falsedad”. Además, la posición de esta frase subordinada crea sospechas, puesto que interrumpe el razonamiento causal del narrador: si las afirmaciones del narrador son comprobables, ningún lector del testamento tendrá razones de creer que el narrador miente. Pero, al insistir tanto, y al intercalar la frase sobre las sospechas en medio de las dos partes esenciales de su razonamiento, produce el efecto contrario. Dicho de otra forma, el lector se fija en la posibilidad de falsedad más que en otra cosa. Este tipo de ambigüedades o rupturas de razonamientos causales se presentan a lo largo del texto.

A continuación contrastaré una serie de fragmentos que ejemplifican la expresión encubierta, que, así lo he argumentado, contribuye al discurso inestable. Agruparé los fragmentos de acuerdo a su inclinación hiperbólica, oximorónica/antitética, eufemística/antifrástica y ambigua (mediante la polisemia o el *double entendre*).

#### 5.4.3.1 Estructuras hiperbólicas

Tomemos un primer ejemplo de lenguaje hiperbólico, un recurso que cuadra perfectamente bien con la finalidad suasoria del diario. Por ejemplo, el narrador apela a la compasión del lector exagerando los peligros y las dificultades de la vida en la isla. Al hablar de los efectos secundarios provocados por la ingestión de plantas venenosas, dice lo siguiente:

[7] El dolor, una lividez húmeda y espantosa, catalepsias que no me dejaron un recuerdo, inolvidables miedos soñados, **me han permitido conocer** las plantas más venenosas. (107)

La desproporción de los efectos del veneno viene reforzada también por el ritmo ascendente de la enumeración. Ésta produce sorpresa al contener una sinestesia (“lividez húmeda”) o al presentar de forma contigua elementos contradictorios: catalepsias sin recuerdos que se oponen a lo inolvidable de los miedos, los cuales resultan ser irreales puesto que son soñados. Observemos primero las traducciones:

**I learned to recognize** the most poisonous plants by the pain I suffered, the attacks of fever, the dreadful discoloration of my skin, the seizures that obliterated my memory, and the unforgettable fears that filled my dreams. (22)

**Mijn kennismaking met** de giftigste planten verliep met pijn, angstaanjagende bleekheid gepaard gaande met transpiratie, verstijvingen waardoor mijn geheugen niet meer functioneerde [sic] en onvergetelijke angstdromen. (30)

La douleur, une lividité humide et terrifiante, des états cataleptiques qui ne m'ont laissé aucun souvenir, d'inoubliables cauchemars d'épouvante m'ont permis de **reconnaître** les plantes les plus vénéneuses. (26)

El efecto hiperbólico se mantiene intacto: las exageraciones para definir los síntomas de dolor están claramente presentes. Además, en la traducción norteamericana se acompaña esta exageración con un efecto sonoro en las múltiples aliteraciones, en *p* (“poisonous plants”), *d* (“dreadful discoloration”) y *f* (“fever”, “unforgettable”, “fears”, “filled”). Lo que sí cabe observar es que en inglés y neerlandés se modifica el orden sintáctico de la frase, neutralizando en parte el efecto del extrañamiento. Me refiero a que tanto en inglés como en neerlandés se pone mayor énfasis en la intervención del humano. En inglés, el narrador aprende a reconocer (“I learned to recognize”) y en neerlandés el narrador tiene un “encuentro” con las plantas más venenosas (“mijn kennismaking met”). La frase del TF es marcada ante todo por los verbos “permitir” y “conocer”, que se interpretan como parte de una antífrasis: más que *permitido*, ha sido inevitable y obligatorio conocer las plantas venenosas. Además, el uso del verbo “conocer” es llamativo; más acorde a la realidad sería el verbo *reconocer*. En inglés y en francés se ha transmitido este último significado. En neerlandés, se mantienen las incongruencias mediante la expresión del encuentro con las plantas venenosas.

El siguiente fragmento produce un efecto similar: sobre el narrador caen sospechas por su modo de expresión indirecto, caracterizado a la vez por antífrasis e hipérbol. Obsérvese lo que afirma el narrador cuando ve a Faustine subir por las escaleras. Cabe apuntar que, aquí, el narrador no se entera aún de la verdadera índole de los habitantes:

[8] Por ese cuerpo interminable, por esas piernas demasiado largas, por esa tonta sensualidad, yo exponía la calma, el Universo, los recuerdos, la ansiedad tan vívida, la riqueza de conocer las costumbres de las mareas y más de una raíz inofensiva. (136)

La información de este fragmento es incompatible con lo que leemos en otras partes de la novela. Antes que nada por la descripción que nos da el narrador de Faustine y su insistencia en los defectos físicos: un cuerpo interminable, piernas demasiado largas y una sensualidad tonta. Esos rasgos están en abierto contraste con lo que sabemos por

otras declaraciones del narrador quien describe a Faustine como “indubitablemente” e “ilimitadamente hermosa” (107, 145). La enumeración de los sacrificios que está dispuesto a hacer (exponer “la calma, el Universo, los recuerdos, la ansiedad tan vívida, la riqueza de conocer las costumbres de las mareas y más de una raíz inofensiva”) tampoco corresponde a lo que sabemos de él en otras partes de la novela. Es muy improbable que el narrador aprecie las costumbres de las mareas puesto que las inundaciones amenazan su vida, al menos una vez por semana. De muchos otros fragmentos, y, en particular, del fragmento que acabo de analizar, sabemos que las raíces son todo menos inofensivas: el narrador afirma que las plantas venenosas le producen alucinaciones y dolores insoportables. También la calma, el Universo y la ansiedad vívida son expresiones ambiguas; no corresponden en absoluto al discurso paranoico habitual del “perseguido, solitario, misántropo” (128). Ahora bien, frente a tantas incompatibilidades, ¿qué credibilidad otorgarle entonces al narrador? Como se destaca de las traducciones, se mantienen muchas de las ambigüedades:

As I looked at her I reflected that I was risking everything—my own peace of mind, the Universe, memories, my intense anxiety, the pleasure of learning about the tides and about more than one inoffensive root—for that ample body, those long, slender legs, that ridiculous sensuality. (47)

Voor dit eindeloze lichaam, die veel te lange benen, die dwaze sensualiteit zou ik alles willen geven: de rust, het Universum, mijn herinneringen, het vurige verlangen, de kostbare kennis van de gewoonten der getijden en van meer dan één ongevaarlijke wortel. (66)

A cause de ce corps interminable, de ces jambes trop longues, de cette folle sensualité, je risquais de perdre ma sérénité, l’Univers, mes souvenirs, mon angoisse si pleine de vie, et cette richesse qui m’a été donnée de connaître les habitudes des marées et plus d’une racine inoffensive. (56)

En este caso específico, dos formas de explicitación hacen del texto inglés un discurso más coherente. Primero, se explicita la actitud del narrador: éste lleva a cabo una reflexión al estar observando a Faustine subir por las escaleras. Esta información queda implícita en el TF y las otras dos traducciones; en estos tres textos el narrador afirma llevar a cabo, no una *reflexión* sino una *acción*; la de (querer) poner en riesgo algunos aspectos de su vida. El segundo cambio tiene que ver con la organización de la información al interior de la frase. En el texto norteamericano, las causas que compensan ese comportamiento arriesgado se colocan al final de la frase. El orden sintáctico del texto inglés corresponde más al orden habitual: el sujeto y la acción del verbo son seguidos por los objetos y sólo después por los complementos. Se elimina de esta manera la opacidad de la frase. No así en el TF o las otras traducciones: al invertir el

orden sintáctico normal se produce cierto enigma. También se produce un ritmo ascendente que culmina en las dos antífrasis más importantes: “la riqueza de conocer las costumbres de las mareas y más de una raíz inofensiva”. En síntesis, se podría decir que las incompatibilidades semánticas en sí no sufren cambio alguno en la traducción norteamericana, pero que al modificar la presentación de la información sí se producen cambios en la percepción que se tiene del narrador.

Cabe detenerse todavía en la traducción del verbo polisémico “exponer”: en francés e inglés se ha optado por un predicado que implica la idea de un riesgo inevitable. En cambio, en neerlandés, el verbo y el modo transmiten la idea de sacrificio voluntario. Estos matices importan, porque la reacción del lector varía en función de la inestabilidad del narrador. Como lector oscilamos de forma continua: ¿estamos frente a un loco paranoico, un mentiroso manipulador o, sencillamente, un imbécil común?

El procedimiento hiperbólico sobresale también en la caracterización de los personajes, que suele ser un lugar idóneo de la señalización irónica. Como también advierte Hamon, la caracterización permite explotar el potencial hiperbólico de la caricatura (1996: 76). En *IM*, tanto la técnica narrativa (a saber, la focalización interna mediante el narrador) como el estado emocional de éste (su paranoia de perseguido, su rivalidad con Morel y su pasión por Faustine) abren la puerta a la desfiguración propia de la percepción subjetiva. Detengámonos primero en la descripción que nos hace de Morel, el rival más importante del narrador porque, según el propio narrador, busca enamorar a Faustine. Conviene precisar primero que son numerosos los fragmentos del texto en los que el lector sospecha que las tentativas de seducción por parte de Morel son productos de la imaginación del narrador, más que acontecimientos realmente presenciados por él. La consecuencia es que, como lector, tendamos a desconfiar de *todas* las informaciones recibidas del narrador respecto a Morel. La primera descripción ocurre justo después de que el narrador creara un hermoso jardín de flores para enamorar a Faustine. Por razones que el lector (junto con el narrador) entiende sólo después, ésta lo ignora por completo:

[Faustine] Vino con el horroroso tenista. La presencia de este hombre debe calmar los celos. Es muy alto. Llevaba un saco de tenis, granate, demasiado amplio, unos pantalones blancos y unos zapatos blancos y amarillos, desmesurados. La barba parecía postiza. La piel es femenina, cerosa, marmórea en las sienes. Los ojos son oscuros; los dientes, abominables. Habla despacio, abriendo mucho la boca, chica, redonda, vocalizando infantilmente, enseñando una lengua chica, redonda, carmesí, pegada siempre a los dientes inferiores. Las manos son larguísimas, pálidas; les adivino un tenue revestimiento de humedad. (123)

Son numerosos los detalles empleados para descalificar a su rival Morel: se desprecian desde la apariencia física hasta su vestimenta y su forma de hablar. Como advierte el narrador, el aspecto de Morel es tan horroroso que debería “calmar los celos”. Pese a



ello, todas sus acciones posteriores serán motivadas por los celos hacia Morel. Así, el narrador se detiene minutos enteros, “insensible a todo [...] queriendo averiguar si los pies de Morel y los de Faustine se tocaban” por debajo de la mesa (135). Hasta la última página de su diario, le obsesionará saber si Morel y Faustine son sólo amigos o también amantes (184). Muere sospechando que Morel grabó la semana eterna y sacrificó a sus amigos por Faustine. Siempre según el narrador, como Faustine no corresponde a su amor en la vida real, Morel crea su paraíso privado en y por las imágenes. Y sin embargo, al mismo tiempo, el narrador nos advierte del poder de la imaginación y de sus propias incoherencias: “quizá atribuya a Morel un infierno que es mío” (184).

Este tipo de comentarios genera una desconfianza general ante todas las descripciones. La del joven Alec, por ejemplo. Las primeras descripciones que tenemos de él –vagas e incompletas– destacan sus deficiencias de físico y de carácter. No es sino hasta poco antes del final de la novela que el lector entiende hasta qué punto la percepción de Alec es filtrada por la paranoia del narrador. En efecto, éste desconfía de Alec porque una imagen grabada lo muestra al entrar en una habitación, junto con Faustine y otra persona llamada Dora. El narrador vuelve sobre el tema con insistencia, pero sus contradicciones contribuyen a crear la imagen del narrador confuso, apasionado o enloquecido. Así, casi al final, afirmará lo siguiente: “Me pregunté si Faustine se habría quedado sola con Alec o si uno de ellos habría salido con Dora, o antes o después [...] En la próxima ocasión venceré el temor que me queda y entraré en el cuarto con Faustine, Dora y Alec” (138). Justo antes de su muerte, el narrador afirma orgullosamente: “la noche que Faustine, Dora y Alec entran en el cuarto, contuve triunfalmente los nervios. No intenté averiguación alguna. Ahora tengo un ligero fastidio por haber dejado ese punto sin aclarar. En la eternidad no le doy importancia” (184). Volvamos ahora sobre las primeras descripciones que tenemos de Alec:

[9] Alec, un hombre joven, escrupulosamente peinado, con tipo oriental y ojos verdes, intentó narrar sus negocios de lanas, sin obstinación ni éxito. (135)

Primero, la colocación del adverbio “escrupulosamente” con el participio “peinado” produce sorpresa; el adverbio refiere habitualmente a una conducta y no un aspecto físico como el peinado. Por otra parte, la yuxtaposición de “tipo oriental” con la referencia a los ojos es muy cómica sobre el fondo estereotipado de los ojos minúsculos del oriental. Finalmente, al insistir en su falta de soltura en la conversación (“intentó narrar”, “sin obstinación ni éxito”), se sugiere que la falta de éxito concierne no sólo su talento retórico sino también sus capacidades empresariales. Miremos las traducciones:

Alec, a young man, whose hair was carefully combed, an Oriental type with green eyes, tried to interest them in the subject of his wool business. He was singularly unsuccessful and soon gave up. (46)

Alec, een onberispelijk gekapte jongeman met een oosters uiterlijk en groene ogen probeerde iets over zijn wolhandel te vertellen zonder opdringerig te willen zijn en zonder succes. (63)

Alec, un jeune homme de type oriental, aux yeux verts, impeccablement coiffé, essaya sans conviction ni succès, de parler de ses affaires de laine. (54)

En inglés, tres modificaciones reducen de alguna manera las yuxtaposiciones sorprendidas. Primero, al reemplazar el adverbio “escrupulosamente” por “carefully”, se disminuye el contraste transmitido por el TF. Segundo, se divide la frase. Van separadas por un punto seguido. Tercero, la reorganización de la información en la última frase hace de la falta de insistencia y de éxito de Alec elementos interrelacionados y lógicos: puesto que no tiene éxito al narrar sus negocios, abandona pronto “la empresa”. Inversamente, cabe advertir que el uso del adverbio de valor (“singularly”) compensa la eliminación de elementos caracterizados por cierta inconexión. El texto francés reorganiza los elementos de la enumeración presentándola a modo de una escena fílmica: primero la toma general (el tipo de Alec), luego el acercamiento (los ojos y el peinado) y finalmente el movimiento de sus actos (hablar y dejar de hablar). Este texto tampoco mantiene la unión de dos conceptos generalmente disociados: la expresión “impeccablement coiffé” no es marcada como lo había sido en el TF.

La importancia de Morel y Alec para el narrador es evidente: ambos son, al menos en la obsesión del narrador, posibles obstáculos en su relación amorosa con Faustine. Por ello, cuando el narrador recuerda al lector las características de Alec, es interesante observar que el texto inglés decide omitir la ambigüedad contenida en el adjetivo “verdinegro”. Obsérvense las siguientes traducciones:

[10] Morel apareció con Alec (joven oriental y **verdinegro**) (146)

Podría oír, tal vez, lo que Morel sometería a Faustine, al muchacho de las cejas, al gordo, el **verdinegro** Alec. (148)

Morel came back with Alec (the young man with **green eyes**) (59)

Perhaps I would be able to hear what Morel was going to propose to Faustine, the bushy-haired youth, the fat man, and **green-eyed** Alec. (62)

Morel kwam eraan met Alec (de oosterse, **olijfkleurige** jongen). (81)

Misschien zou ik nog iets horen over het plan dat Morel zou voorleggen aan Faustine, de jongen met de wenkbrauwen, de dikke en de **olijfkleurige** Alec. (85)

Morel apparut avec Alec (jeune, oriental et **olivâtre**). (70)

Peut-être pourrais-je entendre ce que Morel voulait dire en particulier à Faustine, au jeune homme aux sourcils, au gros, à l'**olivâtre** Alec. (73)

Paralelamente, la obsesión por sus dos rivales también explica por qué los otros personajes son esbozados con muy poca precisión. Casi siempre son aludidos por algún rasgo físico: “el gordo” (144), “el hombre de los dientes” (149), “el de las cejas cargadas” (149), “otro barbudo canoso” (146). Cabe precisar aquí que la comparación de las traducciones permitió comprobar que en el texto neerlandés se acentúan, en varias ocasiones, los rasgos defectuosos de los personajes. Cito a modo de ejemplo el siguiente fragmento, en el que se pone énfasis en la delicada dentadura de uno de los personajes, de cuyo nombre nunca nos enteramos. Como se destaca del fragmento, el texto neerlandés es mucho más explícito que el original e incluso produce un efecto cómico por la polisemia del adjetivo “uitstekende”. Este, efectivamente, puede referir a la posición salida de los dientes pero también se usa comúnmente para hablar de algo que es excelente:

[11] - Sin embargo, Morel se ha portado mal –dijo el de los **dientes salidos**-. Pudo avisarnos.

- Voy a buscarlo –dijo Stoever.

- Te quedas –gritó Dora.

- Iré yo -dijo el de los **dientes salidos**-. (159)

“Well, anyway, Morel has behaved badly,” said the man with the **protruding teeth**. “He should have told us beforehand.”

“I'm going to go and find him,” said Stoever.

“Stay here!” shouted Dora.

“I'll go,” said the man with **protruding teeth**. (73)

- ‘Toch is het niet fatsoenlijk van Morel,’ zei de man met de **uitstekende tanden**. ‘Hij had ons kunnen waarschuwen.’

- ‘Ik ga kijken waar hij is,’ zei Stoever.

- ‘Jij blijft hier,’ schreeuwde Dora.

- ‘Ik ga wel,’ zei de **uitstekende tanden**. (101)

- Il faut reconnaitre que Morel s’est mal conduit, dit l’homme aux **dents proéminentes**. Il aurait pu nous prévenir.

- Je vais le chercher, dit Stoever.

- Reste là ! cria Dora.

- J’irai, moi, dit l’homme aux **dents proéminentes**. (87)

También destaca en el texto neerlandés del siguiente fragmento la sinécdoque empleada para la traducción de “el barbudo”, traducido alternativamente por “de baardman” (el hombre de barba) y “de baard” (la barba). En este fragmento el narrador, indignado por la indiferencia de Faustine y Morel ante su jardín de flores, se enoja y dice lo siguiente:

[12] Pero ¿qué puede esperarse de gente así? El tipo de ambos corresponde al ideal que siempre buscan los organizadores de largas series de tarjetas postales indecentes. Armonizan: un barbudo pálido y una vasta gitana de ojos enormes... [...] Todavía puedo preguntarme: ¿Qué debo pensar? Ciertamente, es una mujer detestable. Pero ¿qué está buscando? Tal vez juegue conmigo y con el **barbudo**; pero también es posible que el **barbudo** no sea más que un instrumento para jugar conmigo. Hacerlo sufrir no le importa. Quizá Morel no sea más que un énfasis de su prescindencia de mí, y un signo de que ésta llega a su punto máximo y a su fin. (125)

But then—what can you expect of people like that? They are the sort you find on indecent postcards. How well they go together: a pale bearded man and a buxom gypsy girl with enormous eyes— [...]. And still I wonder: what does all this mean? Certainly she is a detestable person. But what is she after? She may be playing with the **bearded man** and me; but then again **he** may be a tool that enables her to tease me. She does not care if she makes him suffer. Perhaps Morel only serves to emphasize her complete repudiation of me, to portend the inevitable climax and the disastrous outcome of this repudiation! (37)

Maar wat kan je van zulke lui verwachten? Dit type mensen is het ideaal van lieden die lange series vieze ansichtkaarten fabriceren. Zij passen precies bij elkaar: een bleke baardman en een opvallende zigeunerin met enorme ogen... [...] Ik kan me nog afvragen: wat moet ik nu denken? Zij is uiteraard een verwerpelijk wezen. Maar wat wil ze? Misschien speelt ze met mij en met de **baard**; maar het is ook mogelijk dat de **baard** slechts een middel is om met mij te spelen. Dat hij daar onder lijdt kan haar niet schelen. Misschien gebruikt ze Morel alleen om extra nadruk te leggen op het feit dat ze doet alsof ze mij niet ziet en om aan te geven dat dit spelletje naar een hoogtepunt gaat en binnenkort is afgelopen. (49-50)

Mais que peut-on attendre de gens de cette sorte? Leur type, à tout deux, correspond à l'idéal recherché de tout temps par les fabricants en grande série de cartes postales obscènes. Ils assortissent : un pâle barbu et une immense gitane aux yeux énormes... [...] Toutefois, je puis me demander : que faut-il penser ? Certainement, c'est une femme abominable. Mais que cherche-t-elle ? Peut-être joue-t-elle à la fois avec moi et avec le **barbu**; mais il est possible aussi que le **barbu** ne soit qu'un instrument pour se jouer de moi. Le faire souffrir lui importe peu. L'attention qu'elle prête à Morel n'est peut-être rien de plus qu'une exagération de sa façon de ne pas me voir et un signe que cette feinte atteint à la fois à son paroxysme et à sa fin. (43-44)

El término “el barbudo” del TF, incluso si se utiliza como sustantivo, evoca el valor del calificativo del adjetivo “barbudo”: la barba es uno de los atributos de Morel. En cambio, en neerlandés, al sustituirlo por la barba misma, se borra toda persona detrás, aumentando la cosificación de Morel así como el efecto de sinécdoque: la barba ya no es

sólo un atributo de Morel. Bien al contrario: el hombre *es* la barba. Como se puede observar también, la traducción norteamericana reemplaza la segunda referencia al “barbudo” por un pronombre personal. En francés se mantiene el mismo término (“le barbu”) para las dos referencias.

En este último fragmento, la traducción norteamericana sustituye la caracterización negativa por un pronombre personal. Esta misma neutralización se comprueba también en otros fragmentos, donde se sustituye la descripción caricatural de un personaje por el nombre propio. Obsérvese al respecto el siguiente fragmento:

[13] Si no fuera por esa llave, quizá me habría puesto a dormir, persuadido por la fatiga, por las muchas luces que veía apagarse en las rendijas de las puertas (¡y por la tranquilidad que me daba la presencia de la **mujer cabeza** en el cuarto de Faustine!). (136)

If it had not been for that broken switch perhaps I would have gone to sleep immediately, because I was so tired, and because I saw the lights go out, one by one, through the cracks in the doors down the hall. (I found it reassuring to know that **Dora** was in Faustine’s room!). (48)

Als dat knopje er niet geweest was zou ik misschien zijn gaan slapen, gedwongen door vermoedheid en door alle lichten die ik door de spleten van de deur zag uitgaan (en omdat ik gerustgesteld werd door de aanwezigheid van de **vrouw met het grote hoofd** in Faustines kamer!). (66)

Si ce n’avait été à cause de ce commutateur, je me serais peut-être abandonné au sommeil, tenté par la fatigue, les nombreuses lumières que je voyais s’éteindre sous les portes (et aussi la tranquillité que me donnait la présence de la **femme à la grosse tête** dans la chambre de Faustine !). (57)

En inglés, al sustituir la descripción de la mujer por su nombre propio se neutraliza toda exageración grotesca. Esta misma explicitación se presenta en el siguiente fragmento. Frustrado ante las inexplicables repeticiones y el (mayor) éxito que parece tener Morel para acercarse a Faustine, el narrador emplea términos poco loables para caracterizarlo:

[14] Sentí que pasaba algo extraño; no sabía qué era. Estaba indignado con ese **canalla ridículo**. (128)

Watching Morel and Faustine, listening to them, I felt that something strange was happening; I did not know what it was. All I knew was that **Morel** infuriated me. (40)

Ik voelde dat er iets vreemds aan de hand was; ik wist niet wat het was. Ik was woedend op deze **idiotie rotlui**. (54)

J'ai senti qu'il se passait quelque chose d'étrange, sans pouvoir m'expliquer quoi.  
J'étais indigné par cette **canaille ridicule**. (47)

Como se destaca del fragmento, sólo la traducción norteamericana anula la descalificación de Morel. Al introducir el nombre propio de Morel, desaparece la insulta y se neutraliza la carga subjetiva de la exclamación del narrador. En la medida en que esa carga subjetiva participa en la percepción de un narrador paranoico y de juicio poco fundado, la modificación en inglés es susceptible de afectar a la imagen que nos hacemos del narrador. Por otra parte, se inserta información nueva al explicitar que lo único que el narrador sabe es que Morel lo enfurece (“All I knew”). En el TF, sólo se enfatiza un estado de ánimo, pero no se comunica nada sobre la relación que existe posiblemente entre su incomprensión (“no sabía qué era”) por una parte y su indignación por otra. Cabe observar todavía que en neerlandés se dirige el odio del narrador no hacia Morel individualmente sino hacia los dos juntos, Faustine y Morel (“idiote rotlui”) o incluso al grupo entero de veraneantes.

#### 5.4.3.2 Expresión oximorónica y antitética

Como he subrayado ya, tanto en la primera parte del presente capítulo como en algunos fragmentos analizados en el apartado anterior, la presencia de un narrador poco fidedigno es uno de los recursos fundamentales de la ironía en *IM*. Éste se convierte frecuentemente en la víctima de la ironía del autor quien le dota de características poco compatibles: el lector compagina difícilmente la declaración respecto a su “carácter firme” (183) y la actitud melodramática y patética de la que hace prueba (recordemos nada más el jardín de flores y las inscripciones ridículas, o la paranoia que le invade al querer verificar si Alec se queda solo o no con Faustine). El oxímoron es otro recurso apto para señalar la caracterización contradictoria de un personaje, porque su funcionamiento de base, la yuxtaposición de términos incompatibles, obliga al lector a combinar universos semánticos desconectados (Vandendorpe 2001). El oxímoron constituye, pues, una señalización irónica eficaz en tanto que reúne en un espacio reducido una distancia semántica máxima (Hamon 1996: 93).

Observemos al respecto la siguiente observación del narrador. Está especulando sobre la verdadera naturaleza de los intrusos, cuando formula su quinta hipótesis, que consiste en que los amigos son un grupo de muertos:

[15] Los muertos siguen entre los vivos. Les cuesta cambiar de costumbres, renunciar al tabaco, al **prestigio de violadores de mujeres**. (141)

La incompatibilidad semántica en esta frase produce un efecto de sorpresa: ¿cómo interpretar el *prestigio* de los violadores de mujeres? El efecto de la incompatibilidad semántica es mayor aún al ser insertada ésta en una enumeración cuyo primer elemento es, efectivamente, negativo: fumar es una mala costumbre y ni siquiera los muertos logran cambiarla. Pero el segundo complemento del verbo “renunciar” reúne connotaciones muy diversas: ¿violar a las mujeres sería un acto digno de prestigio? ¿Qué implica esa observación? ¿Una posible crítica del prestigio que recibe el hombre al violar a las mujeres?

Observando las traducciones, llama la atención que la incompatibilidad de la última parte de la frase ha sido eliminada en el texto norteamericano:

It is hard for them, after all, to change their habits—to give up smoking, **or the prestige of being great lovers.** (53)

Het kost hun moeite hun gewoontes te veranderen, de tabak eraan te geven en **hun faam als vrouwenverkrachters.** (73)

Il leur coûte de changer leurs habitudes, de renoncer au tabac, à **leur prestige de violeurs de femmes.** (63)

A diferencia del texto francés y neerlandés, la traducción norteamericana elimina la posibilidad de la nota crítica vehiculada mediante la incompatibilidad semántica: el hombre es descrito como un buen amante. Asociar esa cualidad al prestigio no es en absoluto paradójico, por lo que la declaración del narrador en inglés ya no contiene ninguna incongruencia semántica.

Otra incompatibilidad semántica subyace en la declaración del narrador en el siguiente fragmento. La situación en que se encuentra el narrador es absurda: no hace otra cosa que observar a Faustine, pensar en ella y organizar sus actividades en función de su presencia en la roca, donde Faustine suele sentarse para leer. Pese a que su día se organiza en función de Faustine, llega tarde a la roca y pierde la oportunidad de declararle su amor. Al criticar su propia impuntualidad, dice lo siguiente:

[16] Llegué tardísimo. (Mi impuntualidad me exaspera, ¡pensar que en esa **corte de los vicios** llamada el **mundo civilizado**, en Caracas, fue un **trabajoso adorno**, una de mis **características más personales!**) (112)

El uso de paráfrasis paradójicas para describir Caracas hace que se cuestione la supuesta civilización de los que viven allí; Caracas es “la corte de los vicios llamada el mundo civilizado”. Eso da paso a una crítica nada equívoca: el narrador descalifica el mundo al que pertenecía antes. Pero el fragmento vehicula también un juicio hacia el narrador mismo: éste insiste en el esfuerzo (“trabajoso”) requerido para esa característica

personal y equipara la impuntualidad a algo superfluo y decoroso (“adorno”). Se lee el fragmento como una descalificación, tanto de su ciudad natal como de su vida anterior y su persona. El fragmento ha sido traducido de la siguiente manera:

It was very late when I arrived. (My lack of punctuality exasperates me—to think that in the **civilized world**, in Caracas, I was always late **deliberately**; that was one of my most personal characteristics!). (25-26)

(Mijn onnauwkeurigheid is hoogst irritant, en dan te bedenken dat deze in Caracas, in **die poel der zonden**, de **zogenaamde beschaafde wereld**, als een van mijn meest karakteristieke eigenschappen beschouwd werd, een **moeizaam verworven elegant trekje!**). (35)

(Mon manque de ponctualité m'exaspère; quand je pense que dans cette **Cour de tous les Vices** dénommée le **monde civilisé**, à Caracas, ce fut un **pénible ornement** de ma personne, une de mes caractéristiques les plus originales!). (30)

Llama la atención que el texto norteamericano no mantiene las paradojas insertadas en la descripción de la ciudad: Caracas se describe en términos positivos (“the civilized world”) y ningún otro elemento del texto arroja dudas al respecto. En cambio, en neerlandés y francés se mantiene la incompatibilidad del TF. Lo que es más, en francés, el uso de las mayúsculas y el adjetivo “tous” (“Cour de **tous** les Vices) funciona como señalización irónica explícita. En cuanto a la crítica de la personalidad del narrador, el texto inglés insiste menos en el *esfuerzo* que había implicado para el narrador adquirir esa característica personal. El grupo nominal “trabajoso adorno” se traduce por un adverbio (“deliberately”) que no insiste en el carácter superficial de esta característica ni en el esfuerzo que había implicado adquirirla. Conviene destacar que también en neerlandés y francés el esfuerzo se ha traducido de manera distinta: en neerlandés, la idea de la elegancia en la expresión (“moeizaam verworven elegant trekje”) enfatiza el carácter paradójico. No es así en francés, donde se hace hincapié en la dificultad (“pénible ornement de ma personne”).

A continuación analizaremos un ejemplo muy similar. Sabemos que el narrador se empeña en defender su caso; es decir, redacta el diario para dejar testimonio de su inocencia. De ahí también que todo impedimento le moleste. En el siguiente fragmento, se queja de su difícil situación y critica a la humanidad. El procedimiento retórico es muy similar al del ejemplo anterior; la combinación de términos incompatibles genera confusión en el marco cognitivo del lector:

[17] Viví enfermo, dolorido, con fiebre, muchísimo tiempo; ocupadísimo en no morirme de hambre; sin poder escribir (con esta **cara indignación** que **debo** a los hombres). (107)



I was sick, in pain, feverish, for a long time; very busy trying not to die of hunger; unable to write (and **hating** my fellow men). (21)

Ik ben een hele tijd ziek geweest; ik had veel pijn en hoge koorts; ik werd volledig in beslag genomen door mijn strijd tegen de hongerdood; ik kon niet schrijven (met de **heilige verontwaardiging** die ik **te danken heb** aan de mensen). (29)

J'ai vécu bien longtemps malade, perclus de douleurs, fiévreux; très occupé à ne pas mourir de faim; sans pouvoir écrire (avec cette **chère indignation** que je **dois** aux hommes). (25)

La contigüidad sintáctica del adjetivo “cara” con el sustantivo “indignación” crea un efecto de sorpresa, anulado por completo en el texto norteamericano. Además, en el TF, la combinación de esos dos términos con el verbo “deber” produce más confusión todavía: ¿se trata de una suerte de obligación moral del narrador frente a los hombres? ¿O bien, y es ésta la interpretación que se ha dado al fragmento en neerlandés, se trata de la indignación del misántropo? Una indignación provocada por la humanidad o consecuencia del maltrato que le ha infligido la humanidad.

En algunos casos, la incompatibilidad semántica se realiza textualmente por el uso peculiar de algunos conectores o, en el caso contrario, la ausencia de conectores ahí donde las relaciones entre las distintas unidades lingüísticas lógicamente lo exigirían. Detengámonos en un primer ejemplo. Cuando el narrador recuerda las palabras del italiano quien le había contado sobre la isla y los peligros que ésta encierra, afirma sobre las construcciones en la isla lo siguiente:

[18] Gente blanca estuvo construyendo, en 1924 más o menos, un museo, una capilla, una pileta de natación. Las obras están concluidas y abandonadas. (94)

La conjunción “y” une dos participios sin relación lógica de acuerdo a nuestras expectativas: los hombres suelen construir para *después* vivir ahí, y no para abandonar el lugar. Por ello, el lector se espera a una conjunción de valor más preciso, por ejemplo de índole adversativa. Como se observa en las traducciones, tanto en neerlandés como en inglés se orienta la inferencia del lector de forma distinta: el valor semántico se ha precisado, lo que no es el caso en francés:

The work was completed, **and then** abandoned. (10)

De gebouwen zijn klaar **maar** er woont niemand. (12)

Les bâtiments sont terminés, abandonnés (12)

En inglés se hace más explícita la relación entre las unidades lingüísticas unidas mediante la adición de una relación temporal. En neerlandés se disminuye la incongruencia al articular explícitamente una relación adversativa (“*maar*”).

Que no siempre se respete la semántica del conector se desprende también del siguiente ejemplo. Cabe precisar que, como en el caso anterior, el narrador une distintas partes de la frase que no se perciben comúnmente como bloques coherentes. Aquí, recién llegado, el narrador observa lo que hay a su alrededor, hablando del museo. En la descripción de la biblioteca del pasillo, emplea una conjunción copulativa para unir dos vocablos que parecen excluyentes:

[19] Tiene un hall con bibliotecas **inagotables y deficientes** [...] (99)

In one room there is a **large but incomplete** collection of books [...] (14)

Er is een hall met een **onuitputtelijke incomplete** bibliotheek [...] (19)

Il y a là un hall, aux bibliothèques **inépuisables et incomplètes** [...] (17)

En la traducción norteamericana se matiza la incompatibilidad de lo que en el texto original es percibido como incompatible. Esto se hace no sólo por el uso de un conector adversativo (“*but*”) pero también porque debilita la incompatibilidad entre los dos adjetivos: “*large*” no tiene la misma extensión que el adjetivo “*inagotable*”, lo que hace que, independientemente del conector empleado, la incompatibilidad de los dos términos sea menos pronunciada.

### 5.4.3.3 Expresión eufemística y antifrástica

En la primera parte del capítulo he mencionado brevemente que, desde muchas perspectivas, el narrador y Morel funcionan como dobles; sus propósitos, su conducta y sus pretensiones de creador divino los hacen asemejarse. En el presente apartado ejemplificaré que también comparten formas de expresión, en particular el uso del eufemismo. Recordemos primero que toda información de Morel viene filtrada por el narrador anónimo. Éste transcribe en su diario el encuentro entre Morel y sus invitados, no sin antes advertirnos del efecto transformador que pueden tener o bien el arte o bien la memoria:

He querido transcribir esta conversación [entre Morel y sus amigos] fielmente. Si ahora no es natural, tiene culpa el arte o la memoria. Fue natural. Viendo esa gente, oyendo esa conversación, nadie podía esperar un suceso mágico ni la negación de la

realidad, que vino después (aunque todo ocurriera sobre un acuario iluminado, sobre peces coludos y líquenes, entre un bosque de columnas negras). (150)

No sólo nos pone en guardia mediante sus propias advertencias. He insistido ya en que el lector desconfía en parte porque el texto de Morel lo transmite el narrador por medio de cortes e inserción de comentarios. Cuando Morel explicita los motivos a la base de su proyecto de la semana eterna, los puntos suspensivos reemplazan sistemáticamente el nombre de esa mujer misteriosa a la que se refiere Morel en su discurso. Todo parece indicar entonces que se trata de Faustine, pero, si le otorgamos crédito al narrador, no hay razón alguna de creer que hubiera algo entre Faustine y Morel. Claro está, como suele hacer el narrador en numerosas ocasiones, socava su propia autoridad al admitir cierta manipulación en la interpretación que hace de los hechos presenciados:

Repito: no hay prueba definitiva de que Faustine sienta amor por Morel. Tal vez el origen de las sospechas esté en mi egoísmo. Quiero a Faustine: Faustine es el móvil de todo; temo que esté enamorada: demostrarlo es la misión de las cosas. Cuando estaba preocupado con la persecución policial, las imágenes de esta isla se movían, como piezas de ajedrez, siguiendo una estrategia para capturarme. (168)

Junto con las advertencias explícitas y los cortes, hay un tercer recurso que arroja dudas sobre la fiabilidad del narrador: él mismo enmarca el discurso de Morel en comentarios que siembran la incertidumbre. Verbos como “parecer”, por ejemplo, contribuyen a ello: “Dijo —me parece— que había pensado raptarla, y ensayó algunas bromas” (154).

Cierro ahora este breve paréntesis cuya finalidad era mostrar que el narrador no mantiene la neutralidad que suele asociarse al transcriptor del manuscrito encontrado. Mi punto esencial aquí es que la falta de neutralidad del narrador hace difícil asegurarse por completo que las expresiones de Morel son exclusivamente suyas y no, en parte o por completo, inventadas o manipuladas por el narrador.

Paso ahora a los ejemplos. Tras haber reunido a todos sus amigos, Morel les expone el verdadero propósito del viaje a la isla afirmando:

Ha llegado el momento de anunciar: Esta isla, con sus edificios, es nuestro paraíso privado. He tomado algunas precauciones —físicas, morales— para su defensa: creo que lo protegerán. (162)

Pero cuando Morel lo afirma, es difícil no recordar instantáneamente aquella otra frase de la página anterior:

Los arrecifes son un vasto sistema de murallas contra invasores; un hombre los conoce; es nuestro capitán, McGregor; **he cuidado que no vuelva a arriesgarse en estos peligros.** [...] (161)

Lo que comunica Morel es que no dudó en asesinar al capitán. También el valor de las *precauciones* de Morel toma ahora otro significado: muere todo hombre grabado por la máquina de Morel.

Observemos ahora el siguiente ejemplo, cuyas traducciones, a diferencia del ejemplo anterior, sí insertan ciertas modificaciones. El narrador, ya enterado de la muerte de Faustine y siempre de acuerdo al “rigor pactado” de la divisa de Leonard, corrige “errores y aclar[a] todo aquello que no tuvo aclaración explícita” (179) en las partes anteriores de su diario. Así por ejemplo, procura información sobre Charlie, el amigo que no pudo acompañar a los veraneantes porque había fallecido poco antes. Ante sus amigos, Morel exclama con euforia que “lo tiene” y que si alguien quiere verlo, lo puede mostrar, ya que es “uno de [sus] primeros ensayos con buen resultado” (153). Claro está, lo que implica realmente el “buen resultado”, lo entendemos cabalmente cuando sabemos que muere todo hombre grabado. Ahora bien, casi al final de su diario, el narrador, ya se dijo, se propone aclarar algunas cosas. Sobre Charlie nos dice entonces lo siguiente:

[20] *Charlie. Fantasma imperfecto*: Primero no los encontraba. Ahora creo haber dado con sus discos. No los pongo. Pueden ser **afligentes, no convenir a mi situación (futura)**. (181)

El narrador ha encontrado los discos de otros amigos: los de Charlie y también algunas grabaciones menos logradas o “reveses parciales” (158), como prefiere llamarlos Morel. Que las imágenes puedan “afligir” al narrador o “no convenir” a su situación futura, lo entiende el lector de lleno una página después. Lo que sugiere el narrador es que las imágenes imperfectas podrían provocar que el narrador cambie de idea y decida no llevar a cabo su plan, que consiste en exponerse deliberadamente a la muerte. En efecto, muy poco después, Morel se deja grabar para insertarse en las proyecciones y, de esa manera, formar parte de la semana eterna. Por eso, encerrar el término más importante entre paréntesis y colocarlo al final de la frase tiene un efecto de énfasis cómico. El eufemismo también viene señalado por el verbo de posibilidad en la expresión “pueden ser afligentes” y el predicado de “(no) convenir”. Enumero ahora las traducciones:

Charlie. Imperfect ghosts: At first I could not find them. Now I believe I have found their records. But I shall not play them. They could easily **shatter my equanimity, and might even prove disastrous for my mental outlook**. (99)

*Charlie. Verminkte spookverschijningen*: aanvankelijk kon ik ze niet vinden. Nu geloof ik dat ik hun platen te pakken heb. Ik zet ze niet op. Misschien zien ze er **walgelijk uit, niet geschikt voor mij in deze situatie (of een toekomstige)**. (140)

*Charlie. Les fantômes imparfaits* : Tout d’abord, je ne les ai pas trouvés. Maintenant, je pense avoir mis la main sur leurs disques. Je ne les passerai pas. Ils peuvent être **déprimants et ne pas convenir à ma situation (future)**. (116-117)

Como se desprende de los fragmentos, en todas las traducciones se ha interpretado de forma algo diferente la expresión “pueden ser afligentes”. Lo que me interesa destacar aquí es que el texto norteamericano explicita los términos contenidos en la segunda parte de la última frase: traduce “situación” por “mental outlook” y omite la precisión entre paréntesis. Estas dos modificaciones anulan, para el lector del texto inglés, la posibilidad de leer la observación como un anticipo al desenlace de la situación del narrador: la referencia explícita al estado *mental* excluye la posibilidad de interpretar la expresión del narrador como una alusión a lo que le ocurre muy poco tiempo después cuando se expone deliberadamente a la muerte.

También en el siguiente ejemplo el texto norteamericano anula toda marca del eufemismo. Se trata de una parte del discurso de Morel. Tras haber explicado los detalles de la máquina, Morel expresa sus agradecimientos a la vez que aprovecha la oportunidad para quejarse de la actitud de sus colegas:

[21] “Quiero señalar mi gratitud hacia los industriales que [...] comprendieron la importancia de mis investigaciones y me abrieron sus discretos laboratorios.” **“El trato de mis colegas no tolera el mismo sentimiento.”** (155)

“I should like to express my gratitude to the companies that [...] realized the importance of my research and put their excellent laboratories at my disposal”. **“Unfortunately, I cannot say the same of my colleagues.”** (69)

Ik wil mijn dank betuigen aan de fabrikanten [...] die het belang van mijn onderzoeken hebben ingezien en de deuren van hun hermetisch afgesloten laboratoria voor mij hebben opengezet. **Eenzelfde gevoel kreeg ik niet in de omgang met collega's.** (95)

Je veux exprimer ma gratitude envers les industriels qui [...] ont compris l’importance de mes recherches et m’ont ouvert les portes de leurs laboratoires en me garantissant le secret. **L’attitude de mes collègues ne mérite pas les mêmes sentiments.** (81)

En el TF, la estructura del sujeto “el trato de mis colegas”, seguido por el predicado “tolerar” y el objeto “el mismo sentimiento” es muy marcada estilísticamente. De nuevo aquí, la comunicación encubierta se ha modificado en inglés; al añadir el adverbio “unfortunately” y modificar la estructura sintáctica, se anula el efecto de sorpresa o extrañamiento.

El fragmento a continuación muestra que la modificación del sujeto de la frase puede conllevar para el lector una percepción distinta respecto al que narra. Se trata en particular de la responsabilidad y el grado de implicación del narrador en el robo de uno de los libros de la biblioteca del museo:

[22] Tiene un hall con bibliotecas inagotables y deficientes: no hay más que novelas, poesía, teatro (si no se cuenta un librito —Belidor: *Travaux-Le Moulin Perse*-Paris, 1937— que estaba sobre una repisa de mármol verde y ahora abulta un bolsillo de estos jirones de pantalón que llevo puestos. (99)

In one room there is a large but incomplete collection of books, consisting of novels, poetry, drama. The only exception was a small volume (Bélicor, *Travail: Le Moulin Perse*, Paris, 1737<sup>82</sup>, which I found on a green-marble shelf and promptly tucked away into a pocket of these now threadbare trousers. (14)

Er is een hall met een onuitputtelijke incomplete bibliotheek: er zijn alleen romans, gedichten en toneelstukken (afgezien van één boekje - Belidor: *Travaux - Le Moulin Perse*, Paris 1937 - dat op een groen marmeren console lag en nu in de zak van mijn flardige broek zit. (19)

Il y a là un hall, aux bibliothèques inépuisables et incomplètes: on n'y trouve que des romans, de la poésie, du théâtre (si je fais exception d'un petit livre - Belidor: *Travaux - Le Moulin Perse* - Paris, 1737 - qui était sur une console de marbre vert et qui gonfle à présent une poche de ces pantalons en loques que je porte sur moi. (17)

En ningún momento, el narrador del TF menciona el robo; sólo se sugiere por el cambio de posición del libro: si, en un momento dado, el libro estaba sobre la repisa, ahora se encuentra en el bolsillo del pantalón. Es como si el libro se encontrara allí por algún acto de magia, independientemente de la voluntad del narrador. En cambio, en el texto norteamericano, al modificar la estructura sintáctica, se explicita también que el narrador estuviera implicado en el robo; es él quien pone el libro en el bolsillo (“I [...] promptly tucked away”). Dicho en otras palabras, explicitando al responsable del robo conceptualizamos de forma muy distinta el evento narrado: ya no se sugiere, sino que se afirma rotundamente el robo. Otro desplazamiento modifica la imagen que tenemos del narrador. En el TF, el pantalón que lleva puesto el narrador es usado *siempre*; el

---

<sup>82</sup> En el texto inglés y francés se indica la fecha de 1737, como también es el caso de la primera versión (abreviada) del TF publicada en *Sur* (Barrera 1982: 99; nota 36). Las ediciones posteriores del TF así como la traducción neerlandesa mencionan el año 1937, lo que es sin duda una errata, considerando los parecidos entre el autor de este “librito” y algunos trabajos de Bélicor. Se trata, claro, de una referencia apócrifa a la bibliografía de Bernard Forest de Bélidor.

indicador temporal “ahora” se refiere al contraste entre la situación de antes y la de ahora: *ahora* el libro abulta un bolsillo. Estas relaciones cambian en inglés: el indicador temporal alude al pantalón, y no al cambio de la posición del libro: el pantalón es usado *ahora* (“these now threadbare trousers”).

#### 5.4.3.4 Ambigüedad en el léxico

En este apartado me detengo en la ambigüedad a nivel del léxico. Conviene precisar primero que muchas palabras se vuelven ambiguas sólo a la luz de la ironía situacional de la novela; es decir, sobre el trasfondo del vuelco inesperado en la situación del narrador: el observador (vivo) de imágenes tridimensionales proyectadas se expone a la muerte para formar parte del mundo proyectado. Por ello, al hablar aquí de ambigüedad léxica, me refiero antes que nada a lo que otros han calificado de “una especie de polisemia camuflada en monosemia” (Félix Fernández 1998: 488). Se trata de vocablos que, por regla general, son unívocos pero que participan en una suerte de “juego con efecto retardado destinado a sorprender y desconcertar al espectador” (ibid.). Félix Fernández ejemplifica este caso con el texto de teatro *Elle* de Jean Genet. El pronombre personal del título alude unívocamente a un protagonista de sexo femenino, pero al final éste resulta ser “ni más ni menos que su Santidad el Papa” (ibid.).

Volviendo ahora sobre el caso de *IM*, muchos términos habitualmente unívocos anticipan la situación final del narrador. Observemos este primer ejemplo en que el narrador, ignorando hasta allí todo del invento de Morel, cuestiona sus propios actos (escribir y perseguir a la mujer) e insinúa que lo que vive no puede ser sino un sueño o la locura:

[23] Todo lo que he escrito sobre mi **destino** —con esperanzas o con temor, en broma o en serio— me **mortifica**. [...]

Me parece que desde hace mucho sabía el **alcance funesto** de mis **actos**, y que he insistido con frivolidad y con obstinación... Habría podido tener esa conducta en un sueño, en la locura... (122)

Términos como “mortifica” y “alcance funesto de mis actos” se prestan, por efecto retardado, a más de una interpretación. Cuando el lector llega al final de la obra y conoce el destino fatal del narrador, es difícil no leer en el predicado “mortifica” el significado de “privar de vitalidad alguna parte del cuerpo”, que es una de las definiciones del diccionario María Moliner (en línea). Por otra parte, la proximidad del adjetivo “funesto” de la frase siguiente contribuye a esa misma ambigüedad. No cabe duda de que traducir (o no) este tipo de ambigüedades depende de variables muy diversas: no sólo intervendrá la interpretación que hace el traductor del fragmento, sus

decisiones respecto a la tolerancia a las ambigüedades en el TM o también, y quizá primordialmente, de las posibilidades que ofrece la estructura lingüística de la lengua meta. El que el léxico no siempre permita traducciones ambivalentes de este tipo, se observa aquí por ejemplo en la expresión neerlandesa empleada para traducir el verbo “mortificar”:

All that I have written about my **life**—hopefully or with apprehension, in jest or seriously—**mortifies** me.

It seems that for a long time I have known that everything **I do is wrong**, and yet I have kept on the same way, stupidly, obstinately. I might have acted this way in a dream, or if I were insane— (34)

Ik **heb wroeging** over alles wat ik - hoopvol of angstig, voor de grap of serieus - heb geschreven over mijn **lot**. [...]

Ik geloof dat ik al lang wist **tot welke rampzalige bestemming mijn daden mij leidden** en dat ik uit lichtzinnigheid en koppigheid ben doorgedaan. Dergelijke dingen kan je misschien doen in een droom of als je gek bent... (47)

Tout ce que j'ai écrit sur mon **destin** -dans l'espoir ou la crainte, par plaisanterie ou sérieusement- me **mortifie**. [...]

Il me semble que je connaissais depuis longtemps la **funeste portée de mes actes** et que j'ai insisté avec frivolité et obstination... C'est une conduite que j'aurais pu tenir en rêve, dans la folie... (41)

En cambio, en inglés y francés sigue siendo posible la alusión a la muerte, bien porque el verbo permite los mismos significados (como en inglés), bien porque el lexema compartido del verbo francés “mortifier” con el sustantivo “mort” asegura una asociación.

Sin duda alguna, el fragmento pone de manifiesto que las posibilidades sistémicas determinan en gran parte la traducción. Pero también muestra que siempre hay desplazamientos que permiten sacar conclusiones prudentes sobre la interpretación del traductor. Eso se desprende sobre todo de las traducciones respectivas del sustantivo “destino”. En inglés se ha traducido por vida (“life”)– y la expresión “el alcance funesto de sus actos” se ha sustituido por “everything I do is wrong”. Se pierde así la idea de algo inevitable, responsabilizándose plenamente al narrador. Éste, en inglés, tiene una parte activa y es el responsable directo del castigo. Esta traducción es muy distinta de las otras dos, en las que el narrador no tiene las capacidades de intervenir en su destino. Llama la atención también la polisemia insertada en la traducción al neerlandés de “alcance funesto” por “rampzalige bestemming”. Se juega con la homonimia de “destino” como el *sino* por una parte y la *destinación* de algún viaje por otra. Dado el contexto, la polisemia crea un efecto cómico, sobre todo si tenemos en consideración que el narrador se queja varias veces del lugar que ha elegido como destino.



También en el siguiente fragmento la polisemia crea un efecto cómico. El narrador acaba por aceptar que los veraneantes no son más que apariencias o “una nueva clase de fotos” (160), pero le cuesta acostumbrarse a la idea. Opina lo siguiente:

[24] [las imágenes] Me **impacientan** la vida; si quiero ordenarla, debo alejar de mi atención estas imágenes.

Destruirlas, destruir los aparatos que las proyectan (sin duda están en el sótano) o romper el rodillo, son mis tentaciones favoritas; me contengo, no quiero ocuparme de los compañeros de isla porque me parece que **no les falta materia para convertirse en obsesiones**. (162)

El fragmento contiene varios términos o expresiones que, a la luz de la historia narrada, se prestan a una lectura alternativa. La expresión “impacientarle la vida a alguien” es muy cómica cuando nos damos cuenta poco después de las ansias del narrador para insertarse cuanto antes en la semana eternamente repetida, provocando así su propia muerte. Por efecto retardado, la idea de que las imágenes le “impacientan” la vida se toma en un sentido muy literal. La posibilidad de una lectura literal y otra figurada también se presenta en la expresión “faltar materia”. Empecemos por decir que la frase en boca del narrador es absurda: no ha hecho sino ocuparse de sus compañeros de isla. Estos últimos son indiscutiblemente obsesiones, y eso desde mucho antes de que se entere el narrador de que se trata de meras imágenes. Sin embargo, la comicidad de la expresión estriba en que puede ser interpretada también como un juego de palabras. Los veraneantes no tienen materialidad alguna puesto que son proyecciones. Cabe advertir todavía que esta misma inmaterialidad viene enfatizada en el cotexto inmediatamente anterior, en términos como “imágenes”, “aparatos”, “proyectan” y “romper el rodillo”. Observemos ahora qué ocurre en las traducciones de este fragmento:

They make **me feel impatient**: if I want to live an orderly existence, I must stop looking at these images.

My favorite temptations are to destroy them, to destroy the machines that project them (they must be in the basement), or to break the mill wheel. I control myself; I do not wish to think about my island companions **because they could become an obsession**. (76-77)

Ze **maken mij onrustig**; als ik een regelmatig leven wil leiden moet ik deze beelden uit mijn gedachten bannen.

De hele boel kapotslaan: de beelden en de apparaten waardoor ze geprojecteerd worden (die ongetwijfeld in de kelder staan) kapotslaan of het wiel vernielen, dat is mijn grootste verlangen; ik hou me in; ik wil me niet bemoeien met mijn medeilandbewoners omdat ik geloof dat het hun **niet aan middelen ontbreekt om een obsessie voor me te worden**. (107)

Ils **troublent mon existence** ; si je veux y mettre de l'ordre, je dois éloigner ces images de mon attention.

Les détruire, détruire les appareils qui les projettent (ils se trouvent certainement dans le souterrain), ou bien briser la turbine hydraulique, telles sont mes tentations favorites ; je me retiens, je ne veux pas m'occuper de mes compagnons de l'île, il me semble en effet qu'**il ne leur est que trop facile de se changer en obsessions.** (91)

Se puede observar que sólo en neerlandés se ha intentado compensar este juego de palabras ocasionado por la oposición entre el sentido figurado y literal. Cabe agregar por otra parte que el fragmento francés contrasta mucho con la tendencia global observada. Aquí se han insertado modificaciones sustanciales al traducir la expresión por “il ne leur est que trop facile de se changer en obsessions”. Esto, en efecto, contrasta mucho con la casi totalidad de los fragmentos anteriores que mostraban mayor tendencia por apegarse a la estructura formal del original.

## 5.5 Conclusión

He planteado en la primera parte del capítulo que el potencial irónico en *IM* se basa en la inversión diegética. El vuelco inesperado que caracteriza la situación del narrador forma el núcleo del funcionamiento irónico de la novela. La narración débil participa en el desarrollo de esta ironía situacional: un narrador nada fidedigno cuyas contradicciones internas, lo he subrayado en varias ocasiones, abundan. Dos inestabilidades socavan incluso más la autoridad del narrador, uno de tipo estructural narrativo y otro de tipo genérico. En efecto, al enmarcar al narrador en una novela cuya estructura global comporta tres niveles enunciativos con perspectivas incongruentes, el lector tiende a desconfiar de cada una de las instancias narrativas. Asimismo, al jugar con distintos registros temático-estilísticos –el amoroso, el detectivesco-policial, el científico– se sientan las bases para una inestabilidad interpretativa. Es sobre este fondo que he seleccionado y evaluado los fragmentos sometidos a análisis.

Al disponer de textos con métodos traductores fundamentalmente distintos – oponiendo el texto norteamericano por una parte al francés y neerlandés por otra– el análisis comparativo de *IM* se centró en la posible incidencia de estos métodos en el potencial irónico global. Si bien los fragmentos analizados no son exhaustivos ni sus conclusiones siempre igualmente concluyentes, sí se han observado tendencias claras que apuntan hacia un efecto irónico neutralizado en la traducción norteamericana. He subrayado ya que el tipo de ironía presente en *IM* hizo que fuera posible elaborar una hipótesis como la que he empleado yo. Se trata, ya se ha dicho, de una ironía muy sutil y difusa que debe mucho a la incongruencia y la incompatibilidad. Se materializa con frecuencia por mecanismos que posponen, o sencillamente imposibilitan, la

manifestación clara de lo que realmente piensa el narrador. Me refiero entre otros al eufemismo, la paráfrasis innecesaria, la falta de lógica argumentativa o la ambigüedad léxica.

El análisis comparativo de la tipografía ha mostrado que incluso desplazamientos muy locales modifican el ambiente evocado. Así, al enfatizar mucho menos los puntos suspensivos, el texto norteamericano no posee el mismo poder de sugestión. Es cierto que eso no afecta a la comprensión semántica del texto a macronivel, pero sí influye en cómo se percibe lo narrado: en inglés se comunica en tono declarativo lo que los otros textos mantienen como interrogaciones y sugerencias. Asimismo, se ha constatado que el texto norteamericano prefiere neutralizar la descripción caricatural de algunos personajes en vistas de una mayor claridad: el caso del personaje *Dora* no es el único pero sí el más explícito (ver el ejemplo [13]). En cuanto a las figuras literarias que refuerzan la ambigüedad que engloba tanto al narrador como a Morel –esencialmente el oxímoron, la antítesis y la antífrasis–, cabe observar que éstas no siempre reproducen el mismo efecto de opacidad: la ambigua referencia al prestigio de los violadores de mujeres (el ejemplo [15]) y la descripción incongruente de Caracas (el ejemplo [16]), por mencionar sólo dos casos, muestran que, incuestionablemente, determinadas modificaciones léxicas u ciertas omisiones le restan al texto inglés información indispensable para que el lector perciba al narrador como alguien que oculta su propia opinión o hace evaluaciones contradictorias. Inversamente, la adición de elementos lingüísticos a veces anula el efecto de una señalización irónica; es el caso, por ejemplo, del texto inglés cuando la actitud de Morel (ejemplo [21]) hacia sus colegas se ve explicitada por un adverbio (“unfortunately”).

Ahora bien, si la descripción de los fragmentos ha sido una tarea relativamente poco polémica, no así la evaluación del posible impacto de estos desplazamientos microestructurales para un nivel más global. No he evaluado los fragmentos mediante conteos estrictos en que se cifran los casos de reducción, *statu quo* o intensificación del efecto irónico<sup>83</sup>. Mi reticencia ante métodos fijos de *medida* de la ironía que permitirían deducir el efecto sobre la macroestructura de modificaciones a nivel de la microestructura guarda relación con mi escepticismo frente a categorías fijas e inamovibles con los que supuestamente se podría analizar con toda objetividad la ironía del TF y sus TTMM. A pesar de la ausencia de métodos rigurosos de conteo, sí creo justificado plantear que la acumulación de desambiguación en el texto norteamericano tiende a neutralizar o disminuir el efecto irónico global, en particular porque la

---

<sup>83</sup> Otros han insistido en que la acumulación de modificaciones de la microestructura puede incidir en la macroestructura (Leuven-Zwart 1984 y Munday 1998). Para el caso específico de la ironía, ver Coromines i Calders 2010, cuyo trabajo se menciona en el capítulo III.

expresión encubierta, la sugestión y lo implícito son tan funcionales para el potencial irónico de la novela en cuestión.

Conviene precisar que el valor otorgado a este tipo de conclusiones sobre el efecto irónico global del texto no se quiere, en absoluto, normativo. Para argumentar mejor este punto, abro primero un paréntesis. En un artículo en el que aboga por la interdisciplinaria entre los estudios del humor y de la traductología, Zabalbeascoa (2005b) propone un esquema de clasificación mínima en el que cartografía las diferentes soluciones adoptadas por los traductores cuando se enfrentan a instancias humorísticas. Utiliza para ello una estructura arborescente a opción binaria. En esta propuesta deja de lado una reflexión en torno a las técnicas de traducción para abarcar un modelo en donde es central la consideración de la *priorización*: al traducir, un traductor toma en cuenta una serie muy diversa de elementos. Por ende, el que el traductor no introduzca en su texto traducido determinado fragmento humorístico no indica que no lo haya identificado como humorístico en el TF. Todo lo contrario, el desafío para el traductor radica precisamente en que tiene que *priorizar* entre una multitud de variables. En esta priorización, la transmisión del humor del TF puede estar en una posición más o menos urgente. La propuesta de Zabalbeascoa es interesante porque revela dos aspectos de capital importancia: (1) la adherencia al paradigma descriptivo en traductología implica que el esquema de priorización propuesto no debe, ni puede, leerse como una propuesta de jerarquización de opciones. Esto se desprende de un comentario que hace Zabalbeascoa respecto al trabajo de Attardo (2002), quien propone su teoría general del humor verbal a partir de seis parámetros (o lo que llama *knowledge resources*, siendo respectivamente: *script opposition*, *logical mechanisms*, *situation*, *target*, *narrative strategy*, *language*), organizados jerárquicamente. Para Zabalbeascoa, la relación jerárquica entre estos seis elementos y la búsqueda obligatoria de equivalencia (similaridad) en el texto meta vierte la propuesta de Attardo en lo prescriptivo: “On some occasions we might wish to prescribe or simply advise the greatest possible degree of equivalence, or similarity, as Attardo [2002] does, but translation scholars on the most part shy away both from prescriptive approaches to translation, and even –many of them– from the notion of equivalence, at least as a theoretical concept” (2005b: 204). El segundo elemento de suma importancia para mí guarda relación con el hecho de que, en la práctica del traductor, la búsqueda de la equivalencia humorística –y en mi caso irónica– es, después de todo, algo muy relativo. En efecto, el traductor trata el humor –la ironía para mí– de acuerdo a cómo lo ha priorizado respecto a otras variables de la traducción y de acuerdo a la importancia relativa del humor dentro del texto:

when translating humor, we need to know where humor stands as a priority and what restrictions stand in the way of fulfilling the intended goals [...]. The complexity of translation, then, arises from the range of possible combinations of so many variables. Priorities and restrictions may change considerably from translation to translation and even between the translation and its source text. [...]

If a certain feature is perceived [by the translator] as a top priority it must be achieved at all costs, middle range priorities are highly desirable but share their importance with other textual features. Marginal priorities are the ones which are only attempted as long as more important priorities are fully accounted for first. Priorities that are prohibited should not appear in the text at all, although they may be perfectly legitimate in other circumstances. (2005b: 201-202)

Su observación se aplica, *mutatis mutandis*, al caso de la ironía: siendo un fenómeno multifacético que se junta a otras cuantas preocupaciones, el traductor no siempre prioriza su formulación en el texto meta. La comparación de los fragmentos puso en evidencia que en la traducción norteamericana, las ambigüedades y los implícitos propios de la ironía del TF no han sido el punto esencial de atención.

Quisiera concluir este capítulo explorando otras vías de análisis relevantes que surgen de las conclusiones del presente capítulo. Sería interesante analizar si lo comprobado en este capítulo, a saber, una relación entre mayor intervención traductora y menor potencial irónico, se produce en otros textos literarios similares, es decir, en los cuales el fenómeno irónico debe mucho a la comunicación encubierta de un narrador de baja fiabilidad. Idealmente, se ampliaría el corpus incluyendo otras lenguas y enfocando en otras direcciones de traducción. Por ejemplo, ¿qué ocurre cuando se traduce al español un texto similar en lo que refiere al tipo de ironía pero diferente en cuanto a la lengua fuente? Pensemos por ejemplo en un texto fuente escrito en neerlandés, inglés o francés. Estas direcciones de transferencia lingüística y cultural no han sido exploradas en el presente análisis, pero merecerían la pena ser investigadas en otros trabajos. Las ambigüedades y los implícitos propios de este tipo de ironía constituyen categorías de análisis adecuadas para poner a prueba afirmaciones respecto a la explicitación como universal de la traducción (ver por ejemplo Olohan y Baker 2000), o respecto a la invisibilidad del traductor en el ámbito anglosajón (Venuti 2008), o respecto a la ley de interferencia (Toury 1995), según la cual habría mayor tolerancia ante interferencias del TF en el TM en el caso de traducir desde una cultura fuente que goza de mayor prestigio.



## Capítulo 6 *Tres tristes tigres*

### 6.1 Introducción

En la novela analizada en el capítulo anterior, el tipo de ironía (sutil, difusa, estrechamente relacionada con un narrador ambiguo) así como la particularidad de las tres traducciones consultadas hizo que se enfocara la problemática central en el contraste entre los métodos traductores y la posible incidencia de éstos en la ironía de determinados fragmentos. Concluí que, efectivamente, las modificaciones léxicas, sintácticas y estilísticas, mucho más radicales en la traducción norteamericana, afectan a la ironía: cuanto más se explicita el texto, tanto más unívoco y transparente se vuelve el discurso del narrador. Cerré el capítulo anterior avanzando pistas de exploración futura, insistiendo en la pertinencia de investigaciones más vastas centradas en las ambigüedades o los implícitos de ese tipo de ironía. También resalté la relevancia que puede tener ese tipo de análisis para indagaciones orientadas hacia cuestiones como los universales de la traducción, la invisibilidad del traductor o la ley de interferencia.

El énfasis puesto en el método traductor hizo que me ocupara unilateralmente de la *dimensión transindividual* de la traducción, descuidando por completo el papel desempeñado por el traductor *individual*. En efecto, en ninguna parte del análisis de *La invención de Morel*, me detuve en la persona detrás de la traducción, persona cuyas huellas en el producto final son incuestionables. Por ello, uno de los objetivos del presente capítulo es restablecer este desequilibrio, analizando la novela de acuerdo con una problemática central que coloque en primera línea la dimensión individual.

Lo dicho anteriormente tiene consecuencias, tanto para la forma en que se lleva a cabo el análisis como para el modo en que se presenta este mismo análisis. Recordaré primero que esto ya había sido el caso para el análisis de *La invención de Morel*. Avancé dos motivos para este cambio, que explicité en la introducción del capítulo anterior (véase el punto 5.1). Primero, el que la reflexión metodológica dejara de ser el objetivo mismo de la indagación hizo que se desplazara el foco de atención y la problemática central. Me refiero a que la hipótesis para el análisis de *La invención de Morel* se pensó

desde las interrelaciones entre el texto y su contexto, mientras que en el análisis de *La tía Julia y el escribidor* aparté momentáneamente toda preocupación vinculada con el contexto traductor. Este cambio en cuanto al objetivo de análisis tuvo como corolario que el instrumento metodológico pasara a un segundo plano. Pero, recordémoslo, el que no reflexionara de modo explícito sobre el instrumento metodológico no implicó por lo tanto que el instrumento dejara de intervenir en la selección de los fragmentos sometidos a análisis.

Segundo, y también este punto se enfatizó al introducir el análisis de *La invención de Morel*, la gran mayoría de las manifestaciones irónicas en *La invención de Morel* forman parte de una sola y misma subcategoría, a saber, la tercera subdivisión de la dimensión semántica. Dicho en otros términos, una buena parte de la ironía en *La invención de Morel* se caracteriza por la incongruencia y la incompatibilidad. Planteé que esta uniformidad en cuanto al tipo de ironía hizo que considerara más oportuno centrar el análisis en las señalizaciones de las ambigüedades e incongruencias. Una vez más, esto no impidió que hablara esporádicamente de la *intensidad* de la evaluación crítica y del *blanco* de la ironía, aspectos que pertenecen a la dimensión evaluativa de la ironía.

Para *Tres tristes tigres* (*TTT* de ahora en adelante), el hecho de que los vínculos con el método concebido no están siempre presentes, se argumenta de modo distinto. La razón principal guarda relación con mi intención de enfocar en la dimensión individual, más que transindividual. Este objetivo hizo que fuera necesario seleccionar un texto literario que permitiera dicha reorientación en la problemática central. Me refiero a la necesidad de disponer de fuentes adecuadas que permitan investigar la persona que esté detrás de las traducciones, y que permitan reconstruir parte de sus trayectorias de vida o de sus reflexiones críticas respecto a lo que es la traducción o respecto al papel que desempeñan como traductor. En este sentido, *TTT* constituye un caso particularmente relevante. En primer lugar, y lo veremos con más detalle después, porque algunos de los traductores implicados reflexionaron de modo explícito y con cierta extensión sobre este proyecto traductor. Un segundo argumento a favor de la pertinencia de este texto literario concierne su complejidad estructural y temática. Pondré en evidencia dicha complejidad en el análisis literario (véase el punto 6.3); basta por ahora observar que planteo que esta complejidad probablemente hará más visibles las intervenciones del traductor. La complejidad de la novela la argumentaré a partir de la imposibilidad de trazar fronteras nítidas entre original y traducción. Como veremos más adelante (en particular el punto 6.2), esta particular relación que mantienen original y traducción se debe a diferentes factores, algunos situados a nivel extratextual (las condiciones en las que se realizaron las traducciones) y otros de tipo intratextual, relacionados esencialmente con la temática del TF así como con las variedades lingüísticas empleadas.

La selección del *TTT* como texto particularmente adecuado para una indagación centrada en la dimensión individual, más que transindividual, no está sin consecuencias



para el potencial irónico. Me refiero a que la inclusión de *TTT* se justifica más por las particulares condiciones de su traducción y por los posibles desafíos que constituye la complejidad de la obra, que por ser una obra eminentemente irónica. Comparada con las otras dos novelas del corpus, *TTT* presenta muchos rasgos estilísticos cuyo carácter irónico, stricto sensu, se presta a discusión. El fenómeno irónico en *TTT* no se organiza tomando apoyo en el distanciamiento crítico que permite la confrontación entre un narrador maduro y su joven yo, como es el caso en *La tía Julia y el escribidor*. La ironía de *TTT* tampoco viene organizada de forma tan concéntrica alrededor de un narrador y sus propósitos ambiguos e implícitos, como es el caso para *La invención de Morel*. Más bien al contrario. Como hará patente también el análisis de la novela, el fenómeno irónico en *TTT* se manifiesta bajo formas mucho más variadas y dispersas. Esas formas frecuentemente deslizan hacia fenómenos afines a la ironía: (a) el humor verbal, que hace hincapié en la transgresión de la lengua normativa; (b) la sátira, que privilegia el tono descalificante y la función correctiva por sobre la interrogación e indecisión y (c) la parodia, cuyo fin no es tanto ético sino estético, recuperando y transgrediendo rasgos estilísticos específicos.

Este deslizamiento continuo de la ironía hacia fenómenos afines explica que el instrumento metodológico no se pueda aplicar tal cual y no se refleje de modo explícito en los análisis. Se podría decir que si, en el caso de *La invención de Morel*, los parecidos de la ironía (al menos en cuanto a su dependencia de la incongruencia e incompatibilidad) hizo que fuera menos oportuno mantener el estricto orden de presentación del método concebido en el tercer capítulo, en el caso de *TTT*, es el carácter multiforme de la ironía, en un sentido lato, que hace inoportuno aplicar un solo y mismo esquema para el análisis de los fragmentos así como para la presentación de los fragmentos textuales. Este eclecticismo es una consecuencia de mi decisión de modular mi acercamiento al texto literario en función de las particularidades del texto (entre las cuales, su potencial irónico) pero también en función del contexto traductor, tanto en su dimensión transindividual como individual.

La estructura del capítulo es la siguiente. Primero elaboraré las particularidades extra e intratextuales (6.2) que, recordemos, hacen de *TTT* una obra particularmente adecuada para un análisis que reivindique la atención por la persona que esté detrás de la traducción. Después, como ha sido el caso también para los otros dos análisis, explicitaré mis propias hipótesis de lectura del TF (6.3). Después abordaré el análisis de las traducciones (6.4). Finalmente, indagaré en algunos factores explicativos (6.5) que, sin ser absolutos o exhaustivos, sí aclaran varios elementos observados empíricamente.

## 6.2 Particularidades extratextuales e intratextuales

### 6.2.1 Particularidades extratextuales: ¿traducciones y/o reescrituras?

El que Cabrera Infante mismo percibiera la traducción de sus obras como una reescritura más que como la transposición de una lengua a otra, lo demuestran algunas de sus declaraciones a la prensa. Entrevistado por Danubio Torres Fierro en *Vuelta* (1992), con motivo de la traducción al inglés de *Un oficio del siglo XX*<sup>84</sup>, afirma, respecto a la traducción, lo siguiente:

Ha habido versiones y diversiones al traducirlo, como siempre con mis libros, que nunca están traducidos al inglés. **To translate** es hablar mal y equivale en inglés a traición. O por lo menos a puñalada traperera. Una traducción **es a translation**, un traslado que es a la vez transformación o conversión. En este sentido mis libros, cuando puedo (inglés, francés, italiano), se convierten en versiones más o menos infieles. (Cabrera Infante, cit. en Torres Fierro 1992: 52; énfasis en el original)

Sobre las traducciones al francés e inglés de *TTT*, en las que colaboró, Cabrera Infante ha hecho declaraciones que apuntan en la misma dirección. En la larga cita que reproduzco a continuación, y que recorta algunas declaraciones suyas a Rita Guibert, está claro que, independientemente de lo que para él debe o no debe ser una traducción, la importancia de la oralidad en *TTT* imposibilita una traducción en el sentido tradicional de la palabra:

For me, a book is always susceptible to correction and improvement, because perfection is not a state but a goal. As I don't believe in improvisation I believe in improvement. The translation of *TTT* [...] has been more of a refurbishing than a removal. [...] One can never translate the voices and my book starts from the concept of oral literature, or writing derived from speech and the voice. In this case the narrative took shape in Cuban speech and voice. Narrative in the traditional sense was not vital to this book, wasn't even important. [...] I kept reflecting that in spite of the closeness of French to Spanish –their grammatical complexities and many roots being identical- a translation into French would be the hardest, not to do, but to succeed in- and so in fact it turned out. [...] French is a very restricted

---

<sup>84</sup> *Un oficio del siglo XX* se publica por primera vez en Cuba en 1963. La obra se quiere como un conjunto de viñetas aunque en realidad es mucho más que una simple antología: establece un diálogo irónico entre el autor Cabrera Infante y su alter ego Caín reutilizando críticas de cine que había escrito para la revista semanal *Carteles* (Souza 1996: 57-58).

language, pigeonholed as it is by its Academy, depending always on correctness, on what should or should not be said. The commonest phrase I heard from the lips of my translator, was “Ça, ce n’est pas du français!” I had a hard job convincing him at the outset that my text was not Spanish either and that the licences I allowed myself were not allowed by the Royal Academy of the Language nor by the most liberal of Spanish dictionaries [...] With the English version –one can’t call it a translation– a creative accident occurred. The first translator of the book was an English poet who knew very little Spanish, and no Cuban, who had brought off some miraculous translations of Latin American poets, and although he did the best he could, he could do very little with *TTT*. Even though I adopted many of his rhythms, English turns of phrase, appalling malapropisms, flagrant misunderstandings, and errors which, once accepted, became *trouvailles* and were transformed by me from defects to effects, thus ignoring the story and the general plan, and rewriting the book as an English work. Later on, an American girl called Suzanne Jill Levine, [...] collaborated in this version, and brought to it that sense of humour characteristic of New York Jews. (1973: 409-411)

La colaboración íntima del autor con la traductora norteamericana<sup>85</sup> quedó documentada en *The Subversive Scribe* (1991), donde Levine detalla su poética traductora con ejemplos de su traducción de *TTT*<sup>86</sup>. También el traductor al francés, Albert Bensoussan, declaró que muchos de sus hallazgos los debe a las pacientes explicaciones del autor<sup>87</sup>. Ha reunido sus reflexiones al respecto en varios ensayos (1990, 1999a, 1999b). Tomaré en consideración estos ensayos de los traductores sobre la colaboración

---

<sup>85</sup> Es difícil deslindar con precisión la versión de Cabrera Infante, las aportaciones del poeta inglés Donald Gardner (quien se propuso traducir *TTT* pero pronto abandonó el proyecto) y el trabajo de Levine (véase también en Munday [2007] los problemas que esto presenta para un estudio centrado en la estilística traductora). Levine, aunque nunca disimula que se trata de una traducción que se basa en una primera versión parcial, sí minimiza el papel del poeta Donald Gardner: “By the time I arrived in London in 1969, an English poet, Donald Gardner, had worked with Cabrera Infante on several sections of *TTT*, particularly the chapter called “Brainteaser” [...] and together they had produced a first draft of the translation. Of that first draft, only a parody on Poe’s *The Raven* remains intact” (Levine 1991: 21). Esto no parece totalmente compatible con lo que afirma Cabrera Infante en la entrevista con Guibert ni tampoco con lo que la traductora misma había afirmado en un breve ensayo suyo publicado en 1975. En el ensayo de 1975, el borrador realizado por Gardner y Cabrera Infante parece ser más importante. En efecto, Levine afirma lo siguiente: “[m]y contribution to the translation of *Tres tristes tigres* was not the usual contribution of a translator. The novel had already been translated by Cabrera Infante and a young English poet, Donald Gardner. My task, then, was to collaborate with the author in *adapting* an already existing English text to American English, and also more to Guillermo’s style of humor” (1975: 268-269; énfasis del original).

<sup>86</sup> También habla de algunas traducciones que hizo de Manuel Puig y de Severo Sarduy.

<sup>87</sup> Bensoussan afirma lo siguiente: “J’ai eu l’honneur redoutable de traduire ce livre de Guillermo Cabrera Infante, et pour se faire il m’a fallu à deux reprises me rendre à Londres, lieu d’exil de l’écrivain cubain [...] J’ai donc vécu chez lui, partagé ses repas, travaillé avec lui jour et nuit, pendant quelques semaines. Et je me suis épuisé. Mais il m’en reste le souvenir et la mémoire de nos trouvailles, de nos petits trucs d’écriture, de nos tics. Ce n’est pas une traduction ordinaire, puisqu’il s’agit d’un livre extraordinaire, et j’avoue n’être rien sans lui, n’avoir rien pu faire de ma seule initiative, car j’ai toujours pu compter sur ses patientes explications” (1999b: 50). Vuelvo sobre esta colaboración en la última parte del presente capítulo (6.5).

con el autor porque pueden proporcionar información relevante sobre la atribución e inferencia irónica de un determinado fragmento, así como sobre el grado o el tipo de intervención del autor. Estos escritos también vehiculan reflexiones relacionadas con las decisiones y motivaciones de posibles intervenciones traductoras. En este sentido funcionan como fuente extratextual y suministran información sobre las poéticas traductoras de Levine y Bensoussan.

En la preparación de la traducción holandesa *Drie trieste tijgers*, realizada por Fred de Vries y Tessa Zeiler<sup>88</sup>, aparte de cuatro faxes que conciernen problemas muy puntuales, no ha habido colaboración con el autor (de Vries 2006). La traducción neerlandesa difiere de las otras dos en otro sentido más: la fecha de publicación. En efecto, casi treinta años separan la primera traducción al neerlandés (1997) de la al francés (1970) e inglés (1971), que fueron casi instantáneas<sup>89</sup>. Además, de esta misma traducción neerlandesa de 1997 se ha publicado una versión ligeramente modificada en 2002. Varios factores explican que *Drie trieste tijgers* se publicara en fechas relativamente tardías. En la introducción a la traducción de *TTT*, Hub. Hermans explica la tardanza aludiendo al carácter complejo de la obra (2002: 8). Steenmeijer, por su parte, argumenta la tardanza por el volumen de la novela: la publicación de una novela tan voluminosa como *TTT* para el mercado neerlandófono, numéricamente hablando muy limitado, implicaba determinados riesgos financieros que sólo pocas editoriales estaban (o están) dispuestas a tomar (1996: 52). Junto con el volumen, Steenmeijer invoca también el carácter metalingüístico: *TTT*, como, por ejemplo, *Paradiso* de Lezama Lima, es un texto cuyo significado radica esencial o exclusivamente en el significante, lo que –por muy paradójico que parezca– limita la libertad del traductor. Siempre según Steenmeijer, tratándose de textos que funcionan por y para los desvíos respecto al sistema lingüístico normativo, es imprescindible que se identifiquen estos desvíos antes de que se pueda encodar cualquier desviación a nivel del TM. En realidad, concluye Steenmeijer, el traductor de estos textos traduce no *una* sino *tres* veces: traduce de una lengua (lengua fuente) a otra (lengua meta), pero, a diferencia de lo que ocurre en otras novelas, cuya importancia radica más en la cadena diegética que en el juego que atañe al significante,

---

<sup>88</sup> Ya se ha señalado en el segundo capítulo que la primera edición de la traducción se publicó en 1997 (Anthos). Se publicó una edición revisada por Fred de Vries en 2002 (Ambo). En cuanto a las modificaciones entre las dos ediciones, el traductor de Vries ha afirmado que éstas guardan relación primordialmente con el estilo: no se trataría de modificaciones de fondo sino de correcciones y algunas cuestiones de “belleza” (De Vries 2009).

<sup>89</sup> *Tres tristes tigres* se conoce primero bajo el título de *Vista del amanecer del trópico* con un contenido marcadamente más político. Gana el Premio Biblioteca Breve en 1964 pero no pasa la censura española. Según Santí, dos fueron “las razones que alegaron los censores franquistas: contenido castrista y obscenidad” (2010: 17). Carlos Barral le aconseja entonces re TRABAJAR el manuscrito y finalmente, en 1967, después de sufrir 22 cortes de la censura, se publica en España. Lo que hoy conocemos como *TTT* es la primera parte del manuscrito que obtuvo el Premio Biblioteca Breve a lo que se añadieron algunas partes nuevas. La segunda parte del manuscrito premiado se publicó con ligeras variaciones en 1975 con el título *Vista del amanecer en el trópico* (Vázquez 1977, Souza 1996).

el traductor tiene que pasar de las desviaciones del sistema normativo lingüístico a las normas del texto fuente y, después, de las normas de la lengua meta a las desviaciones de estas normas en la lengua meta (1996: 57). Si, pese al volumen y la complejidad de la obra, se ha podido traducir *TTT* al neerlandés, es también, como veremos con mayor detalle después, gracias a la iniciativa de uno de los traductores. En efecto, Fred de Vries declaró haber estado muy interesado en *TTT* por afinidad personal con el carácter lúdico y metalingüístico de la novela (2006). Volveré sobre estas condiciones extratextuales en el análisis traslatorio (6.4), en la medida en que intervienen en la hipótesis empleada en el presente capítulo. Esas condiciones también las analizaremos más en detalle en la última parte del presente capítulo (6.5) en tanto que explican parte de los datos observados.

### **6.2.2 Particularidades intratextuales: intertextualidad, multilingüismo y temática**

A la coautoría y lo que esto implica para la recreación o reescritura de la traducción hay que añadir dos elementos más que dificultan la concepción dicotómica con la que la traductología viene separando tradicionalmente el texto fuente del texto meta: (1) el alto grado de intertextualidad y (2) la naturaleza plurilingüística de la novela. Munday (2007: 197-225) ya ha señalado la presencia de ambos al subrayar que las numerosas referencias (cinematográficas, literarias y estéticas) de lengua inglesa insertadas en el original lo vuelven plurilingüístico y multirreferencial. Veremos después que estos elementos los tomaré en cuenta en la medida en que presentan problemas distintos para las tres traducciones.

Aparte de estos tres aspectos (colaboración, intertextualidad y multilingüismo) hay que agregar otra dificultad relacionada con la temática misma de la novela. Coincido con Rodríguez Monegal para quien *TTT* es “ante todo, el fundamento de una visión ambigua [que postula] que la realidad que vemos, tocamos, oímos, olemos y gustamos es susceptible de ser encarada desde otra perspectiva radicalmente opuesta” (1974: 90). Esta percepción múltiple, Cabrera Infante la trabaja tanto a nivel estructural como temático. Estructuralmente, Cabrera Infante adopta la técnica de la repetición: los mismos acontecimientos son relatados por narradores diferentes y, aunque ningún fragmento es exactamente idéntico a otro, muchos se complementan y dan otra perspectiva sobre el mismo acontecimiento. Todos los capítulos tienen en común un narrador en primera persona pero la identidad de éste es inestable, incluso obnubilada deliberadamente por la omisión de nombres o el uso de nombres falsos y apodos. Esta narración fragmentada en *TTT* contribuye a su potencial irónico: la multiplicación de la mirada acentúa la subjetividad de la percepción y facilita la comunicación de una

realidad que lo cuestiona todo y desbarata todas las certidumbres. Cabe destacar aún que en la textura verbal participan dos elementos más para acentuar esta inestabilidad en la perspectiva: (1) la mezcla de varios sistemas lingüísticos (tanto *interlingüístico* como *intringüístico*<sup>90</sup>) y (2) la mezcla de varios registros de expresión, como son la sátira, la parodia y el humor.

Temáticamente, Cabrera Infante evoca una realidad inestable y manipulable variando sobre una misma temática; la de la borrosa línea que separa el original del derivado o lo auténtico de lo falso. Griffo dice al respecto que “*TTT* trata de enfrentar lo primario (la cosa tal cual es) frente a lo secundario (la cosa reflejada o derivada), llegando a un relativismo valorativo que verá como *no absoluto* el discurso oficial o institucional” (1995: 90-91). Donde más explícitamente se logra eso es en la sección de “La Muerte de Trotsky referida por varios escritores cubanos, años después –o antes” (243-282<sup>91</sup>). En ese capítulo se introducen siete versiones literarias de algún aspecto relacionado con la muerte de Trotsky. El que la información vehiculada importe menos que la forma en que se cuenta, lo muestra sin duda alguna la última parte del título: que sea contada *después* o *antes*, poco importa a fin de cuentas. Al insertar siete parodias de autores prestigiosos (respectivamente José Martí, José Lezama Lima, Virgilio Piñera, Lydia Cabrera, Lino Novás Calvo, Alejo Carpentier y Nicolás Guillén), Cabrera Infante logró “uno de los tantos intentos de destrucción de convencionalismos, literarios y lingüísticos, que conforman el tono general de la novela” (Jiménez 1977: 67-68). No disiento de esta última interpretación que enfatiza la dimensión destructora, pero sí es esencial completarla con una concepción de la parodia más moderna que engloba a la vez la dimensión destructora y recreadora (Hutcheon 1985, Sklodowska 1991).

De manera menos explícita, la relación conflictiva entre original y derivado se comunica en la difícil relación que tiene el discurso escrito con el hablado. La tan prominente presencia de la palabra hablada en esta novela se ha relacionado con la fugacidad de la memoria y el peligro de ver extinguirse cierto tipo de vida; a saber, la vida nocturna en La Habana tal como era en vísperas de la Revolución cubana. Esta interpretación la ha fomentado el autor mismo al asociar parte de la temática de *TTT* con un acontecimiento de tipo político-personal y relacionado con La Habana tanto

---

<sup>90</sup> Me refiero a la mezcla de varios idiomas y el uso de la jerga local. Véanse también los apartados 6.3.3 y 6.4.2.1.

<sup>91</sup> A lo largo del capítulo, toda referencia al TF y a los TTMM se mencionará sólo por el número de página puesto entre paréntesis. Para la información bibliográfica completa, véanse el capítulo II así como la bibliografía. Cabe destacar todavía que la letra cursiva y las mayúsculas en el TF o los TTMM corresponden a particularidades presentes en las novelas mismas. Por ello, no mencionaré nunca que se trata de énfasis del original (o de las traducciones). Como también he hecho en los dos capítulos anteriores, número sólo aquellos fragmentos del TF que han sido comparados con los TTMM y señalaré en letra negrita los aspectos más importantes para la discusión. Por último, quisiera advertir que no señalaré las agramaticalidades o erratas mediante el tradicional *sic*, puesto que, con toda probabilidad, corresponden a errores deliberadamente insertados por el autor.

prerrevolucionaria como castrista. En 1961 Alberto (Sabá), el hermano menor del autor, realiza, junto con Orlando Jiménez Leal, un breve documental intitulado *P.M. (Pasado Meridiano)* en el que retrata la vida nocturna de dos barrios de La Habana. Aunque emitido sin problema alguno en el programa televisivo de *Lunes de Revolución*<sup>92</sup>, su proyección en el cine fue prohibida y el documental confiscado<sup>93</sup> (Souza 1996: 39). La historia de *TTT* está situada en ese mismo periodo y también recrea la vida nocturna habanera<sup>94</sup>. Ahora, por muy acertada que sea esta lectura de la novela, limitar la presencia de la oralidad de la novela al objetivo de recrear una época y un modo de vida en vías de extinción es negarle todas las otras funciones que ocupa la palabra hablada dentro de las potencialidades semánticas de la obra<sup>95</sup>. Por ello, contrastaré mi lectura global de la novela con acercamientos críticos que han enfatizado otros elementos fundamentales de la novela. Para mí, la tensión entre palabra oral y escrita (6.3.1) cobra toda su importancia sólo cuando la vemos a la luz de otras escisiones. En el nivel más evidente, la dualidad entre oralidad y escritura fundamenta una segunda escisión; la que separa el universo masculino del femenino (6.3.2). El autor marca la distancia entre los dos sexos por las diferencias en (o la falta de) competencia lingüística y enciclopédica que caracterizan a las mujeres. Este eje femenino / masculino enmascara otro eje de oposición que afecta sólo a los personajes masculinos y sus relaciones mutuas. Así, demostraré los cambios en la relación entre dos de los amigos íntimos (Arsenio<sup>96</sup> y Silvestre) y las distancias creadas entre ellos paulatinamente (6.3.4), no sin antes advertir la importancia de la estructura especular en estas escisiones (6.3.3). Finalmente,

---

<sup>92</sup> *Lunes de revolución* es el suplemento cultural semanal del diario *Revolución*, fundado clandestinamente en 1956 por Carlos Franqui, amigo íntimo de Cabrera Infante. Cabrera Infante fue el editor de *Lunes de revolución* desde 1959 hasta que se cerró en 1961.

<sup>93</sup> Según Cabrera Infante, el incidente de *P.M.* fue un pretexto utilizado por las autoridades cubanas para clausurar *Lunes de Revolución*: “At the trial, *P.M.* was not so much a prisoner in the dock as Exhibit A for the prosecution of *Lunes*: it was not the film that was on trial but the magazine and its liberal concepts of culture” (cit. en Guibert 1973: 353).

<sup>94</sup> Swanson (1995: 43) advierte con mucha razón que la génesis de *TTT* sí puede leerse desde una dimensión política, a pesar de que el autor mismo ha insistido tanto en su carácter apolítico. Swanson sostiene que *TTT* empezó como una crítica del régimen de Batista para desarrollarse luego, precisamente por el acontecimiento de *P.M.*, en una crítica del régimen castrista. Vuelvo sobre la génesis de *TTT* en el punto 6.5.3.

<sup>95</sup> Para Rodríguez Monegal –a quien le interesa en primer lugar contrarrestar la mala o incompleta recepción crítica que recibió la novela al principio– una lectura exclusivamente ética disimula por completo la lectura estética a la que se invita desde el epígrafe de Lewis Carroll. El crítico afirma que una forma de “no leer *Tres tristes tigres* [...es] la forma practicada por los puritanos, cualquiera sea la ideología bajo la que se disfracen. Para ellos, *Tres tristes tigres* es la pintura de un mundo en decadencia, el mundo de la dulce vida habanera antes de la Revolución: mundo de pachanga e irresponsabilidad, de mujeres fáciles y hombres más fáciles, mundo de la copa y la droga, la fiesta continua. Al reflejar ese mundo, la novela sólo puede interesarles como documento de lo que había que eliminar en Cuba y que la Revolución eliminó del todo. Esta interpretación ética del libro corre el riesgo de soslayar lo más profundo, lo que está indicado precisamente en el epígrafe de Lewis Carroll: porque al autor le interesa sobre todo imaginar cómo se vería ese mundo cuando ya no existe, su actitud es radicalmente estética y no ética [...el] juicio ético [...] es extraliterario y define al libro no por lo que es, sino por los fines a que el crítico quiere hacerlo servir” (1974: 91).

<sup>96</sup> Se trata del personaje Arsenio Cué. En mis análisis utilizaré tanto su nombre como su apellido.

me detendré en el capítulo “Los visitantes” (6.3.5) porque explicita la temática de la realidad deformada por medio de la traición traductora que no es sino una variante concreta de dos dimensiones que sostienen *TTT*: en un plano estético, mostrar la superioridad de la ficción frente a una realidad pálida e insípida; en un plano técnico, mostrar la superioridad de la retranscripción gráfica respecto a la palabra oral. Explicitaré primero estas líneas globales de la interpretación de la obra, antes de proceder al análisis traslatorio (6.4).

### 6.3 Lectura global de *Tres Tristes Tigres*

A nivel global, se crea cierto potencial irónico mediante el encadenamiento de una serie de contradicciones que, si bien no se anulan mutuamente, sí señalan al lector que nada debe someterse a una lectura única. Esta tensión se establece desde la advertencia preliminar que enfatiza dos elementos: la referencia a la variante dialectal –a saber, la jerga cubana– y la importancia de la oralidad. En su artículo “Un Pre-texto problemático”, García Serrano (1991) señala la escasa atención crítica que ha retenido esta advertencia. Indica que lo que determina “la importancia de la “advertencia” no es exclusivamente su posición central en el libro, o la influencia ejercida subrepticamente en lectores y críticos, sino sobre todo algunas incongruencias detectables en su contenido” (1991: 87). Siempre según ella, la recepción crítica no había reparado hasta entonces en este último punto. Las incongruencias señaladas por García Serrano cobran importancia para mi propio análisis en la medida en que no todas las traducciones han mantenido la advertencia preliminar. Para Munday (2007: 204), la omisión de la advertencia en la traducción norteamericana se compagina con una manifiesta tendencia hacia la explicitación. Munday lo argumenta, entre otras cosas, por el hecho de que Levine incluye un mapa de La Habana. Añade otro argumento: la traducción al inglés se quiere domesticante en la medida en que omite la advertencia preliminar de la obra original en la que Cabrera Infante anuncia que el texto está en realidad escrito en jerga habanera nocturna. La omisión de esta advertencia la comenta la misma Levine en sus reflexiones teóricas y ensayos: para ella, referir a una variante de un idioma que ya no sea el de la novela (traducida), resultaría impertinente para el lector meta (1991: 67). Disiento parcialmente de Levine. No cabe duda de que referirse expresamente a un idioma (o alguna variante de él) que ya no forma parte del TM puede resultar inoportuno para el lector meta. En este caso particular, sin embargo, la remisión a la jerga es esencial en tanto que se combina con una observación sobre la oralidad. En mi opinión, la neutralización de la jerga cubana en sí no es problemática. Sí se vuelve problemática en la medida en que esta alusión a la jerga se combina con una referencia que resulta esencial para el funcionamiento irónico de la novela. La advertencia



concierno la elección de la variante dialectal, pero hace mucho más: subraya en primer lugar la importancia de la oralidad; en efecto, “algunas páginas se deben oír mejor que se leen”, nos advierte el autor. Pero esta oralidad, como recuerda García Serrano, está puesta en duda de manera continua. Incluso si muchos elementos en la novela sugieren su preferencia por la oralidad sobre la escritura (la referencia explícita en la advertencia, la transcripción de las particularidades fonéticas de la lengua hablada, la imitación escrita del ritmo y la entonación), la última parte (“Bachata”) revela exactamente lo contrario: frente a la espontaneidad de la conversación oral, el discurso escrito se manifiesta como un producto mucho más completo y rico. Arguyo este último punto de tres modos diferentes: (1) desde las posibilidades que ofrece la técnica narrativa, el autor explota la distancia entre enunciación y enunciado, lo que permite la puesta en escena de un narrador autoconsciente así como la creación de distancias entre los personajes; (2) explotando las posibilidades de la lengua, se argumenta la inversión irónica de la realidad por medio de un juego lúdico a nivel de la lengua, incorporando numerosos retruécanos, (deformaciones de) extranjerismos y citas en lengua extranjera; (3) haciendo uso de la intertextualidad, Cabrera Infante muestra finalmente el potencial enriquecedor que ofrecen otros sistemas semióticos, cualquiera sea su soporte (fílmico, literario, músico) o su registro (culto o popular).

### **6.3.1 Contraste entre discurso hablado y discurso escrito**

Como he avanzado antes, una parte del funcionamiento irónico radica en la superposición de niveles de significado y el efecto que crea para el lector. Éste se da cuenta de que las relaciones que mantienen el discurso oral y escrito son inestables: a pesar de lo que sugiere la advertencia preliminar y a pesar del papel que juega la oralidad en partes muy significativas del texto, el autor sugiere simultáneamente que toda elaboración escrita de la realidad es más rica y perfecta. Otras tensiones y contradicciones no hacen sino disimular, posponer, interrumpir o acentuar este propósito; es el caso de las interrupciones paródicas, de los juegos lúdicos con el lenguaje o de los retratos satíricos que se dan de determinados grupos de personas (homosexuales, extranjeros, mujeres).

En el siguiente apartado analizo un fragmento del capítulo “Los debutantes” para ilustrar la ruptura de la ilusión mimética y la forma en que el autor llama la atención sobre el pacto ficcional y sus consecuencias. Se trata del sexto apartado del capítulo “Los

debutantes” (50-56), cuando el grafista Ribot<sup>97</sup> trabaja aún como diseñador gráfico, aunque sabemos en la segunda narración a cargo suyo (93-128) que deja su puesto para dedicarse a la música. Con todo lujo de detalles cuenta la entrevista con su jefe para pedir un aumento salarial, entre otras cosas porque su esposa está embarazada. La distancia entre tiempo del enunciado y tiempo de la enunciación le permite a Cabrera Infante resaltar las ventajas del discurso escrito respecto al tiempo real del diálogo. Tres elementos enfatizan la ruptura de la ilusión mimética: el desfase estratégico entre tiempo de la enunciación y tiempo del enunciado, la estructura circular del fragmento y la inserción de reflexiones explícitas sobre el proceso de la escritura. En este caso particular, además, se explota la inscripción narrativa para crear distancias entre personajes e incluir un retrato satírico del señor Solaún, el jefe de empresa español, un hombre feroz y cruel.

A diferencia de los cinco fragmentos precedentes de “Los debutantes”<sup>98</sup> –que evocan explícitamente la palabra hablada–, el narrador de este fragmento hace exactamente lo opuesto, instaurando, e incluso comentando, una barrera nítida entre tiempo del enunciado y tiempo de la enunciación. Ribot nos cuenta muy detalladamente lo que siente, percibe y piensa durante una entrevista de la que sabremos después que no excede los tres minutos.

En la caracterización del personaje Ribot, la distancia entre tiempo del enunciado y tiempo de la enunciación queda establecida por los contrastes entre el yo del enunciado (el que participa en los diálogos es tímido, sumiso, balbuceante) y el yo de la enunciación (cuya erudición y habilidad expresiva interpelan al lector). En el siguiente fragmento se observa cómo el diálogo, focalizado y narrado por Ribot, permite instaurar una distancia respecto al interlocutor. Ribot le comunica que está a punto de tener un hijo:

—Bueno, es que voy a tener un hijo.

—Ah caramba. Un hijo —podía haberle corregido: O una hija, tal vez un hermafrodita. Pero fue él quien habló—: Eso son palabras mayores. ¿Usted lo ha pensado bien?

---

<sup>97</sup> Según Souza, el modelo real que inspiró este personaje es un artista gráfico que trabajó en *Lunes de Revolución* y que había sido uno de los músicos de la banda de Beny Moré (1996: 97).

<sup>98</sup> Para algunos críticos, los siete fragmentos de la sección “Los debutantes”, aunque aparentemente desconectados, presentan personajes con raíces étnico-sociales similares: algunos narradores (las dos niñas, Silvestre de niño, la destinataria de la carta redactada por Delia Doce) cuentan un episodio de su vida provinciana; otros evocan este periodo y, aunque viven en la capital en el momento de su narración, su discurso muestra algún problema de identidad o dificultades ocasionadas por la inserción en un mundo que no es realmente el suyo. Por otra parte, desde un punto de vista ya no temático sino estructural, la coherencia de los fragmentos de este capítulo estriba en que están a cargo de narradores cuya identidad y localización espacio-temporal se hacen ambiguas deliberadamente, lográndose esto por la fragmentación y el uso del fragmento truncado (Gregorich 1974, Rodríguez Monegal 1974).

Lo cierto era que no lo había pensado, ni bien ni mal ni regular. Los hijos no se piensan ni siquiera se sienten o se ven venir. Cuando aparecen ya están ahí. Son casi como erratas. Caray, se me fue un hijo en ese lay-out de Mejoral. Debí haberle hecho interruptus.

—No, pensarlo, lo que se dice pensarlo, no lo pensé.

—Ah Ribot, pues a los hijos hay que pensarlos.

La prole es una cosa mental, diría Leonardo. Ya sé. La próxima vez me sentaría a mi mesa, me pondría una mano en la mejilla, como Nobel en todos sus retratos y clavaría un cartel en la puerta. *No molesten. Estoy diseñando un hermoso varón de ocho libras.*

—Usted tiene razón, dije servil—, hay que pintarlo, pensarlo. (54)

Del fragmento resalta la competencia enciclopédica de Ribot: alude a la poca predilección de Leonardo Da Vinci por la procreación o las relaciones físicas, y conoce los retratos de Nobel. Su vocabulario es rico, lo que queda establecido en vocablos como “interruptus” o “hermafrodita”. Además, se muestra muy hábil verbal y mentalmente al unir la procreación de un hijo con el vocabulario técnico de su campo profesional (“erratas”, “se me fue un hijo en ese lay-out de Mejoral”).

La elaboración técnica (un diálogo comentado por el narrador) de este fragmento enfatiza que el producto posterior (lo que nos cuenta sobre el encuentro con su jefe) es más rico respecto al original. Eso encaja particularmente bien con la poética del autor, vinculada por algunos críticos con la condición del exiliado (Machover 2001, Baixeras Borrell 2006): la realidad tiende a defraudarnos, pero siempre existirá una posibilidad para recrearla, aumentarla, o perfeccionarla mediante la escritura que no es sino el producto recreado de la memoria.

Otra ventaja de esta dislocación acentuada entre tiempo del enunciado y tiempo de la enunciación es que se marcan con más facilidad las distancias entre diferentes personajes. Aquí, la oposición entre la oralidad (el diálogo en *tiempo real*) y la escritura es empleada funcionalmente para ridiculizar el blanco de una ironía satírica, el señor “Solaún y Zuleta, Viriato-Senador vitalicio de la República, hombre de negocios presidente de honor del Centro Vasco y del Centro de Dependientes [...] y administrador gerente de Publicaciones Solaz, S.A.” (56). El estilo bombástico –enfaticado además por la letra cursiva– hace eco a los títulos con los que es evocado en la “Guía Social de La Habana” (56) y contrasta con la banalidad de sus actos durante la entrevista (necesita un pedazo de papel para multiplicar veinticinco por cuatro), sus reacciones (un trivial “Ah caramba. Un hijo” (54) frente al anuncio del embarazo) o sus errores de lengua: “eso son palabras mayores”,

“Vamos ver<sup>99</sup>” (54). Aquí se ridiculiza la figura del español arrogante que ha logrado convertirse en un exitoso y feroz hombre de negocios. Varios elementos del fragmento lo corroboran. Los más directos guardan relación con la caracterización del señor Solaún:

Su cara bien afeitada, gorda, reluciente casi sonreía mientras los ojos claros y europeos me miraban con la franca mirada comercial que lo convirtió de emigrante miserable en jefe de empresa (¿es jefe de presa?), y su boca, sus labios finos sin sangre, sus dientes costosos, su lengua acostumbrada hace rato a las delicias de la cocina se movieron para decirme suavemente: —¿Comprende? (51)

Pero la crítica del español voraz y falso se hace también por referencias más sutiles: la pregunta del señor Solaún —“¿Cuánto gana usted?”— imita por escrito el énfasis puesto en consonantes finales y el seseo, tan típicos de algunas regiones peninsulares. Asimismo, la ironía provocada por el contraste entre el discurso directo que evoca la entrevista —frases entrecortadas, reformulaciones, lapsus— y el comentario del narrador respecto a la precisión gramatical utilizada en esa ocasión, sirve para instaurar una jerarquía entre la formalidad *castellana* del señor Solaún y su propia variante. Observemos lo que dice Ribot cuando anuncia por qué ha solicitado esta entrevista y cómo evalúa su propia intervención:

—Quisiera ver, si puede, que me hiciera el favor, usted, de que me aumenten, a mí, el sueldo, el sueldo. De ser posible, claro.  
Hablé con la construcción gramatical exacta para producir **en el castellano** la idea de respeto y jerarquía y necesaria distancia. Todo lo que predispone a la caridad, pública y privada. Pero no hubo respuesta. (55)

Claro, el motivo de esta ridiculización radica en la conciencia de su situación desgraciada: consciente de que posee sólo un débil capital económico-social, Ribot subvierte de manera disimulada, lo que es uno de los pocos instrumentos que le quedan al dominado frente al dominador. Que al narrador le envuelva cierta auto-ironía, lo muestra el uso de metáforas relacionadas con las jerarquías sociales del medievo: Ribot es el siervo, Solaún el amo, su oficina el castillo<sup>100</sup>.

Algunos indicios formales recuerdan al lector la tensión continua entre la ridiculización de Solaún y el reconocimiento de su propia desgracia. Observemos el siguiente fragmento: una vez pedido el aumento, Ribot se queda frente a un Solaún

---

<sup>99</sup> No creo que se trate de erratas puesto que el mismo error se presenta en varias ediciones de la novela: se comparó la segunda edición (1971) de la versión censurada que publicó Seix Barral por primera vez en 1967 con la quinta impresión (2006) de la versión no censurada que salió por primera vez en 1989.

<sup>100</sup> Vuelvo sobre este retrato satírico y la metáfora en el punto 6.4.2.1

silencioso. Éste toma una página para calcular cuánto gana al mes su empleado, pero el detalle utilizado para describir la operación matemática y la inclusión de elementos fuera de contexto le quita toda seriedad al personaje a la vez que cuestiona su inteligencia y autoridad:

[Solaún] Consiguió en ese momento hacer silencio. Habría podido, yo, oír todos los ruidos de la Creación, sin embargo no oía más que el rumor refrigerante del aire acondicionado, el rascante tatuaje de la pluma maorí sobre el papel blanco y el viento fenomenal que creaba en sus tripas de la tarde los gases de la digestión [...] Hubo otro silencio que me pareció definitivo. Esta vez le tocaba al olfato [...] Creo que fue entonces, por simpatía metafórica, que comencé a mirar con ojo atento la obra maestra de la litografía que maridaba el grabado cartográfico, los temas exóticos y la mariconería. [...] De no haber sido ése el comienzo del momento de la vista y de las reflexiones marinas, habría oído los rumores de la suma, ya que tengo tan buen oído como ojo. En realidad, si fuera más modesto yo sería el autor de Cuadros en una Exposición y no Mussorgsky. Un movimiento visiblemente sonoro me sacó de esta ilusión digna (o calcada) de *Bustrófedon*. (55-56)

El contraste semántico entre la gravedad connotada por el silencio o los “ruidos de la Creación” y la trivialidad del aire acondicionado y de los gases intestinales se refuerza por la exageración estilística. La “simpatía metafórica” parafrasea so forma litótica su derrota frente a Solaún que está a punto de negarle rotundamente su aumento salarial: sabemos desde el principio del fragmento que la litografía representa tiburones acechando una balsa de náufragos agotadísimos. El narrador supera la crueldad del jefe por un humor lúdico cuando ilustra sus talentos visuales y auditivos jugando con la similaridad homonímica entre el nombre de pila del compositor ruso Mussorgsky y el adjetivo “modesto”<sup>101</sup>.

Los metacomentarios del narrador también acentúan la irreconciliable contradicción contenida en el proyecto literario anunciado en la advertencia preliminar: la transcripción escrita de la palabra hablada conlleva inevitablemente su anulación. Estos comentarios a veces reflejan el proceso de escritura: “¿Lo escribo con mayúscula?”, o bien subrayan las implicaciones del pacto ficcional: el narrador se autocorrigió y hace, de esta manera, hincapié en su propio papel como narrador. Al abandonar el despacho, se encuentra de nuevo en la antesala afirmando que “no queda

---

<sup>101</sup> Se refiere a los “Cuadros en una exposición”, una suite de quince piezas inspirada de la exposición póstuma de diez pinturas de un íntimo suyo, el artista y arquitecto Viktor Alexandrovich Hartmann. Mussorgski escribió la obra para piano, pero probablemente es más conocida en la forma de la orquestación por arreglo que de ella hizo el compositor francés Maurice Ravel. A la luz de la recontextualización de Ravel en *La Habana para un infante difunto*, otra obra de Cabrera Infante, es probable que Cabrera Infante haya conocido la referencia por Ravel.

más nada que hacer que decir adiós y no hasta luego y salir y cerrar la puerta sin ruido tras de mí [...]” para recordar que unos momentos antes estaba en la antesala. El narrador también hace hincapié en sus vacilaciones temporales: “Entonces, antes, pensé que no me recibiría (51)<sup>102</sup>”.

La estructura circular del fragmento es el último artificio por medio del cual Cabrera Infante llama la atención sobre las convenciones que rigen el discurso escrito. El capítulo abre con una ironía antifrástica de Ribot frente a la negación del aumento salarial, y que hemos mencionado brevemente en el capítulo III: “¡Cosa más grande! Una lección de sumar fue lo que fue. Me quedé de piedra picada mirando a la pared” (50). Después de una minuciosa descripción de una litografía colgada detrás del empresario, el narrador afirma lo siguiente: “Le iba a decir que además de saber dibujar números sé sumarlos también, pero no abrí la boca sino la puerta que decía sobre cristal, *odavirP*” (51). En las seis páginas que separan la frase inicial de la última Ribot cuenta lo que ocurre justo antes y durante la entrevista para terminar con una frase que da lugar a la exclamación inicial seis páginas atrás: “*Solaún y Zuleta* [...] habló de nuevo por fin: - ¿Veinticinco a la semana? Pero hombre, Ribot, eso son cien pesos al mes” (56).

Ahora bien, hasta aquí he analizado los casos de distancia entre enunciación y enunciado argumentando que la estructura circular y la técnica narrativa recalcan la ruptura mimética y la autoanulación del proyecto novelesco; se sugiere en estos fragmentos que la materialidad misma de la novela imposibilita la retranscripción de lo oral. En esta dinámica anuladora también participan los retruécanos. Como bien lo señala Baixeras Borrell (2006), la novela va “registrando, traicionando o parodiando [juegos de palabras que] aparecen incluidos en el progreso de la narración, provocando una distancia respecto a los hechos que se narran: *al mostrarse el lenguaje a sí mismo atrayendo al lector hacia las palabras se advierte, por oposición, el carácter decisivo del lenguaje frente a la realidad*” (110; énfasis mío). Obsérvese al respecto un último ejemplo en el que el uso del retruécano rompe nuestro modo automatizado de recepción del discurso: intercalado entre paréntesis, el narrador comenta el silencio del jefe cuando acaba de pedir el aumento: “Me miró, miró el block en blanco (¿o miró en blanco el block?) que tenía sobre la carpeta” (55).

---

<sup>102</sup> Aunque me detengo sólo en el caso de Ribot, quisiera añadir que estas vacilaciones déicticas afectan a todos los personajes. Códac, por ejemplo dirá respecto a la muerte de Bustrófedon: “Fue después, hoy, ahora mismo que supe que [todos se mueren], en la autopsia antes del entierro” (240). Cuando Silvestre deja fluir sus pensamientos sobre el poder de la memoria, dice: “*Aquella espalda (esta espalda porque la veo ahí o, en el decir de la gente, la tengo ahí como si la estuviera viendo), esa/esta espalda, aquella esta espalda de la mujer, de la muchacha que fue el amor fugaz, inútil —¿no volverá?— no creo creo que vuelva*” (332).

### 6.3.2 La satirización del mundo femenino

El movimiento dialéctico entre polaridades –de los que escritura y oralidad sólo es una de las formas más evidentes– pasa por una serie de variantes elaboradas a lo largo de la novela. Me detengo ahora en la manera en que se ridiculiza el universo femenino, no sin antes advertir que si bien la satirización de las mujeres está muy presente, de ninguna manera constituye el eslabón fundamental ni último en la interpretación de *TTT*.

Muchos críticos han sugerido leer *TTT* a partir de la separación entre femenino y masculino: el mundo de los “tigres” sería, entonces, esencialmente un mundo de hombres<sup>103</sup>. En efecto, el espacio narrativo que el autor reserva a las mujeres está muy restringido: sólo raras veces toman a cargo una narración en primera persona y cuando lo hacen, representan una *función* más que un personaje; representan lo grotesco (La Estrella), el sexo (la casi totalidad de las mujeres) o la debilidad física y mental (Laura).

Se descalifica con frecuencia a las mujeres presentándolas por pares desprovistos de todo tipo de individualidad o particularidad. Este procedimiento incluso está en el nombre con el que se les califica: Laura y Livia se reducen a un único “Lauralivia” o todavía “Lauralivía”. Beba y Magalena son las “siamesas” y siempre van “junta” (404) e incluso hablan al unísono: “¡Cómo! Dijeron las dos. Eran un dúo. A capella” (402) o en eco: “[e]s usted muy malo dice la otra rubia, que tiene, por supuesto, voz de eco” (151). Cabrera Infante a veces procede de manera inversa: reúne a dos mujeres bajo un nombre que aparenta ser bipartito: es el caso de la referencia histórico-literaria al personaje de “Ana y Livia Plurabelles”<sup>104</sup> (151).

En las descripciones de la mujer por parte de los narradores masculinos sobresalen lo irracional y lo corporal. La mujer es ante todo un objeto de apetito sexual con características animalescas. Esto se observa por ejemplo en la descripción detallada que nos da Cué cuando le saluda Livia quien camina por la calle con su amiga Mirtila:

[oigo una voz] que me dice Arsen dijo la voz y miro y veo a las dos rubias paradas junto a nosotros y lo que veo, claro, son dos batas de tul o de organdí [...] o de una tela muy delicada, que abultan en cuatro bultos por sobre el auto, que es lo que

---

<sup>103</sup> Cuando Rita Guibert comenta que algunos críticos declararon que la novela es para hombres más que para mujeres, Cabrera Infante responde lo siguiente: “It’s possible. Everything is possible on the other side of the looking glass of the page, where readers live. [...] When translating the book into English I found that there was an intimate relation between the male characters, that comradely love that doesn’t exist between women. Moreover, in *Three Trapped Tigers* one of the protagonists becomes a terrifying or terrified misogynist, more offensive in English than in Spanish and infinitely more significant, perhaps because this expression of machismo is much more common in the Spanish-written literature and among Spanish-speaking races than in the Anglo-Saxon culture” (1973: 413-414).

<sup>104</sup> Silvestre conoce a Livia y Mirtila y les pregunta: “¿Quiénes son ustedes [...] Ana y Livia Plurabelles? Cabrera Infante establece así una referencia intertextual con *Finnigan’s Wake* de Joyce, uno de los autores que más admira (Souza 1996: 99).

tengo frente a mis ojos, y cuando terminan los dos escotes morados [...] veo el final o el comienzo de dos pechugas blancas, lechosas [...] y unos cuellos largos no como de cisnes, sino como de unas yeguas blancas y finas y educadas, vienasas, vaya, y luego unas barbillas soberbias (ensoberbecidas), porque saben que debajo llevan el cuello fino y largo y blanco y el busto blanco y violeta que hace detener todas las miradas (las nuestras, las mías al menos, casi no salen de ahí) antes de mirar las seguras maravillas que ahora oculta este carro imbécil, y después (hay que seguir mirando hacia arriba) unas bocas gordas y largas y rojas (largas en una sonrisa que no enseña todavía los dientes porque sabe que la Gioconda está otra vez de moda) y las finas (lo siento: no tengo otro adjetivo... por el momento) narices y, ¡Dios mío, aquellos cuatro ojos! Dos de los ojos ríen con confianza y son azules y tienen largas pestañas que parecen postizas (como las bocas parecen moradas y son rojas) [...] ¡Qué monstruo! (149-150)

Además, las mujeres tienden a parecerse (casi) todas:

A la otra rubia no tengo que describirle ni la boca ni la sonrisa de Mona Lisa ni el peinado —ni siquiera la banda lavanda. Solamente se diferencia (si alguien quiere diferenciarlas) porque sus ojos son verdes, sus pestañas son menos largas y su frente menos alta— aunque ella misma es más alta (150-151)

Las mujeres tampoco se diferencian por la manera en que participan en la conversación o reaccionan ante el humor masculino del que quedan excluidas. Silvestre evalúa la participación de las mujeres de la siguiente manera: “[a]hora, dentro [...] tratábamos de molerlas en nuestro ingenio. Para ellas, era evidente, resultaba más pus que humor y gracia bajo presión y no tenían dientes para estas risas” (420).

Cabe precisar todavía que todos los encuentros con las mujeres se parecen: cambian las interlocutoras, las coordenadas espacio-temporales, pero no la descripción ni la burla respecto a ellas. Es más, para reforzar estos parecidos, el autor establece relaciones intratextuales. Por ejemplo, cuando Beba advierte a su amiga que el humor de Silvestre se hace a sus expensas, le dice: “Niña, no le crea ni media —dijo Beba. —Testán tomando el pelo.” (414); a lo que Silvestre reacciona con lo siguiente: ¿Dónde oí yo esta frase antes? Debe ser una cita histórica. Sabiduría de gremio. *To the unhappy few*”. (414). En realidad la cita no es nada histórica sino que refiere al capítulo “La casa de los espejos” donde Silvestre aparece como personaje, y no como narrador. El narrador a cargo de ese capítulo es Cué y lo que narra es el encuentro con Livia y Mirtila. Como suele ser el caso, los protagonistas masculinos —aquí, Cué y Silvestre— se aprovechan de la ingenuidad de las mujeres. Por eso, Livia le advierte a su amiga Mirtila que está siendo víctima del humor intelectual de Cué: “Niña estalla ¿no ve que este niño te está tomando el pelo? (152).

Muchas mujeres en *TTT* aparentan tener un nivel social más alto. En el mundo del espectáculo que engloba a todos los personajes de *TTT*, lo que más importa es la imagen proyectada. Con frecuencia las propias mujeres son las que revelan su ridiculez: es el



caso cuando Beba Longoria interrumpe una conversación telefónica porque dejó destapado “un pomo de Chanel y tenía miedo que se [l]e vaporara” (46). Más frecuente es, sin embargo, que la mediación del narrador masculino revela la intención fallada por aparentar sofisticación y educación. Por ejemplo, cuando Livia menciona a Cué que algunas fotos suyas no saldrán en la revista *Bohemia* porque está “*au naturel*”, Cué se burla de su mala pronunciación: “claro que no dijo *au naturel*, pero es a lo que más se pareció aquel ruido exótico” (162). O bien, cuando observa a Livia que se prepara para salir: “Livia saca de la caja de laca un collar de varias vueltas, de perlas de cultivo: todo lo que usa Livia es de calidad pero de una calidad mediocre, falsa” (167). Asimismo, los fallos de comunicación comentados explícitamente por Cué enfatizan la distancia entre el mundo masculino y el femenino por medio del lenguaje empleado<sup>105</sup>: “Livia me dice *Arsen tenemos un apartamento caro* (creo que me habla del precio, pero me doy cuenta que me dice querido, como sé que dice siempre apartamento y nunca apartamento como todo el mundo)” (153-154). Observando a Silvestre cuando éste, sin éxito alguno, invita a Mirtila para acompañarlo al cine, Cué critica la falta de manejo gramatical de Mirtila: “- *¿Irías conmigo [al cine] Mirtila?* dice Silvestre. - *Ay no dice Mirtila. [...]* - *¿Por qué?* insiste Silvestre. (*Tiempo de verbo demasiado culto explico yo, inútilmente, porque lo digo para mí.*)” (152).

### 6.3.3 El reflejo deformado

De ninguna manera cuestiono los trabajos que se acercan a la novela a partir de las oposiciones entre el universo masculino y femenino. Es válida su argumentación: el desequilibrio narrativo (salvo excepciones mínimas, todos los narradores son masculinos) y las descripciones de las mujeres (como objetos, animales o seres superficiales). Sin embargo, limitar la novela a un ataque frontal al universo femenino sería ocioso. Hay más de una lectura plausible, y una de éstas consiste en la asociación de la imagen del espejo con los juegos de los dobles. Varios críticos (Vázquez 1977, Siemens 1979) han subrayado el lugar central del espejo, tanto a nivel global como local, y manifestado de forma más explícita en el capítulo “La casa de los espejos”. Este capítulo pone énfasis en la estructura espejística, que incluso incide en la estructura global de la novela: muchos eventos narrados en la primera parte se cuentan, a partir de ahí, de nuevo, pero con deformaciones más o menos sustanciales. Al interior mismo del capítulo también se construye la narración como imagen reflejada (Vázquez 1977: 71),

---

<sup>105</sup> Buena parte de la satirización de las mujeres se apoya en mecanismos lingüísticos o intertextuales. Reservo el análisis de estos recursos para la segunda parte del presente capítulo (6.4.2.1).

por medio de la puesta en abismo. Tratándose en su forma aparente del encuentro algo fortuito entre Cué, Silvestre, Mirtila y Livia, en realidad, el capítulo sirve de transición a otro relato paralelo. De ahí que lo esencial de esta narración no sea el encuentro de Cué con Livia y Mirtila, sino la relación que tuvo Cué con Laura cuando ésta cohabitaba aún con Livia. Cué llega de visita a casa de Livia y Mirtila y está a punto de tocar el timbre. Frente a la puerta recuerda y describe otra escena similar: “creo que llegué porque toqué con nudillos invisibles una puerta que no existía y una voz lejana y penetrante dijo o gritó o susurró *Va enseguida*. Recordé un sueño de otra puerta, otras puertas y otra respuesta al llamado” (156). Aquí la narración da paso a un recuerdo más lejano, el recuerdo de aquella otra visita a casa de Livia quien convivía entonces con Laura y no, como es ahora el caso, con Mirtila. Cué, quien era en aquel entonces novio de Laura, había llegado al apartamento que compartían Laura y Livia. Como Laura no se encuentra, tiene que esperarla unos minutos. En este intervalo, Livia –de quien se dice que tiene la manía de “quitarle los hombres a su amiga” (159)– le muestra unas fotos suyas donde aparece desnuda. Cué desafía a Livia diciéndole que no son más que “senos en 3-D”, ante lo cual Livia reacciona desnudándose. El acercamiento corporal sugerido por los comentarios de Cué queda bruscamente interrumpido cuando llega Laura y les sorprende. Cué narra el acontecimiento, llegado el momento en que tiene frente a él los senos desnudos de Livia:

tenía frente a mí (y digo frente a mí) la belleza que se puede ver, tocar, oír, oler y gustar con todos los sentidos: ver con las manos, oír con la boca, gustar con los ojos, oler con los poros del cuerpo: *¿Son falsos o reales?* preguntó [Livia]. Otra voz respondió emocionada *Son teatrales* y no era la mía: miré, miramos, y en la puerta estaba Laura con una caja redonda en una mano y en la otra la manita de una niña pequeña y rubia y fea, que era su hija. (164)

La brusca interrupción de su relación con Laura está reflejada en el repentino salto de un relato (Laura y Livia en un pasado más alejado) a otro (Livia y Mirtila en un pasado menos alejado). Que la ruptura con Laura le haya afectado profundamente a Cué se sugiere en varias partes de la novela. Es más, la ruptura se convertirá en uno de los aspectos esenciales para entender la rivalidad entre él y Silvestre, que culmina en “Bachata” cuando Silvestre le anuncia su matrimonio con Laura. Pero aquí, en la narración de “La casa de los espejos”, que, recordémoslo, le corresponde a Cué, los dos encuentros paralelos, si bien están situados en el mismo lugar (la habitación de Livia en el apartamento que ésta comparte con otra mujer) y si bien son focalizados de la misma manera (Cué observa las mujeres a través de sus siluetas reflejadas en el espejo), todo opone el primer recuerdo remoto y edénico, al presente encuentro desengañoso. Aquella vez Cué vio a Laura en “una trusa blanca [...] de un largo y ancho escote a la espalda y otro escote que cerraba entre los senos y atado al cuello” y afirma que “nunca [la ha visto] más hermosa que en aquella penumbra” (161). Pero, comparados con los de

Laura, los senos que Cué ve reflejados ahora, los de Mirtila, son flácidos, meros reflejos pálidos y desilusiones:

¿Puedo hablar de los senos? Los veía de perfil y reflejados en el espejo. Una noche fueron grandes, casi listos a saltar sobre la barrera del pudor y el escote, y jóvenes, ahora eran flácidos, largos y terminados en una punta oscura, morada y ancha: no me gustaban. Los senos de Livia, el momento que los vi, también habían cambiado, no para mejorar y no los quise mirar de nuevo para guardar el buen/mal recuerdo que siempre tengo de ellos: es mejor perder el paraíso por una manzana roja y engañosa que por el fruto del saber seco, cierto. (166)

La referencia al paraíso en la última frase deja subsistir pocas dudas: Cué perdió el paraíso –Laura– por culpa de Livia, de la que dice que “desde aquel día [del primer encuentro], en aquel momento, Livia, en una sección de su máquina de voluntades, fabricó la gana/el ansia/la necesidad de que [yo] la viera desnuda” (161). El tono de confesión que Cué adopta en esta sección contrasta mucho con su caracterización en las demás partes de la novela, donde se nos pinta a un Cué misógino, pedante y muy seguro de sí mismo. Nada compatible con el tono arrepentido de esta sección: “no había amor entre Laura y yo aquella tarde todavía. Lo hubo, lo hay, lo habrá, mientras yo viva, ahora. Livia lo sabía, mis amigos lo sabían, toda La Habana/que es como decir el mundo/lo sabía. Pero yo no lo sabía” (161).

Temáticamente entonces, la importancia de “La casa de los espejos” radica en la revelación de Cué: menciona su relación y posterior ruptura con Laura a la vez que comenta cuánto le ha afectado. Es la única vez en que Cué se confiesa, como si dejara todas sus apariencias cuando se coloca frente al espejo. Ahora, por encima de esta estructura espejística, lograda a micronivel (“La casa de los espejos”) y lograda por la interpenetración de dos visitas que Cué efectuó en tiempos distintos, se produce otra a macronivel: “Bachata”, última sección de la novela, comparte el mismo tema esencial; a saber, el amor por Laura. Pero esta última sección será narrada por Silvestre. En otras palabras, será narrada desde el otro lado, desde la perspectiva del otro miembro del dúo “Silvestre Ycué” (240).

#### **6.3.4 La reproducción invertida de personajes**

En su análisis de la novela, Ludmer (1979) pone énfasis en una serie de estructuras duales que permiten entender mejor las diferencias entre los distintos (grupos de) narradores (sujetos de la enunciación) o personajes (sujetos de lo enunciado). Interpreta la novela oponiendo los narradores que encarnan instrumentos no verbales (Eribó, símbolo del instrumento musical bongó y Códac representante metonímico de la

cámara) a aquellos otros que encarnan funciones propias del lenguaje. En este último grupo se sitúan Silvestre y Arsenio que son, respectivamente, el escritor (“lenguaje como imagen visual: grafismo hecho literatura”) y el actor (“lenguaje como imagen auditiva e imagen visual no verbal: radio y televisión” [1979: 496]). En lo que sigue me detengo en estos dos últimos personajes porque forman el núcleo de la inversión narrativa fundamental en mi lectura irónica de la novela.

Arsenio y Silvestre se parecen a la vez que se reproducen. En el apartado anterior ya quedó claro que el uno narra al otro: en “La casa de los espejos”, Arsenio Cué narra sobre el personaje Silvestre mientras que en “Bachata”, Silvestre narra sobre el protagonista Arsenio; ambos narran episodios que empiezan por una salida en coche; ambos escenifican el encuentro del dúo que forman con otro dúo, femenino. Ya he planteado que todas las mujeres se parecen; con excepción de Laura, les falta individualidad y autenticidad. Por eso, aunque la composición del dúo femenino cambie, la descripción es similar y el humor a sus expensas también lo es. Temáticamente, el cuento truncado por Arsenio en “La casa de los espejos”, se complementa en “Bachata”: Laura ha asimilado la ruptura total con Cué, y Silvestre anuncia su matrimonio con ella. Coincido con Ludmer en que Arsenio y Silvestre pueden considerarse como *figuras inversas*<sup>106</sup> pero complementarias (1979: 496): incluso lo sugieren sus pasiones respectivas –Cué es actor aunque en realidad está obsesionado por la literatura, mientras que Silvestre es escritor pero su verdadera pasión es el cine. Sus pasiones respectivas se concretizan a nivel lingüístico y referencial en su modo de expresión: el discurso de Arsenio está salpicado de referencias literarias; el de Silvestre abunda en referencias cinematográficas.

Sin embargo, por muy complementarios que parezcan Arsenio y Silvestre al principio, en “Bachata” (el capítulo más largo y esclarecedor), se anula esta complementariedad para instaurarse entre ambos una clara jerarquía: Arsenio, eco y doble de Silvestre, queda derrotado frente a su amigo Silvestre y demuestra de esta manera “que la especularidad no iguala los términos” (Ludmer 1979: 508). La ironía situacional radica en la inversión de las relaciones de poder entre ambos protagonistas. En un primer nivel, la inversión concierne un hecho que incluso puede definirse como trivial: Arsenio, el galán por excelencia, envidiado por todos a causa de su éxito con las mujeres, pierde de forma definitiva a Laura, la única mujer a la que alguna vez realmente amó. El personaje que se casa con Laura Díaz no es Arsenio Cué sino Silvestre, feo y fracasado, quien se caracteriza a sí mismo diciendo: “no soy fuerte, soy más bien gordo (432)” o todavía “[t]engo los ojos amarillos [...] Además en el cine soy casi bonito” (153).

---

<sup>106</sup> Esto no impide una lectura que enfatice su complementariedad. Nelson (1983, 1999), por ejemplo, observa que Cué es el doble de Silvestre: “Cué es el que posee las características esenciales del doble (según el estudio psicoanalítico que hizo Otto Rank de Dorian Gray); es decir, la propensión al narcisismo, la disminuida capacidad de enamorarse, la rivalidad en el amor, la paranoia y la tanatofobia [...] Uno de los temas favoritos de los amigos es una conversación continua sobre la identidad de cada cual” (1983: 513).

En un nivel menos evidente, Silvestre encarna la autoría escritural y deja sentado así lo que podría apuntar a una de las tesis más plausibles de la novela: por muy atractiva que sea la oralidad, es el soporte escritural –la literatura– lo que ocupa la posición más alta en la escala de valores. De acuerdo con Ludmer (ibid.: 507-508), este último punto queda asentado en el tratamiento narrativo del que es objeto Silvestre: es el único personaje presente en las distintas fases de su vida. Su pasado lo conocemos por el recuento de sus escapadas al cine los jueves, junto con su hermano (38-45); su presente lo reconstruimos por medio de lo que dicen los demás narradores sobre él como protagonista (está presente en la casi totalidad de los capítulos) y por lo que él mismo nos narra en “Bachata”. A diferencia de los demás protagonistas –retratados de manera fragmentada y exclusiva en el presente– Silvestre es el único personaje a quien se presentan perspectivas futuras: tiene un futuro, que comparte con Laura, mientras que Arsenio queda derrotado. A diferencia de Arsenio también, Silvestre asume narrativamente el oficio que representa: escribe el cuento prometido a Cué en “Bachata” (que es el cuento incluido en “Los debutantes”) y reescribe la traducción que ha hecho Rine Leal del cuento del bastón (del señor Campbell). Arsenio, en cambio, no es más que un actor sin trabajo que dedica su tiempo a aquella otra pasión, la literatura, sin obtener resultado alguno.

El sutil alejamiento entre ambos personajes se advierte primero sigilosamente por medio de declaraciones relacionadas con el espacio y el tiempo. Sabemos que el deseo de abarcarlo todo es algo muy presente en la novela: en boca de Silvestre, los cinco amigos (cuatro vivos y uno muerto) son seres “totalitarios” que lo quieren todo: “la sabiduría total, la felicidad, ser inmortales al unir el fin con el principio” (346). Este deseo de unir y abarcarlo todo se manifiesta en los tiempos verbales utilizados: al principio de *Bachata*, que no es sino la lenta transición hacia la ruptura total de Silvestre con Arsenio, se salta frecuentemente del presente al pasado y al futuro. El primer párrafo anuncia esta interpenetración temporal de manera explícita, insertando incoherencias en la concordancia temporal: “Será una lástima que Bustrófedon no vino con nosotros, porque íbamos por el Malecón [...] Era una lástima que Bustrófedon no vendrá con nosotros para ver cuando lo permita el horizonte de hormigón y sol las divisiones del mar” (319).

A medida que va avanzando la historia, Cué, como doble, ya no será necesario a Silvestre quien ha encontrado otro doble en la figura de Laura. La actitud distinta que tienen ambos frente al tiempo es un primer síntoma de la separación definitiva: a diferencia de Silvestre, Arsenio abarca el tiempo sólo desde el espacio porque quiere eludir la línea temporal propia del recuerdo:

Cué tenía esa obsesión del tiempo. Quiero decir que buscaba el tiempo en el espacio [...] Cuando Cué hablaba del tiempo y del espacio y recorría todo aquel espacio en todo nuestro tiempo pensé que era para divertirnos y ahora lo sé: era así: era para hacer una cosa diversa, otra cosa, y mientras corríamos por el espacio conseguía

eludir lo que siempre evitó, creo, que era recorrer otro espacio fuera del tiempo –o más claro–, recordar. Lo opuesto a mí, porque me gusta acordarme de las cosas más que vivirlas o vivir las cosas sabiendo que nunca se pierden porque puedo evocarlas *debe haber tiempo Ésta es la cosa que es en el presente lo más perturbador y si existe el tiempo que es en el presente lo más perturbador es la cosa que hace al presente lo más perturbador* puedo vivirlas de nuevo al recordarlas y sería bueno que el verbo grabar (un disco, una cinta) fuera el mismo que en inglés, recordar también, porque eso es lo que es, que es lo opuesto de lo que es Arsenio Cué. (322-323)

Lo que separa a ambos es algo más fundamental: la separación entre lo auténtico y lo falso (el doble). Por eso los demás personajes (Eribó, Vivian, Códac) insisten en que a Arsenio le importan mucho las apariencias: no se desplaza sin coche, sin espejuelos o sin *imper* (107); apantalla a sus amigos hablando “franglés” (101); descalifica a Ribot por tener éste un color de piel más oscuro (470). Estas claves indirectas y dispersadas a lo largo de la novela cobran en “Bachata” toda su importancia: Cué es una copia, un artificio, la falsedad. El personaje que tanto critica la falta de autenticidad de las mujeres (véase al respecto su comentario sobre las mujeres) es descrito ahora por Silvestre como la muestra misma de la falsedad:

Doblamos a la izquierda, yendo paralelos al mar, como los canales de esta Venecia del rico, donde los felices propietarios podrán guardar su automóvil en el cart-port y su lancha en el yacht-port flanqueados por todas las posibilidades de la fuga. Comprendía que éste era el paraíso de los Cué. El proyecto (o su realización) era falso, ficticio. (348)

Otra muestra lo es la manera en que Silvestre percibe a Cué cuando éste le afirma que Vivian Smith-Corona jamás tendría relaciones sexuales con Ribot. Cué afirma que Vivian ha seducido a Ribot únicamente para darle celos a él y no por interés genuino en Ribot:

—¡No señor! Que era que ella [Vivian] lo estaba usando. Que era que quería darme celos. Que era que ella nunca se acostaría con él [Ribot] porque es mulato, y pobre para colmo. ¿Tú ignoras que Vivian Smith-Corona es una niña de sociedad? Pobre Arsenyo Yatchcué, ¿eres tú también de sociedad? (470-471)

Además, que Cué sea actor tampoco es una coincidencia: es la persona que más cambios de identidades sufre. Prueba de ello está en el arsenal de nombres con los que es señalado por Silvestre. Su nombre cambia o varía en función de sus imitaciones, sus poses, sus réplicas y dan lugar a juegos muy creativos: el “capitán Kuédd” (446), “Cuéry Grant” (446) o “Arsenio Gatsby, más conocido en las tablas del ring como el Gran Cué” (456).

### 6.3.5 Los visitantes

El juego perspectivista que ocasiona la tensión entre original y derivado es una constante en toda la obra (Barreneche 2007). Es, sin embargo, en el capítulo de “Los visitantes” (187-220) donde más emblemático se vuelve. El doble cuento del bastón participa en el desbaratamiento de todas las certidumbres porque ilustra que “el original ha quedado sin sentido y sólo conocemos su contenido por esas traducciones que lo señalan como una visión tópica de la isla” (Griffo 1995: 91). Ludmer lo pone en relación con el mito del original platónico y concluye que Cabrera Infante invierte las jerarquías. Así, a diferencia de la condena platónica respecto a la escritura, *TTT* otorga mayor valor a la escritura posterior y no al original oral perdido (1979: 504). Dentro de esta perspectiva, “Los visitantes” es una de las reproducciones más perfectas: explicita el tema de la traición traductora para introducir el tema de la interpenetración entre el universo ficticio y real. A esta imbricación un tanto problemática se añade otra más; la que concierne la relación entre oralidad y escritura. De esta manera, la palabra “Tradittori” (483) pronunciada por Silvestre casi al final del libro se lee como “una doble acusación: traidor y traductor, pero no sólo por las traducciones literarias sino también por esta otra traducción de la oralidad en escritura, por esta ambición de la poesía total” (Ortega 1974: 193).

La información necesaria para entender este capítulo se reparte entre varias secciones de la novela. Primero, el “Prólogo”, que abre con el famoso “Showtime! Señoras y señores. Ladies and gentleman” (15) le da al maestro de ceremonias del Night-Club Tropicana la oportunidad de presentar al señor Campbell, quien será el protagonista de la sección “Los visitantes”. Segundo, la sección misma de “Los visitantes” ofrece cuatro versiones de un mismo suceso relativamente fortuito, la pérdida –o mejor dicho, confusión de pertenencia– de un bastón reclamado por el señor Campbell, típico turista norteamericano. Lo que se narra es muy sencillo: al pasear por las calles de La Habana, el señor Campbell se acuerda de que ha dejado su bastón en un café donde unos minutos antes había tomado un café. Regresa por el bastón pero no lo encuentra en ningún lugar. Pocos minutos después, ve pasar a un anciano con exactamente el mismo bastón y se lo reclama. Confisca el bastón pero cuando llega a la habitación de su hotel, se da cuenta de que había dejado su propio bastón en la habitación. Finalmente, la sección “Bachata”, esta larga conversación nocturna entre Silvestre y Cué, arroja luz, entre otras cosas, sobre el origen del cuento de “Los visitantes”, su índole y el porqué de las distintas versiones. En efecto, allí leemos que un tal GCI, editor de *Carteles*, le pide a Silvestre que reescriba una traducción mal hecha por Rine Leal (476).

Pues bien, las dos versiones (la original y la reescrita por Silvestre) vienen incluidas en *TTT* aunque en orden inverso: lo que leemos primero es la versión de Silvestre seguida por la de Rine Leal. Además, ambos cuentos presentan una doble perspectiva

narrativa, en tanto que se trata cada vez de la versión del señor Campbell seguida por las correcciones de la señora Campbell.

La intención evidentemente paródica de “Los visitantes” ha sido discutida ampliamente (Franklin Lewis 1993, Rowlandson 2003, Lange 2008). Al poner en escena un matrimonio monótono, aburrido y con manifiestos límites (lingüísticos, empáticos) que emprende un viaje a Cuba, se rinde homenaje a Hemingway a la vez que se transcontextualiza irónicamente a este autor y a determinados aspectos –estilísticos y temáticos– de su obra. Aunque el nombre del protagonista, William Campbell, ha sido tomado del cuento *A Pursuit Race* de Hemingway, la falta de parecido entre ambos, “Los visitantes” y el cuento *A Pursuit Race*, sugiere que Cabrera Infante lo usó ante todo “por ser un nombre muy americano y por la asociación de este nombre con la sopa Campbell’s lo cual permite el malentendido en el club Tropicana<sup>107</sup>” (Franklin Lewis 1993: 134). La crítica también ha avanzado que el nombre facilita reconocer en Campbell una parodia de la persona real de Hemingway (Rowlandson 2003: 625). En efecto, que la miopía intelectual, la falta de dominio del español, el machismo y el excesivo uso de bebidas alcohólicas del señor Campbell recuerden a Hemingway (como persona) es ya un lugar común en la recepción crítica. Lo que me interesa señalar es la dinámica complementaria típica de la recontextualización paródica: siendo a la vez imitación y recontextualización distanciadora, Cabrera Infante introduce una serie de ajustes respecto a la técnica y temática hemingwayanas. En primer lugar, frente a la perspectiva unilateral del Campbell misógino, Cabrera Infante concede también la palabra a la señora Campbell para que pueda “responder a los insultos del hombre” (Franklin Lewis 1993: 134)<sup>108</sup>. Más allá de los límites del capítulo, al insertar el doble cuento del bastón en un contexto que problematiza la relación entre copia y original, la recontextualización distanciadora se vuelve incluso más completa: a micronivel se inserta una distancia lúdica respecto a la obra hemingwayana y respecto a la obra del traductor literario; la versión de Rine y la de Silvestre son igualmente deformadoras e infieles. A macronivel, es decir, relacionando la temática y los personajes de “Los visitantes” con los demás capítulos (sobre todo el “Prólogo” bilingüe y la sección de “Bachata”), se pone en tela de juicio el intento de la realidad por igualarse a la ficción en tanto que sabemos que la

---

<sup>107</sup> Se trata de lo siguiente: al principio de la novela el maestro de ceremonias presenta a algunos de los presentes en el club Tropicana. Al señor Campbell lo presenta como miembro de la familia Campbell relacionada con las sopas Campbell y conocida por su fortuna. Este suceso se trata de nuevo en “Los visitantes” donde el señor Campbell afirma no haber apreciado la mala broma del maestro de ceremonias. En cambio, la señora Campbell –cuya existencia se niega en el Prólogo– señala que su esposo había apreciado mucho la broma. Finalmente, en la nota que el editor GCI le dirige a Silvestre, se especificará que William Campbell no tiene “ningún parentesco con los famosos fabricantes de sopas enlatadas” (477).

<sup>108</sup> De ahí también que una de las diferencias más importantes entre ambos sea precisamente la voz narrativa: “Hemingway siempre cuenta en tercera persona, lo cual implica cierta distancia entre el narrador y la obra prestándole la cualidad de omniscencia [sic]” (Franklin Lewis 1993: 136-137) mientras que la primera persona central en *TTT* provoca exactamente lo contrario: al lector se le recuerda la parcialidad subjetiva del juicio.



señora Campbell es una entidad ficticia. Es finalmente el lector quien –a pesar de su suspensión voluntaria del descreimiento (Reyes<sup>109</sup>)– se ve victimizado cuando se da cuenta que esta suspensión del descreimiento debió haberse hecho a un doble nivel: relativo a la relación que engloba ficción y realidad pero también relativo a aquella que engloba personaje ficticio y su propia realidad ficticia. Se articula además una ironía satírica en la crítica explícita que se hace al traductor y su quehacer. Su intromisión es innecesaria y sus correcciones incorrectas.

## 6.4 Análisis traslatorio

El análisis del presente capítulo partió de la hipótesis de que la mayor, menor o nula colaboración del autor original y la cercanía en fechas de publicación dejarían huellas en las tres traducciones. Se previó entonces que las diferencias en el proceso y el contexto de la traducción se manifestarían con claridad en el producto final y que la traducción francesa y la norteamericana serían más similares comparadas con el texto neerlandés. Esta hipótesis se motivó en parte por lo que sabemos sobre Cabrera Infante y sus opiniones respecto de la traducción como *recreación* o *reescritura*: siempre que puede, procura hacer de la traducción de una de sus obras una versión nueva. Si, como he señalado anteriormente, el uso de señalizaciones irónicas responde a un deseo del autor por señalar cierta intención irónica, cabe verificar si y hasta qué punto la colaboración con el autor facilita la identificación de fragmentos irónicos, paródicos o satíricos<sup>110</sup>.

El énfasis puesto en las señalizaciones irónicas y la intención del autor en el párrafo anterior pide algunas aclaraciones. Recapitulo primero brevemente mi concepción de la ironía. Para Booth, un buen lector que lee correctamente la obra irónica (1974: 16) es capaz de restituir el verdadero significado del fragmento irónico. He matizado esta posición con aportaciones de Hutcheon para quien la ironía, si bien es un acto intencional, no siempre ni exclusivamente lo es por parte del emisor del mensaje. Para Hutcheon, la ironía es ocasionada gracias a la atribución de un significado irónico por parte de un receptor. Que este significado coincida o no con el del autor original es, a fin de cuentas, de importancia secundaria. En el caso de una colaboración con el autor, se puede suponer que la interpretación del significado irónico tiende a coincidir más con la del autor. Como señala también Schoentjes, nuestra decisión relativa a la intención irónica guarda relación con los valores que atribuimos al que habla: “dès que l’intentionnalité est mise en exergue, c’est de la réponse à la question « Qui parle ? » que

---

<sup>109</sup> Retomo la traducción que hizo Alfonso Reyes (1989 [1964]: 356) de la frase de Coleridge.

<sup>110</sup> Una parte del razonamiento aquí elaborado se expuso en De Wilde (2010a).

dépend le statut du jugement ou de l'opinion exprimée : la sincérité ou l'ironie seront fonction des valeurs attribuées à celui qui s'exprime" (2007: 28). Además, cuando la colaboración del traductor se hace con un autor quien declara públicamente su deseo de reescribir o perfeccionar una novela suya gracias a la traducción, hay incluso más razón de suponer que la colaboración dejará huellas en el producto final. Por último, siendo una novela compleja, temática, lingüística y estilísticamente hablando, se puede esperar a que las intervenciones de los traductores sean más visibles.

Por eso, en el presente capítulo se analizó hasta qué punto hay diferencias *sustanciales* y relativamente *sistemáticas* entre los textos francés, norteamericano y neerlandés. Ello no quiere decir que se esperaba ver una oposición absoluta entre las traducciones realizadas en colaboración (la francesa y la norteamericana) y la neerlandesa, la cual ha sido realizada sin colaboración alguna; pero sí se dio por sentado que, en líneas generales, las interpretaciones traslatorias de los textos francés e inglés y las soluciones de Bensoussan y Levine mostrarían más semejanzas entre sí que cualquiera de éstas con la interpretación llevada a cabo en el texto neerlandés.

Para mejor comprobar la posible incidencia de intervención del autor original en los textos traducidos y, a la vez, para hacer más justicia al deslizamiento constante del fenómeno irónico de *TTT* hacia fenómenos afines, he analizado categorías globales cuyo carácter irónico *sensu stricto* se presta a discusión. En efecto, he incluido fragmentos cuyas fronteras con el humor, la sátira o la parodia son muy borrosas, descuidando ciertas distinciones en la literatura especializada, y que se hacen (1) de acuerdo con el carácter menos o más implícito (humor, sátira, parodia versus ironía respectivamente) de la crítica vehiculada, (2) de acuerdo con la función predominante que cumple –interrogativa para la ironía, correctiva para la ironía satírica, transgresiva-imitativa para la ironía paródica y de diversión en el caso del humor (Schoentjes 2001: 222)– y (3) de acuerdo con el blanco –intramural para la ironía paródica y extramural para la ironía satírica (Hutcheon 1985: 62)–.

Cabe señalar todavía un punto relativo a la presentación de los fragmentos textuales. Si bien el método empleado para todos los análisis textuales ha sido idéntico, los fragmentos en este capítulo se presentan según un orden distinto. Aquí se trabaja a partir de categorías transversales establecidas *no* por su componente irónico en el TF, como había sido el caso en los dos capítulos anteriores, sino por la manera en que los traductores se han enfrentado a ciertas dificultades presentes en estos fragmentos. Por ello, la presentación y la discusión de los datos parten de una organización funcional<sup>111</sup>.

---

<sup>111</sup> Insisto en que esto no impide que la compilación inicial de los elementos textuales se haya hecho de acuerdo al mismo procedimiento que el que he empleado para *La tía Julia y el escribidor* y *La invención de Morel*: un análisis textual global del TF, la identificación de fragmentos irónicos (en una acepción muy amplia del término, como indicado antes) en el TF y su comparación sistemática con los TTMM.

Presentaré primero algunos casos que comprueban mi hipótesis inicial y que muestran tratamientos idénticos en los textos de lengua francesa e inglesa (6.4.1). Es el caso en particular del uso cómico de elementos enraizados muy localmente. Subsiste poca duda de que, para estos casos, las decisiones fueron guiadas por la presencia del autor. Sin embargo, cabe precisar desde ahora que estos datos –que confirman mi hipótesis inicial– no son en absoluto predominantes. En muchos fragmentos, el traductor francés y la traductora norteamericana operan de manera muy diferente. Lo que es más, de algunos fragmentos se desprende un tratamiento análogo, *no* entre el texto francés y el norteamericano, como se había esperado dadas las condiciones de traducción, sino entre el neerlandés y el norteamericano (6.4.2). Se trata ante todo del manejo de la variedad intralingüística, las alusiones a connotación sexual o los juegos de palabras. Dicha analogía entre dos traducciones realizadas en condiciones, épocas y culturas muy diferentes llama la atención. Eso, sin embargo, tampoco puede llevar a desatender los casos en que se asemejan más la traducción neerlandesa y la francesa, que cualquiera de éstas con la traducción norteamericana (6.4.3). Los casos que claramente aíslan *Three trapped tigers* de tanto *Trois tristes tigres* como *Drie trieste tijgers* conciernen por ejemplo la traducción de determinados fragmentos intertextuales y, en particular, la mayor coherencia semántica del texto ocasionada por la inserción o modificación de algunas alusiones intratextuales.

En la última parte del capítulo, señalaré algunos factores que ayudan en la comprensión de los resultados y el hecho de que no se comprobó la hipótesis inicial (6.5). Avanzaré elementos contextuales que guardan relación con el grado y el tipo de interferencia del autor original, pero también con el traductor individual y su poética traductora, así como ciertas convenciones literarias vigentes en las culturas meta que, posiblemente, intervinieron en las soluciones avanzadas por los traductores.

#### **6.4.1 Analogía entre *Trois tristes tigres* y *Three Trapped Tigers*: manipulación de alusiones populares**

Muchos son los críticos que han resaltado la mezcla continua entre elementos de la cultura alta con elementos propios de la cultura popular. A la antinomia dialéctica entre oralidad y textualidad (Volek 1984) se suma entonces una antinomia entre cultura alta y baja. El que Cabrera Infante rehabilite elementos de la cultura popular y elimine de esta manera barreras entre lo alto y lo bajo no corresponde forzosamente a un intento de *revalorización* de la cultura popular; si damos fe a lo declarado por Cabrera Infante, no

existe ninguna cultura baja por oposición a una supuesta cultura alta<sup>112</sup>. Si bien es cierto que esta afirmación se desprende de la frecuencia con la que se insertan elementos de la cultura popular en su novela, la forma en que son incluidas y deformadas estas referencias –a tal grado de volverlas irreconocibles– no deja de ser paradójica. Al lector se le pide relocalizar las numerosas alusiones en un contexto nuevo, lo cual exige una competencia enciclopédica muy vasta. Cabe insistir aquí en un comentario del crítico literario Swanson. Incluso si no se refiere de manera explícita a Cabrera Infante, Swanson recuerda las contradicciones propias de muchas novelas de la llamada “nueva” literatura hispanoamericana cuando se pregunta si la disolución de la brecha que separa la cultura alta de la popular no socava la propia naturaleza popular de esta última e incluso genera nuevas formas de elitismo (Swanson 1995: 11). El siguiente fragmento de *TTT* ejemplifica particularmente bien lo afirmado por Swanson. En dicho fragmento, se manipula la letra de dos canciones populares (una compuesta por Beny Moré y otra por Ignacio Piñero) y se la adecua al contexto de la ficción. El fragmento es tomado del subcapítulo “La casa de los espejos”, narrado por Cué. Cué viaja con Silvestre en su coche, durante uno de esos “viajes infinitos” que, para Silvestre, implican “hablar, pensar, asociar como Cué” (316). Cué tiene que frenar bruscamente para darle paso a Livia y Mirtila que están cruzando la calle. El aspecto llamativo de las dos mujeres hace que todos los transeúntes dirijan su atención hacia ellas. Arsenio observa la situación y narra lo siguiente:

[1] [las personas presentes] empezaron a chillar y a aullar y a gritar cosas como «Empujador», «pasmones», «Dejen algo pa nosotros», «palante y palante», y hubo alguno que gritó «¡Todos a Palacio!», pero el mejor de todos fue [...]: «**Que sólo las lesbianas acaricien mi cara**», y todo todo todo el mundo occidental tuvo que reírse, hasta Silvestre que ahora sí tenía la cara pegada al parabrisas (las rubias ya no estaban en esa dirección, sino que casi estaban sobre el carro, porque seguían caminando por la calle, por lo que supe que no eran americanas ni turistas, sino bien cubanas, aunque lo supe no solamente porque caminaran por el medio de la calle, claro: lo supe por lo mismo que lo supo el maestro Innasio treinta años atrás en otra ciudad extranjera como La Habana, Nueva York: «**las que no sean de talle gracioso de andar salamero con gracia simpar ésas no son cubanas**») (149)

En este fragmento se insertan dos citas parodiadas: una refiere al mambo que compuso Beny Moré y que acompañaba publicidades televisivas: la frase original es “que sólo las

---

<sup>112</sup> Véase por ejemplo lo que declara en el prólogo a la obra de Natalio Galán. Para Cabrera Infante, uno de los errores de Carpentier es que “creía firmemente en la existencia de una alta cultura y de su correspondiente baja cultura, la cultura popular” mientras que en realidad “la cultura es por supuesto una sola. No hay altas ni bajas culturas, sólo hay modos de expresarlas, de apresarlas, de apreciarlas” (cit. en Torres 1998: 59).

*cubanas acaricien mi cara*” (Torres 1998: 64; énfasis mío). Que Cabrera Infante no quería que pasara inadvertida la alusión resalta de dos indicios: incluso para quien no conozca la canción, la cursiva y la aparente inconexión semántica de “*las lesbianas*” con el consiguiente tema de la nacionalidad de las mujeres (“no eran americanas ni turistas, sino bien cubanas”) indican al lector que se trata de un significado paralelo. Además, cuando Cué describe la reacción de los presentes (“todo todo todo el mundo occidental tuvo que reírse”) añade una referencia explícita a la provincia de Occidente, de donde viene Beny Moré<sup>113</sup>. Cito primero las tres traducciones, antes de comentar brevemente las soluciones en cada una:

and they began wolf-whistling and bitchcalling and howling and shouting “Don’t push, *cabrones!*” “Let me through please!” “*Introito ad altarem Deae*” “Leave some of her for us assholes!” “Down with women!” and there was even someone hollering “The witches of Swatzerland”. But the best catcall was shouted from the guts as someone made a bullhorn with his hands [...and] yelled at the top of his mouthpiece ***The blonde leading the blonde!*** and every but every playboy in the western world roared with laughter, including Silvestre whose face was by now glued forever to the windshield (the blondes were not walking in our direction anymore: they were rather on top of the car because they came marching down the street and I realized then that they weren’t tourists or American chorus girls but real Cubans—although it was not only because they were walking in the middle of the street that I knew it naturally: I knew it for the same reason as *el maestro* Innasio knew it thirty years back in New York, a city than as foreign as Havana now, when he taught us a new tune: “**Those who do not walk with an easy pace, with an unequaled grace, those are not she-Cubans**”) [...]. (137-138)

[en allen] begonnen te krijsen en te joelen en te schreeuwen, bijvoorbeeld ‘Uitslover’, ‘Voyeurs’, ‘Laat ook wat voor ons over’, ‘Vooruit, opschieten’, en iemand schreeuwde ‘Op naar het Paleis!!’, maar de mooiste kwam van een man die [...] riep door zijn sloopstoeter ‘**Alleen lesbiennes mogen mij kietelen**’, en werkelijk de complete goegemeente moest lachen, zelfs Silvestre die nu echt met zijn gezicht tegen de voorruit gekleefd zat (de blonde meiden waren trouwens helemaal uit zijn gezichtsveld verdwenen, ze stonden nu bijna naast onze auto, hoewel ze nog steeds op straat liepen, waardoor ik zeker wist dat het geen toeristes waren, en ze waren niet Amerikaans maar honderd procent Cubaans, al wist ik dat niet alleen maar

---

<sup>113</sup> Beny Moré es de Cienfuegos, una ciudad en la provincia de Occidente. Esta provincia tiene una importancia tanto en la ficción (esta provincia, de donde vienen tanto Silvestre como Cué, se menciona en varias ocasiones) como en la realidad. En efecto, Cabrera Infante ha insistido con frecuencia en su propia procedencia: su familia vivía en Occidente antes de mudar a la capital. El autor también subraya que tanto Batista como Castro son originarios de esta provincia (ver en particular sus declaraciones en la entrevista con Torres Fierro 1999 [1986]: 1066).

doordat ze midden op straat liepen, uiteraard: ik zag het aan wat ook onze componist Innasio dertig jaar eerder was opgevallen in een even uitheemse stad als Havana, New York: **‘Vrouwen zonder gracieus figuur en flirtende, ongekend bevallige tred zijn niet Cubaans’** [...]. (140-141)

et ils se sont mis à siffler et à hurler et à lancer des injures telles que « Arriviste », « casse-pieds », « laissez-en pour les autres », « circulez circulez » et quelqu’un a crié, « Tous au Palais ! », mais la meilleure de toutes c’est quelqu’un qui a mis ses mains autour de sa bouche [...] et a crié à tue-tête : « **Laissez venir à moi les petites lesbiennes** », et tout tout tout l’Occident a éclaté de rire, même Silvestre qui maintenant oui avait le visage collé au pare-brise (les blondes n’étaient plus dans cette direction, mais à la hauteur de la bagnole parce qu’elles continuaient à marcher dans la rue, ce qui prouve qu’elles n’étaient pas américaines, ni touristes, mais bien cubaines, mais je ne l’ai pas compris seulement parce qu’elles marchaient au milieu de la rue, bien sûr : je l’ai compris parce que je me rappelais la chanson du maître Innasio composée trente ans auparavant dans une autre ville aussi étrangère, New York : « **Les filles pas gracieuses sans démarche enjôleuse sans une grâce de reine elles sont pas cubaines** » [...] (143).

En neerlandés, la traducción literal de lesbianas (“alleen lesbiennes mogen mij kietelen”) no refiere a ningún hipotexto y pierde por completo su carga alusiva. La aparición de “lesbiennes” en un contexto por lo demás desconectado semánticamente, pierde sentido. Desde este punto de vista, la traducción al francés (“laissez venir à moi les petites lesbiennes”), que varía sobre una frase bíblica (“Laissez venir à moi les petits enfants”, Mat. 19.13-15), guarda su valor paródico y su función cómica. La traducción al inglés instala una variación sobre el refrán “the blind leading the blind” por medio de “the blonde leading the blonde” y enfatiza de esta manera la estupidez y la artificialidad de las mujeres. El lector de habla inglesa activa dos significados: la incompetencia transmitida por el refrán imitado pero no explicitado<sup>114</sup> y, al mismo tiempo, la dimensión de la artificialidad que se refleja en la mención de las rubias (“blonde”) de la frase deformada. La referencia a la condición de rubias en inglés refuerza la conexión con el cotexto inmediato, ya que Cué hará poco después un comentario a Livia sobre su color de pelo: “*Te queda muy bien el rubio, le digo. Eso nunca se le dice a una mujer (¿a quién entonces, a Liberace?) dice poniéndose seria con igual falsedad que se reía*” (151).

En respuesta a la indagación sobre la nacionalidad de las dos mujeres, Arsenio responde con el refrán de otra canción popular, esta vez de Ignacio Piñero: “las que no

---

<sup>114</sup> “The blind leading the blind” se refiere a una situación donde una persona desinformada o incompetente guía a otra persona tan o más desinformada o incompetente. Esta situación se adecua particularmente a la situación de Livia quien es, para sus amigas, una suerte de guía: Cué narra que Livia suele tener amigas feas y pobres que llegan de provincia y a las que transforma milagrosamente (159-160).

sean de talle gracioso de andar salamero con gracia simpar ésas no son cubanas” retoma textualmente deformando algunas grafías (“salamero”, “simpar”). La ortografía errónea y el eco de la pronunciación cubana en “Innasio” por Ignacio cumplen también una función textual en la caracterización de Cué. Siendo éste el primero en criticar a los demás por su pésima pronunciación, se ve expuesto ahora a la misma crítica. Este recurso es muy frecuente y participa en su caracterización global como persona falsa que aparenta lo que no es<sup>115</sup>.

En la identificación de este tipo de alusiones a canciones populares –enraizadas local y temporalmente–, no sorprende que una colaboración entre autor y traductor influya en la decisión tomada. Esto se refleja aquí en la manera en que se traducen estos usos paródicos (“*que sólo las lesbianas...*” y en particular “*las que sean de talle gracioso...*”): tanto la traducción norteamericana como la francesa recrean un ritmo y una rima que recuerdan la estructura de la canción popular. Ambos TTMM (el francés y el norteamericano) mantienen también la carga alusiva y la nota lúdica. Lo que es más, en el caso particular del texto norteamericano, la dimensión descalificante es intensificada: la inserción de las rubias dentro del cotexto inmediato subraya la artificialidad de las mujeres.

#### **6.4.2 Mayor analogía entre *Three trapped tigers* y *Drie trieste tijgers***

Del apartado anterior queda claro que las pruebas concluyentes a favor de la hipótesis inicial son más bien escasas: las categorías para las que se ha podido establecer una correspondencia clara entre las traducciones francesa y norteamericana son muy reducidas. En lo que sigue comentaré algunos fragmentos que muestran más correspondencias entre las traducciones neerlandesa y norteamericana o en la forma en que sus respectivos traductores se han acercado al texto. Es particularmente el caso para la manera en que han sido traducidas variantes de lengua que se usan en el TF para satirizar a determinados grupos (6.4.2.1). También es el caso para la forma en que se han manipulado refranes populares (6.4.2.2), se han modificado ciertos fragmentos textuales realzando la connotación sexual (6.4.2.3) y se ha vehiculado el humor a través de los juegos de palabras (6.4.2.4).

---

<sup>115</sup> Es un recurso muy frecuente de la ironía narrativa (tal como lo entiende Tittler 1984) que no detallaré mucho en esta parte de la tesis. He mencionado varios ejemplos en el análisis literario de *TTT* (6.3). Para mi propósito aquí basta con un ejemplo de Cué y Ribot que lo ejemplifica particularmente bien: Arsenio Cué se burla frecuentemente de Ribot y lo percibe como un pobre mulato. Empero, igualando a Cué con Ribot atribuyéndoles una pronunciación idéntica del nombre propio Innasio (véase también la primera parte de “*Seseribó*” [96-98]), Cabrera Infante subraya la manía de Cué por aparentar lo que no es.

### 6.4.2.1 La imagen satírica de determinados grupos

Para muchos críticos la descripción de determinados personajes participa en la intención del autor de destruir o desacralizarlo todo. El mundo del espectáculo, que es el núcleo de la novela, se presta mucho a este tipo de desacralización carnavalesca<sup>116</sup>. Nadie se escapa de esa desacralización; ya sea el turista norteamericano, la mujer, el homosexual, el actor falso, el hombre lobo o los autores más prestigiosos; todos reciben el mismo trato.

En este apartado me detendré en los recursos lingüísticos empleados por Cabrera Infante para burlar al otro. En la primera parte me concentraré esencialmente en el blanco de las mujeres, que ilustraré con ejemplos tomados del quinto apartado de la sección de “Los debutantes” (46-49). Se trata de una conversación telefónica truncada: como lector sólo tenemos las réplicas de Beba Longoria y no las de su interlocutora Livia. La crítica ha subrayado la manipulación lingüística como signo distintivo social en *TTT* (Altmann 2001: 227), pero la asociación casi sistemática del registro informal con los personajes femeninos justificaría incluso que habláramos de signo distintivo de *género*. En efecto, sólo los personajes femeninos son víctimas tan abiertas y frecuentes de la ironía satírica de Cabrera Infante. En otras palabras, el reflejo de las particularidades fonéticas del cubano y el que se asocia a otras numerosas muestras de ignorancia (desconocimiento de determinados términos, uso de un vocabulario pobre, asociación equívoca de determinados términos, ortografía deficiente) corresponde a una intención nada ambigua por parte del autor: marcar de esta manera la brecha entre el universo femenino y el masculino. Coincido con Ludmer entonces para ver en los hombres el símbolo de cultura y racionalidad, y en las mujeres lo inconsciente, lo animal o todavía la locura (Ludmer 1979: 505<sup>117</sup>).

---

<sup>116</sup> Para lo carnavalesco en la literatura hispanoamericana, véase Rodríguez Monegal (1979). Lange (2008: 49-93) ejemplifica la inversión jerárquica de lo carnavalesco literario en *TTT* con el ejemplo de los tigres, o sea, los personajes masculinos, siendo Eribó, Códac, Cué y Silvestre. Para Lange, estos tigres se presentan como reencarnaciones de los mosqueteros de Dumas invirtiendo su forma paródica las relaciones que mantienen entre ellos y con los demás personajes: ahí cuando los mosqueteros de Dumas se mueven en círculos auténticamente nobles, la “nobleza” y la fidelidad de los mosqueteros de *TTT* dejan mucho que desear.

<sup>117</sup> Como he sugerido en la primera parte del capítulo (6.3), esta jerarquización se combina con otra, que divide el espacio masculino desde dentro. El distintivo sociocultural operado por medio de la expresión lingüística (las mujeres poco cultas, incapaces de expresarse correctamente) se duplica a otro nivel cuando varios personajes masculinos reprueban sus formas de expresión mutuas. Cué destaca como blanco de esta práctica: pronuncia mal palabras o expresiones extranjeras cuando es el que más abiertamente desprecia lo cubano y admira lo extranjero, se ve reprobado por sus amigos porque pronuncia palabras empleando “más eses de la cuenta” (104) o “las eses [...] con eco, húmedas con el ron” (369) y pierde a menudo sus estrategias de actor acostumbrado a desmentir su origen humilde. Para comunicar la discordia entre los personajes masculinos, Cabrera Infante no sólo recurre a las descripciones de los personajes sino que también la manifiesta por ironías situacionales nada ambiguas. Obsérvese el siguiente ejemplo: “Una vez Arsenio Cué venía en una máquina de alquiler y el chofer estaba oyendo música y Silvestre y él se pusieron a discutir en el taxi si lo que se oía por el radio (porque era música clásica) era Haydn o Handel, y el chofer que los deja hablar y luego dice:



Los problemas que plantea la traducción de la jerga cubana los mencionan tanto Bensoussan (1999a, 1999b) como Levine (1991). Para ambos, la fuerte presencia de esta jerga y su papel central en *TTT* han dificultado la traducción. Ambos reflexionaron sobre cómo reemplazar esta variante cubana, sus manipulaciones y las connotaciones sociales y culturales que vehicula. También Fred de Vries declaró (2009) que el manejo del lenguaje oral y coloquial fue objeto de muchas discusiones que tuvo con su cotraductora Tessa Zeiler.

En lo que sigue, ilustraré primero los mecanismos que participan en la ironía satírica orientada hacia Beba Longoria, listando los mecanismos lingüísticos o estilísticos sobre los que se apoya; sólo después abordaré las diferentes formas en que han sido traducidos.

“Fue el *chif* el que hizo presión con dos ministros que son socios fundadores y tuvieron que acmitirlo así como tú lo-o-yes” (46). Esta frase ilustra un primer procedimiento básico en la satirización del personaje femenino por medio de su forma de hablar; a saber, la inserción de anglicismos con adaptación ortográfica para hacer resaltar la ignorancia e incluso sugerir el analfabetismo de Beba Longoria. En la frase precedente destaca *chif*, pero hay muchos otros anglicismos que siguen este mismo procedimiento: “*Senkiu*” para Thank you (47) “*Solón*” para So long (49; cursiva en el original). La ignorancia de Beba se acentúa por la sugerencia de una pronunciación deformada de palabras tomadas del inglés: “Bueno yo no sé rialmente, pero él conosió al Yéneral por allá” (47), “Si por eso que yo no me mudo de aquí, con toas las casa le han ofresío a Sipriano en el Contri y en el Bilmor y eso” (48).

Un segundo procedimiento de base consiste en reproducir por escrito la variante cubana. Así, por ejemplo, el discurso de Beba presenta la excesiva pérdida de la /d/ intervocálica: “yo siempre sío dormilona”, “que dejé destapao un pomo de Chanel” (46), “todo eso es muy ajetriaio” (47). Cabe advertir que esto no sólo es el caso para los participios pasados sino también para los sustantivos (“mi marío” en vez de “mi marido”, “cuidao” en vez de “cuidado”) y adjetivos (“toas” en vez de “todas”, “tos” en vez de “todos”). O bien, de manera más general, la omisión de vocales y consonantes aglutinando dos o más palabras: “miamiga”, “sanita comuna mansanita”, “miabuella”, “por quiba cambiar”, “¿Qué testaba disiendo?”, “toese lío”, “tú sabe queso una moda ahora” (46) “no mijita, nadade-so” (47). Se exagera también el intercambio de la /l/ y /r/ implosivas, otro rasgo fundamental del español caribeño de clase social baja: “creo

---

—Caballeros, ni Jaidén ni Jándel. Es Mósar. [...]

—¿Y cómo usted lo sabe? —preguntó Cué. —Porque lo dijo el locutor.  
Arsenio Cué no se podía quedar callado.

—¿Y a usted, un chofer, le interesa esa música?  
El chofer, sin embargo, tuvo la última palabra.

—¿Y a usté, un pasaje, le interesa? (114-115)

que tendremos que casalno pola iglesia”, “¿Dal-le? Yo no le dao ná.” (48) “De lo mejol de lo mejol” (47). La pérdida de la /s/ postvocálica o final o, incluso, para mayor énfasis, la pérdida del sonido /s/ en cualquier posición que sea: “Tú me preguntate si” (46) “Mira no me hable embolia ni desas cosas que entonse<sup>118</sup> sí me asusto” (48), “¿tú no tenterate de lo que le pasó a Miguel Torruco” (48), mientras má tenga de una cosa meno tengo de la otra” (48), “Claro que la conoco”, “¿Seguro tú me vas desir que no la conoce tú tampoco?” (48).

Hacer resaltar la ignorancia de la mujer también se logra haciéndola pronunciar determinadas palabras (más o menos) cultas de manera incorrecta: “Tú sabes que acmitieron a mi marío en el Vedadoténis” (46), “conversadera astrata como dise mi marío” (46), “sus conosimientos de táctica y de no sé cuántas cosas más” (47), “y a la viceconversa” (48), “se murió dun *infacto cardiaco*” (48). Que Beba Longoria aspire a pertenecer a un mundo que no es el suyo lo demuestran además sus referencias a perfumes (Chanel), clubes (El Vedaoténis, Tropicana) y su preferencia por la ciudad a detrimento del campo (“pa mí de Almendare pallá, eso ejel campo” [48]). Está claro que el contraste entre estas tentativas por aparentar un nivel social más alto y las numerosas evidencias de su falta de educación es otra estrategia más en la victimización de Beba.

Aparte de los errores lingüísticos y ortográficos ya mencionados, cabe señalar también la inserción de refranes populares (“sanita comuna mansanita”, “al pie del coco se bebe el aua”) y alusiones al código sexual compartido con su interlocutora Livia: las alusiones sexuales son frecuentes: “Tropicana. No, niña, con *ene* no con *eme*. Qué mal pensá tú eres hija. Nos fuimos a Tropicana” (46-7), “A mí que me quiten lo bailao... Bueno, pon otra palabra si tú quiere y te gusta más” (49).

Otro elemento es el uso de una terminología militar: “chif”, “Correto, correto”. Esto lo hace Beba queriendo marcar así su distancia respecto a su interlocutora, pero dos elementos anulan el efecto buscado por Beba. Primero, el que su interlocutora Livia la interpele provocando que Beba tenga que admitir que “del mismo [de su amante/futuro marido] se [l]e pegó” (46). Segundo, la ironía de la situación radica en que Beba pretende un mejor estatus empleando la terminología del aparato militar y que, en la misma conversación, revele los disfuncionamientos y la corrupción de este aparato (“Dise [el general] que lo mejor no sinnificarse mucho pa poder tener las manos libre [...] Mi marío es un bicho, muy vivo que es” [48]).

Ahora, analizando las traducciones, se constata que en todas se ha mantenido la función satírica del fragmento, incluso si no se emplean forzosamente los mismos

---

<sup>118</sup> No me detengo en otro recurso que explota Cabrera Infante: el uso de la ortografía deficiente para el sonido /s/. El intercambio de la -c por la -s es sistemático: en total hay 39 ocurrencias de error ortográfico que concierne la -s. En este conteo no se incluye la ortografía de Sipriano por Cipriano (18 veces).

recursos. Las tres traducciones coinciden en tanto que buscan recrear la sátira a través del uso de un inglés deformado, la inserción de palabras cultas mal asimiladas (reflejadas por la representación visual de una pronunciación incorrecta) o el trastocamiento de términos por su uso inadecuado. Sin embargo, es en el recurso más fundamental del cuadro satírico, a saber el calco de la jerga cubana en el TF, donde más variación se ha constatado entre la traducción francesa por una parte y las otras dos por otra.

La presencia de diferentes lenguas o variantes de lenguas presenta un gran desafío para los traductores, que engloba a la vez consideraciones textuales y contextuales (ver al respecto Grutman 2006). La sustitución de la jerga cubana en *TTT* presenta dos problemas idénticos para todas las traducciones, independientemente de su lengua de llegada: (1) cómo reemplazar la variante cubana y (2) cómo mantener el equilibrio entre el soporte escrito y el lenguaje coloquial oral. En lo relativo a la primera cuestión, Levine motiva su decisión de reemplazar la variante cubana por el habla típico de la población negra del sur de los EE.UU., porque le parece lo más cercano posible –cultural y étnicamente– al mundo de muchos de los personajes de *TTT*. Afirma también haber privilegiado este acento y vocabulario por ser muy marcados, lo que le permitió diferenciar a unos personajes tan diferentes como lo son, por ejemplo, Silvestre y Magalena (1991: 68). Según Levine, Cabrera Infante, en el primer encuentro que tuvo con ella en Londres, estaba convencido de que su novela saldría mucho mejor en inglés americano que británico (1991: x). Bensoussan, por su parte, no reemplaza la jerga cubana por rasgos tan sistemáticos o fácilmente asociables a un grupo étnico en particular. Por último, los traductores al neerlandés reproducen por escrito las particularidades de la lengua hablada, que imita a veces determinados rasgos típicos del habla de los residentes holandeses de origen surinamés<sup>119</sup>.

En lo relativo al segundo elemento, la traducción de palabras o frases que reproducen por escrito la oralidad, es preciso asegurar la tensión entre escritura y oralidad, sobre todo cuando, como en *TTT*, esta tensión entre escritura y oralidad participa en el cuestionamiento de cualquier relación jerárquica, incluso la que posiciona tradicionalmente el discurso escrito por encima del hablado. He reparado ya en las numerosas contradicciones que envuelven esta búsqueda de equilibrio entre lo oral y lo escrito, y que vienen anunciadas desde la advertencia preliminar. Esto ha llevado a la tesis central de Baixeras Borrel (2006), para quien gran parte de *TTT* se articula en torno a su propia *anulación*: es imposible reproducir la oralidad a través de un soporte cuya razón de ser es su textualidad misma. Desde esta perspectiva, cabe analizar

---

<sup>119</sup> Mi comprobación textual ha sido confirmada por de Vries (2009).

en las traducciones la relación proporcional entre marcas fonéticas, morfosintácticas y léxicas como distintivo social.

Observemos en primer lugar la recreación de palabras aglutinadas que Cabrera Infante emplea para evocar por escrito tanto la pérdida de consonantes o sílabas como el ritmo de habla cubana. Levine declara al respecto que en su traducción se pierde parte del efecto cómico del TF. Lamenta no haber podido reproducir en inglés esta aglutinación, que ella compensa “ineficazmente” mediante la repetición de palabras (1991: 70). El traductor al neerlandés tampoco aglutina muchas palabras para marcar el afecto con el que Beba interpela a su interlocutora. Por su parte, Bensoussan es el que más exactamente reproduce esta aglutinación. Piénsense en términos como “machérie”, “monchou”, “chachatte”, “magrosse”, “fifille” o “machatte”. Cabe señalar sin embargo que sólo lo hace en los casos que connotan un valor marcadamente afectivo. En cambio, cuando se trata de partes de frases más importantes (“¿Qué testaba disiendo?”, “toese lío”, “tú sabe queso una moda ahora”, “no mijita”, “nadade-so”) ninguno de los traductores se toma las libertades que toma Cabrera Infante para marcar visualmente tanto la tendencia en el habla cubana a omitir consonantes o sílabas como el particular ritmo de habla.

En cuanto a los mecanismos fonéticos, morfosintácticos y léxicos empleados para reproducir el sociolecto de Beba, se pueden trazar más paralelismos entre el texto norteamericano y el neerlandés: ambos recurren más frecuentemente a manipulaciones morfosintácticas y fonéticas que a manipulaciones exclusivamente léxicas. Esto se nota por ejemplo en los descuidos o errores deliberados en la morfología de los pronombres (personales, posesivos y relativos) y de los verbos. Los ejemplos aislados tomados de varias partes de la conversación telefónica así lo evidencian:

How are ya, darlin? [...] Livia, hold on a minute willya [...] Lissen (34)

I think we gotta get married in church now

How dya like that? (35)

You just do what you can when you pleases and all the rest is for the birds, the story

I was gonna tell (36)

to tellya the truth and nothing but, they simply couldn't of done otherwise, but he get in a rage with me cos I cain't stop laughing (37)

they given him a concession (38)

Waar hattik 't ook al weer over? Wat zei'k ook al weer? Nou ja, maak nie-uit, Jij vroeg me of da'k net pas uit me bed was en 'k zei je precies 'tzelfde als wattik altijd zei

'Tis toch niet te geloven, ik opeens ze bruid terwijl ik al zo lang [...] Sipriano ze liefje ben geweest en nu dattik oud en verlept ben wor ik nog zo'n echt bruidje (43)

'k Weenie of dat je al gehoord heb dattie nou de hele La Lisa-markt onder zich heeft gekregen

en dan komtie me met zo'n hele serie namen aanzetten van mensen die die kent en dan zittik met me mond vol tanden (44)

Aunque también se presenta ocasionalmente en la traducción de Bensoussan (“*Chuis au lit*”), el uso de errores morfosintácticos es muy cauto: no se acumulan estas grafías de la oralidad y de la jerga local que producen el efecto de infracción a la norma, como se suele hacer en los textos neerlandés y norteamericano. Ejemplificaré estas diferencias con el siguiente fragmento<sup>120</sup>. Se trata aquí de Beba, contándole a su amiga Livia que, a pesar de haber vivido durante años con su amante, el general Cipriano, se ve obligada ahora a casarse con él, puesto que así lo exige su reciente afiliación al muy prestigioso *Yatclub*.

[2] Bueno ahora creo que tendremos que casalno pola iglesia y tóese lío, tú sabe queso una moda hora. Ya me encargué el trusó. Mira tú para eso, yo de novia hora después haber sío querida de Sipriano desde tengo uso rasón y después de vieja y pelleja meterme a novia de punten blanco. Bueno la cuestión que ya somos socios y para eso que te llamé. (46)

I think we gotta get married in church now. You know, that's the trend. But it's gonna be a gas anyway, what with the wedding gown and all, so I've already been seeing to the true so or whatever way you say it. What dya think of that? Me a bride after being Cipriano's querida or kept woman as my granny loved to hate to say, balling in sin as long as I can remember, to start doing it same as always but with the Bishop's blessing this time. Ain't it wild? Specially now I'm on my way to matchurity... (35)

Dus ik denk dat we nou ook wel in de kerk moeten trouwen, ja, met alles d'rop en d'ran, das nou eenmaal mode op 't moment. 'Kep zelfs me bruidsjuk al besteld. 'Tis toch niet te geloven, ik opeens ze bruid terwijl ik al zo lang ik me kan herinneren Sipriano ze liefde ben geweest en nu dattik oud en verlept ben wor ik nog zo'n echt bruidje helemaal in het wit en zo. Maar goed 'tis dus zo dat we nu lid zijn en daarom he'k je gebeld. (43-44)

Maintenant je crois qu'il faudra qu'on se marie à l'église et tout le touin-touin, tu sais que c'est à la mode maintenant. J'ai commandé le trousseau. Tu vois ça un peu, moi fiancée maintenant après que j'ai été la maîtresse de Sipriano depuis que j'ai l'âge de raison et maintenant que j'ai roulé ma bosse me voilà fiancée avec la fleur d'oranger et tout. (44-45)

---

<sup>120</sup> Para un análisis de este mismo fragmento y una evaluación crítica de la supuesta tendencia a la homogeneización en la traducción del multilingüismo, ver también De Wilde (2009a).

Este fragmento muestra con toda claridad el trato desigual que los traductores han dado a las manipulaciones gramaticales. El fragmento francés contiene muchos menos segmentos agramaticales, lo que reduce la marca de la falta de educación de Beba: Bensoussan emplea determinadas expresiones léxicas (“touin-touin”, “roulé ma bosse”) que reflejan el lenguaje hablado, pero no inserta agramaticalidades morfológicas o sintácticas. Las dos otras traducciones muestran un trato diferente en tanto que transgreden con más frecuencia el uso normativo de la lengua. En neerlandés se deforman varios pronombres personales (“ze bruid”, “ze liefje”), se aglutinan pronombres con verbos (“kep”, “he’k”) o, incluso, se omiten determinadas vocales para imitar aún mejor la lengua hablada (“d’rop en d’ran”). La traducción norteamericana, por su parte, usa jerga que recuerda la población negra del sur de los EE.UU. Las elecciones léxicas (“granny”), las deformaciones de la pronunciación (“matchurity”) y el uso de formas verbales deformadas (“gotta get married”, “it’s gonna be”, “ain’t it”) son indicios claros de ello.

Cabe subrayar que la inserción de un vocabulario o de modismos particulares para caracterizar la pertenencia social de Beba no son excesivamente despectivos, ni en francés (“maintenant que j’ai roulé ma bosse”, “Ouais ça fait comme qui dirait un mois”) ni en neerlandés (“oud en verlept”). Donde sí destaca este vocabulario despectivo es en la traducción norteamericana (“a gas”, “balling in sin”), que muestra una Beba mucho más indecente. A modo de ilustración reproduzco un fragmento en inglés en el que Beba cuenta a Livia lo que le ha pasado a una amiga común. Después de haber tenido relaciones sexuales con su amante en un motel, este último se quedó muerto en la cama:

he says just to **shut my fucking mouth**, my **old fucker** is a vivo [...] she just **pulled her cunt** on him right there in the hotel on 11th and 24th streets. C’mon, baby [...] never try to **con a cunt**, kiddo, next thing she knows her man’s going from swinger to stiff before you can say cock and then he’s lying dead right there on the bed. (38)

Ahora bien, incluso si el lenguaje más fiel a la norma y la ausencia de un vocabulario vulgar hace que en francés se connote menos el grupo social al que pertenece Beba, cabe destacar que todas las traducciones explotan en grado idéntico los mecanismos para describirla como tonta y llena de aspiraciones falsas. Se nota por ejemplo en la referencia al perfume de lujo Chanel donde el juego descalificador es más sutil: Beba conoce el perfume, incluso si la ortografía francesa puede sugerir en el TF que Beba lo pronuncia como una consonante africada postalveolar sorda, o sea como el /ch/ de “chachacha”, por ejemplo. Sin embargo, el núcleo de la descalificación está en la combinación de este nombre propio con el verbo “vaporar”, cuando Beba interrumpe la conversación, desaparece por un momento y luego le dice a Livia: “dejé destapao un pomo de Chanel y tenía miedo que se me vaporara” (46). En francés se usa este mismo mecanismo; es decir, la contigüidad textual de Chanel y un verbo inadecuado: “évapeurer” (44). En cambio, en neerlandés se desplaza el juego lúdico al contraste entre

la grafía y la pronunciación: se emplea “Sjanel” (43) pero se deja intacto el verbo (“vervliegen”). Cabe precisar además que, para este caso particular, el texto norteamericano explicita el perfume “Chanel Number Five” y pierde el contraste entre la mención del producto de lujo y un indicio de la ignorancia del protagonista.

He mencionado antes que la caracterización de Beba como mujer tonta también resalta por la inserción de palabras que no sabe pronunciar, o cuyo uso inadecuado indica que desconoce su significado real. Así, por ejemplo, el grupo nominal “conversadera *astrata*” (46): la palabra coloquial en “conversadera” se combina con un vocabulario más culto cuya reproducción gráfica (se imita la omisión del /b/ y del /c/ del discurso oral) y tipográfica (está en letra cursiva) son muestras evidentes de la ridiculización de Beba. El que Beba mencione a Livia que se trata de una de las frases que utiliza con frecuencia su amante o futuro esposo (“como dise mi marío” [46]) es otro indicio claro de la descalificación. Todas las traducciones reproducen el juego de la omisión de consonantes pero no siempre el choque entre dos mundos distintos provocado por el uso de vocabularios distintos (el coloquial “conversadera”, combinado con el más culto “abstracto” aunque representado aquí con sus deformaciones dialectales “*astrata*”). En neerlandés esto se convierte en “*astrakte geklets*” (43), en francés “*cette histoire astraitte*” (45) y en inglés “with that obstruct conversational piece” (35).

En guisa de conclusión de este apartado, recordaré primero el papel diegético que desempeña la inclusión del sociolecto. Éste participa en la descripción satírica de los personajes, con frecuencia femeninos, para marcar su ignorancia, falta de educación y aspiraciones falsas. He mostrado que la diferencia esencial entre las diferentes traducciones radica en el grado con el que se marca la lengua no normativa. Tanto el texto norteamericano como holandés recurre con mucha frecuencia a agramaticalidades morfosintácticas. Para marcar esta nota satírica, Levine escoge un etnolecto bien particular en tanto que reemplaza de manera sistemática la jerga cubana por el habla de la población negra del sur de los EE.UU. De Vries y Zeiler, aunque no lo hacen de forma tan sistemática como Levine, también incluyen particularidades etnolécticas que recuerdan la población de origen surinamés. Bensoussan por su parte, se muestra mucho más prudente: no reemplaza empleando un etnolecto en particular ni tampoco inserta muchas agramaticalidades morfosintácticas.

La conversación telefónica truncada ejemplifica particularmente bien la intervención de Levine en cuanto a la jerga cubana: decide reemplazarla por el etnolecto de la población negra del Sur de los EE.UU. He insistido ya en que los traductores holandeses intervienen de forma análoga en tanto que imitan ciertos rasgos propios de la población holandesa de origen surinamés y en tanto que, a diferencia del texto francés, insertan numerosas agramaticalidades. Un elemento, sin embargo, diferencia de manera fehaciente la traducción norteamericana de las dos otras: la intensidad y el uso indiscriminado con el que Levine pone en práctica este reemplazo. Me explico: Levine

introduce rasgos propios del etnolecto en cuestión en muchísimas partes de *Three Trapped Tigers*, y no sólo ahí donde el TF calca la jerga cubana. Esto hace incluso que se desplace el blanco de la sátira. En *TTT*, la asociación de la jerga cubana con la población femenina es casi absoluta, lo que hace de la mujer el blanco más visible de la burla. Esto no quita que haya también otros blancos; el personaje de nacionalidad española, por ejemplo, cuya ridiculización se apoya, entre otros muchos mecanismos, en la forma en que éste se expresa. Piénsese por ejemplo en la frase entrecortada de Ribot (véase también el punto 6.3.1), cuando éste pide un aumento salarial a su jefe Viriato Solaún, un español instalado en Cuba. He argumentado anteriormente que la contradicción entre la supuesta precisión de su frase y la evaluación que hace de su propia intervención (“la construcción gramatical exacta”) asociada con la segunda parte de la frase (idea de respeto, jerarquía y distancia) es difícil no interpretarla como la crítica de cierta arrogancia española que sigue muy viva en algunas antiguas colonias. Reitero aquí brevemente el fragmento, antes de seguir con la discusión:

—Quisiera ver, si puede, que me hiciera el favor, usted, de que me aumenten, a mí, el sueldo, el sueldo. De ser posible, claro.

Hablé con la **construcción gramatical exacta** para producir en el **castellano** la idea de respeto y jerarquía y necesaria distancia. Todo lo que predispone a la caridad, pública y privada. Pero no hubo respuesta. (55)

También se han mencionado ya otros fragmentos en los que se recalca, ya no la actitud del español, sino la pronunciación peninsular. Piénsese en la frase de Solaún –“Cuánto gana *ustez*” (cf. 6.3.1; énfasis mío)– para informarse sobre el sueldo de su empleado Ribot. Ahora bien, si aquí repito estos ejemplos es para mostrar que la sátira no se formula de la misma manera para todos los grupos en la mira. Lo que me interesa destacar ahora son las consecuencias de las intervenciones de la traductora norteamericana, quien emplea de forma indiscriminada el habla característica de la población negra del Sur de los EE.UU. para la sátira, sea cual sea el grupo en la mira. Esto se observa en el siguiente fragmento, en el que ocurre algo similar. En el TF, se ridiculiza al hombre de nacionalidad española enfatizando el sonido /s/. El fragmento es tomado de la sección “Rompacabezas” cuyo narrador, Códac, recuerda una noche que pasó junto con Bustrófedon en un restaurante cuyo dueño es español:

[3] [el gallego del restaurante donde están Bustrófedon y Códac interviene ya que el camarero queda desconcertado ante los juegos verbales de Bustrófedon y llama al dueño:]

Tuvo que venir el dueño que era **un gallego calvo y chiquito y gordo**, más bajito que el camarero, que al ponerse de pie al fondo no daba pie y parecía que se puso de rodillas, un Busto que anda.

**¿QUE OS PASA?**

Queremos (dijo Busto tan tranquilo, de perfil) queremos quomer.



Pero **haziendo** burlas, amiguito, no se come [...]. (226-7)

Of course the wan and ownly oner had to turn up right then & there: **a fat bald little fellow** even shorter than the waiter, so short that he hecame<sup>121</sup> shorter as he approached us and when he finally arrived at the table he seemed to be walking on his hands not his feet. A moveable feat. A bust. Or was it a buster?

—**WASSA MATTA?**

—We wonly want to weat, Bustro said, turning a doldrum profile toward him.

—You won't get anything to eat if you fool around like that. (215)

De eigenaar moest erbij komen, een **kleine dikke, kale Spanjaard**, nog kleiner dan de ober, die toen hij op hoge poten naar ons toekwam geen poot had om op te staan en als een vrome pelgrim geknield naderbij leek te schuiven, een wandelende Buste.

**'WAT IS HIER AAN DE HAND?'**

'Wij willen' (zei Bustro volmaakt kalm, van opzij) 'Wij willen iets nattigen.'

'Maar grappenmakers krijgen hier niets te eten, beste vriend.' (208)

Le patron a dû venir, c'était un **minuscule Galicien chauve et gros**, plus petit que le garçon et en se mettant debout au fond il semblait ne pas avoir pied, de pieds, comme s'il avait été à genoux, un Buste ambulante.

— QU'Y A-T-IL ?

— Nous voulons (dit Bustro fort quiet, de profil) nous voulons manger.

— Mais en **faizant** des **zistaires**, l'ami, on ne mange pas. (216-217)

Mantener las connotaciones de diferenciación social y nacional cuando éstas se apoyan en elementos tan sutiles como es aquí la reproducción escrita de determinado acento no siempre es posible: ¿cómo transmitir la alusión lúdica a la pronunciación peninsular del jefe por medio de una mención explícita o de una grafía –como es la zeta escrita en “ustez” y “haziendo”– en idiomas que no disponen de estos mismos rasgos distintivos regionales? Esto también se observa en las traducciones. Las traducciones de la frase “Cuánto gana ustez” son neutras. En inglés, neerlandés y francés respectivamente, la frase es traducida por “How much do yo make” (45), “Hoeveel verdient u” (52) y “Combien est-ce que vous gagnez” (53). En cuanto al uso del vosotros en “QUÉ OS PASA” de este fragmento, destaca que ni en neerlandés ni en francés se compensa esta particularidad del sistema gramatical español. Dejando de lado las mayúsculas, ambas traducciones dejan de ser marcadas cuando traducen por “WAT IS HIER AAN DE HAND” (208) y “QU'Y A-T-IL” (216-217). La referencia al gallego o español, quien es, como nos recuerda González Echevarría, el blanco preferido del humor cubano (1988: 167), queda

---

<sup>121</sup> No he podido verificar si se trata aquí de un error deliberado o de una errata.

intacta y se traduce tal cual. En cambio, y es éste el punto que me interesa destacar, Levine desplaza la nacionalidad hacia la que se dirige la nota crítica, cuando emplea la jerga de la población negra: “WASSA MATTA” por “QUÉ OS PASA y un “a fat, bald, little fellow” (215) por “un gallego calvo y chiquito y gordo”.

#### 6.4.2.2 Reformulación y manipulación de refranes

Fernández (1991) ha compuesto un breve compendio de los refranes y dichos populares más importantes de *TTT* y distingue un total de nueve categorías de refranes (1991: 267-272). Insiste en que los refranes se manipulan en función de la trama. Asimismo, observa que muchos esconden algo detrás del puro folclorismo: a menudo sirven para que los personajes disimulen sus sentimientos o expresen su reticencia ante las adversidades de la vida, o bien para que el lector que conoce los refranes añada “al texto sus experiencias, haciéndose co-autor o cómplice [...] del pasaje que lee” (Fernández 1991: 272). Este último punto es el que me interesa, puesto que reanuda con la posición del traductor como lector. Citaré primero un fragmento breve pero muy rico en refranes, que muestra con claridad dos puntos: si bien no siempre es posible mantener el campo semántico al que pertenecen los refranes en la lengua original, todos los traductores buscan provocar un efecto similar al del texto original, el cual es doble: los refranes complementan la historia narrada y enfatizan el tono lúdico del texto.

Observemos primero el fragmento original: Silvestre, quien intenta en vano comunicar a Cué que está a punto de casarse con Laura, se ve una vez más confrontado a la falta de cooperación de Cué, quien, aparentemente de forma deliberada, no le facilita la tarea ni quiere darse por enterado de los múltiples indicios que ofrece Silvestre. Cito primero el fragmento original:

[4] No entendió o no quiso entender. **Al entendedor renuente no le bastan las palabras.** Hay que hacerle cifras, mostrarle los numeritos. Lástima. Podía haberle hablado ahora. Lo haré para mí. Masturhablarme. Solución que es polución. **La solution d'un sage n'est que la polution d'un page.** Paje y su pareja. Paja. **Hay quien ve la paja en el ojo del culo ajeno y no ve la verga en el propio. En el país de los tuertos el ciego es rey.** El refranero a la lanterne rouge. (393)

He didn't hear or he didn't want to hear. **Words are not enough for the Pythagorean listener.** It needs figures. I'd have to show him some prime numbers. A pity. I could have spoken to him just now. Well, I'll talk to myself instead. To masturdebat. **In the idiom of a mastur race. Thus masturspake Zarathrusta.** Make a solution of pollution. The solution of a sage is to pollute a page. Or a pageboy. Bring a boy to the boil. Bigger the little boys to come unto me. It is harder for a camel to enter a needle's eye than to have its prick up your neighbor's asseye.

Don't shit till you see the White of their oneyes. In the country of the oneyed, the blind man is king. A la lanterne rouge with all proverbes. (391-392)

Hij begreep het niet of wilde het niet begrijpen. Voor een onwillige luisteraar schieten woorden altijd tekort. Die moet je cijfers voeren, getallen voorhouden. Jammer. Ik had het nu tegen hem kunnen zeggen. Dan praat ik maar in mijzelf. Masturpratie. Een bevredigende, bevlekkende oplossing. La solution d'un sage n'est que la pollution d'un page. Vrijage van een page. **Eiaculare necesse est. Wie het onderste uit de kut wil, krijgt zijn lid op de neus. Als de nood het hoogst is, is de reddende hand nabij.** Het spreekwoordenboek à la lanterne rouge. (361)

Il n'entendit pas ou ne voulut pas entendre. **A mal entendeur, point de salut.** Il faut lui faire des chiffres, lui montrer les petits numéros. Dommage. J'aurais pu lui parler maintenant. Je le ferai pour moi. Me Masturparler. Solution qui est pollution. La solution d'un sage n'est que la pollution d'un page. **Page et sa pareille. Paille. On voit la paille dans l'œil du cul du voisin et on ne voit pas la verge dans le sien.** Au royaume des borgnes l'aveugle est roi. Les proverbes à la lanterne rouge. (373)

En el TF el refrán “al entendedor renuente no le bastan las palabras” reemplaza el refrán conocido “a buen entendedor, pocas palabras bastan” y cumple una función textual para mejor describir a Cué quien se niega a completar el papel que le corresponde como interlocutor de Silvestre: no una, sino varias veces rompe las reglas que rigen una conversación normal y que tienen como consecuencia que los numerosos indicios de Silvestre sean ignorados deliberadamente por Cué. En francés se ha aplicado exactamente el mismo mecanismo: se deforma “à bon entendeur, salut” por “à mal entendeur, point de salut”. Ni en inglés ni en neerlandés se calca el mecanismo del texto original: las frases no deforman ningún refrán existente pero enfatizan con una frase similar la función textual. Además, el texto norteamericano incluye mayor coherencia semántica por medio del calificativo “pitagórico”, refiriendo a la predilección por los números de Cué que Silvestre pone en tela de juicio varias veces.

Para este particular fragmento Bensoussan aprovecha la proximidad sistémica del francés y del español, lo que se deja traslucir con más claridad en la referencia al refrán “Hay quien ve la paja en el ojo del culo ajeno y no ve la verga en el propio”, que se cita como consecuencia de la contracción de la primera sílaba de “paje” con la última de “pareja”. Bensoussan encuentra un vocablo que funciona de la misma manera (“pareille”), lo que le permite adoptar el mismo mecanismo y reutilizarlo en un refrán existente: “On voit la paille dans l'oeil de son voisin, mais pas la poutre dans le sien”. Como ha sido el caso en el TF (viga/verga), el traductor francés reemplaza la palabra “poutre” por “verge” para incluir una connotación sexual.

A falta de estas mismas similitudes fónicas, los traductores de los textos neerlandés y norteamericano recurren a otras posibilidades. Consideremos primero las reformulaciones de Levine: inserta frases nuevas, retomando varias manipulaciones de citas bíblicas. Traduce la cita francesa presente en el TF (“la solution d’un sage n’est que la pollution<sup>122</sup> d’un page”) y encaja con la última palabra de la frase para introducir una serie de variantes que deforman citas bíblicas: “Bugger the little boys to come unto me” recuerda vagamente “Allow the little boys to come to me (and do not stop them)” (Mat. 19:14) así como “It is harder for a camel to enter a needle’s eye than to have its prick up your neighbor’s asseye” recuerda el fragmento bíblico que afirma “Again I tell you, it is easier for a camel to go through the eye of a needle than for a Rich man to enter the Kingdom of God” (Mat. 19:23-24). Finalmente, “Don’t shit till you see the White of the oneyes” deforma una frase que se atribuye al séptimo presidente de los Estados Unidos Andrew Jackson (“Don’t shoot till you see the white of their eyes”) y que Levine reformula para entablar con la referencia al pene en el culo de la frase anterior y el juego fónico de la forma genitiva de “neighbors” cuya terminación en -s hace que se redoble el sonido que Levine efectivamente anotó: “ass”. De ahí probablemente la relación que establece con “shit” en vez de “shoot”. Al mismo tiempo, la referencia al blanco de los ojos permite a Levine dar otra connotación cuando escribe “White” con mayúscula que está acorde con su decisión de dar más atención a la población negra del sur de los EE.UU. Al mismo tiempo, la inserción de la frase histórica deformada le permite acercarse de nuevo al TF por medio de “oneyes”, deformación de “eyes” de la cita auténtica, para poder calcar el refrán del TF e incluso insertar la misma inversión de tuerto y ciego: “In the country of the blind, the one-eyed man is king” se deforma de esa manera por “In the country of the oneyed, the blind man is king”.

Los traductores holandeses recurren a un mecanismo similar al que hemos observado en el texto norteamericano, incluso si los fragmentos totalmente nuevos insertados son menos sustanciales que los del texto norteamericano. De este fragmento se desprende con claridad que sus mecanismos de compensación privilegian la relación semántica con el cotexto inmediato. Se inserta una cita deformada del latín, un mecanismo que Cabrera Infante mismo aplica en varias otras ocasiones: “cogitare necesse est” se convierte en la expresión transparente “Eiaculare necesse est”, que mantiene la relación semántica con la masturbación. Por otra parte se reemplazan los dos refranes “Wie het onterste uit de kan wil krijgt het lid (deksel) op zijn neus” y “Als de nood het hoogst is, is de redding nabij” por “Wie het onderste uit de kut wil, krijgt zijn lid op de neus” y “Als de nood het hoogst is, is de reddende hand nabij”. El refrán (deformado) mantiene la coherencia semántica con el tema de la masturbación

---

<sup>122</sup> La cita proviene probablemente de *Rose Sélavy* de Robert Desnos (Frazer 1987) y ha sido mantenida (y corregida -*pollution* en vez de *pollution*) en francés y en neerlandés.

(“masturhablar”) y funciona sobre la base del mismo mecanismo; a saber la deformación de algún refrán existente.

Este último fragmento, y la forma en que han sido reformulados varios refranes del TF en los TTMM, recuerda que la noción de *intraducibilidad* es muy relativa e incluso inoperativa. Los traductores holandeses, que, como Levine, no disponen de las mismas posibilidades sistémicas que ha podido aprovechar Bensoussan para este particular fragmento, recrean un mismo efecto (complementar las ideas del texto y enfatizar el tono lúdico), correlacionando la semántica del texto (la analogía entre el monólogo y la masturbación) con el mecanismo en el que se sostiene la comicidad (deformaciones de refranes existentes).

Cabe observar aquí que no siempre es posible mantener *a la vez* el mecanismo deformador y su relación semántica con las ideas del texto. Esto queda patente al principio del subcapítulo XVIII de “Bachata”. Las traducciones efectúan, todas, una operación similar: deforman el refrán pero restringen la ambivalencia interpretativa para el lector porque han privilegiado sólo una de las dos interpretaciones textuales que ofrecía el TF. Se trata del refrán manipulado “perro huevero, aunque esté entre avestruces”, frase con la que Silvestre se caracteriza a sí mismo cuando Magalena le dice que no sabe si acompañarlo o no afuera, porque teme que Beba se enoje. Precisaremos primero que aunque en varias ocasiones se sugiere una relación lesbiana entre Beba y Magalena, el pretexto oficial de Magalena es que Beba y su marido la mantienen y Beba la maldecirá si Magalena sale afuera con Silvestre. La primera parte de la frase tiene sus raíces en el refrán popular “perro huevero, aunque le quemén el hocico, sigue comiendo huevo”, particularmente llamativo para el lector cubano por la importancia que tuvo el refrán en la guerra por la independencia en Cuba<sup>123</sup>. Silvestre lo menciona aquí de manera autoirónica, pero también para enfatizar una vez más la falta de inteligencia y humor de la mujer: después de varios intentos fallidos por hacer reír a Beba y Magalena, hace una broma más que, como todas las veces anteriores, topa con la incomprensión y falta de aprecio por parte de Magalena. Cito el fragmento por extenso para indicar también el cotexto:

[5] Creo que fue entonces cuando nos preguntamos, tácitamente (a la manera de Tácito decía siempre Bustrófedon), por qué hacerlas reír. ¿Qué éramos? ¿Clowns, el primero y el segundo, enterradores entre risas o seres humanos, personas corrientes y molidas, gente? ¿No era fácil enamorarlas? Era, sin duda, lo que ellas esperaban. Cué, más decidido o más ducho, empezó con su Murmullo Número Uno en sí en una esquina y yo le dije a Magalena por qué no salimos.

---

<sup>123</sup> Durante la función de la obra de teatro “Perro huevero aunque le quemén el hocico” de Juan Francisco Valerio en el teatro Villanueva en 1868, los espectadores dieron vivas a “Cuba Libre”. A raíz de este acontecimiento, los colonialistas masacraron a muchos de los espectadores (González Fuentes s/f: s/p).

—¿En dónde?

—Afuera. Solos. Al claro de luna.

No había claro ni siquiera luna nueva, pero el amor está hecho de lugares comunes.

—No sé si Beba.

—¿Por qué no vas a beber?

**Perro huevero, aunque esté entre avestruces.**

—Digo que no sé si Beba, aquella que etá allí se pondrá braba. ¿Tú entiende?

(424-425)

I think it was at this point that we began wondering tacitly (in the style of Tacitus, Bustrófedon would always say) whether it was worth making them laugh. What were we? Clowns, 1st and 2nd gravediggers when we weren't laughing or human beings, common and garded persons, people? Wouldn't it be easier to make love to them? This was, doubtless, what they expected. Cué, who was more resolute or less aloof, began with his Murmur for the Left Hand in one corner and I said to Magalena why don't we go off someplace. Where? Commonplace.

—Outside. Alone. By the silvery moon.

The moon wasn't alight but all you need to turn it on is a cliché.

—What if she miss me?

—Then I'll Mrs. you.

**The criminal always returns to the scene of his.**

**I mean, she'll get mad at me. (424)**

Ik geloof dat we ons toen begonnen af te vragen, in stilte (als Tacitus, zei Bustrófedon altijd), waarom wij hen eigenlijk moesten laten lachen. Wat waren wij? De eerste en de tweede clown, lijkbezorgers die lachend hun werk deden of menselijke wezens, monotone stereo-typen, mensen? Was het niet simpeler om met ze naar bed te gaan? Dat was ongetwijfeld wat zij verwachtten. Cué, die doortastender of handiger was, zette zijn Gemompel Nummer Een in f dur voor strijkers in en ik stelde Magalena voor om naar buiten te gaan.

'Waar naartoe?'

'Naar buiten. Wij tweeën. In het maanlicht.'

Er was geen licht, zelfs geen nieuwe maan, maar de liefde bestaat uit gemeenplaatsen.

**'Ik weet niet wat Beba vindt.'**

**'Is ze dan aan het zoeken?'**

**De vos verliest wel zijn haren maar niet zijn teken.**

**'Ik bedoel dat ik niet weet wat Beba d'r van vindt, die daarzo zit, ze wordt vast kwaad. Snap je?'**(390)

Je crois que c'est alors qu'on s'est demandé tacitement (à la manière de Tacite disait toujours Bustrófedon), à quoi bon les faire rire. Qu'éitions-nous? Des clowns, le premier et le second, des fossoyeurs au milieu des rires ou des êtres humains, des personnes sonnantes et trébuchantes, des gens? N'était-ce pas plus facile de leur

parler d'amour? C'était, sans doute, ce qu'elles attendaient. Cué, plus entreprenant ou plus expert, a attaqué avec son Murmure Numéro Un en si dans un coin et j'ai demandé à Magalena pourquoi nous ne sortions pas.

— Oùça?

— Dehors. Seuls. Au clair de lune.

La lune n'était ni claire ni nouvelle, mais l'amour est fait de lieux communs.

— **Je vais voir.**

— **Pourquoi boire?**

**Le criminel revient toujours sur les jeux de son crime.**

— **Je dis que je vais voir, je sais pas si Beba, celle qui est là, va pas se mettre en colère.** Tu comprends? (403-404)

La referencia al “perro huevero” refuerza la autoironía de Silvestre: incluso si sabe que se “quemará el hocico”, sigue probando aquí su humor con Magalena al tomar el nombre propio de Beba en el sentido inadecuado de la forma verbal (“beba”). La referencia en el TF, sin embargo, no sólo se quiere como autoironía sino también como crítica de Magalena. Ésta se compara con un avestruz, animal asociado con la torpeza y la insensatez<sup>124</sup>, o incluso con la ceguera espiritual que también se refleja en la práctica que tienen los avestruces de esconder la cabeza para ignorar el peligro que les acechan. En francés e inglés se ha dado prioridad a este último significado, deformando algún refrán que connote la conciencia de algún peligro deliberadamente ignorado<sup>125</sup>. En cambio, la carga semántica del refrán escogido (y deformado) en neerlandés hace que se transmita más la autoironía de Silvestre y se descuide la crítica de Magalena. Este fragmento muestra además la forma en que las intervenciones del traductor pueden modificar la percepción del lector: se usa un refrán que comparte el ámbito animalesco, pero cuya carga semántica (la referencia al “zorro”) hace de Silvestre un personaje astuto, mientras que el personaje de Silvestre suele asociarse por lo general con el papel de la víctima.

#### 6.4.2.3 Mayor connotación sexual

El análisis empírico ha revelado que tanto Levine como de Vries y Zeiler ocasionalmente refuerzan o explicitan el tono sexual. Obsérvese por ejemplo el siguiente fragmento en

---

<sup>124</sup> Probablemente esto guarda relación con el papel que ocupa el avestruz en la Biblia (Job 39:17-22) donde es pintado como un animal que carece de inteligencia y que no cuida bien a sus críos.

<sup>125</sup> La deformación de la frase hecha se logra en francés por la sustitución de “lieux” por “jeux” y en inglés por la deliberada omisión de la última parte, que juega sobre la respuesta absurda que le había dado Silvestre a Magalena en la frase anterior: “Then I’ll Mrs. You” (424) por medio de los pronombres personales (me, you, his).

donde Cué y Silvestre comentan las invenciones de su amigo el inventor, Rine Leal. En una larga lista de invenciones absurdas incluyen también el “condón urbano”. Cito primero el TF, seguido después por las tres traducciones:

[6]—Otro invento genial es el **condón urbano**.

Hubo algo que podían ser risitas.

—Se cubre la ciudad con una gran bolsa de nylón inflada.

—Ese invento pertenece a lo que algún día se conocerá como Período Pneumático en la obra de Rine.

—Protegerá del sol a las ciudades tropicales o desérticas o de los vientos a las borrascosas y del frío a las ciudades nórdicas.

—Aunque no de las **poluciones** —dije yo. (416)

—Another invention of genius was his **urban condom**.

A few scattered giggles.

—You cover the city with a huge sheathe of inflated nylon.

—The invention belongs to what will someday be known as the Pneumatic Period in this man's oeuvre.

—It will protect cities from the wind and storm and cold.

—But not from **pollution**, I said. - **An American wet dream?** (415-416)

‘Een andere **genitale** uitvinding is het stadscondoom.’

Er klonk iets wat misschien gegiechel was.

‘De stad wordt gehuld in een grote, opgeblazen plastic zak.’

‘Die uitvinding behoort tot wat ooit bekend zal staan als de Pneumatische Periode in Rines werk.’

‘Daardoor zullen steden in de tropen of in woestijngebieden beschermd worden tegen de zon, stormachtige steden tegen de wind en noordelijke tegen de kou.’

‘Maar niet tegen de **af- en oprukkende verontreiniging**.’ (382)

— Un [sic] autre invention géniale est celle de la **capote urbaine**.

Il y a eu quelque chose qui pouvait être de petits rires.

— On couvre la ville d'un grand sac en nylon gonflé.

— Cette invention appartient à ce qu'on appellera un jour la Période Pneumatique dans l'œuvre de Rine.

— Elle protègera du soleil les villes tropicales ou désertiques, du vent les villes orageuses et du froid les villes nordiques.

— Mais pas de la **pollution** - j'ai dit (395-396)

Tanto en inglés como en neerlandés se ha explicitado (y desambiguado) el doble significado de “polución”, que tanto en español como en francés puede entenderse como la expulsión del semen o el acto de masturbarse. Las traducciones neerlandesa y norteamericana compensan la pérdida del doble significado que tienen respectivamente



“vervuiling” y “pollution” por medio de un elemento añadido. Lo que llama la atención en este fragmento, sin embargo, es que los traductores holandeses han insertado antes otro retruécano que juega con el mismo campo semántico deformando el adjetivo genial en “genital”.

El ejemplo anterior no permite hacer deducciones sobre la interpretación y las prioridades del traductor francés, en tanto que la polisemia de la palabra francesa “pollution” no obliga a ninguna intervención activa de Bensoussan. Lo que sí se puede concluir de este fragmento es que los traductores holandeses no dudan en insertar términos o expresiones de connotación sexual si el cotexto del TF así lo insinúa. No obstante, es interesante notar también que la inserción de un término relacionado con el campo sexual en el texto neerlandés no viene inducido siempre ni de manera directa por el cotexto inmediato. Lo dicho anteriormente se observa en el siguiente fragmento, tomado del capítulo “Rompecabezas”, narración a cargo del amigo fotógrafo Códac. En este capítulo se relata una salida con Bustrófedon y Rine Leal a un restaurante, o para emplear uno de los neologismos de Bustrófedon, una “Bustrofonda” (226). La narración de la salida gastronómica pronto dará lugar a una descripción, por parte de Códac, de las actividades favoritas de Bustrófedon: sus trabalenguas, sus búsquedas en el “Diccionario de Palabras A-fines E ideas Sinfinés” (232), “sus safaris semánticos” cuando “caza palabras” (233). Al final, Códac recuerda un episodio en el restaurante cuando Bustrófedon menciona sus listas de palíndromos:

[7] y [Bustrófedon] seguía con sus palabras felices:

Ana  
ojo  
non  
anilina  
eje (todo gira sobre él)  
radar  
ananá (su fruta favorita)  
sos y  
gag (la más feliz)

y estuvo a punto de hacerse musulmán por el nombre de Alá, el dios perfecto, y se exaltaba con la poca diferencia que hay entre alegoría y alegría y alergia y el parecido de causalidad con casualidad y la confusión de alineado con alienado, y también hizo listas de palabras que significaban cosas distintas a través del espejo [...]. (234)

and he [Bustrófedon] went on with his happy trip around the words:

Tit  
eye  
nun

kayak  
level  
sexes (everything starts with them three)  
radar  
civic  
sos (the most helpful)  
gag (the funniest)  
boob

and for years he missed Miss Gardner lovesickly because he said, Ava was the ideal woman, and he went crazy over the simihilarity between allegory and allergy and causality and casualty and chance and change, and how easily farce becomes force, and he also made a list of words that read differently in the mirror [...]. (224-225)

en dan vervolgde hij [Bustrófedon] met zijn gelukswoorden:

Anna  
non  
rot(at)or (daar draait alles om)  
meetsysteem  
kutstuk (palindroomloos proza)  
radar  
kajak & racecar (zijn favoriete voertuigen)  
s.o.s (redder reder) en  
lol (het leukste)

en het had een h-tje gescheeld of hij was moslim geworden, hoewel hij door zijn m.o. slim genoeg was, vanwege de naam van Allah, de bijna volmaakte god, en hij raakte opgewonden door het geringe verschil dat er is tussen allegro, allegorie en allergie en de gelijkenis tussen causaliteit en casualiteit en de verwarring tussen penskoker en peniskoker, en ook vervaardigde hij lijsten van woorden die gespiegeld een andere betekenis hebben [...]. (215)

et il [Bustrófedon] continuait avec ses mots heureux:

Aga  
Ana  
ara  
été  
nanan  
non  
radar  
sos (le plus malheureux)  
gag (le plus heureux)

et il avait été sur le point de se faire musulman à cause du nom d'Alla, le dieu parfait, et il s'émerveillait du peu de différence qu'il y a entre allégorie et allergie, entre casuel et causal ou de la confusion entre aligné et aliéné, et il fit aussi une liste de mots qui signifient des choses différentes à travers le miroir [...]. (223-224)

El ejemplo muestra algunas particularidades: en neerlandés, como en inglés, se insertan palíndromos relacionados con el campo semántico sexual (“kutstuk”, “tit”, “sexes”), y también se añaden comentarios entre paréntesis que no parecen motivados en primer lugar por una voluntad de compensación. Los traductores holandeses no sólo aumentan el número de comentarios parentéticos (de tres en el TF a cinco en el TM), sino que también añaden nuevos palíndromos (“redder reder”) e incluso un comentario metalingüístico: “palindroomloos proza” recuerda la prosa que carece de palíndromos, si se divide la palabra en “palindroom” y “loos”, pero también recuerda “droomloos proza”, sugiriendo cierta crítica del carácter crudo o poco distinguido del palíndromo que precede entre paréntesis (“kutstuk”). En neerlandés todavía se añade una referencia al “penskoeker / peniskoeker” para recrear la confusión entre “alineado y alienado”, así como dos juegos de palabras: un primero en “h-tje” para “haartje”, connotando la pronunciación inadecuada de algunos holandeses del centro, un segundo a partir de “moslim”, dividiéndolo en “m.o.” (la referencia a la educación secundaria) y “Slim”, que compensa el que Allah en neerlandés no pueda funcionar como perfecto palíndromo y resulta, de esa manera, un dios casi perfecto (“de bijna volmaakte god”).

En la versión norteamericana, el palíndromo “sexes” da lugar a la inserción de una intertextualidad literaria: los tres sexos refieren probablemente a la referencia que se hace al discurso de Aristófanes sobre el mito de los tres sexos, relatado en el *Banquete* de Sócrates transcrito por Platón<sup>126</sup>. Levine compensa la falta del palíndromo Alá en inglés (Allah) por un juego con el nombre de pila de Ava Gardner y añade un cuarto ejemplo (“farce/force”) a los tres ejemplos de palabras que prestan a confusión.

Lo que llama la atención en la recreación francesa no es en primer lugar que Bensoussan no incluya palabras relacionadas con el campo sexual –ningún elemento cotextual en el TF así lo reclama–, sino que sus intervenciones parecen menos motivadas por una voluntad de compensación. Esto destaca por ejemplo en su decisión de no introducir nuevos comentarios entre paréntesis<sup>127</sup> que siguen a algunos palíndromos, pero también cuando omite el término “alegría”. Por otra parte, la referencia a “Alla”,

---

<sup>126</sup> La referencia incluida aquí no sólo viene inducida por el palíndromo sino también por lo que se leerá después en el capítulo XI de “Bachata” (350-365). En esa sección, Silvestre transcribe algunas confesiones de Cué y termina su papel como anotador diciendo: “¿No estaremos todavía en el principio?” a lo que responde inmediatamente: “No lo sé ni lo sabremos nunca, porque aquí me cansé de ser un Platón para este Sócrates” (350-365).

<sup>127</sup> Añade un retruécano en la estructura paralela de sos (le plus malheureux) y gag (le plus heureux) pero no se preocupa en lo más mínimo de los demás comentarios.

con ortografía francesa errónea, sí se vuelve transparente y funciona como lo hace el palíndromo del TF. Pero, considerado sobre el trasfondo de lo narrado, la asociación de una ortografía errónea con el personaje de Bustrófedon sorprende. En efecto, esto no encaja para nada con la virtuosidad lingüística y perfección ortográfica tan frecuentemente asociada a Bustrófedon.

#### 6.4.2.4 Humor inducido por la intertextualidad

Hay otras más modificaciones en el texto norteamericano y holandés que llaman la atención, no por la explicitación y acumulación de términos sexualmente connotados, sino por los juegos verbales incluidos. El ejemplo anterior ya ha sugerido que tanto de Vries como Levine prestan una atención particular a los juegos de palabras. Lo que quiero destacar aquí no es tanto la inserción de nuevos juegos verbales, sino el mecanismo de algunos juegos lúdicos reforzados. En el siguiente ejemplo los textos norteamericano y holandés varían sobre un tema inducido por el cotexto inmediato, en este caso la novela *Moby Dick* de Herman Melville. En una de sus salidas nocturnas, Cué y Silvestre están en el coche cuando pasan zumbando al lado de dos mujeres guapas que caminan en la calle. Silvestre dice que conoce a una de ellas y le pide a su amigo Cué que dé la vuelta para poder saludarla. En el fragmento, narrado por Silvestre, éste se refiere a su amigo Cué como el “Cuépitán Ahab tras Morbid Dyke” mientras que a sí mismo se refiere como “Ismael”. Cito el fragmento del TF donde acaba de decir a Cué que ha reconocido a una de las dos mujeres y que quiere que Cué dé la vuelta. Lo que declara Silvestre es lo siguiente:

[Cué] Me miró con cara de ¿he oído bien? el pedante radial, pero inmediatamente, todavía impersonando al Cuépitán Ahab tras Morbid Dyke dio una vuelta completa al timón y el convertible giró, barloventeó, con todo dentro [...]. (396)

Cuando el coche llega casi a la altura de las dos mujeres, Silvestre se acuerda del nombre de Magalena, y se lo dice a Cué. Éste le dice que Silvestre se tiene que quedar en el coche mientras que él se baja para invitar a las dos mujeres. En reacción a ello, Silvestre se compara con Ismael, el tripulante del *Pequod* que se asocia a la imagen del excluido:

—Se llama Maguelena. Magalena.  
—[dice Cué] Déjame a mí solo— [Dice Silvestre] Mierda, me tendré que quedar a bordo. Llámenme Ismael. Abrió la escotilla y a la luzpiloto se miró en el retrovisor. Se alisó el pelo. Qué manía con el pelo. No aprendió nada con Yul Brynner este muchacho. Se fue. Solo. El príncipe Valiente. Caliente. Con su espada cantaora. A la selva. (396)

Pues bien, la referencia del TF contiene una ironía nada errada. En primer lugar, por el contraste entre la caracterización de ambos personajes y las referencias literarias: Cué es asociado al maniático e incluso tiránico Capitán Ahab, cuya obsesión por la ballena blanca aquí simboliza la obsesión de Cué por las mujeres. Silvestre se caracteriza a sí con el nombre de Ismael, que, como su nombre bíblico ya lo había sugerido, vive como excluido al margen de la sociedad, sólo que en este caso preciso se trata de Silvestre quien queda al margen del encuentro con las mujeres. El contraste entre lo aludido por el intertexto de *Moby Dick* y las actividades triviales de los personajes (una banal escena de seducción y Silvestre quedándose en el coche) crea una transcontextualización irónica. En segundo lugar, la frase empleada para designarse a sí mismo es la frase inicial de la novela, a saber “Llámenme Ismael” (“Call me Ismael” en la versión original), que abre el primer capítulo, titulado “espejismos” (“loomings” en inglés). No es ninguna coincidencia, puesto que todo el fragmento se centra alrededor del espejo: Silvestre, desde el coche, observa a Cué por el espejo del retrovisor: “Miré por el retrovisor de mi lado y lo vi alejarse por la acera izquierda, por donde ellas venían en la calle del espejo. Se acerca” (397), y aunque la narración se inicia como el informe de un testigo ocular, dará lugar muy pronto a digresiones absurdas y escenas imaginadas de Silvestre, quien compara lo observado con “Relato de Cuésimodo y Esmeralda” (397) ambientado en el “Saint Germain des Pretres” (398). La única diferencia está en que se insertan variantes diegéticos importantes: “Cuésimodo no está más interesado en la mulatica que se hace pasar por gitana”, contrata a una prostituta, la lleva a cenar al mejor restaurante de su tiempo, se hace pintar por artistas “de la escuela de Fondantbleu, que es sabido que son de lo mejorcito”, sale en los periódicos y suscita los celos de su Esmeraldita (397-398).

Lo que me interesa destacar en este fragmento no es en primer lugar el contraste irónico de las referencias literarias en el TF, sino la forma en que éstas han dado lugar a nuevas referencias lúdicas en las traducciones norteamericana y neerlandesa. En ambos casos se ha privilegiado deformar la cita exacta de la frase que abre la novela de Melville, aumentando así la carga lúdica del texto. Levine convierte “Ishmael” en “Ishmale”, una modificación que hace hincapié en el encuentro entre los dos sexos, el tema central de esta sección. La modificación insertada en el texto neerlandés es más llamativa: “Llámenme Ismael” se ha traducido por “Noem mij Fishmeal” (364), que recuerda mucho la versión satírica que incluyó *Mad Magazine* en su número de 1956, a raíz del estreno de la película *Moby Dick* con Gregory Peck en el papel del capitán Ahab. En esta revista humorística, se cambió no sólo el título de *Moby Dick* por “Morbid Dick”, sino que también se deformó la línea de apertura “Call me Ishmael” en “Call me Fishmeal”.

### 6.4.3 Falta de analogía entre *Three trapped tigers*, *Trois tristes tigres* y *Drie trieste tigers*

En el apartado anterior he analizado fragmentos que no corresponden en absoluto a mis expectativas, en tanto que, para muchos casos, las analogías se sitúan entre el texto norteamericano y el holandés y no, como se esperaba inicialmente, entre el norteamericano y el francés. En esta última parte del análisis traslatorio, agrupo los fragmentos en los que no siempre es evidente establecer analogías entre las diferentes traducciones. Todas las categorías elaboradas en el presente apartado tienen en común un elemento: saltan a la vista las modificaciones, amplificaciones y compensaciones en el texto norteamericano. Especificaré primero algunos mecanismos intertextuales, enfocando en una primera intertextualidad (puntual) proustiana (6.4.3.1), una segunda, de índole más estructural, que toma como punto de partida el intertexto hemingwayano (6.4.3.2) y terminaré con un fragmento donde Levine realiza la dimensión irónica tomando apoyo en el mecanismo intertextual (6.4.3.3). En la última parte de este apartado mencionaré fragmentos que muestran que algunas de las intervenciones de Levine refuerzan las conexiones semánticas entre varias partes del texto (6.4.3.4).

#### 6.4.3.1 Mecanismos intertextuales: Proust desacralizado

Ya lo había sugerido el último ejemplo del apartado anterior cuando Silvestre se compara a sí mismo con Ismael de Moby Dick: la dificultad de la intertextualidad en *TTT* no radica realmente en el carácter implícito de los textos recuperados por vía intertextual. Es cierto que el carácter local, específico y disperso así como la gran variedad de los intertextos tienden a dificultar la interpretación de algunas partes de la novela. Pero esta dificultad no viene dada en primer lugar por el carácter implícito. Lo implícito vehiculado por la intertextualidad en esta novela es parcial y nunca total, en el sentido en que lo entiende Schoentjes cuando distingue entre implícito parcial y total. Con el término de “implícito parcial”, se refiere a aquellas situaciones en las que el autor menciona de forma explícita el nombre del autor al que hará referencia en alguna parte de su obra. En cambio, en los casos de “implícitos totales”, el autor nunca, en ninguna parte de la obra, cita el nombre del autor ironizado (2007: 135). Sin duda alguna, los casos en *TTT* son del primer tipo: Cabrera Infante explicita los textos sobre los que construye su nuevo discurso, mencionando –ya sea deformando o no– los autores, algún que otro personaje o bien aun una cita conocida.

He sugerido antes que Silvestre significa en primer lugar por el intertexto cinematográfico<sup>128</sup>, mientras que Arsenio apoya a menudo su conversación en referencias literarias. Muchas veces ocurre gracias a la mezcla de referencias cultas con intertextos populares, una de las ya mencionadas antinomias dialécticas fundamentales de *TTT* (Volek 1984). Así, por ejemplo, en “La casa de los espejos” Arsenio se refiere a Marcel Proust descontextualizándolo por completo: logra de esta manera la desacralización total de lo culto por la contigüidad con lo popular y banal. Arsenio recrea una falsa intimidad al referirse a “Marcel Pru, un amigo mío” (147), instalando un contraste inmediato entre el trato amistoso y la admiración reverencial que suelen provocar generalmente la literatura y la persona de Marcel Proust. En términos de Arsenio, Proust es el “fabricante de la bebida oriental que lleva su nombre” (147), lo que aporta una nota lúdica haciendo referencia al “pru oriental”, bebida fermentada muy popular en la región oriental de Cuba (Espina Pérez 1972: 163). Que la bebida, reputada por sus cualidades afrodisíacas, se asocie en el texto a Arsenio y Silvestre no es una coincidencia: ambos son de Oriente y para ambos, la (busca de la) actividad sexual es una preocupación fundamental. La referencia connota, entonces, primero lo local cubano, incluso si –sobre todo para el lector no cubano– lo oriental también recuerda involuntariamente el té del narrador de *La recherche*.

La mención de que a su “amigo Pru” le gusta más “lo prolijo [...] que el mantecado” se refiere al fragmento en *La recherche* donde una mordida en una magdalena da pauta a una verdadera locuacidad: de ahí que prefiera lo prolijo al mantecado. La referencia de Arsenio Cué a su “amigo Pru” y su nota despectiva<sup>129</sup> respecto a su preferencia por lo prolijo se ironizan cuando Arsenio, en las páginas que siguen, calca este mismo estilo exuberante. En efecto, tras haber reprochado a Marcel Proust su prolijidad, se dirige, so forma de parábasis, a aquellos lectores que pudieran haber tenido una opinión errónea.

---

<sup>128</sup> Obsérvese por ejemplo el fragmento en que Silvestre cuenta a su amigo Códac que intentó convencer a una amigueta Ingrid que se acostara con él. Toda la escena la describe empleando la jerga técnica e insertando referencias de la cinematografía: “logré convencer de que se calmara [...] y yo que veo en **big-close-up** su mano en el pestillo [...] y cuando se sienta pega un salto [...] y yo muy hombre de mundo, muy a lo **Cary Grant** la convengo [...] y esta vez se acuesta y [...] me le tiro encima, no del todo muy de **escena romántica** [...Se quita su vestido]. Vuelve para la cama y ya yo me quité los zapatos y me olvido del **Código Hays** y comienzo a trabajarla en los **planos medios o plano americano** [...] volvemos a besarnos y todo eso y le pido, comienzo **muy bajo, casi en off** [...] que se quite lo que le queda [...]. y toda la atmósfera pasa del **suspense a la euforia como de la mano de Hitchcock**. Total para no cansarte, que con igual **técnica** y el mismo **argumento** consigo que se quite los pantaloncitos, pero, pero, momento en que el viejo **Hitch cortaría para insertar intercut de fuegos artificiales**, te soy franco, te digo que no pasé de ahí [...] (178-180; el subrayado es mío).

<sup>129</sup> La aversión de Cué por Proust no se presta a dudas. En “Bachata” le dirá a Silvestre: “[m]e preguntas a menudo por qué no escribo. [...] no siento ninguna veneración ni por Proust (dijo, claramente, Prú), ni por James Joyce (Cué pronunció Schame Choice) ni por Kafka (sonaba kaka en su voz bien cuidada). Trinidad Santísima, sin adorar la cual parece imposible escribir en el Siglo XX —y como no podré escribir en el Siglo XXI. ¿Es mi culpa si Bay City me dice más que Combrai?” (354).

La frase de Cué continúa a lo largo de una página y media (147-148) y las desviaciones excesivas no tienen otro efecto que el de ridiculizar a Cué.

En cuanto a la ridiculización de Cué, que se logra por el falso distanciamiento operado entre el estilo exuberante de Proust y el suyo, observemos que las tres traducciones mantienen los principales rasgos estilísticos (frases maratónicas, coordinadas y subordinadas, puntuación poco tradicional, parábasis). Lo interesante, desde un punto de vista traslatorio, radica en el juego con el apellido de Proust. La disimulación del nombre de Proust en “Pru” en el TF da lugar a dos posibles notas descalificantes. Primero, frente a la mayor correspondencia biunívoca del español (en grandes rasgos se pronuncia lo que se escribe), sugiere aquí cuánto el francés fastidia por su disociación entre grafía y pronunciación. Segundo, “Pru” participa en una ironía por medio de la que el autor ridiculiza a su personaje. Esta última interpretación es mucho más plausible a la luz de lo que dirá Silvestre después en “Bachata”, cuando reprueba la mala pronunciación de Cué (“dijo, claramente, Prú” [454]): se ridiculiza a Cué poniendo al descubierto su francofilia mal asumida. Ya he mencionado que esto cuadra con la caracterización de Cué: el personaje que critica vehementemente a Livia por no saber pronunciar correctamente “au natural” (véase el punto 6.3.2) se ve criticado por Silvestre por exactamente las mismas razones. Regresando al fragmento bajo análisis, huelga analizar también cómo se traduce la desacralización por medio de la referencia a Pru, inventor de bebidas locales pseudoafrodisíacas. Cito primero textualmente los cuatro fragmentos:

[8] (ya sé que alguien va a decir que cómo es posible, que si yo sé lo que digo, que si no veo que un convertible es un carro abierto y todo se ve mejor: a esa persona o personas o muchedumbre puedo decirles que yo he dicho solamente que «en un convertible no es fácil darse cuenta si es de día o de noche», ver más arriba, y que todavía no he dicho si la capota está baja o subida, **ya que no soy Pru, un amigo mío, Marcel Pru, fabricante de la bebida oriental que lleva su nombre, a quien le gusta lo prolijo más que el mantecado, para esas enumeraciones infinitas**, lo que quise decir y no dije es lo que los felices propietarios de convertibles comparten conmigo sin que yo se los diga [...]. (147)

(I know somebody up there is going to ask me *if* I know what I’m talking about, don’t I know that a convertible is an open car and you can see everything from it including weather, climate and time? I *know* what I’m talking about and whoever the unknown person or persons are who are saying this let me tell them once and for all that all I said was, please see above, that “in a convertible it’s not always easy to tell if it’s day or night”, that’s all I said: **I didn’t go into any superfluous details: we are not Proustians, my friend and I, I mean we’d rather be Proustites; Silver and Arsenic soulfides:** as a matter of fact, I haven’t even said whether the top was up or down; it is down but what I wanted to say and didn’t is that anyone



who is fortunate enough to own a convertible will know these **infinite enumerations** without me having to tell them [...]. (135-136)

(ik weet wel dat nu iemand zal vragen hoe dat mogelijk is, of ik wel weet wat ik zeg, of ik niet doorheb dat een cabriolet een open auto is zodat je alles beter kunt zien: die persoon of personen of massa kan ik antwoorden dat ik alleen maar gezegd heb 'in een cabriolet heb je niet zo gauw in de gaten of het dag of nacht is', zie boven, en dat ik nog niet verteld heb of de kap open of dicht was; **ik ben toch geen Pru, een vriend van mij, Marcel Pru, fabrikant van de in de provincie Oriente populaire frisdrank** die naar hem genoemd is en **die wel pap of madeleines lust van breedsprakigheid**, met van die eindeloze opsommingen; wat ik bedoelde maar niet zei is wat de gelukkige bezitters van cabrio's met mij delen [...]. (139)

(je sais bien qu'on va me dire comment est-ce possible, si je sais ce que je dis, si je ne vois pas qu'une décapotable est une bagnole découverte et où on voit tout mieux: je répondrai à cet on, à ces gens, à la foule que j'ai seulement dit qu'«il n'est pas facile dans une décapotable de s'apercevoir si c'est le jour ou la nuit», voir supra, et que je n'ai pas dit jusqu'ici si la capote était baissée ou levée, **puisque point ne suis Prou, une pote à moi, Marseille Prou, fabriquant de la boisson provinciale d'Orient qui porte son nom, qui aime mieux le prolix que la crème Chantilly à cause des énumérations infinies** qu'il fait, ce que j'ai voulu dire et n'ai pas dit, c'est que les heureux propriétaires de décapotables sont du même avis que moi [...]. (141)

Empecemos con la solución para recrear la disonancia fónico-gráfica de Pru. En francés esto se hace compensando la grafía “Pru” con juegos verbales que conciernen no sólo su apellido sino también su nombre de pila: Marcel Proust se convierte así en Marseille Prou. Bensoussan añade también una alusión a la reputación de Proust como afeminado (“une pote”) y una sintaxis equívoca (“point ne suis”) pero que connota un estilo literario por medio del adverbio de negación “point” y el juego con la aliteración en /p/ en “point”, “Prou”, “pote”. En neerlandés, al haber mantenido la escritura deformada de “Pru”, se pospone el reconocimiento de la alusión hasta “Marcel” y la referencia a “madeleines”.

La doble referencia al gentilicio (evocando a la vez la provincia cubana y el continente asiático asociado al té proustiano) es difícil mantenerla en el léxico de las traducciones. Por ello la ambigüedad del TF se anula en las traducciones neerlandesa y francesa cuando se explicita el nombre de la provincia cubana (“Oriente”). En el texto inglés se omite esta referencia. En cambio, se añade un juego de palabras apoyado en la

raíz compartida por “Proustians” y “Proustites<sup>130</sup>” asociando de esta manera la referencia literaria a la terminología química y jugando con los nombres propios de Silvestre y Arsenio, los dos protagonistas de “La casa de los espejos”. La inserción de referencias ajenas al contexto (aquí una referencia química) en inglés tiene como efecto que anula el contraste entre lo que Cué le atribuye a Proust (“esas enumeraciones infinitas”) y su propia forma de expresión. En el texto de Levine, el hecho de privilegiar el juego de palabras, posibilitado por la cercanía fónica (y etimológica) de “Proustians” con “proustites” y la traducción inglesa de los nombres propios de los dos protagonistas, conlleva la anulación de la nota crítica del autor hacia su personaje Cué. Para el lector del texto inglés la ironía del autor hacia uno de sus personajes ha desaparecido en beneficio del tono lúdico e inocente del juego de palabras.

Llama la atención la referencia al mantecado en el TF. La traducción norteamericana la omite por completo. En la traducción al neerlandés se explicita el mantecado (“madeleines”) y se privilegia el juego lúdico, aprovechando la expresión existente “pap lusten van iets” para añadir la referencia a las magdalenas de Proust: “pap of madeleines lusten van breedsprakerigheid”. Bensoussan no explicita el mantecado, ni traduce refiriendo a algún bollo o dulce a base de manteca, sino que opta por la “crème Chantilly”. Es difícil comprobar si esta referencia se quiere como juego lúdico y relativamente inocente, aprovechando además la rima entre “Chantilly” y la palabra “infinies”<sup>131</sup>, o si, de lo contrario, contiene alguna referencia a Chantilly, donde también radicó Proust y que se menciona en el cuarto volumen de *En busca del tiempo perdido*<sup>132</sup>. Sea cual fuera el motivo del cambio –hacer resaltar el tono lúdico o crear una nueva intertextualidad–, lo cierto es que el traductor aprovechó la familiaridad del público francés con la obra de Proust, dado que no le pareció necesario explicitar el ‘mantecado’ por *madeleine*, como ha sido el caso en el texto neerlandés. Podríamos concluir, incluso de modo prudente, que la familiaridad o no del público lector con las magdalenas de Proust explica las soluciones de los traductores en este fragmento: (1) explicitación en el texto neerlandés (“madeleines”), (2) omisión en el texto norteamericano en beneficio de un extendido juego de palabras no presente en el TF y (3) traducción bastante libre en francés.

---

<sup>130</sup> “Proustite: a mineral, silver arsenic sulfide”. El mineral lleva este nombre por el químico francés J.L. Proust (<http://dictionary.reference.com>).

<sup>131</sup> Esta lectura parece más probable en vistas de un procedimiento análogo en el mismo fragmento. Para traducir “a esa persona o personas o muchedumbre”, Bensoussan aprovecha el parecido fónico entre “en” y “gens”: “je répondrai à cet on, à ces gens, à la foule”.

<sup>132</sup> *El mundo de Guermantes II*. También está presente en *El mundo de Guermantes I*.

### 6.4.3.2 La intertextualidad hemingwayana

Lo que se ha observado en el apartado anterior no es un caso aislado: otros fragmentos muestran que los traductores transponen determinados elementos del TF en función de la imagen que tienen del público meta. Lo volveremos a ver en otros fragmentos con una fuerte dimensión intertextual hemingwayana. La influencia de Hemingway ha sido una constante en la obra de Cabrera Infante: no sólo *TTT* sino también obras anteriores (*Así en la paz como en la guerra* [Peavler 1979]) y posteriores (*La Habana para un infante difunto* [Levine 1984]) así lo evidencian. Coincido con Rowlandson (2003: 621) en que la parodia de Ernest Hemingway en *TTT* cumple esencialmente dos funciones: las referencias hemingwayanas en *TTT* (1) dan lugar a comicidad y risa y, (2) al mismo tiempo, cumplen con un deseo de liberarse de la influencia que tuvo Hemingway en autores cubanos en general y en Cabrera Infante en particular. No quiere decir esto que pierda de vista la característica esencial de la ironía paródica: el intertexto hemingwayano se inserta ante todo para efectos de préstamo transcontextualizante que funciona, a la vez, como homenaje y distanciamiento crítico.

Documentaré algunos fragmentos tomados de dos secciones distintas, la primera “La casa de los espejos” y la segunda “Bachata”. Cabe advertir que si bien los dos fragmentos tienen en común algún intertexto hemingwayano, se diferencian según el grado más o menos explícito de su mención y según la manera en que los traductores han interpretado los fragmentos.

Muchas referencias a Hemingway en “La casa de los espejos” guardan semejanza con algún hipotexto en particular. Cuando Arsenio y Cué se juntan con el dúo femenino Mirtila y Livia, Arsenio presenta a su amigo Silvestre como “*Silvestre Isla, el autor de Por quién doblan las esquinas*” (151). Aquí se inserta una mención ecoica al título deformado de la novela de Hemingway. La sorpresa que muestra Mirtila al observar que seguro el título es incorrecto, permite al narrador masculino comentar y reforzar su superioridad intelectual frente a las mujeres, ya que aprovecha la oportunidad para añadir otra broma. Cué narra la escena:

*Usté dice [Livia] sacándole el pasador a su mirada de presentación de desconocidos ilustres y tirándosela al conteo de siete a Silvestre, a quien le estalla en la cara es seguro uno de los amigos intelectuales de Arsen, ¿no? Sí digo yo él es Silvestre Isla, el autor de Por quién doblan las esquinas. La amiga de Livia es entrometida, para su desgracia: Ay, dice ¿no es Las campanas? Sí digo yo también escribió ésa que es la primera parte. (151-152)*

La detección del hipotexto aquí no presenta ningún problema: la inocente interrogación de Mirtila asegura la identificación de *Por quién doblan las campanas*, novela escrita en 1940 y que retrata las duras condiciones de los soldados en la Guerra Civil española. No es casual que le incumba al personaje femenino añadir una referencia tan explícita y

poco exigente en el juego cooperativo que une al autor, el texto y al lector. Además, la repuesta de Cué indica que la negativa de Mirtila por jugar el juego es castigada inmediatamente.

Las mujeres se caracterizan por dar réplicas que evidencian que lo toman todo en un sentido muy literal, lo cual está en agudo contraste con las respuestas masculinas, más sutiles e inteligentes. Esto se nota por ejemplo en la presentación de su amigo como “Silvestre Isla”, que establece un vínculo inmediato con la temática insular<sup>133</sup>, uno de los tópicos centrales abordados por Silvestre y Arsenio en “Bachata”. Se puede leer incluso como alusión al párrafo que encabeza la novela<sup>134</sup> de Hemingway y donde el autor emplea el tópico insular para subrayar que nadie es capaz de vivir de manera desconectada de los demás:

Ningún hombre es en sí equiparable a una *Isla*; todo hombre es un pedazo del *Continente*, una parte de *Tierra Firme*; si el mar llevara lejos un *Terrón*, *Europa* perdería como si fuera un *Promontorio*... como si se llevara una *Casa Solariega* de tus *amigos* o la *tuya propia*. La *muerte* de cualquier hombre me disminuye porque soy una parte de la *Humanidad*. Por eso no quieras saber nunca por quién doblan las campanas: están doblando por ti...! (Hemingway 1991 [1940]: 13; subrayado del original)

Al presentar a su amigo Silvestre con el apellido “Isla”, Arsenio parece hacer hincapié en su amistad –nadie es una isla– a la vez que retoma la temática central de la novela hemingwayana: en medio de la lucha violenta surgen sentimientos de solidaridad y amistad. Este intertexto cobra importancia para mi propio trabajo en tanto que establece lazos temáticos que interpenetran con el léxico. Para narrar el enfrentamiento con las dos mujeres, Arsenio utiliza un léxico bélico que relocaliza la temática de la novela de Hemingway en el contexto del enfrentamiento entre mujeres y hombres, tan central aquí. Obsérvese por ejemplo el léxico empleado para describir la mirada de Livia, comparada con un “arsenal de guerra”: estas miradas, “cambiadas por granadas de mano, digamos, convertirían a sus ojos en la santabárbara de un cuartel de Batista” (151). Asimismo, cuando le advierte a su amiga que Arsenio y Silvestre se están burlando de ella, la intervención de Livia es descrita por Cué con un léxico marcadamente bélico: “Livia considera que está bueno ya, que debe intervenir como potencia amiga y lanza

---

<sup>133</sup> En “Bachata”, Silvestre, ya harto de las digresiones de Cué, se pierde en la siguiente reflexión: “Si me gustara la prosopopeya (Bustrófedon me llamaría Prosopopeye el Marino) diría que es un cielo cruel –y respondería al idiota de Gorky que dijo que reía el mar. No, el mar, no ríe. El mar nos rodea, el mar nos envuelve y finalmente el mar nos lava los bordes y nos aplanan y nos gasta como a los guijarros de la costa y nos sobrevive, indiferente, como el resto del cosmos, cuando somos arena, polvo de Quevedo” (334-335). Se pone así el tópico insular al servicio de la diégesis: estando muy próxima la ruptura con Cué, Silvestre invierte el valor positivo que Cué otorga al mar en “La casa de los espejos” por otro negativo en “Bachata”.

<sup>134</sup> Hemingway toma la cita de la meditación XVII (1624) de John Donne titulada *Devotions Upon Emergent Occasions*.

hacia la trinchera aliada una mirada de fragmentación seguida de varias minas en mi dirección” (152).

Vuelvo ahora sobre las traducciones. Respecto a la referencia al “nombre propio” de Silvestre Isla, llama la atención que sólo la traducción francesa recrea alguna variante para el “nombre propio” de Silvestre Isla. Bensoussan propone “Silvestre de Guise” (145) mientras que las dos otras traducciones mantienen el nombre tal cual. La intervención de Bensoussan hace que se acentúe no la referencia insular sino las bromas y/o mentiras que Silvestre y Cué comunican a las dos mujeres: “Silvestre de Guise” connotando “a manera de” o “a semejanza de”. De este modo, Silvestre es un poco “a semejanza” de Hemingway presentado como el autor de dos novelas, *Por quién doblan las esquinas*, primera parte, y *Por quién doblan las campanas*, segunda parte (151). El calco en neerlandés llama menos la atención en tanto que corresponde al trato global que se ha dado a los nombres propios en esta obra, que tienden a mantenerse intactos. Lo que sorprende mucho más es la decisión de Levine: su preservación del “apellido” de Silvestre está en agudo contraste con su tendencia global por amplificar o recrear referencias intertextuales.

En cuanto al uso de un léxico bélico, cabe señalar que todas las traducciones lo enfatizan de igual forma y con la misma intensidad con la que viene marcada en el TF. En el texto de Levine, la falta de recreación del nombre propio de Silvestre Isla sorprende, pero sus adiciones respecto al tono bélico lo hacen mucho menos. En concordancia con lo observado en otras partes de su traducción, Levine añade varias frases que explicitan la intertextualidad y enfatizan la temática de la guerra. El siguiente fragmento, por ejemplo, lo muestra. Para una mejor apreciación, contrasto todas las versiones, enfatizando tan sólo las adiciones en la traducción norteamericana:

[9] *Usté dice [Livia] sacándole el pasador a su mirada de presentación de desconocidos ilustres y tirándosela al conteo de siete a Silvestre, a quien le estalla en la cara es seguro uno de los amigos intelectuales de Arsen, ¿no? Sí digo yo él es Silvestre Isla, el autor de Por quién doblan las esquinas. La amiga de Livia es entrometida, para su desgracia: Ay, dice ¿no es Las campanas? Sí digo yo también escribió ésa que es la primera parte. Dice la amiga ¿De verdá? Hablando más bien con Silvestre. De verdá dice Silvestre con su cara de palo (151-152)*

*You she said, removing the pin of the look she keeps for the assault on well-known strangers and at the count of seven throwing it at Silvestre. The fused stare blows right in his face: You must be one of Arsen’s intellectual friends, aren’t you? Yeh I say he’s Silvestre Isla, the famous author of For Whom the Balls Tell. **Livia’s lackey enters the war to tip the outcome of the battle in our favor: Isn’t it For Who the Bell Tolls?** She says. Yep I say he wrote that one too: this is just a sequel. That tru? Livia’s altar ego asks, talking more to Silvestre than to me. Too true Silvestre says poker-faced. **She has just lost the war, poor thing (140)***

U zegt zij en ze trekt de veiligheidspin uit haar blik voor de begroeting van onbekende beroemdheden en werpt die na tot zeven geteld te hebben naar Silvestre die deze voltrefter voor zijn kiezen krijgt *bent zeker een van de intellectuele vrienden van Arsen, hè? Ja zeg ik dit is Silvestre Isla, de schrijver van Voor wie de kluit lokt*. Livia's vriendin is een bemoelial, tot haar ongeluk: Goh zegt ze *is het niet de klok luidt? Ja zeg ik dat heeft hij ook geschreven, dat is het eerste deel*. Vraagt de vriendin, nu meer tot Silvestre gericht *Ech waar? Ech waar* zegt Silvestre met een stalen gezicht (143)

Vous dit-elle en tirant la goupille de son regard de présentation des illustres inconnus et le jetant après avoir compté sept sur Silvestre, en le lui faisant exploser en plein visage *c'est sûrement un des amis intellectuels d'Arsen non? Oui* je lui dis *c'est Silvestre de Guise, l'auteur de Pour qui sonne l'éclat*. L'amie de Livia se met au milieu, pour son malheur: *Ah!* elle dit *ce n'est pas le glas? Oui* je dis *il a également écrit ce roman qui constitue la première partie*. L'amie dit *Vraiment?* en s'adressant plutôt à Silvestre. *Vraiment* dit Silvestre avec sa tête de bois (145)

Cabe señalar además que aparte de la descripción de las miradas y la intervención bélica de Livia, Levine añade una nota cómica y de abierta connotación sexual, cuando retoma “hand grenade” variando con “eye grenade” y explicita hacia donde van orientadas las miradas descritas como granadas:

Livia, as you can see, has quite an arsenal of looks, which, if they could be traded for **hand grenades**, would turn her eyes into the magazine of one of Batista's barracks. [...] Livia thinks the moment has come for her to intervene as a great power and she hurls a fragmentation glance into the allied trenches which she follows up with an **eye grenade at my public parts**. (140)

El uso del intertexto *Por quien doblan las campanas* en esta parte del libro refleja bien la tensión entre las polaridades esbozadas en la obra. La novela de Hemingway, a la que el autor se refiere explícitamente mencionando el título y empleando este vocabulario bélico, activa el ambiente de confrontación cuando se enfrenta el mundo de las mujeres al de los hombres en *TTT*. Por otra parte, el uso de este intertexto y de la referencia a la isla posiblemente connota la solidaridad entre Arsenio y Silvestre, unidos en una misma causa, una suerte de “batalla de los sexos” (428). Sin embargo, la asociación de este intertexto con Cué no es gratuita: Cué se solidariza con Silvestre frente a las mujeres pero se verá defraudado en “Bachata”, donde, recordémoslo, los dos rompen a causa de Laura. De esta manera también tiene que entenderse la referencia a la isla, cuyo valor positivo será invertido radicalmente en “Bachata”.

Ahora, si bien los “ayudantes hermenéuticos” (Hutcheon 1994: 141) en “La casa de los espejos” son muy explícitos, no siempre ocurre así. Varios incisos en “Bachata”, por ejemplo, aluden a (partes de) la obra o la vida de Hemingway, sin señalar tan abiertamente el título (sea deformado o no). A modo de ejemplo, analizaré un fragmento

de la sección XVII de “Bachata”. Aquí, Silvestre y Cué se dedican a lo que más les gusta, el humor hermético y excluyente que casi siempre se hace a expensas del personaje femenino. Aquí, Beba y Magalena, que están en el coche con ellos, están sistemáticamente excluidas del humor inteligente o los juegos asociativos, que siguen siendo dominio exclusivo de los personajes masculinos. Varios elementos en el cotexto inmediato orientan al lector hacia el intertexto hemingwayano: la bebida que pide Cué (“un daiquirí sin azúcar y mucho limón”), “imitando al gran Maestro” (349) refiere a los hábitos de Hemingway a la vez que pone en escena el personaje Thomas Hudson de la novela *Islas a la deriva* de Hemingway (Rowlandson 2003: 623). En la sección XX, Silvestre le dice a Cué que deje sus ridículos espejuelos negros ya que “ni siquiera es un lugar limpio y bien alumbrado”, lo que produce en eco el título de un cuento de Hemingway “A Clean, Well-Lighted Place” del volumen *Winner Take Nothing* (Rowlandson 2003: 624). Este cuento contrasta dos camareros a punto de cerrar el bar. Cuando el más joven se ha ido ya, el mayor de los dos, tranquilo, contemplativo y un tanto solitario, cita partes de la oración del padre nuestro reemplazando varias partes por la palabra “nada”<sup>135</sup>. Cabrera Infante reutiliza la multiplicación de la palabra “nada” y la asociación con la oración en la sección XVII de “Bachata”, creando así una recontextualización irónica respecto del uso que tenía en el cuento de Hemingway. Ahí cuando su uso en Hemingway es más bien filosófico (alude a cierto nihilismo provocado por la soledad y la falta de perspectiva del mesero), Cabrera Infante aplica la palabra “nada” en un sentido muy literal, marcando la falta de inteligencia o de reacción de las mujeres cuando Cué y él confabulan acerca de los distintos inventos de su amigo Rine Leal y quieren hacerlas reír. A pesar de todos sus esfuerzos, las mujeres no reaccionan, lo que hace que Silvestre intercale los siguientes comentarios: “nada, nada, nada”, “nada de nada”, “nada y nada y nada” para culminar con “Nada que estás en la nada nadificada sea tu nada. Un último intento [por hacerlas reír]” (419). Todas las traducciones mantienen esta repetición transcontextualizada de la frase inspirada del cuento de Hemingway. Todas también reubican la última referencia en un fragmento oracional familiar en las culturas meta. Llama la atención, sin embargo, la mayor explicitación de la referencia a Hemingway en el texto norteamericano. Cito el TF y su traducción norteamericana:

[10] [Dice Silvestre a las mujeres] El solfeo, por supuesto, se llamará tarareo. Ya lo verán, Rine resultará más importante en la historia de la música que Czerny.  
Nada que estás en la nada nadificada sea tu nada. Un último intento. (418-419)

---

<sup>135</sup> La cita textual del cuento de Hemingway es: “Our nada who art in nada, nada be thy name thy kingdom nada thy will be nada in nada as it is in nada. Give us this nada our daily nada and nada us our nada as we nada our nadas and nada us not into nada but deliver us from nada; pues nada. Hail nothing full of nothing, nothing is with thee” (cit. en Benson 1998: 173).

The sol-fa notation, of course, will be called the **Humming Way**.

Our nadaing that art in nadity nada by thy name. A last attempt. A lost intent. (418)

Jullie zullen het zien, in de muziekgeschiedenis zal Rine belangrijker blijken dan Czerny.

Onze niets die in de niets zijt, genietst zij uw niets. Een laatste poging. (384)

Vous le verrez, Rine deviendra plus important dans l'histoire de la musique que Czerny.

Rien, tu es dans le néant, néantifié soit ton néant. Une ultime tentative. (398)

En la recepción de *TTT*, uno de los elementos más subrayados por la crítica es, precisamente, la participación requerida del lector: el “desorden estrictamente regulado de la novela” (Goytisolo 1976: 10) requiere que el lector coopere de forma activa. Las modificaciones en el texto norteamericano no afectan al significado global de la obra o del fragmento pero sí “la emoción estética” del lector “confuso y aturdido primero, partícipe y enterado después” (Goytisolo 1976: 11). Al insertar una referencia al nombre propio de Hemingway y al deformarlo (“Humming Way”), se produce a la vez mayor explicitación de la intertextualidad y mayor efecto cómico. Esto desambigua el texto norteamericano: la deformación del nombre propio en la frase que precede a la cita nihilista / bíblica hace más explícita la distanciaci3n crítica y evita posibles confusiones interpretativas. El reconocimiento del texto parodiado por parte del lector norteamericano queda de esta manera asegurado.

#### **6.4.3.3 Ironía apoyada en la intertextualidad: nuevas creaciones en el texto norteamericano**

Levine ha comentado que su texto contiene más juegos lúdicos literarios respecto del TF. Motiva estas inserciones como técnicas de compensaci3n para la pérdida del lenguaje oral y de la jerga cubana (1991: 26). En algunos casos, estas referencias literarias insertan nuevas dimensiones irónicas. Observemos el siguiente fragmento, tomado de la secci3n XVII de “Bachata”, donde Silvestre y Cué enumeran las invenciones (inventadas) de Rine Leal y de las que hemos leído un fragmento en el apartado anterior. A raíz de eso, Magalena, con un manifiesto desprecio por lo nacional, expresa su sorpresa ante la nacionalidad cubana del inventor:

[11] —Pero [Rine Leal] es un gran inventor—insistí sobre Cué [...].

—¡Phabuloso!—dijo Cué con énfasis radiofónico.

—¡No digan! —dijo Magalena. —En Cuba no hay inventores.

—Pocos pero hay—dije yo.



—Aquí to viene de fuera—dijo Magalena.  
—¡Qué oror! —dijo Cué. —Las mujeres que no tienen fe en su patria dan hijos sietemesinos.

—Lo único que falta —dije yo,— es que digas, **Caballero, mira que lo blanco inventan.**

—Aquí lo que falta es un nacionalismo—dijo Cué, en tono de arenga-mitín. (413-414)

—But that doesn't stop him from being a great inventor, I said [...].

—A phabulous hinventor! Cué said with radiophonic emphasis.

—Oh, come on! said Magalena. —There aren't any inventors in Cuba.

—Not many but they do exist, I said.

—It was necessary to invent them, Cué said.

—Everything here comes from someplace else, Magalena said.

—Quel heurror! Cué said. —Women who have no faith in their country, may their children all be steel born.

—All that's needed —I said, —is for you to say, Bwana, white man he invent all thing good. Mistah Kuétz, he dead?

—No, Silbwana! What we need here is a soupçon of nationalism, Cué said, tuning in his built-in, shit-full public address system. (413)

'Maar hij is een geweldige uitvinder', zei ik [...].

'Phabuleus!', zei Cué met radiofonisch volume.

'Ach kom!', zei Magalena. 'Op Cuba heb je geen uitvinders.'

'Niet veel, maar wel een paar,' zei ik.

'Hier komt alles uit 't buitenland,' zei Magalena.

'Hoe vleselijk!' zei Cué. 'Vrouwen zonder vertrouwen in het vaderland baren zevendemaands kinderen.'

'Wat hier ontbreekt is nationalisme,' zei Cué op een toon als bij een propagandistische meeting. (380)

— Mais c'est un grand inventeur — j'ai dit [...].

— Phabuleux ! — a dit Cué avec une emphase radiophonique.

— Pas possible ! a dit Magalena—. A Cuba yapas d'inventeur.

— Il y en a peu mais il y en a — j'ai dit.

— Toutici vient de dedehors — a dit Magalena.

— Quelle horor ! — a dit Cué —. Les femmes qui n'ont pas foi en leur patri accouchent des enfants de sept mois.

— La seule chose qui manque c'est un nationalisme — a dit Cué sur un ton de discours de mitingue. (393)

Levine alude a "Mistah Kurtz, he dead", el epígrafe al poema *The Hollow men* de T.S. Eliot y lo hace mediante la manipulación de las citas en función de los nombres propios de los personajes, un procedimiento frecuente en *TTT* y cuyo mecanismo se calca aquí. El

epígrafe al poema de T.S. Eliot hace uso del personaje sacado de la novela *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad y puede, en sí, considerarse como una referencia recontextualizada por T.S. Eliot: a la luz del tono ambiguo y de la carga subversiva de *The Hollow Men*, la crítica ha interpretado el epígrafe como la puesta de relieve e incluso el cuestionamiento de las ambiguas fronteras entre la supuesta luz de la civilización y la supuesta oscuridad de lo primitivo (Carter 1997: 375-376). En el caso de *TTT*, observemos primero que el fragmento original contiene ya cierta dimensión evaluativa: el que Magalena anhele todo lo que viene de fuera y desdeñe lo local resulta notorio cuando sabemos que ella es uno de los personajes más auténticamente cubanos. Pero la inserción de “Mistah Kuétz” en la traducción norteamericana hace que se añada un segundo blanco de la crítica. En la deformación de ‘Mistah Kurtz’ en ‘Mistah Kuétz’ se imita el procedimiento técnico tan frecuente en *TTT* y que Volek (1984: 167) llama el “frenético juego de [...] desfiguración”: la manipulación de algún nombre propio en función de la situación narrada y de los personajes escenificados. El uso del personaje del ‘bwana Mistah Kurtz’ recuerda antes que nada el mito colonial y la paulatina locura y desintegración moral del protagonista de Conrad. Su asociación con Arsenio Cué contribuye a la caracterización de este último (desintegración moral y psique fragmentada) y pone de relieve también las tendencias racistas de Cué, quien no duda en criticar a Eribó y Magalena por ser mulatos<sup>136</sup>. La ironía provocada por este intertexto crea cierta connivencia entre el autor y el lector de la versión norteamericana.

Como ésta hay muchas otras pruebas textuales que me hacen concluir que la traductora norteamericana, sea o no bajo instigación del autor original, ha tomado en consideración el bagaje cultural de su público lector para intensificar o modificar algunas referencias. En el capítulo “La casa de los espejos”, por ejemplo, Cabrera Infante hace reaccionar a su personaje Arsenio Cué con un interés igual al que hubiera mostrado Mahatma Gandhi en el asunto (162). En cambio, en inglés el nombre propio ha sido sustituido por el de Bertrand Russell: “*Really? I said with about as much interest as Bertrand Russell, say, would have shown in the matter?*” (151).

#### 6.4.3.4 Mayor coherencia intratextual

En varias ocasiones se ha podido observar que Levine añade nuevas referencias. He reparado ya en ciertos efectos que esto conlleva: las nuevas inserciones crean a veces una nueva ironía intertextual (el caso de “Mistah Kuétz, he dead”), o incluso aumentan

---

<sup>136</sup> Dirá de Eribó que “es mulato, y pobre para colmo” (470). A Silvestre le exclama que no le gusta Magalena: “¿Gustarme ella? ¿Cuándo tú has visto que me gusten las mulatas?” (462).

la comicidad cuando aspiran a la deformación de alguna cita (piénsese por ejemplo en la inserción de “Thus masturbake Zarathrusta”, no comentado de forma explícita en el presente trabajo pero incluida en el fragmento [4] que ejemplifica la deformación de los refranes).

Otra consecuencia de las intervenciones de Levine es que se realiza la relación semántica entre varias partes de la novela. Lo ejemplificaré mediante el fragmento del encuentro entre el grafista Ribot y su jefe Solaún, comentado ya en varias ocasiones. Cito los fragmentos enteros, aunque me interesa destacar únicamente la referencia al castellano:

[12] —Quisiera ver, si puede, que me hiciera el favor, usted, de que me aumenten, a mí, el suelo, el sueldo. De ser posible, claro.

Hablé con la construcción gramatical exacta para producir **en el castellano** la idea de respeto y jerarquía y necesaria distancia. Todo lo que predispone a la caridad, pública y privada. Pero no hubo respuesta. (55)

—I was wondering, if it's possible, if you could do me the favor of giving me a rise, I mean a raise. Only if it's possible, of course.

I had used exactly the right grammatical construction **to convey to the keeper of the castle** the idea of respect and hierarchy and necessary distance. All of which predisposed him to charity, both public and private. But he didn't reply. (45)

‘Ik vraag me af, als het kan, of ik misschien, als u zo vriendelijk zou willen zijn, of ik een salarisverdroging, een salarisverhoging zou kunnen krijgen. Als het mogelijk is, natuurlijk.’

Ik had precies die grammaticale constructie gebruikt waarmee je **in spreektaal** de indruk wekt gevoel voor respect, hiërarchie en noodzakelijke afstand te hebben. Alles waar zowel de openbare als de particuliere liefdadigheid gevoelig voor is. (51)

— J'aimerais, si vous le pouvez, que vous m'accordiez, s'il vous plaît, une augmentation de sol, de solde. Si c'est possible, bien sûr.

J'utilisai la construction grammaticale adéquate pour donner l'impression, dans **ma façon de parler**, du respect, de la hiérarchie, de la distance nécessaire. Tout ce qui prédispose à la charité, publique ou privée. Mais il n'y eut pas de réponse. (52-53)

La referencia al “castellano”, poco usual en Cuba en comparación con su uso lingüística y políticamente justificado en España, es un instrumento para marcar las diferencias geográficas y sociales entre ambos. En neerlandés y francés se reemplaza la referencia al “castellano” del “jefe de presa” por, respectivamente, el lenguaje hablado (“spreektaal”) y el idiolecto del narrador (“ma façon de parler”). La traducción al inglés, en cambio, omite el elemento comparativo e inserta una referencia al ‘dueño del castillo’ (“the keeper of the castle”). Esta opción establece un lazo más fuerte con la imagen de las

relaciones entre amo y siervo, y reactiva de esta manera la metáfora feudal característica de la distancia social que separa a Ribot y Solaún y que se repite varias veces en este subcapítulo: Solaún aparece como “dueño del castillo”, el cual es equipado con un “puente levadizo”. Además, Solaún muestra su misericordia al “conced[er a Ribot] una audiencia privada” quien logra, de esta manera, “salva[r ...] el foso feudal con la torpe gracia del villano admitido por la primera vez en el castillo” (53).

Para otros fragmentos, las amplificaciones de Levine participan en la caracterización de los personajes. Obsérvese por ejemplo el siguiente fragmento del capítulo “Seseribó”, en el que el (antes grafista y ahora) músico Eribó cuenta sobre la noche en que Vivian se le queda mirando en el bar el Sierra e intenta ligar con él. Eribó es “un mulato, y pobre para colmo” (470), dirá Cué de él mucho más tarde en la novela. Vivian, en cambio, viene de una familia muy buena, lo que viene señalado por su nombre, los lugares y las personas que frecuenta o la descripción de su familia y residencia. En el TF, la condición social de Vivian será sugerida por primera vez cuando a Eribó le informa su amigo Beny Moré que “una ninfa” se le queda mirando. Al principio Eribó no la reconoce y dice lo siguiente: “Al principio no la reconocí [...Vivian] Me sonrió de nuevo y me dijo: «¿No me reconoces?» y entonces la reconocí: era Vivian Smith-Corona y ya ustedes saben lo que significa ese doble apellido.” (99). La brecha social que separa a ambos personajes es el hilo conductor del capítulo: después de este primer indicio sobre el doble apellido, se sugiere varias veces que las barreras sociales no se traspasan, sino que se asumen. Como se observa en las traducciones, Levine inserta una nota lúdica que anticipa el tema central del capítulo, aprovechando la polisemia de la palabra “class”. Obsérvese el fragmento, cuando Eribó está tomando algo en el bar y su amigo Beny Moré le llama la atención sobre Vivian:

[13] De pronto el Beny me da un golpe en el hombro y me dice: «¿Qué, socio? ¿La ninfa esa es cosa suya?» Yo no sabía a qué se refería el Beny [...] pero miré. ¿Ustedes saben lo que vi? Vi una muchacha, casi una muchacha, como de 16 años, que me miraba. (99)

All at once Beny gives me a slap on the shoulder and says, “Hey, Charlie, **that nymphet from your school? She doensn’t look your class!**” I didn’t know what he was talking about. [...] However, I turned and looked around. Do you know what I saw? I saw a girl, almost too young for consent, about sixteen, staring hard at me. (89)

Ineens slaat Beny me op mijn schouder en vraagt: ‘Hé, collega, hoort dat nimfje bij jou?’ Ik wist niet waar Beny op doelde [...], maar ik keek wel. En weten jullie wat ik zag? Ik zag een meisje, een kind bijna, van een jaar of zestien, dat naar me zat te kijken. (94)

Soudain le gars Beny me tape sur l'épaule et me dit, « Eh, l'ami, cette tite nymphe est à vous? » Je ne savais pas à quoi Beny faisait allusion [...], mais j'ai regardé. Savez-vous ce que j'ai vu ? J'ai vu une gosse, presque une enfant d'environ seize ans, qui me regardait. (96-97)

Aparte de enfatizar lo joven que es Vivian, la referencia a la “escuela” en el texto norteamericano le permite a Levine jugar con la polisemia de “class”, vocablo semánticamente relacionado con la escuela pero que sin duda alguna anticipa al tema central de las discrepancias sociales.

Numerosos ejemplos como éste sugieren cierta tendencia de Levine por realzar la coherencia interna. A veces esta coherencia interna abarca capítulos diferentes y separados considerablemente el uno del otro. Variando el procedimiento de lo que había hecho en el caso del ‘dueño del castillo’, Solaún, dirigiéndose a su siervo Ribot, Levine refuerza relaciones internas que se apoyan en alguna referencia intertextual en particular. Es el caso, por ejemplo, de la referencia a Vincent Van Gogh en el mismo fragmento donde Ribot pide un aumento salarial. En el texto norteamericano se inserta una referencia de cuya pertinencia nos daremos cuenta sólo tres capítulos después. Cuando está en el despacho de su jefe, la litografía colgada en la pared a espaldas de Solaún le provoca ensoñaciones a Ribot, lo que crea un agudo contraste con lo que hace Solaún, tan pragmático y al grano. Solaún toma una hoja para calcular cuánto gana al mes su empleado, pero los detalles para describir la operación matemática, sus digresiones y la inclusión de elementos totalmente fuera del contexto le resta toda seriedad al personaje; se cuestionan su inteligencia e indirectamente la forma en que llegó a obtener una posición tan importante en la sociedad cubana. Aquí, a diferencia de lo que ocurre en el TF, Levine inserta una referencia pictórica mencionando el nombre de Vincent (van Gogh). Para mayor apreciación, cito el fragmento entero:

[14] [Solaún] Consiguió en ese momento hacer silencio. Habría podido, yo, oír todos los ruidos de la Creación, sin embargo no oía más que el rumor refrigerante del aire acondicionado, el rascante tatuaje de la pluma maorí sobre el papel blanco y el viento fenomenal que creaba en sus tripas de la tarde los gases de la digestión. [...] Hubo otro silencio que me pareció definitivo. Esta vez le tocaba el turno al olfato [...] Creo que fue entonces, por simpatía metafórica, que comencé a mirar con ojo atento la obra maestra de la litografía que maridaba el grabado cartográfico, los temas exóticos y la mariconería. [...] De no haber sido ése el comienzo del momento de la vista y de las reflexiones marinas, habría oído los rumores de la suma, **ya que tengo tan buen oído como ojo.** (55-56)

He proceeded at this moment to create a silence. I should have been able to hear all the noises of the Creation but in fact all I heard was the OM of the air-conditioner, the pen tattoing its path over the sheet of paper and his Aelian belly playing reveille in the afternoon [...] Another silence ensued, which seemed to me to be

forever. This time it was the turn of Pandora's box of smells [...] I think it was then, through a connection of metaphors, that I began gazing attentively at the masterwork of etching which wedded cartography and pederasty. [...] If this hadn't been the beginning of fiat looks and the start of my marine reflections, I would have heard the sounds of the written abacus, **because just like Vincent, I have an ear for painting.** (45-46)

Hij speelde het klaar om op dat moment stilte te creëren. Ik zou alle geluiden van de Schepping hebben kunnen horen, maar ik hoorde alleen maar het verkoelende geruis van de airconditioning, het krassende tatoeëren van de Maori-pen op het witte papier en de fenomenale wind die in zijn namiddagse ingewanden de verteringsgassen ontwikkelde. [...] Er viel weer een stilte die me definitief leek. Deze keer was de beurt aan de reukzin [...] Ik geloof dat ik toen, uit metaforische sympathie, met gerichte aandacht naar dat lithografische meesterwerk begon te kijken, dat de cartografische gravure, de exotische thema's en de homowereld met elkaar in de echt verbond. [...] Ware dat niet het begin van het moment geweest waarop ik mijn blik en overpeinzingen op het zeegezicht concentreerde, dan had ik het geritsel van het optellen gehoord, **want mijn gehoor is net zo goed als mijn zicht.** (52)

Il y eut alors un grand silence semblable à celui qui régnait avant que le Cerveau Universel pensât à la possible dialectique du Verbe. J'aurais pu entendre tous les bruits de la Création. Cependant je n'entendais que le bourdonnement réfrigérant de l'air conditionné, le tatouage racleur de la plume maorie sur le papier blanc, et le vent phénoménal qui créait dans son ventre, cet après-midi, les gaz de la digestion. [...] Il y eut un autre silence qui me parut définitif. Cette fois, c'était le tour de l'odorat [...] Je crois que c'est à ce moment que, par sympathie métaphorique, je me mis à regarder d'un œil attentif ce chef-d'œuvre de litographie qui mariait la gravure cartographique, les thèmes exotiques et la pédale. [...] Si je n'avais commencé, à ce moment-là, à voir et à réfléchir sur la gravure, j'aurais entendu le bruit de l'addition, **puisque j'ai l'oreille aussi bonne que l'œil.** (53-54)

La mención de “Vincent” en el texto norteamericano es obviamente cómica: deformando la expresión “to have an ear for something”, se recuerda el dramático acontecimiento en la vida del pintor holandés y su subsecuente representación pictórica del accidente. Sin embargo, el fragmento es francamente irónico cuando llegamos al capítulo “Seseribó” y nos damos cuenta de que la inserción de la referencia pictórica servía en realidad para intensificar el lazo entre ambos capítulos, produciendo una mayor victimización del personaje de Eribó. En “Seseribó” (95-128), Ribot ha dejado su puesto de grafista para retomar su primera pasión, la música, y cuenta que ha conocido a Vivian Smith-Corona. Intenta seducirla y ella le da señales que alientan su esperanza, aunque no obtendrá de ella más que una confesión lacrimosa sobre su pérdida de

virginidad con otro. Como ya lo he señalado anteriormente, la relación entre Vivian y Eribó ejemplifica la desigualdad social, como lo había hecho anteriormente la relación profesional entre el señor Solaún y su empleado grafista. Las fallas de entendimiento ideológico-social entre ambos son numerosas, lo que también se señala a través de las fallas en la comunicación; es aquí donde se establece la conexión entre los dos capítulos por medio de la referencia a Vincent (Van Gogh). En “Seseribó”, Vivian le pregunta su nombre, a lo que Ribot responde mediante la “parodia de una parodia” sacada de la película *Lust for life* (conocida en español con el título de *Sed de vivir*) que retrata la vida del pintor Van Gogh:

José Pérez es mi nombre, pero mis amigos me dicen Vincent.

[Vivian] No pareció entender, sino que se extrañó. Tanto que me dio pena. Le expliqué que era una broma, que era la parodia de una parodia, **que era un diálogo de Vincent Van Douglas en Sed de Vivir.** (101-102)

Toda la escena se convierte en un episodio penoso para Eribó quien es uno de los personajes que más sufre de inestabilidades identitarias y sociales. Ni su profesión (¿grafista o músico?), ni su nombre (¿Ribot o Eribó?), ni sus relaciones amistosas o amorosas son estables. Como también lo demuestra la referencia a la película en la cita anterior, imita los comportamientos de los demás, aspira a ser como Silvestre –por quien siente un verdadero respeto intelectual– o como Cué, a quien envidia por su éxito con las mujeres. Comenta, incluso, con cierta auto-ironía, los menudos resultados que producen sus esfuerzos, como se desprende de un fragmento de “Los debutantes”: cuando la secretaria de Solaún le pregunta su nombre, Ribot responde: “Le dije a Jossie o Yossi o Yosi, “Ciudadano Maximiliano Robespierre Ribot”, pero no entendió. Ése es mi autorretrato: me paso la vida gastando mis cartuchos pocos en muchas salvas” (51). Lo mismo ocurre en “Seseribó” durante el encuentro con Vivian quien le pregunta su nombre:

[Vivian pregunta:] ¿Cómo me dijo que se llamaba? No oí su nombre.

Eso pasa siempre.

Sí, las presentaciones son como los pésames, murmullos sociales.

Le iba a decir que no, que eso siempre me pasa a mí, pero me gustó su inteligencia.

(101)

Tendremos que esperar hasta el capítulo final (“Bachata”), esta “mayéutica ética” (372) de Silvestre y Cué, para conocer el papel que juega Eribó para Vivian quien, en realidad, ya se había acostado con Cué. Cué afirmará frente a Silvestre que Vivian había querido hacerle celoso a él y que, para lograrlo, había flirteado con Eribó. De ninguna manera, hubiera tenido relaciones con Eribó, ya que éste es “mulato, y pobre para colmo” (470).

## 6.5 Explicación de datos a la luz de la teoría sociológica de la traducción

Antes de proceder, recordaré brevemente que el presente capítulo tomó forma a partir de la hipótesis inicial de que la mayor, menor o nula colaboración entre el autor original y los traductores, así como la mayor o menor cercanía en las fechas de publicación tendrían incidencia en la interpretación traslatoria. Se dio por sentado que las diferencias en el proceso traductor se manifestarían con claridad en el producto final y que, comparadas con la traducción neerlandesa, determinadas intervenciones en el texto francés y el norteamericano serían más similares entre sí. Sin embargo, de los resultados obtenidos nada permite separar de forma tan tajante los textos redactados en colaboración con el autor y en fechas cercanas por una parte (la traducción francesa y la norteamericana) y el texto neerlandés por otra, publicado muchos años más tarde y redactado sin colaboración alguna entre el autor y los traductores. Para algunas categorías se observaron más semejanzas entre el texto norteamericano y holandés. Para otras, el texto norteamericano se deslinda con claridad de los otros dos en tanto que las intervenciones de Levine no se asemejan a las que se manifiestan en las otras dos traducciones analizadas.

En lo que sigue no pretendo explicar estos resultados por medio de correlaciones estrictas de causa a efecto, ni retrazar cada una de las causas para reconstruir con precisión el proceso traductor. Ya se ha mencionado en otras partes del trabajo que la traducción es un proceso *polideterminado*. Por ello, siendo una operación influenciada por elementos de índole tan variada (cognitiva, textual, sistémica, cultural y sociohistórica), una investigación como ésta, que busca explicar observaciones textuales, forzosamente completa la información localizable en fuentes secundarias con un trabajo de deducción basado en hipótesis tentativas que versan sobre los pasos intermediarios situados entre el TF y el TM.

En mi opinión, parte de los resultados del análisis textual pueden entenderse más cabalmente a la luz de ciertos factores contextuales, que no son estrictamente literarios pero sí inextricablemente ligados a lo literario. Para mí, el enfoque sociológico de la traducción puede funcionar aquí como marco teórico adecuado para entender mejor algunos de estos datos. Este enfoque se basa en nociones sociológicas<sup>137</sup> para aplicarlas a las particularidades de la traducción. Organizar y entender los datos a la luz de este

---

<sup>137</sup> Hay hasta ahora esencialmente dos aplicaciones sociológicas en traductología: una sigue el constructivismo estructuralista en la línea de Bourdieu, otra sigue la teoría del Actor-Red propuesta por los sociólogos franceses Latour y Callon (para una aplicación a la traducción, véase por ejemplo Buzelin 2007). En mi propio análisis retomo sólo algunos elementos de la primera línea.



marco conceptual tiene varias ventajas: permite englobar a la vez las condiciones sociales e históricas de la interpretación traductora y tomar en consideración la pluralidad de los agentes implicados en el proceso de la traducción, así como el público lector. Quiero destacar sin embargo que mi planteamiento no es absoluto: son la falta de comprobación de mi hipótesis inicial, así como la diversidad de los datos empíricos que me llevaron a completar los datos observados en el *producto* con factores que intervienen en el *proceso* de la traducción. También contribuyó, claro está, el hecho de que, para el caso de *TTT*, tengo a mi disposición muchas informaciones metatraductivas (Gouanvic 2007b: 26) que complementan los datos textuales *stricto sensu*. Además, y recuerdo lo señalado en la introducción de este capítulo: la selección misma del texto *TTT* se hizo, entre otras razones, por la existencia de estos documentos.

Dichos documentos metatraductivos son de índole variada: los registros escritos de Bensoussan y Levine, las entrevistas con Fred de Vries e incluso determinadas declaraciones que Cabrera Infante mismo hizo respecto a la colaboración con sus traductores. La cantidad y disponibilidad de esta información hacen que una comprensión a la luz de un constructivismo estructural pueda constituir una pista plausible para explicar algunos datos observados y para formular hipótesis explicativas complementarias. Insisto, sin embargo, en que este marco teórico tiene un papel funcional en el presente análisis. Esto, de ninguna manera, implica que disienta de Gouanvic (2007b: 20-21) cuando afirma que de la constitución del corpus dependerá la pertinencia de los resultados obtenidos. Su comentario se refiere antes que nada a la dimensión sincrónica y diacrónica del corpus: el tipo de textos, el género y la región geográfica al que pertenecen los textos bajo análisis, así como su periodización. No cuestiono el que la constitución del corpus sea de importancia vital para obtener conclusiones generales. En el presente análisis, sin embargo, el planteamiento esencial ha sido textual, orientado hacia el *producto* y no inicialmente orientado hacia las dos dimensiones al mismo tiempo, la del *producto* y la del *proceso*<sup>138</sup>.

### 6.5.1 Enfatizar el agente: la noción de habitus

Aunque el enfoque sociológico en traductología es relativamente nuevo, muchos de sus conceptos de base y paradigmas no lo son<sup>139</sup>. En los preliminares he insistido en que la

---

<sup>138</sup> Incluso si la hipótesis adoptada en el presente capítulo ha tomado en consideración las particularidades del proceso, el enfoque esencial iba orientado hacia el producto.

<sup>139</sup> Obsérvese además el muy certero comentario de Pym: “[t]here is no shortage of social and cultural approaches to translation. [...] one could claim that the whole thrust of Descriptive Translation Studies, since the 1970s, has been to bring wider contextual considerations into the study of translation. In that sense, social

idea de la traducción como mero trasvase lingüístico se ha dejado de lado de manera definitiva a partir de los ochenta. Más que reaccionar contra el enfoque sistémico y el paradigma descriptivo que marcaron los años ochenta (Toury 1980, 1995), o contra el énfasis puesto en los aspectos culturales que marca globalmente los análisis traductológicos de los noventa (Bassnett y Lefevere 1990), la sociología de la traducción complementa estos enfoques haciendo hincapié en puntos de análisis relegados hasta allí a un segundo plano. De ahí que sea mejor concebir la sociología de la traducción como un movimiento de continuación, o incluso como una “ruptura sobre un trasfondo de una continuidad”, más que como la adopción de un nuevo paradigma en el sentido de Kuhn (Grutman 2009: 135). En efecto, como las corrientes precedentes, la sociología de la traducción parte de la convicción de que existen numerosas restricciones, tanto textuales como extratextuales, y que éstas afectan al producto final. También aprecian la atención que autores como Bassnett y Lefevere han puesto en el potencial manipulador del proceso traductor y su indagación en factores (ideológicos, religiosos y económicos) cuyos efectos en el texto traducido son incuestionables. Sin embargo, para el enfoque sociológico, el que estas investigaciones hayan planteado sus reflexiones casi exclusivamente a macronivel conllevó que se eclipsara tanto a los agentes individuales implicados en el proceso traductor como a la red social en la que estos agentes operan (Wolf 2006: 10). Para Gouanvic los principales inconvenientes del paradigma descriptivo tal como lo han manejado los partidarios polisistémicos (esencialmente Toury 1980, 1995) radica en su objetivismo absoluto y la atención secundaria otorgada al traductor. Gouanvic cuestiona, pues, el carácter impersonal conferido al traductor en la percepción polisistémica: “[dans la théorie du polysystème] le traducteur est une sorte de vecteur impersonnel de normes qui dès lors ne sont envisagées que comme des contraintes qui se communiquent aux textes à travers eux [...]” (Gouanvic 2007b: 30).

El siguiente comentario de Prunc apunta a lo mismo. Para él, del modo en que ha sido manejado el concepto de *norma de traducción*, o sea como el conjunto de disposiciones para dar cuenta de las múltiples restricciones que determinan las decisiones de los traductores, se desprende con claridad que el espacio en el que trabaja el traductor ha sido definido de manera *ex negativa*: es decir “como un espacio reactivo sujeto a constricciones y límites” y no como espacio de interacción en el que los traductores, como entidades sociales, interactúan y negocian las convenciones y las normas prevalecientes en el espacio social (Prunc 2007: 41; traducción mía). Ahora bien, ¿cómo dar cuenta de la forma en que se relacionan los traductores, en tanto agentes con capacidad de negociación, con el espacio en el que operan? Para algunos críticos, el concepto de ‘habitus’ es un instrumento heurístico adecuado para compensar el énfasis

---

and cultural approaches have been with us for thirty years or so, or considerably longer [if we include Nida’s important papers published in the 1940s]” (2004: 2).

predominantemente macrosociológico de las décadas anteriores. Simeoni (1998) ha sido el primero en llamar la atención sobre la utilidad de este concepto para poner mayor énfasis en el papel mediador del traductor: éste trabaja en concordancia con cierto habitus que es el punto de convergencia de una historia social y cultural “personalizada” e “interiorizada” (1998: 32). En su contribución, Simeoni quiere rectificar lo que percibe como un error subyacente en muchas indagaciones de la época, que parecen sostenerse en la hipótesis implícita que los mecanismos cognitivos del hombre pueden ser analizados independientemente del entorno sociocultural, un error que conviene rectificar, siempre según Simeoni. Gouanvic (1999, 2005, 2007a y 2007b) emplea la noción para sus análisis de los agentes implicados en la difusión de la literatura norteamericana en el mercado francés. Es Bourdieu de quien toma prestados los conceptos de ‘habitus’, ‘campo’, ‘ilusio’ y ‘capital cultural’ (2005). Más que Simeoni en su indagación pionera, Gouanvic restaura el concepto de habitus en la red conceptual en que había sido elaborado inicialmente por Bourdieu: no se puede hablar de habitus como trayectoria social sin tomar en cuenta simultáneamente el estado de cosas del ‘campo’ en el que los agentes ejercen su profesión (véase también Sela-Sheffy 2005: 5). La forma en que el habitus puede ser aplicado en un análisis centrado en el papel del traductor y la configuración social de éste Gouanvic las ilustra a partir de la comparación de tres figuras literarias importantes para la introducción de la ficción norteamericana (traducida) en el mercado francés entre 1930 y 1950. Así, hace notar que los habitus de Maurice-Edgar Coindreau, Marcel Duhamel y Boris Vian, cuyas trayectorias sociales son diferentes, les guiaron hacia determinado tipo de literatura a la vez que influyeron en la posición que ocuparon en el campo literario francés. Consideremos primero el caso de Coindreau, profesor de español que emigra a los EE.UU. para dar clases en la Universidad de Princeton. Traduce esencialmente obras literarias realistas, serias y prestigiosas: introduce Don Passos y Faulkner en el mercado francés y trabaja desde un principio para la muy prestigiosa editorial Gallimard. Gouanvic insiste sin embargo en la predilección de Coindreau por algunos autores cuya temática indaga en la problemática de los sudistas estadounidenses derrotados en su movimiento contrarrevolucionario. Siempre según Gouanvic (2007b: 84), el particular aprecio por estos autores (tales como Flannery O’Conner, William Goyen y el mismo Faulkner) se explica en función del paralelismo histórico que caracteriza sus trayectorias. Siempre según Gouanvic, Coindreau siente una atracción particular por esos autores (o su literatura) en tanto que tratan de los descendientes de los contrarrevolucionarios vencidos del Sur. Coindreau, siendo originario de la región vandeana que conoció una situación similar, se identificaría fuertemente con esos autores. El que haya traducido también autores que no se preocupan en lo más mínimo por esa temática, lo explica Coindreau mismo cuando precisa en sus escritos autobiográficos que determinadas obras (Hemingway, Steinbeck y Caldwell) las traduce, no porque las aprecie sino porque su amistad con Gaston Gallimard le obliga a ello (cit. en Gouanvic 2007b: 84).

Gouanvic contrasta el caso de Coindreau con el de Marcel Duhamel y Boris Vian. A diferencia de Coindreau, el habitus de Duhamel es fundamentalmente distinto: ha terminado apenas la educación primaria, cuando se reúne con su hermana en Inglaterra durante la primera Guerra Mundial. Sus contactos con el inglés y su posterior aprendizaje se hacen en estas circunstancias, por lo que habla un inglés plebeyo muy distinto del inglés novelesco de Coindreau. Cuando regresa a Francia, va a Turquía para hacer su servicio militar, durante el cual conoce a Jacques Prévert e Yves Tanguy con quienes mantendrá una amistad larga e intensa. En los años 1920 participa de forma activa en el movimiento surrealista. Sus primeras traducciones las realiza no por encargo sino por interés personal, y cabe destacar que éstas no le confieren éxito alguno. Tendrá que esperar hasta bien entrada la década de los cuarenta para ocupar un lugar de importancia en el campo literario francés. Más exactamente, tendrá que esperar hasta 1944 para que le sea concedido un lugar en Gallimard. Boris Vian, finalmente, aunque es conocido también por otras traducciones, obtiene su fama ante todo como promotor de la ciencia ficción estadounidense a partir de 1950 esencialmente (Gouanvic 2005: 160). Su importancia es tal que ha contribuido de modo fundamental a la constitución de un campo literario autónomo en Francia. Su papel es muy variado: traduce o adapta obras que serán publicadas en *France-Dimanche*, *les Temps Modernes*, *le Mercure de France*; publica críticas para diversas revistas (*Temps Modernes*, *Arts*, *l'Écran*) y organiza encuentros entre autores y público (Gouanvic 1999: 55-65).

De los análisis de Gouanvic me interesa destacar dos elementos: (1) la remodelación que hace Gouanvic del habitus para aplicarlo a la práctica del traductor y (2) la interrelación entre habitus y campo. Primero, no perdamos de vista que Bourdieu conceptualiza y define el habitus de acuerdo con un interés muy particular: explicar la dominación social que gobierna la casi totalidad de las relaciones sociales. Para lograrlo, siempre según Bourdieu, es esencial entender los mecanismos subyacentes a las lógicas de esta dominación y las razones de la continuidad de esa misma dominación. Sólo un conocimiento cabal de las estructuras del mundo social garantiza mayor conciencia de las estructuras desiguales que las gobiernan y una posible concientización o incluso emancipación de las estructuras dominadas frente a las fuerzas opresoras. El concepto de habitus, pues, tiene que entenderse primero dentro de esta perspectiva de poder desigual: es un concepto heurístico que reúne convenientemente las dos cualidades necesarias para entender el relativo *statu quo* de las relaciones de dominación, y eso a lo largo de la historia. En efecto, el concepto de habitus da cuenta simultáneamente del poder influyente que ejerce el entorno social del agente individual sin que éste prevalezca por completo sobre la capacidad individual de cada agente. Dicho de otro modo: a la base de su teoría social está el deseo de alejarse de cierto determinismo social que da por sentado que los seres humanos y las relaciones sociales que los une son universales e inmutables ya que proceden de un conjunto de características naturales (evidentes o innatas). Todo lo contrario; Bourdieu busca unir los elementos

estructurales y genéticos en los instrumentos teóricos que maneja. De ahí su concepto de habitus, que da cuenta de la incorporación, por medio del aprendizaje, del mundo social en el cuerpo mismo de los agentes. Consiste en un conjunto de disposiciones adquiridas e interiorizadas, “estructuras estructuradas” predisuestas a funcionar como “estructuras estructurantes” (Bourdieu 1972: 178-179) y que orientan la manera en que actúan, piensan y perciben los agentes, puesto que son los principios generadores de sus prácticas. Lo esencial es que el habitus consiste en un conjunto de disposiciones que es, simultáneamente, estructurado y estructurante. Dicho en otras palabras, el habitus se estructura socialmente; está conformado a lo largo de la historia social de cada individuo, en virtud de la lógica de funcionamiento que predomina en la estructura social y en virtud de la acción pedagógica permanente que esa estructura ejerce sobre los agentes. Por otra parte, el habitus funciona también como conjunto *estructurante* en tanto que es a partir de este dispositivo incorporado que los agentes producen acciones, pensamientos y percepciones.

Ahora bien, cuando reformula el habitus para su aplicación al análisis de la traducción, Gouanvic reemplaza el papel decisivo de la socialización primaria por una atención particular hacia la constelación del habitus *específico* (y no *primario*) del traductor. Bourdieu, muy en línea con su preocupación fundamental, que es, recordémoslo, entender el relativo *statu quo* de las relaciones desiguales entre los agentes, concede un lugar nuclear al *habitus primario*. Dado que la adquisición del habitus se hace en función de las condiciones materiales y sociales, así como de la posición que desempeña cada individuo en el espacio social, es más probable que los miembros de una misma clase compartan habitus con rasgos de homología.

Ya lo he dicho: a diferencia de Bourdieu, Gouanvic hace mayor hincapié en el *habitus específico* (y no *primario*) y recuerda que el habitus del traductor resulta del encuentro de dos culturas. Por lo general, el traductor adquiere parte de su habitus en escuelas de lengua o universitarias, pero éste sólo funciona como “condición facilitando el aprendizaje de la práctica de la traducción” (2007b: 86); de ninguna manera *hace* al traductor. El habitus del traductor, siempre según Gouanvic, se construye a partir del encuentro de dos culturas y la inscripción de los agentes en los campos implicados. Retomemos los ejemplos de Coindreau, Duhamel y Vian: la trayectoria social diferenciada influyó en la constelación de su particular habitus y explica que hayan traducido determinados tipos de literatura en detrimento de otros. Sin embargo, su imbricación con los campos en los que ejercen su actividad profesional resulta tan esencial como la constelación inicial del habitus. Por ejemplo, Coindreau se integra de manera casi inmediata en el campo literario francés: traduce, en colaboración con Dos Passos, y desde 1928 se convierte en uno de los traductores más prestigiosos del campo literario francés. En cambio, Duhamel tendrá que esperar varios años antes de que se reconozcan sus méritos: la editorial Gallimard no inicia la *Série Noire* hasta el año 1944.

Mientras tanto, Duhamel trabaja en el sector de la subtitulación y es ahí donde se verá moldeado su habitus profesional.

### 6.5.2 Levine, Bensoussan y de Vries<sup>140</sup>

Pues bien, para mis propios intereses quiero tomar del ejemplo analizado en el apartado anterior, dos puntos. Primero, la trayectoria social y profesional del traductor tiene consecuencias para (a) el tipo de literatura traducida y (b) la forma en que se traducen determinados elementos textuales. Segundo, las influencias mutuas entre el campo en el que el traductor ejerce su profesión y la constelación permanente del habitus profesional del traductor son esenciales. Según Bourdieu, cuatro principios orientan el funcionamiento de un campo específico: (a) su constitución como espacio autónomo de prácticas, (b) su estructura jerárquica, (c) la existencia de luchas de intereses y (d) la reproducción del campo como condición de su continuación social<sup>141</sup>. Es un espacio de luchas continuas, de poder desigual y en el que cada uno de los agentes hace uso de su capital para determinar, modificar o fortalecer su posición en el campo. En su discusión Bourdieu clasifica tres tipos de capitales según los recursos manejados: el capital económico, cultural y social (este último consiste en la red de relaciones aprovechables). Estos capitales pueden emplearse de manera interrelacionada e influenciarse mutuamente: una persona puede sacar provecho de su capital social (su relación con algún conocido bien colocado) para obtener un empleo bien remunerado y aumentar de esta manera su capital económico. Un estudiante que se titula de varias carreras hace uso de su capital económico para fortalecer su capital cultural. Lo importante es, sin embargo, no perder de vista que el uso de los capitales, y el mayor o menor éxito de este uso, siempre guarda relación con las exigencias propias y la situación global del campo.

---

<sup>140</sup> Mis comentarios respecto a los traductores conciernen únicamente a Fred de Vries, lo que se debe a razones prácticas: Tessa Zeiler muere poco después de la primera publicación en 1997, por lo que no la he podido entrevistar. El que descuide considerablemente su perfil y su presencia en mi análisis se defiende si se recuerda que (a) todos mis datos textuales provienen de la edición de 2002 (Ambo), la cual ha sido revisada íntegramente por Fred de Vries y (b) por las informaciones que Fred de Vries me procuró sobre la forma de colaboración entre los dos traductores: ambos leen, comentan y perfeccionan las versiones hechas inicialmente de manera individual.

<sup>141</sup> Son esas condiciones que hacen que, para Wolf (2007: 110), no se pueda hablar de un campo de la traducción. Prefiere el teorema de “Third Space” que proviene de Homi Bhabha y que, siempre según Wolf, corresponde más al proceso de negociación continua y acentúa mejor las dinámicas de la transferencia propia en la producción de traducciones (2007: 21-22). Gouanvic también especifica que el campo de la traducción no existe. En cambio, lo que sí existe es el campo de la traductología, que comparte las características propias de un campo académico científico. Por otra parte, los textos traducidos pertenecen a los campos existentes; por ejemplo, el campo literario. Para mi propia discusión no es necesario entrar en la discusión: como Gouanvic, considero que los textos traducidos por Levine, Bensoussan, Zeiler y de Vries forman parte del campo literario al que se insertan; siendo respectivamente el campo literario norteamericano, francés y holandés.

Retomando el caso del campo literario tal y como se configura a partir de los años sesenta (y hasta bien entrada la década de los ochenta), notemos primero que la situación para Levine y Bensoussan es bastante parecida. Ambos tienen poca experiencia, pero aprovechan el éxito internacional del que goza la literatura hispanoamericana para obtener su proyecto de traducción. El número de volúmenes hispanoamericanos traducidos<sup>142</sup> aumenta considerablemente a partir de mediados de los sesenta. En cuanto al capital cultural, hay ciertas diferencias, pero son de importancia secundaria. Bensoussan, quien trabaja como ayudante de 1963 a 1966 en la Sorbona, acaba su tesis de tercer ciclo en Estudios Ibéricos en 1966. En 1965 publica una obra, *Les Bagnoullis en Mercure de France*. Sigue trabajando como ayudante en la Sorbona y se traslada a la Universidad de Rennes en 1978, donde trabaja como profesor titular hasta 1995. Su experiencia como traductor literario en 1969 es muy limitada: había traducido unos cuantos cuentos, pero *Tres tristes tigres*<sup>143</sup> constituye su primera novela. Suzanne Jill Levine, por su parte, tras traducir un primer cuento<sup>144</sup>, frecuenta los círculos literarios neoyorquinos y conoce a varios intelectuales exiliados, entre otros a Rodríguez Monegal (Levine 1991: vii). Motivada por él<sup>145</sup>, lee *TTT*, obra que le atrajo por su humor y sus reflejos de la lengua hablada (ibid: xiii). Es también Rodríguez Monegal quien la presenta a Cabrera Infante en Londres donde éste vivía como exiliado. Durante

---

<sup>142</sup> Esto ha sido documentado para los tres territorios implicados. Véanse entre otros Malingret (2002), Molloy (1972), Munday (2007), Steenmeijer (1989).

<sup>143</sup> No ha de sorprender que la traducción francesa sea la primera de las tres traducciones (la francesa, la norteamericana y la holandesa) en publicarse, en 1970. Por poco matizadas que sean las conclusiones finales de Casanova (2008 [1999]), la investigadora argumenta de modo convincente el lugar central de París en cuanto eje central de la consagración literaria. También repasa en el papel fundamental que ocupa la traducción en este reconocimiento internacional. Cabe precisar también que la primera obra de Cabrera Infante, *Así en la paz como en la guerra*, una colección de viñetas publicada en 1958 en *Ediciones R* en Cuba, ya había sido traducida y publicada en Gallimard en 1962. La traducción estaba a cargo del hispanista Robert Marrast y se publicó con un prefacio de Juan Goytisolo quien trabajaba en la editorial Gallimard e intervenía a menudo a favor de autores de lengua española que admiraba.

<sup>144</sup> Traduce el cuento *Blacamán el bueno, vendedor de milagros* de García Márquez para la revista literaria *The London Magazine*.

<sup>145</sup> El crítico literario Rodríguez Monegal ha sido importantísimo en la trayectoria personal y profesional de Levine pero también en la de Cabrera Infante. En el mes de noviembre de 1965, cuando Cabrera Infante está de viaje en Londres, la embajada cubana de París le aconseja no comprometerse con la nueva revista, *Mundo Nuevo*, a punto de publicarse en París bajo la dirección de Emir Rodríguez Monegal. Siempre según los responsables de la embajada cubana, esta revista estaría financiada por la CIA y perseguiría fines contrarrevolucionarios. En noviembre de 1966, Severo Sarduy presenta Cabrera Infante a Rodríguez Monegal en París. Cabrera Infante decide colaborar en la revista *Mundo Nuevo*, que constituirá en periodos difíciles una fuente de ingresos regular (Souza 1996: 85). Es también por la mediación de Rodríguez Monegal ante la editorial Seix Barral que se podrá publicar finalmente, en 1967, la novela que hoy conocemos como *TTT* (Mudrovic 1997: 101). Para Carlos Barral, la publicación de *TTT* se había convertido en un proyecto delicado después de la distanciamiento de Cabrera Infante respecto al gobierno revolucionario. La ruptura de Cabrera Infante con el gobierno cubano adquirió un carácter público en 1968 cuando Cabrera Infante publicó una carta en el semanario argentino *Primera Plana*. Que Carlos Barral estuviera inconforme con la decisión de Cabrera Infante también lo muestra el que no quisiera que se reimprimiera *TTT*, a pesar de su éxito inmediato y agotamiento en España (Souza: 1996: 85). Por ello, las primeras reimpresiones se hacen esperar hasta después de 1970, cuando Barral dejó el puesto de director de la editorial barcelonesa.

ese encuentro Cabrera Infante le informa que ha habido un primer intento fallido de traducción y le especifica que el carácter particular de *TTT* es mucho más compatible con el inglés norteamericano que con el británico, ya que el inglés americano “contiene sonidos mucho más entonados con el cubano” (ibid: x). Otro factor importante para Cabrera Infante: La Habana se encuentra mucho más cerca, tanto geográfica, cultural como racialmente, de Nueva York que de su lugar de exilio, Londres (ibid). Levine se integrará en el mundo académico después, pero en 1969 es todavía estudiante. Cursa el máster de Traducción después de haber obtenido su licenciatura en Letras Hispánicas. En el máster, toma clases con Gregory Rabassa, quien ha sido muy importante en cuanto a la selección, introducción y traducción de las obras maestras del boom en el territorio estadounidense (Munday 2007: 127). Siempre según Levine, Rabassa le reconoció cierto talento y le motivó a realizar traducciones literarias (Levine 1991: vii).

En cuanto a *Drie trieste tijgers* cabe recordar primero que esta traducción toma forma cuando las letras hispanoamericanas ya no gozan del prestigio que han conocido en las décadas anteriores. Esta traducción interviene, pues, cuando ya no hay ninguna garantía de éxito comercial. Si seguimos el argumento de Steenmeijer (1996), el proyecto era poco rentable, dados el volumen y la complejidad de la obra, así como la estrechez del mercado neerlandófono. En los noventa, los éxitos editoriales, con unas cuantas excepciones, no provienen en primer lugar del continente hispanoamericano, sino de otros países emergentes. Esta particularidad no conlleva *a priori* consecuencias para la configuración definitiva del texto traducido, pero sí revela algo sobre los intereses y motivaciones personales de los agentes implicados. De lo declarado por Fred de Vries se deduce que la traducción no se hizo tanto por motivo del capital cultural o social<sup>146</sup> de los traductores implicados, sino por la determinación del que entonces era editor de *Anthos/Ambo*, Robbert Ammerlaan<sup>147</sup>. Según Fred de Vries, ese editor, quien tenía unas ganas particulares para que esta obra fuera traducida al neerlandés, había estado buscando durante años a un traductor dispuesto a aceptar un proyecto con este grado de dificultad. A Fred de Vries se lo propusieron una primera vez en 1993, pero rechazó el proyecto por tener entonces demasiadas otras actividades profesionales. Fred de Vries ha combinado desde 1978 su profesión de docente de lengua con la traducción, esencialmente de textos no literarios. Ha sido profesor de lengua en varios institutos y también en la Facultad de Traducción de la Universidad de Amsterdam, antes de que

---

<sup>146</sup> Antes de 1997 traduce varias novelas en cotraducción: entre otras de Miguel Angel Asturias (*Weekend in Guatemala*, 1976) y Walsh, (*Operatie Bloedbad* 1977). Una novela de Ariel Dorfman la traduce solo (*Chilex and Company*, 1980). También traduce cuentos (*Beschrijving van een gevecht* de González León en 1978 y *Het laatste avontuur van de Lone Ranger*, de Dorfman en 1980) y poesía (F. Carrasquer (red.), *De vertraagde boodschapper. Twaalf hedendaagse Spaanse dichters*, 1985). Toda la información sobre de Vries se ha reunido por medio de comunicaciones y entrevistas (2006, 2009).

<sup>147</sup> No se pudo comprobar esta información ya que Robbert Ammerlaan nunca quiso responder a mis preguntas.



ésta fuera cerrada por recortes en el presupuesto. En 1995, Tessa Zeiler, con quien había estudiado la carrera, le propuso realizar el proyecto en una cotraducción. Según Fred de Vries, no quiso dejar escapar esta oportunidad, incluso si, siempre según él, sabía que la colaboración no sería fácil. Este temor se reveló acertado: para de Vries, el bajo ritmo de trabajo y el uso, por parte de Zeiler, de un registro de lengua inadecuado para este tipo de novela hizo que la traducción se realizara a duras penas y tras largas discusiones. Cuestionado acerca de las razones que le hicieron aceptar el proyecto en 1995, contesta que le atrajeron el juego de palabras, las numerosas instancias paródicas y satíricas así como la dimensión metaliteraria (2009<sup>148</sup>). Esta motivación personal, sin constituir una explicación absoluta, posiblemente explique en parte ciertas tendencias observadas en el texto neerlandés; a saber el énfasis de la faceta lúdica y algunas connotaciones sexuales reforzadas.

### 6.5.3 ¿Cabrera Infante y la creación?

Sin duda, en la anterior esquematización de la posición de los traductores falta un elemento de suma importancia: el lugar que ocupa el autor mismo como agente que tiene cierto poder y con quien los traductores han tenido que tratar. Si, como afirma Gouanvic (2007b: 36), la traducción reactualiza tanto el habitus del autor como el habitus de los agentes (entre los más evidentes el editor y el traductor), mayor razón hay para incluir al autor original en mi planteamiento. El caso de *TTT* muestra, para la traducción al francés e inglés, el peso (incluso diferente) que puede tener un autor original al estar implicado en el proceso de traducción. Incluso si la presencia de Cabrera Infante era sólo temporal y limitada, no cabe duda de que Cabrera Infante compartió el campo en el que también operaban los traductores y los demás agentes (editores, correctores de pruebas, responsables de la promoción, etc.). Mi decisión por otorgarle a Cabrera Infante el estatus de agente participativo en un espacio caracterizado por relaciones de poder desiguales y conflictos de intereses, se justifica en vistas de lo que todos, autor y traductores, han afirmado en las fuentes metatraductivas. Las declaraciones, tanto de los traductores como del autor original, ponen en evidencia las tensiones subyacentes a esta colaboración. Sin duda alguna, ambos traductores (Levine y Bensoussan) sienten una gran admiración por Cabrera Infante como escritor, pero esto no impide que su relación con él haya sido fundamentalmente distinta.

Antes de indagar en ello, consideraré primero la relación que tiene Cabrera Infante con las lenguas hacia las que se traduce. Mi punto aquí es que hay suficientes elementos

---

<sup>148</sup> Toda la información sobre de Vries se ha reunido por medio de entrevistas (2006, 2009).

que permiten afirmar que Cabrera Infante tiene un dominio mucho menor del francés que del inglés. Muchas facetas de su biografía indican que Cabrera Infante tiene menos afinidades con la cultura francesa que con la inglesa. Aprende inglés a muy temprana edad y muestra un interés genuino por la cultura anglosajona, lo que se refleja en sus primeras lecturas y también destaca desde sus escritos ensayísticos y periodísticos más tempranos (Souza 1996: 18 y 31-45). Declara leer a autores de lengua inglesa en versión original, siempre que la encuentre en Cuba (Levine 2001: 209). Si podemos prestar crédito a lo dicho por él, el error de traducción cometido por Lino Novás en su traducción de *El viejo y el mar* y tan burlado como hecho de ficción en *TTT* (370), lo había leído años antes, en 1958. Finalmente, cabe recordar todavía que prefiere establecerse en Londres y no en París, verdadero polo de atracción para muchos otros escritores latinoamericanos del mismo periodo (Weiss 2003). Cuando Levine inicia la traducción al inglés (norteamericano), Cabrera Infante vivía desde hacía tres años en Londres. Además, ambos, Levine y Cabrera Infante, afirman compartir un genuino interés por autores ingleses y norteamericanos cuyas características esenciales encontramos en la subversión de las funciones tradicionales de la literatura y de la lengua inglesa.

No sólo la biografía del autor, sino también la novela misma sugiere esta relación privilegiada con el inglés. *TTT* está repleta de referencias ladeadas a obras y autores anglosajones y contiene muchos retruécanos multilingües que combinan el inglés con el español. Aparte de los juegos de palabras, también está la temática: muchos capítulos (“Prólogo”, “Los visitantes”, “Bachata”) indican la influencia de la cultura anglosajona, tanto a nivel de la temática misma como de la textura verbal.

Es probable que ciertas diferencias en la actitud hacia el inglés y francés así como el dominio de esas lenguas haya moldeado la configuración definitiva de los textos preparados en colaboración y expliquen algunas referencias insertadas en el texto, o incluso algunos de los retruécanos añadidos en el texto norteamericano. Esto, sin embargo, sólo explica en parte lo observado empíricamente. Si la intervención del autor en el proceso de la traducción, y la diferencia en su actitud hacia las lenguas meta, fuera el único factor decisivo en las particularidades del texto, ¿cómo explicar entonces que determinadas decisiones del texto neerlandés sean similares a las del texto norteamericano? Por eso estoy convencida de que parte de las explicaciones también se encuentra en la poética tan diferente que tienen los traductores e incluso el autor mismo respecto a la creación y la traducción.

Recordemos por ahora brevemente la concepción de Cabrera Infante respecto a la traducción y la intención original, que he mencionado al principio del presente capítulo: según el autor, es ilusorio pensar que una obra literaria pueda alcanzar un estado definitivo. A eso, añadamos la temática misma de su obra, que la crítica no ha dejado de interpretar como una representación en ficción de las múltiples inestabilidades e incluso las arbitrariedades de la realidad. Finalmente, y en ese punto me quiero detener aquí, agreguemos la manera en que tomó forma la novela, que es, para mí, otro

elemento que demuestra que para el autor, el origen y la estabilidad de la obra estética no son absolutos. Recordemos primero que el manuscrito que ganó el Premio Biblioteca Breve en 1964 no corresponde en lo más mínimo a lo que hoy se conoce como *TTT*. Ya el informe del jurado contenía reservas respecto al formato (Souza 1996: 78); para algunos las diferentes líneas narrativas se organizarían mejor en dos publicaciones separadas, una connotada políticamente, y la otra con vocación exclusivamente estética. A pesar de estas reservas iniciales, el jurado y el autor deciden someter la obra de manera íntegra a la censura franquista. Ésta emite su juicio en 1965: no recorta sino que prohíbe su publicación<sup>149</sup>. Carlos Barral le envía una carta a Cabrera Infante, quien está inmovilizado en La Habana bajo sospechas de actividades contrarrevolucionarias (Souza 1996: 79-81). En esta carta le comunica el veredicto de la censura y pide la presencia del autor en España a fin de preparar y finalizar la publicación. Le servirá a Cabrera Infante de pretexto para salir, de manera definitiva, del país. De ahí que muchos, y antes que nada el autor mismo (1989), hayan señalado los efectos ventajosos de esa primera censura española de 1965. Primero, en un nivel muy práctico, la censura y la consiguiente carta de Carlos Barral facilitaron que Cabrera Infante y su familia salieran del país. Después de esa salida en 1965, no regresó nunca más a la isla. Segundo, en un nivel estrictamente literario, la censura afectó la posterior configuración y recepción de su novela *TTT*. En efecto, la reescritura del texto hizo que desaparecieran capítulos enteros, en particular las viñetas de contenido político, y se incluyeran nuevos fragmentos, de intencionalidad más unívocamente estética<sup>150</sup>. Pero, antes que nada, esa primera censura tuvo como efecto que su persona no fuera asimilada erróneamente a la propaganda procastrista. Cuando en 1974 se publica la mayor parte de las viñetas omitidas de *TTT* en *Vista del amanecer en el trópico*, se leen sobre un trasfondo político ideológico fundamentalmente distinto, lo que sin duda alguna guió la recepción crítica de su obra posterior. Muchas viñetas de carácter político, escritas originalmente como crítica al proyecto de Batista, fueron leídas en 1974, después de la ruptura abierta de Cabrera Infante con el gobierno de Castro, como crítica al proyecto castrista. La segunda censura española, la que hizo 22 recortes, reconfiguró la obra eliminando fragmentos con connotaciones sexuales o políticas. Pero, como bien lo muestra el Prólogo (“Lo que este libro debe a la censura”) que hizo Cabrera Infante para la primera edición no censurada, que salió en Caracas en

---

<sup>149</sup> De acuerdo a Santí “todo el proyecto del libro que en 1967 se publica como *TTT* fue sometido y revisado un total de cinco veces” (2010: 20). Para la cronología detallada de los informes de lector y de los demás documentos (esencialmente cartas y entrevistas) que permiten reconstituir la génesis del texto, ver Santí (2010: 15-32).

<sup>150</sup> Para Swanson la particular génesis de la novela muestra dos tipos de crítica: si *Vista del amanecer en el trópico* se caracterizaba por una genuina denuncia del régimen de Batista, la clausura de *Lunes de Revolución* a raíz de la campaña de protesta por la censura del cortometraje *P.M.* y la inspiración de esta película para *TTT* muestra la vertiente anticastrista. Esto hace concluir a Swanson que “Tres tristes tigres began life as a critique of Batista and then evolved into a critique of Castro” (1995: 43).

1989, el autor incluso llega a agradecerle a su censor anónimo, reconociéndole su poder creativo.

#### 6.5.4 Datos interpretativos como complemento del habitus

Ahora bien, si esas consideraciones echan luz sobre la convicción del autor de que nada adquiere una forma absoluta nunca, cabe preguntarse ¿por qué esas convicciones intervinieron sustancialmente en su colaboración con Levine cuando parecen haber dejado pocas huellas en la traducción producida por Bensoussan? Lo explican dos elementos, de índole muy distinta: el peso de Cabrera Infante como agente participativo en el proceso de la traducción, que es diferente para ambas traducciones, así como la poética de los traductores mismos.

Antes de profundizar en estos dos elementos, cabe indagar en una importante contribución de Flynn (2007, 2009). A mi parecer, su enfoque completa el criterio relacional que sigue predominando la concepción del habitus en un sentido estrictamente bourdiano. Estimo que un enfoque como el de Flynn ayuda a un entendimiento más interpretativo de la tarea del traductor. El autor insiste en que la perspectiva *emic* de los agentes implicados<sup>151</sup> (2009) constituye un factor importantísimo para la traductología. Cabe advertir primero que su punto de partida es fundamentalmente distinto del mío: realiza un análisis etnográfico de la práctica de los traductores literarios, enfocando en algunos traductores que radican en Holanda y Bélgica y que traducen poesía irlandesa al neerlandés. Recopila su información por medio de entrevistas de una duración que varía entre media hora y una hora y media. En total entrevista a trece traductores cuya edad oscila entre 30 y 70 años. Algunos tienen una formación universitaria en traducción o en lengua, otros han seguido cursos de lengua a distintos niveles. Cinco trabajan como traductores profesionales, cuatro se dedican sólo en parte a la traducción literaria combinándola con algún otro empleo remunerado y otros cuatro sólo traducen de manera ocasional y no dependen, ni total ni parcialmente, de la traducción literaria como fuente de ingresos (2007: 22). Organiza la

---

<sup>151</sup> La distinción entre *emic* y *etic* ha sido introducida por primera vez por el lingüista Pike (1954) pero se asocia con más frecuencia al antropólogo Clifford Geertz (1994 [1983]: 74), quien la usa para hacer referencia a los problemas metodológicos relacionados con la perspectiva desde la que se concibe y describe la realidad de los fenómenos culturales. *Emic* refiere a la perspectiva interna, obtenida desde el grupo estudiado mismo. En nuestro caso corresponde a la perspectiva que ofrece el traductor mismo cuando hace declaraciones *ad hoc* o cuando reflexiona sobre su forma de trabajar. En cambio, *etic* corresponde a la perspectiva externa, la del sujeto que observa, investiga y procura organizar todo en un conjunto más teórico. En el caso particular de la traducción, consiste en el conjunto de teorías de la traducción, incluidos los conceptos relacionados, las categorías y las taxonomías. Hago un uso funcional de esta oposición: empleo las informaciones provenientes de lo *emic* porque contienen un potencial explicativo nada desdeñable.

información del análisis etnográfico de acuerdo con las metáforas y metonimias empleadas por los traductores<sup>152</sup> para describir su función y su trabajo. Flynn ha constatado la recurrencia de determinados modelos que retoman, todos, elementos categorizables en cuatro grupos: (1) el *ethos*<sup>153</sup> del traductor, (2) las perspectivas relacionadas con la lengua, (3) ciertas consideraciones relacionadas con el género o el tipo de texto y (4) las versiones de la(s) cultura(s) manejada(s) por los traductores (2007: 29). Tras organizar en estas categorías las respuestas de los entrevistados en función de su rasgo más sobresaliente, constata que la categoría que con más frecuencia vuelve es la de *ethos*.

Más aún que en la descripción de estas metáforas, su contribución radica en que recuerda la contribución potencial que ofrece la perspectiva interna o íntimamente relacionada con el sujeto de análisis. Las declaraciones de los propios traductores respecto a su trabajo, la lengua, los tipos de textos y la cultura, aun cuando constituyan elementos a fuerte carácter subjetivo, pueden contribuir a una mejor comprensión global. La segunda contribución radica en la categorización propuesta a raíz del análisis crítico de la información etnográfica: este tipo de análisis muestra posibles factores reveladores de la constelación particular del *habitus* del traductor. No contradice la percepción que tiene Gouanvic del *habitus*, pero sí complementa su enfoque. A pesar de poner mayor énfasis en el *habitus* específico, y considerar mucho menos la socialización primaria que tan importante había resultado para Bourdieu, la perspectiva de Gouanvic se centra antes que nada en (a) las relaciones entre los agentes (y su inscripción en los campos), a la vez que (b) aplica a su objeto de estudio metodologías esencialmente sociológicas; es decir, a fuerte carácter cuantitativo<sup>154</sup>. Incluso si logra aislar al agente individual como objeto de estudio, lo que, como hemos visto al principio de este subcapítulo, constituye su gran mérito respecto a la perspectiva (poli)sistémica, su concepto de *habitus* sigue investido de una dimensión sistémica nada desdeñable. Es una consecuencia de las características que Bourdieu atribuye al *habitus*: la aptitud de los agentes individuales para orientarse en el espacio social no es arbitraria ni espontánea. Todo lo contrario, es la consecuencia de habilidades y hábitos adquiridos, entre otros muchos factores, por la presión social ejercida *en y por* el campo social. Ésta

---

<sup>152</sup> Esta reflexión sigue la tesis central de Lakoff y Johnson (1980) para quienes las metáforas empleadas estructuran nuestro conocimiento del mundo. Lejos de constituir un punto de atención periférica, en tanto que limitadas al lenguaje poético, las metáforas invaden no sólo el lenguaje cotidiano sino todo nuestro sistema conceptual.

<sup>153</sup> Flynn (2007: 29) toma prestada la categoría de *ethos* a la antropología (o incluso la sociología, psicología o los estudios lingüísticos) que la usa para enfatizar las comprensiones emotivas (por oposición a las cognitivas) de los sujetos implicados en el objeto de estudio cuando hablan sobre su trabajo de manera individual o colectiva (es decir, de los traductores como grupo profesional).

<sup>154</sup> Véase al respecto también el comentario de Pym en su artículo "On the social and the cultural in Translation Studies" (2004) en el que reflexiona sobre los criterios que separan lo social de lo cultural en traductología.

dota a los agentes con los saberes indispensables para una inserción funcional en las relaciones sociales que constituyen un campo social en cuestión (Accardo 2006: 151). El *habitus* no es exclusivamente individual ni tampoco completamente colectivo. En su manera de concebir el espacio social, importa recordar que toda práctica, individual o colectiva, siempre está orientada por valores establecidos socialmente. Tanto esta percepción del *habitus* como la forma en que ha sido remodelado por Gouanvic para los fines específicos de la traducción me convencen. Estimo sin embargo que el *modus operandi* de Flynn pone a mi disposición instrumentos adecuados para enfocar en la interpretación que hacen los agentes, tanto el autor original como el traductor, de sus relaciones con los demás agentes del espacio social en el que ejercen su actividad y respecto de su propio trabajo.

### 6.5.5 Las poéticas traductoras

Como he sugerido antes, el dominio diferente del inglés y el francés sin duda alguna influyó en el tipo de colaboración y la configuración definitiva del producto final. Esto, sin embargo, sólo explica en parte lo observado empíricamente: el contraste con la traducción neerlandesa sugiere que otros elementos son por lo menos igual de decisivos. Por ello, estoy convencida de que parte de las explicaciones también se encuentran en la poética tan diferente que tienen los traductores respecto a la traducción y que desarrollaré en el presente apartado.

Incluso si conviene guardar una actitud muy crítica respecto a las informaciones que los traductores procuran sobre su propio trabajo (Toury 1995: 65-66), también es cierto que la etnografía ha refinado considerablemente sus instrumentos (Flynn 2009) para perfeccionar el análisis crítico del discurso. Esto también lo muestra Malena (2009) quien analiza los testimonios escritos de Bensoussan y Levine<sup>155</sup>. Llama la atención sobre las metáforas empleadas por Levine y Bensoussan: éste es un traidor mientras que aquélla se percibe como escriba subversiva. Malena insiste en que si bien ambas comparaciones guardan relación con un mismo campo semántico (lo político), y si son percibidas como negativas desde la autoridad legítima o la normalidad, hay un matiz importante en la forma en que han sido asumidas por los dos traductores. Siempre según Malena, Bensoussan reconoce ser un traidor pero eso no quiere decir que se haya

---

<sup>155</sup> Malena sólo toma en consideración los textos más visibles de Levine (1991) y Bensoussan (1999 [1995]). Creo que estos textos se pueden complementar oportunamente con lo que podría llamarse los escritos menos visibles. Me refiero a textos de Bensoussan (1987, 1988, 1990, 1998) y Levine (1984, 1987, 1989) que no tienen como tema central ni *TTT* ni Cabrera Infante sino hablan de la traducción en general, o que conciernen el análisis de un texto literario específico.

asignado esta categoría de manera voluntaria; Levine, en cambio, insinúa por medio de su metáfora una decisión largamente reflexionada y una posición enteramente asumida (Malena 2009: 54-56). Malena llega a estas afirmaciones invocando dos argumentos esencialmente: (i) las metáforas empleadas por ambos así como (ii) el tono general de sus reflexiones. Bensoussan compara *Trois tristes tigres* con un hijo suyo, aunque con la particularidad que este hijo tiene una doble paternidad. Esta comparación, siempre según Malena, llama la atención por la subsecuente comparación que hace Bensoussan con el contrato matrimonial que une el autor y su traductor, respectivamente hombre y mujer. Siempre según Malena, esta relación vierte su metáfora en el campo de las relaciones desiguales que siguen existiendo entre hombres y mujeres. El segundo argumento lo encuentra en el tono general que informa los ensayos de ambos: mientras que Bensoussan maneja un lenguaje apasionado, vivo, y enfatiza el estado emocional experimentado durante la colaboración, el tono de Levine nunca abandona el registro académico.

Incluso si no comparto cada uno de sus argumentos, sí concuerdo con el núcleo de su tesis general que consiste en afirmar que los dos traductores muestran una actitud fundamentalmente distinta hacia el autor y el texto (2009: 51). Para mí, se puede argumentar mejor por el análisis del contenido y los puntos de atención de cada uno de los autores. Comparando los documentos escritos por ambos, dos particularidades llaman la atención: en el centro de la preocupación de Bensoussan están la fidelidad al autor, la invisibilidad del traductor y los límites que impone la lengua francesa. Levine, por su parte, matiza la creación original del autor, no se preocupa en lo más mínimo por la cuestión de la (in)visibilidad del traductor y dedica la mayor parte de su reflexión al efecto que producen algunas intervenciones suyas. Para empezar, asume plenamente su intervención: en palabras de Levine, *Three Trapped Tigers* fue escrito para un público norteamericano de principios de los setenta (Levine 1991: 27). A primera vista, Bensoussan comparte estas mismas opiniones sobre la variabilidad histórica y geográfica de toda traducción cuando afirma que “cada lector es un crítico de texto [...Además] el texto es inseparable de su contexto y de [...] éste varía según el tiempo [...] con la historia y también con el medio, [...] con la geografía o la etnografía” (Bensoussan 1999: 102). Sin embargo, lo que diferencia a ambos es su opinión en cuanto a la receptividad de las lenguas hacia las que traducen. Bensoussan reflexiona sobre las influencias positivas del español en el francés en tanto que han permitido hacer evolucionar la lengua francesa. Observemos primero lo que afirma:

El francés de las traducciones hispanoamericanas está marcado por ciertos tics, por ciertas deformaciones, de un barroquismo manifiesto, a imagen y semejanza del español de estos textos [hispanoamericanos]. Nada más natural pues que de ese modo afecte al francés de algunos novelistas franceses [...] la audacia hispanoamericana, tan evidente, es en este caso rentable, ya que redundante en

beneficio de la lengua francesa a la que ayuda a evolucionar, a liberarse, a liberarse de ataduras. (1999: 114)

De este comentario se desprende que para Bensoussan, el francés de las obras hispanoamericanas traducidas muestra mayor maleabilidad y cierto barroquismo, lo que se traspone inevitablemente en la lengua empleada para estas traducciones. Siempre según Bensoussan, este hecho es benéfico para el francés puesto que dará lugar a cierta evolución de la lengua. Lejos de contrarrestar los resultados empíricos, que han mostrado cierta prudencia en cuanto al uso de un francés agramatical, su comentario muestra hasta qué punto Bensoussan percibe ciertas ataduras en la tradición francesa que no prevalecen ya en el castellano de las obras hispanoamericanas. Que Bensoussan considere que el francés impone fuertes restricciones también se refleja en el tono de otros fragmentos en los que comenta algún problema lingüístico puntual. Afirma que el texto traducido (francés) suele ser, como promedio, un veinte por ciento más largo. La reacción de Bensoussan muestra de qué manera asume esa diferencia: “Entono el *mea culpa*, pero alegando la inevitable correspondencia de los objetos, las terribles reglas impuestas por la preposición francesa” (110). Asimismo, el que haya insistido tanto en la lengua innovadora de *TTT* (Bensoussan 1999a, 1999b) al menos sugiere que la lengua ha constituido un verdadero punto de preocupación para él.

La postura de Levine, en cambio, es un tanto distinta: como Bensoussan, subraya las diferencias fundamentales entre el español y el inglés. Pero, en agudo contraste con Bensoussan, subraya estas diferencias para reivindicar la traducción como acto subversivo y no para entonar un *mea culpa*. Esto queda claro ante todo en la última parte de la siguiente cita:

Consider briefly the lacunae between Spanish and English. The pitfalls are many: the temptation to choose cognates, Latinate words whose effect in English is often archaic, or even vague, such as *amiable*, whereas the Spanish counterpart *amable* is a common, vivid word. Or the betrayal of gender-identified noun in Romance languages by the neuter noun in English [...]. A provocative grammatical difference is the optional presence of the subject pronoun in Spanish: The subject can be ambiguously (un)designated, subsumed in the predicate verb unless the writer needs to emphasize or clarify the subject's identity [...] The Spanish language tolerates, even seeks polyvalence, while modern English demands straightforward clarity. [...] A translation should be a critical act, however, creating doubt, posing questions to its reader, recontextualizing the ideology of the original text. Since a good translation, as with all rhetorica, aims to (re)produce an effect, to persuade a reader, it is, in the broadest terms, a political act. (1991: 2-4)

Por lo que atañe a las apreciaciones de la lengua y la importancia del efecto creado por el texto, el traductor holandés Fred de Vries se acerca más a la posición defendida por



Levine. Sin que por lo tanto postule, como lo hace Levine, que la traducción es un acto político, sí concuerda con ella en que lo más importante es considerar el efecto que produce en el lector una intervención del traductor. Asimismo, matiza las restricciones de la lengua neerlandesa. Para él, si un traductor no da con un retruécano logrado o una traducción adecuada (que, para de Vries, consiste en obtener un efecto equivalente para el lector), las razones deben buscarse en la falta de habilidad o inspiración del traductor y no en las restricciones que impone el neerlandés. Cuestionado sobre la permeabilidad del sistema neerlandés y la posibilidad que ofrece éste para que se inserten nuevos registros, neologismos o estructuras morfosintácticas innovadoras, el traductor afirma que no ha percibido nunca ningún tipo de presión normativa. Eso sí, cuando se le pregunta si esto vale para todas las lenguas, afirma que hay lenguas más estrictas que otras. Cita la lengua francesa que, siempre según de Vries, sigue dominada por una autoridad normativa central nada desdeñable (de Vries 2009). Que la tradición retórica predominante en la cultura meta francesa pueda conllevar ciertas restricciones (reales o percibidas), también lo sugiere un comentario de Ilse Logie (2002). Efectúa un análisis comparativo de las traducciones norteamericana, francesa y neerlandesa de *Boquitas pintadas* de Manuel Puig. En su análisis menciona que el autor apenas pudo disimular su decepción cuando leyó *Le plus beau tango du monde*, la traducción francesa de la obra susmencionada. Puig mismo atribuyó el resultado francés a la fuerte tradición retórica de la cultura meta en cuestión (2002: 72). Siempre según él, algunos de sus personajes se perciben en francés con un lenguaje mucho más pulido. Esta misma observación vale para *TTT*: en comparación con el texto neerlandés y norteamericano, algunos personajes hablan un francés no tan abiertamente agramatical ni sus juegos de palabras se connotan tan abiertamente con una alusión sexual. No olvidemos tampoco que la observación del propio Cabrera Infante apunta en esa misma dirección. En la entrevista que da a Guibert, de la que he reproducido un fragmento al principio del presente capítulo, Cabrera Infante menciona la tendencia normativa de la lengua francesa y el peso de la Academia francesa. Asimismo destaca la dificultad que experimentó al querer hacer entender a Bensoussan que su propio manejo del español tampoco seguía la norma lingüística registrada por la Academia.

Junto con las observaciones respecto a la lengua, las reflexiones respecto a la fidelidad dejan traslucir un segundo elemento de diferencia entre los traductores. Todos parten del mismo punto de partido: ¡Fidelidad, claro! Pero ¿hacia quién o qué? (Bensoussan 1999: 30, Levine 1991: 2, de Vries 2009). En realidad sus consideraciones no pueden deslindarse de sus opiniones respecto a la intención del autor. Cabe reforzar que, en cuanto a la intención, Levine adopta una concepción posestructuralista, siempre y cuando se entienda este término *no* como la muerte total del autor y la consecuente negación de cualquier tipo de intencionalidad en la obra, sino como la reivindicación expresa de que no se pueda ni deba limitar la interpretación del texto literario a la reconstrucción de esta intencionalidad. Dicho en otras palabras: de ninguna manera se

cuestiona al autor como origen del texto ni como factor esencial para su interpretación, pero sí se proponen lecturas alternativas, igualmente válidas, y realizadas desde horizontes distintos de los del autor. Regresando a Levine, recordemos que en numerosas ocasiones matiza la intención auctorial. Al parecer, esto se origina en su colaboración íntima con algunos autores: este modo de proceder le ha enseñado que incluso para los propios autores el original no es sino una versión posible y patente entre una multitud de versiones alternativas. Afirma lo siguiente:

As I worked with [Guillermo Cabrera Infante], and later with Manuel Puig, I observed that the dilemma of one word versus another was not a problem unique to translation. The original writer constantly chooses words and phrases, compelled by intuitions and reasons that often have more to do with language than with his own intentions [...] creativity is not a matter of inspiration but of choices, of decision-making. The original is one of many possible versions (1991: xiii)

Su concepción matizada del “original” y de la “intención” y/o “creatividad del autor” ha influido también en la percepción de su tarea como traductor y la interpretación llevada a cabo durante el acto de traducir:

Far from the traditional view of translators as servile, nameless scribes, we might consider the literary translator a subversive scribe, and not only because translations are betrayals in the traditional traduttore, traditore sense. An effective translation is often a “(sub)version”, a latent version, “underneath”, implied in the original, which becomes explicit. (1989: 33)

Otros comentarios suyos sugieren que la participación de Cabrera Infante en la traducción norteamericana provocó en ella un efecto liberador: el enfoque que adoptó para la traducción de *TTT* lo define como una “aproximación fielmente infiel”, siendo la única diferencia el que esta vez el autor participara como uno de los traductores (1991: 27). También observa que para esta traducción en particular, la pareja constituida por el autor y la traductora elaboró considerablemente el original, añadiendo más alusiones, en particular a la cultura norteamericana e inglesa (ibid.: 25), lo que hizo que su versión fuera más artificial y más literaria (ibid.: 26).

En ninguno de sus ensayos, Bensoussan se expresa de esta manera. Esto sugiere que el traductor francés adhiere a una concepción más bien tradicional de su papel como traductor. Avanza como elemento fundamental su fidelidad hacia el autor:

S'il est vrai que la traduction [littéraire] est une branche de la littérature, plus qu'un rameau de la linguistique, le traducteur n'a pas pour vocation – comme ce fut le cas à la Renaissance – de se substituer à l'auteur pour faire entendre sa propre voix. Il doit parler comme son auteur, il doit mettre ses pas dans ses pas, enfiler sa veste,

chausser ses pantoufles, épier ses tics, guetter ses gestes et restituer, à la façon d'une doublure de théâtre, sa silhouette et les inflexions de sa voix. (1990: 599-600)

La información que da de Vries sobre este asunto también es reveladora. En la comunicación escrita (cuatro faxes) que tuvo Cabrera Infante con sus dos traductores, el autor invitó los traductores holandeses a que modificaran sustancialmente el TF, añadiendo nuevos juegos de palabras o referencias intertextuales. De Vries declara que esta observación del autor le procuró cierta libertad psicológica para añadir neologismos y juegos de palabras en guisa de compensación de otros elementos lingüísticos que no pudo traducir de forma satisfactoria. El traductor holandés especifica sin embargo que el comentario de Cabrera Infante de ninguna manera alteró significativamente la visión que tiene del texto por traducir. Para él, por amplia que sea la libertad otorgada por el autor original, el texto escrito nunca deja de ser un producto acabado que toma un curso independiente de los deseos del autor. De ahí que, siempre para él, una traducción debe buscar un efecto similar al del TF, y es, simultáneamente, sujeta a restricciones relacionadas con la legibilidad por parte de un nuevo público lector. Ahora, siempre según de Vries, en el caso de *TTT*, la legibilidad era de índole muy distinta: se trata de una novela muy densa, cargada y elitista que sólo es entendida cabalmente por pocos lectores. Por ende, sus reflexiones relativas a la legibilidad del texto para el público neerlandófono nunca tuvieron un efecto restrictivo para él. De Vries nunca sintió la necesidad de hacer de *Drie trieste tijgers* una novela más transparente o explícita, pero sí se propuso mantener el foco de atención de la obra, que son, para él, el humor, los juegos de lengua y la parodia (de Vries 2006, 2009).

## 6.6 Conclusión

Los elementos avanzados en esta última parte del capítulo (6.5), sin llegar a conclusiones absolutas o finales, sí ayudan a adquirir una nueva percepción de lo observado textualmente. Han permitido catalogar una serie de elementos no considerados inicialmente y que ayudan en el reajuste de la hipótesis inicial. Ésta, recordémoslo, partía de la idea de que la colaboración entre los traductores y Cabrera Infante así como la cercanía en fechas de publicación serían detectables en el producto de la traducción. Hemos comprobado que el análisis de texto proporcionó muy pocas pruebas a favor de esa hipótesis. Sólo un elemento constituyó una prueba concluyente: el reconocimiento y la aclaración de alusiones enraizadas geográfica y temporalmente (el ejemplo [1]). Otras observaciones textuales hicieron que se matizara esta hipótesis. En algunos casos, la traducción norteamericana y la holandesa muestran tendencias similares: es el caso de la forma en que se han traducido las variantes de lengua que se usan en el TF para

satirizar a los personajes femeninos (el ejemplo [2]). También es el caso del humor vehiculado a través de los juegos de palabras o de ciertas inserciones textuales por los que se ha realizado la connotación sexual (el ejemplo [6]). Para otras categorías aún, la traducción norteamericana toma una dirección manifiestamente distinta de las otras dos. Hemos visto que el trato de Levine respecto a ciertos usos intertextuales es muy distinto: no sólo inserta nuevas alusiones literarias (el ejemplo [11]), sino que también modifica ciertos fragmentos del texto con el fin de aumentar la coherencia intratextual del texto (el ejemplo [12]). Algunas modificaciones suyas sugieren que no sólo busca realzar el tono lúdico del texto, sino que también aumenta la coherencia interna de varias partes de la novela.

Para mi propósito particular, las perspectivas internas de los agentes implicados en el proyecto de traducción han clarificado varias observaciones textuales. Primero, la información sobre la trayectoria profesional de los traductores ha revelado que, cuando emprendieron la traducción de *TTT*, todos eran traductores con relativamente poca experiencia como traductor literario. Esto permitió descartar la incidencia de la *experiencia*, cuya influencia para la traducción de una obra literaria tan compleja (en el nivel temático y lingüístico) no se podía descuidar.

Segundo, la breve indagación en los diferentes campos literarios ha mostrado que *Drie trieste tijgers* no era un proyecto evidente para el mercado neerlandófono, y que emanó antes que nada de motivaciones particulares de dos agentes activos en el campo literario holandés: el editor Robbert Ammerlaan por una parte, y el propio traductor de Vries por otra. El interés particular por la dimensión humorística, los juegos de lengua y el carácter metaliterario que avanzó Fred de Vries como motivación esencial también lo menciona la traductora norteamericana, quien dice compartir con Cabrera Infante un interés particular por autores, obras y códigos lúdicos pertenecientes a la tradición anglosajona. Creo que estas informaciones extratextuales echan luz sobre datos observados textualmente: ambos traductores muestran cierta tendencia para mantener, compensar e incluso realzar los juegos de palabras del TF o el tono lúdico de determinados fragmentos.

Tercero, las preocupaciones de Bensoussan relativas a restricciones impuestas por la lengua y la tradición literaria francesas sugieren otro factor explicativo para lo comprobado textualmente; a saber, el que el traductor francés es mucho más cauto en cuanto al uso deliberadamente agramatical de la lengua francesa o en cuanto a la reproducción escrita de la jerga popular.

Finalmente, las intervenciones de Levine respecto a la dimensión intertextual y ejemplificadas por ejemplo en la expresión “Mistah Kuétz, he dead” se explican particularmente bien tomando en cuenta su postura posestructuralista hacia la creación (¿original?), la traducción, y su opinión respecto al papel o la visibilidad del traductor. Asimismo, he sugerido que la intertextualidad realzada en la traducción norteamericana quizá ha sido influenciada también por el autor mismo. En efecto, el interés particular

de Cabrera Infante por la cultura anglosajona es muy conocido. Este último punto se desprende de su biografía pero también de sus escritos, tanto a nivel temático como lingüístico.

Sería pertinente enfocar algunas conclusiones más desde otro ángulo, tomando como punto de partida no un texto literario (como he hecho aquí con *TTT*), ni tampoco la ironía y algunos fenómenos afines (la sátira, parodia y el humor), sino los *agentes* implicados en los procesos de traducción. Pienso en primer lugar en los traductores mismos. Todos, Bensoussan, Levine y de Vries, han traducido otros títulos de la obra de Cabrera Infante. Sería pertinente confrontar las tendencias comprobadas en la traducción de *TTT* con aquéllas otras presentes en los demás títulos traducidos por Bensoussan, Levine y de Vries.

Por otra parte, para dos de los traductores, Bensoussan y Levine, *TTT* no es el único título traducido en colaboración con el autor, ni Cabrera Infante el único autor con el que hayan tenido frecuentes e intensas consultas durante el proceso de traducción. En este sentido, sería pertinente verificar si el tipo y el grado de las intervenciones traductorales de una traducción realizada en colaboración con el autor original (sea Cabrera Infante u otro) se asemejan a las intervenciones que realizan estos mismos traductores cuando traducen sin consultar al emisor del TF. Para el caso de Levine, otros han sugerido que su intervención cambia en función de que realiza su traducción en colaboración o no, o en función de las particularidades del texto traducido (Stratford 2006<sup>156</sup>). Otros todavía han sugerido que su postura posestructuralista ante la traducción debe mucho a la poética del autor. Gentzler (2002: 204), por ejemplo, afirma que Levine legitima su propio trabajo haciendo uso de la autoridad del autor cuya obra traduce. Todo eso me hace concluir que análisis más sistemáticos podrían echar luz sobre los posibles vínculos entre colaboración y tipo de intervención.

Por último, no sólo los traductores, sino también el propio autor Cabrera Infante merecería un estudio más pormenorizado, en particular en lo que atañe a sus vínculos con la traducción. Para los fines de mi pesquisa, he enfocado sólo en su participación en la traducción al francés e inglés de la novela *TTT*. Sin embargo, son muchos los vínculos entre (auto)traducción, creación y Cabrera Infante. Para empezar, tradujo al español *Dubliners* así como tres relatos (*Arabia*, *Una nubecilla*, *Duplicados*) de James Joyce. Cotradujo al español, con Íñigo García Ureta, *Puro Humo*, un texto suyo que había escrito originalmente en inglés quince años antes. Aparte de *TTT*, participó como cotraductor en la traducción al inglés de *Un oficio del siglo XX* y de *La Habana para un infante difunto* (con Levine). Además, a raíz de la publicación de *View of Dawn in the tropics* en la editorial británica *Faber*, Cabrera Infante revisó en profundidad la traducción que había realizado

---

<sup>156</sup> Stratford (Stratford 2006: 97) se concentra en dos poemas (*Fuga en lila* y *Figuras y silencios*) de Alejandra Pizarnik, traducidos por Levine y publicados en una antología con fecha de 1987.

Levine (sin colaboración) diez años antes para el mercado norteamericano. Estos vínculos entre traducción, autotraducción, recreación y creación aún no han sido cartografiados de modo sistemático. A mi modo de ver, también éstas pueden suministrar información relevante si queremos obtener una mejor comprensión de Cabrera Infante como agente activo en el campo literario.

## A modo de conclusión

El doble objetivo del presente trabajo hizo que muchas reflexiones se situaran en dos campos de trabajo diferentes, uno literario y otro traductológico. Como he anunciado al principio de esta tesis, uno de los dos objetivos era abordar tres novelas de la literatura hispanoamericana, empleando la ironía como instrumento crítico. He insistido en el porqué de esta decisión: incluso si buena parte de la literatura hispanoamericana emplea técnicas, estructuras y temas que en otros ámbitos culturales se asocian fácilmente con la ironía, la crítica literaria dedicada a la literatura hispanoamericana se muestra más reticente en este sentido. Eso no quita que la crítica literaria haya subrayado antes características textuales que encajan perfectamente bien con la interpretación irónica que he realizado yo. Este último punto resultó también de mis análisis, que, en muy frecuentes ocasiones, se apoyan en los aciertos de investigaciones anteriores. Así, para el análisis de *La tía Julia y el escribidor*, he insistido en que, a pesar de la aparente sencillez estructural de la obra, no es posible trazar límites nítidos entre las dos partes ni entre los dos tipos de literatura (elevada y popular) que a primera vista corresponden a esas partes. Mi razonamiento siguió esencialmente tres líneas argumentativas; a saber, la mirada crítica del narrador maduro hacia su yo adolescente, la lectura paródica así como la lectura autoparódica. Para mi análisis de *La invención de Morel* me centré en las ambigüedades que conlleva la multiplicidad, la cual se enfocó desde tres ángulos; la presencia de un narrador de baja fiabilidad, la puesta en abismo por tres niveles de enunciación y la fluctuación genérica. Por último, mi análisis de *Tres tristes tigres* exploró diferentes tipos de tensiones, generadas por las confrontaciones entre la oralidad y la escritura, entre el mundo de las mujeres y el de los hombres, entre lo auténtico y lo falso y entre el original y su traducción.

El segundo objetivo de esta tesis era metodológico: hacer una propuesta para el análisis de la traducción de la ironía en un corpus literario (a) explicitando cuanto posible los desafíos metodológicos de este tipo de trabajo y (b) enfocando en factores contextuales del acto traductor y sus posibles incidencias en la ironía del texto traducido. La doble preocupación que acabo de mencionar –desafíos metodológicos por una parte e interés por las interrelaciones entre factores contextuales e ironía literaria traducida por otra– explica que mi acercamiento a los textos literarios haya sido tan

ecléctico. Volveré sobre este carácter ecléctico en la evaluación crítica del método concebido aquí y el uso diferente que he hecho de él para los tres análisis. Antes, sin embargo, me detendré en el carácter multidisciplinario inherente a la traductología y la forma en que éste se ve reflejado en mi propio trabajo. Esta reflexión me dará también la oportunidad de esbozar las líneas y las conclusiones más importantes del trabajo.

No soy la primera en advertir posibles riesgos en el carácter multidisciplinario de la traductología<sup>157</sup>, que es una disciplina que se nutre de muchas otras, muy diferentes: la sociología, la lingüística (contrastiva, textual), la pragmática, la crítica literaria, la historia, la ciencia cognitiva, la psicología o la teoría de la comunicación. La lista es larga y ni siquiera pretende ser exhaustiva. Por lo general, entre los posibles riesgos relacionados con el carácter multidisciplinario se mencionan el uso de un metalenguaje frágil e inestable así como la coexistencia difícil de supuestos teóricos y tradiciones de investigación muy diferentes.

Por paradójico que parezca, los mismos autores que señalan las posibles trampas también reconocen que esa multidisciplinariedad es inevitable. La coexistencia de campos de influencia tan variados se explica como la consecuencia lógica del objeto de estudio, que es, por principio, multifacético. Es cierto que la traducción literaria, la que ha sido abordada en este trabajo, es sólo un *tipo* de traducción que coexiste con muchos otros, ya sea la traducción técnica, jurídica o periodística, para enumerar sólo algunos. O, si se establece una clasificación no según el tipo de texto sino de acuerdo con la *modalidad* de traducción, se presentan otras muchas subdivisiones. De nuevo, la traducción escrita, de la que se ha tratado aquí, es tan sólo una entre muchas otras modalidades, coexistiendo con la interpretación simultánea, consecutiva o de enlace, o todavía la traducción audiovisual. Y también en este último caso, la lista no es exhaustiva. Pero, insisto, de ninguna manera es posible evitar el carácter multidisciplinario, incluso en el caso de una investigación que se limita a un solo *tipo* de texto o una sola *modalidad*. La razón principal está en la multiplicación de factores susceptibles de influenciar en el acto traductor individual. Esta lista de posibles factores es, por principio, muy heterogénea; algunos factores son de índole cognitiva, otros atañen a lo propiamente sociocultural y otros todavía conciernen cuestiones exclusivamente lingüísticas. Otro desafío más proviene del hecho de que los factores condicionantes intervienen *simultáneamente* y con frecuencia de forma *interdependiente*. Explicar algunos de ellos implica pues, forzosamente, recurrir a conceptos, preguntas y métodos provenientes de una variedad de disciplinas.

El presente trabajo no constituye ninguna excepción al carácter multidisciplinario que tanto caracteriza la traductología. Se observa entre otras cosas en cómo he

---

<sup>157</sup> Ver entre otros Chesterman 2002, Gambier y Van Doorslaer 2007, Snell-Hornby 2007, Marco 2007, Pokorn 2007.



combinado enfoques, preguntas de investigación y métodos provenientes de disciplinas muy diferentes. De más está decir que el campo de trabajo que influyó más que cualquier otro ha sido el del análisis literario. Es cierto, no siempre ha sido fácil aunar posiciones entre el análisis literario y la traductología. Una de las causas está en que la *razón de ser* de ambos, el análisis literario por una parte y la traductología por otra, es tan diferente. A riesgo de simplificar, resumiré las diferencias entre ambas diciendo que tanto la postura crítica ante el texto sometido a análisis como las preguntas hechas al texto son radicalmente diferentes. Si en la traductología predomina el *¿por qué?*, buena parte del análisis literario parece motivada en primer lugar por el *¿cómo?* Dicho en otros términos, para el traductólogo, las preguntas más apremiantes son de tipo *¿por qué* el texto (no) ha sido traducido? o *¿por qué* ha sido traducido (o no) de una manera determinada? En cambio, el crítico literario se interesa antes que nada por preguntas de tipo *¿cómo* significa el texto para el lector (individual o colectivo)? *¿Qué* particularidades textuales, contextuales o intertextuales hacen que signifique de una manera dada?

En mi trabajo, esta bifurcación entre el *por qué* y el *cómo* resalta en la estructura bipartita de los capítulos dedicados a las novelas del corpus (los capítulos IV, V y VI). Me refiero en particular a la subdivisión del análisis de las novelas en dos partes: una primera que corresponde al análisis *literario* y una segunda que corresponde al análisis *traslatorio*. Para cada novela, el primer acercamiento se ha hecho de acuerdo con preguntas pertenecientes al campo del análisis literario. *¿Cómo* significa el texto literario para mí? *¿Qué* propiedades textuales hacen que signifique de esa forma? Éstas han sido las preguntas clave en la primera fase del análisis de texto. Después de este primer acercamiento al texto se han privilegiado preguntas que se sitúan en el campo de la traductología *stricto sensu*. Allí, la dimensión esencialmente interpretativa de la primera fase dejó mayor espacio a una dimensión explicativa, lo que se puso de relieve también en el tipo de preguntas: *¿Por qué* se ha traducido la ironía, o algún fenómeno afín, de una manera dada? *¿Qué* factores (textuales, contextuales o intertextuales) hacen que la ironía de una traducción dada se modifique?

Ahora bien, la forma en que disocio aquí los dos tipos de preguntas crea la falsa impresión de que la primera fase, más interpretativa, puede separarse nítidamente de la segunda, más explicativa. Pues no; bien al contrario. He formulado, desde un principio, mis reservas ante una postura demasiado rígida subyacente en muchos trabajos empírico-descriptivos en traductología, según la cual el objeto de investigación existe de modo independiente de la posición del investigador. Estas reservas se formularon en varias partes del trabajo, a veces de forma explícita y a veces sólo implícitamente. Primero, y de modo explícito, en el primer capítulo, donde he insistido en las interferencias entre dos niveles de interpretación: una primera interpretación realizada por el traductor y una segunda, realizada esta última por el investigador. De acuerdo con la concepción de la traducción como metaliteratura, o como continuo entre interpretación crítica y traducción, el investigador lleva a cabo una interpretación de

*segundo grado*. Mis reservas ante la separación entre la interpretación y la explicación también están presentes, aunque de modo implícito, en la propia configuración del corpus. Éste también emana, en parte, de un movimiento interpretativo. Como lo he expuesto en el segundo capítulo dedicado a la descripción y justificación del corpus, los factores de selección han sido varios: la lengua fuente, la disponibilidad de los textos (el que las obras fueran traducidas a cada una de las lenguas meta), ciertas preocupaciones relacionadas con las fechas de publicación (el que todas fueran escritas en el siglo XX), o la inclusión de varias culturas meta. Esto no quita que a estos criterios relativamente objetivos se uniera otro, cuya dependencia del acto interpretativo es indiscutible. Me refiero a mi preocupación por incluir novelas cuya ironía es suficientemente variada o se señala con una intensidad variada, lo cual corresponde incuestionablemente a un movimiento interpretativo. Finalmente, donde más explícitamente se ve reflejada mi convicción de que es imposible separar nítidamente descripción, interpretación y explicación es en el capítulo dedicado a *La tía Julia y el escribidor*. El objetivo de este capítulo era ejemplificar el instrumento analítico desarrollado en el capítulo III. Recordemos primero que ese instrumento reúne tres componentes básicos de la ironía: (i) la semántica (o el mecanismo lógico), (ii) el aspecto evaluativo y (iii) las señalizaciones o desencadenantes de la interpretación irónica. El objetivo del capítulo dedicado a *La tía Julia y el escribidor* era, entonces, la puesta en práctica del instrumento metodológico. La reflexión sobre las estrechas relaciones entre la interpretación de la novela por una parte y la identificación y comparación de fragmentos irónicos por otra se hizo en dos pasos sucesivos. Primero, apoyándome en Fish, quien nos recuerda que ninguna interpretación literaria es válida *siempre* y para *cualquier comunidad discursiva*. He aspirado a mayor transparencia, explicitando mi propia interpretación de la novela: disociándome resueltamente de una lectura que asocia de forma automática ideología y escritura, he privilegiado una lectura que toma inicio en las numerosas contradicciones conllevadas por una estructura que pretende ser dicotómica, pero sólo lo es en apariencia. Segundo, la estrecha relación entre la interpretación literaria y la identificación así como la evaluación de los fragmentos irónicos también se dejó entrever en la discusión traductológica de los fragmentos. En efecto, en numerosas ocasiones he insistido en la imposibilidad de considerar las fases de la interpretación, la descripción y la explicación como entidades separadas.

Todo lo dicho hasta ahora parece sugerir que el desafío de la multidisciplinariedad se presenta sólo en el *tipo de preguntas* hechas a los textos sometidos a análisis. O que la complejidad estriba únicamente en la imposibilidad de separar nítidamente movimientos interpretativos, descriptivos y explicativos. Pero los desafíos que implica la multidisciplinariedad se dejan entrever en mi trabajo también de otra forma, una vez formulado con toda claridad el *porqué* tan característico de la traductología. Hago referencia al uso de metodologías que suelen asociarse a “giros” muy diferentes en la historia de la traductología (Snell-Hornby 2006). Esto se desprende ante todo de la forma

en que he abordado los dos otros títulos del corpus. Recordemos primero que, a diferencia del capítulo dedicado a *La tía Julia y el escribidor*, mi acercamiento a *La invención de Morel* y *Tres tristes tigres* se ha hecho con hipótesis explícitamente pensadas y formuladas desde las interrelaciones entre la ironía, la traducción y el contexto traductor. Esto, sin embargo, no implica que el tipo de hipótesis y el lugar que ocupa la ironía respecto a la hipótesis hayan sido idénticos. En el capítulo sobre *La invención de Morel*, la hipótesis de trabajo se ha construido a partir de observaciones preliminares que no tenían que ver *sensu stricto* con la ironía del TF, sino con los métodos de traducción empleados. He postulado, en una fase preliminar del análisis, que las tres traducciones no se habían realizado de acuerdo con las mismas normas iniciales: la traducción francesa y la neerlandesa adhieren mucho más al principio de la adecuación, mientras que la norteamericana se inclina más hacia el polo de la aceptabilidad. Por otra parte, he tomado apoyo en la tesis de Venuti, según la cual los traductores que traducen para la cultura anglosajona contemporánea tienden a eliminar las peculiaridades lingüísticas y estilísticas, así como las ambigüedades léxicas, asegurando de este modo una legibilidad cómoda del texto traducido. Claro está, he matizado fuertemente estas categorías teóricas, cuyo valor, recordémoslo, no excede el propiamente heurístico. Efectivamente, las decisiones que me llevan a catalogar determinadas técnicas traductoras como globalmente más inclinadas hacia el polo de la aceptabilidad o hacia su polo opuesto (el de la adecuación) no son absolutas. Muchos fragmentos analizados han dejado en claro que las intervenciones puntuales del traductor individual frecuentemente escapan al rigor de categorías dicotómicas.

Cerrando este paréntesis sobre los necesarios matices en las categorías, vuelvo ahora sobre la forma en que se ha construido la hipótesis en el capítulo dedicado a *La invención de Morel*. Las observaciones preliminares dieron lugar a una hipótesis predictiva, según la cual la tendencia a la explicitación del texto norteamericano tendría una incidencia en el efecto irónico global de esa misma traducción. Dicho en otros términos, y teniendo en cuenta el tipo de ironía articulada en *La invención de Morel* –una ironía sutil y difusa que debe mucho a la comunicación indirecta, fragmentada y ambigua de un narrador poco fidedigno–, he postulado que entre más explícito se vuelve el discurso del narrador, menos potencial irónico tendrá la novela. Los criterios a la base de las categorías empleadas para comprobar esta hipótesis han sido, lingüísticamente hablando, heterogéneos; son coherentes en la medida en que tienen en común el que funcionan, en la novela, como recursos expresivos, o bien de la inestabilidad genérica de la obra (es el caso de la puntuación) o bien de la inestabilidad enunciativa, concretizada esta última por las ambigüedades que envuelven al narrador (es el caso de las diversas figuras literarias). He concluido que los contrastes entre los fragmentos traducidos permiten, efectivamente, establecer una relación entre la explicitación y cierta atenuación del efecto irónico global del texto norteamericano. Claro está, he formulado esas conclusiones con mucha cautela. En primer lugar, porque mi método no incluye un

conteo estricto mediante el cual se cifran los casos de reducción, *statu quo* o intensificación del efecto irónico. En segundo lugar, porque el valor que le otorgo a estas evaluaciones no se quiere en absoluto normativo. Estoy resueltamente del lado de los que reconocen que la traducción viene influenciada por una serie muy diversa de factores y que mantener la ironía del texto original, por muy funcional que ésta sea en la novela, no siempre constituye la prioridad del traductor.

Pasemos ahora al tipo de hipótesis adoptado en el capítulo dedicado a *Tres tristes tigres*. También aquí la hipótesis ha sido predictiva, pero la forma en que se ha construido ésta es muy diferente. Aludo al hecho de que la hipótesis se ha basado *no* en observaciones textuales efectuadas en una fase preliminar, *sino* en condiciones externas relacionadas con el proceso traductor. Tres condiciones intervinieron en la formulación de la hipótesis. Primero, las condiciones de trabajo. Más en particular, el que el traductor francés y la traductora norteamericana colaboraran íntimamente con el autor Cabrera Infante, allí cuando no hubo colaboración alguna entre los traductores holandeses y el autor original. Segundo, las fechas de publicación: la traducción francesa y la norteamericana se publicaron en fechas muy próximas (1970 y 1971 respectivamente), mientras que la neerlandesa se publicó más de veinticinco años después (una primera publicación en 1997, seguida por una segunda versión ligeramente modificada en 2002). Tercero, la reputación del propio Cabrera Infante quien no duda en declarar que la traducción de una novela suya constituye una oportunidad ideal para remodelar la obra en cuestión.

Estos tres elementos formaron la piedra angular de mi hipótesis inicial, según la cual las intervenciones del traductor francés y de la traductora norteamericana serían comparables, y que estas dos traducciones mostrarían diferencias sustanciales comparadas con el otro texto meta. Para comprobar esta hipótesis he trabajado con una serie de categorías transversales (intertextualidad, humor, sátira, variantes interlingüales). La hipótesis inicial fue rechazada casi de inmediato: sólo muy pocos casos muestran de forma concluyente que las intervenciones en el texto francés y norteamericano se asemejan más, comparadas con las intervenciones en el texto neerlandés. Lo que es más, para muchos casos, se presenta una configuración bien distinta: no los textos francés y norteamericano se asemejan *sino* las traducciones norteamericana y neerlandesa. Para otras categorías todavía, la traducción norteamericana muestra intervenciones muy diferentes a lo que se presenta en las otras dos traducciones.

Dados estos resultados, inesperados y particularmente contrastados, se ha completado la hipótesis inicial con una serie de factores explicativos, documentados esencialmente en fuentes “metatraductivas”. Para empezar, una breve exploración de la trayectoria personal de los traductores descartó la posible influencia de la experiencia profesional. Después de todo, esta influencia bien pudo haber influenciado en la traducción de una obra tan compleja estructural y temáticamente. Después, un breve

examen de los campos literarios respectivos puso en evidencia que la traducción neerlandesa no era un proyecto evidente, económicamente hablando, y que ésta se realizó gracias al interés particular del editor y de uno de los traductores. Al igual que la traductora norteamericana, el traductor holandés declaró tener cierta fascinación por el carácter lúdico y metaliterario de la obra. Estas observaciones explican la recreación de muchos juegos de palabras observados en los textos. Por otra parte, las fuentes metatraductivas también pusieron de manifiesto que los tres traductores tienen concepciones muy diferentes respecto a su propio papel y su (in)visibilidad, o todavía respecto a su (in)fidelidad al original. Finalmente, la trayectoria personal y profesional del autor también deja sospechar que el *tipo* y el *grado* de colaboración del autor con el traductor francés y la traductora norteamericana, Bensoussan y Levine respectivamente, hayan sido muy diferentes.

Contrastando ahora los enfoques adoptados en los capítulos sobre *La invención de Morel* y *Tres tristes tigres*, saltan a la vista diferencias abismales. En el capítulo sobre *La invención de Morel*, e incluso si la descripción (o la deducción) de posibles normas no constituía el objetivo de mi indagación, siguen muy presentes los vínculos con los estudios descriptivos que efectúan comparaciones textuales con el fin de sacar conclusiones sobre las normas que operan sobre un traductor en una cultura determinada y en un momento histórico específico. Eso sí, he modificado el lugar que ocupan en mi razonamiento las afirmaciones sobre las normas: más que constituir el punto final, en mi tesis constituyen el punto de partida de un análisis que indaga en la posible incidencia que pueden tener las normas en la ironía traducida. Sin embargo, al haber formulado mi hipótesis de esa manera, no he podido eludir lo que suelen reprochar a este tipo de indagaciones; a saber, cierta predilección por modelos abstractos y generales que se ocupan unilateralmente de la *dimensión transindividual* de la traducción, descuidando así el papel desempeñado por el traductor *individual*. Mi intención por subsanar esta desventaja quedó manifiesta en el capítulo sobre *Tres tristes tigres*. Allí, tanto mi punto de partida como el enfoque de análisis se centraron en lo que el traductor individual puede aportar a la traducción. Para ello, he adoptado un enfoque más afín al sociológico, incluso si, como lo he sugerido, éste se completa idealmente con métodos más abiertos a la dimensión crítico-interpretativa, y no sólo relacional en un sentido sociológico. A diferencia del análisis de *La invención de Morel*, el análisis de *Tres tristes tigres* dio más importancia al *peritexto*, entendido éste en un sentido lato. En otros términos, mi indagación se adentró en los fenómenos que acompañaron la producción de la novela y de las tres traducciones: las condiciones de la colaboración (o ausencia de ésta), las trayectorias del autor y de los traductores, o todavía, las poéticas del autor y de los traductores.

Tras esta reflexión sobre la variedad en las preguntas de investigación, los enfoques y los objetivos, precisaré todavía que cada uno de los análisis textuales ha dejado preguntas sin contestar y ha mostrado la necesidad de verificar más a fondo algunas

conclusiones formuladas durante los análisis. Estas preguntas y pistas las he formulado en las conclusiones intermedias que cerraban los análisis textuales (véanse los puntos 4.6, 5.5 y 6.6), por lo que aprovecharé el espacio aquí para hacer una última observación, relacionada con mi método.

Empezaré por decir que, retrospectivamente, el espacio dedicado al instrumento metodológico puede parecer desproporcionado, en particular si se toma en cuenta que no se ha mantenido éste de forma rigurosa para el análisis de *todas* las novelas. La razón de ello, la he mencionado en varias partes del trabajo: al perseguir un objetivo diferente en cada análisis, no se ha podido hacer siempre el mismo uso del instrumento. Por ejemplo, el que la reflexión metodológica constituyera la preocupación central en el capítulo IV, dedicado a *La tía Julia y el escribidor*, explica que estuviera tan presente en ese análisis el vínculo con mi propuesta metodológica elaborada en el tercer capítulo. Este vínculo entre el método concebido de modo abstracto en el capítulo III y el análisis concreto en el capítulo IV se hizo incluso más explícito porque organicé el análisis traslatorio de acuerdo con la dimensión semántica de los fragmentos sometidos a análisis. Así, agrupé primero fragmentos irónicos basados en la ironía de tipo sustitutivo, para ocuparme después de fragmentos cuya ironía se basa en la polifonía (la segunda subcategoría) y la inadecuación, incompatibilidad e incongruencia (la tercera subcategoría). Sin embargo –y muestra de ello es mi paulatino abandono del orden riguroso empleado para la presentación de los fragmentos–, el análisis de *La tía Julia y el escribidor* dejó entrever también que los casos que mayor información proporcionan sobre la interpretación traductora son aquellas ironías cuya superposición de significados es generada por una estructura doble menos unívoca, o cuyo carácter evaluativo no se deduce con facilidad, o, todavía, cuyas señalizaciones textuales son más sutiles o se apoyan en marcos interpretativos más amplios. Esta observación se formuló también en la conclusión del cuarto capítulo, donde destaqué una de las paradojas de mi trabajo. En efecto, cuanto más dependiente sea la ironía de un efecto difuso, tanto más tenue se hace la relación entre la discusión propiamente monolingual y la traductológica.

Ahora, el que el instrumento metodológico no estuviera tan explícitamente presente en los otros dos análisis, *La invención de Morel* y *Tres tristes tigres* respectivamente, no sólo guarda relación con esta tensión que acabo de mencionar, tensión entre la discusión propiamente monolingual y la traductológica. También se quiere como consecuencia de la variedad en los objetivos perseguidos en esta tesis. En los análisis mismos (el capítulo V y VI respectivamente) así como en la primera parte de esta conclusión se puso de manifiesto cuan diferentes son estos objetivos. Aunque ambas novelas tienen en común haber sido analizadas a partir de una hipótesis pensada desde las interrelaciones entre el texto traducido y su contexto, las diferencias son considerables. El análisis traslatorio de *La invención de Morel* enfocó en la dimensión transindividual de la traducción mientras que el análisis traslatorio de *Tres tristes tigres* se propuso realzar la dimensión individual

de la traducción. Como lo he explicado antes, uno de los corolarios de esta intención de variar el punto de atención primordial es la variación considerable en el tipo de ironía. Me refiero a la selección de *Tres tristes tigres* como texto particularmente adecuado para una indagación centrada en la dimensión individual, más que transindividual. Al priorizar otros criterios de selección (entre los cuales, las particulares condiciones del proceso traductor, la disponibilidad de fuentes metatraductivas y la complejidad estructural y temática de la novela), el carácter irónico, stricto sensu, de esta novela se presta a discusión.

Mis reservas ante un método aplicado rígidamente y mis reivindicaciones de un método modulado en función de las particularidades del texto así como en función del contexto traductor, tanto en su dimensión transindividual como individual, no implican por lo tanto que niegue por completo la utilidad de la propuesta desarrollada en el tercer capítulo. Bien al contrario; integrar en un solo esquema varias facetas propias del fenómeno literario ha sido un ejercicio útil que permitió conceptualizar mejor los factores que intervienen simultáneamente en la interpretación irónica. A lo largo de mi acercamiento a los textos, y a lo largo de mi identificación de fragmentos irónicos, la red conceptual ha sido un valioso auxiliar para enfrentarme con la ironía, un fenómeno “tan poco analizable” (Ruiz Gurillo y Padilla 2009: 8), en extremo “elusivo” (Ballart 1994: 22) o que forma parte de un campo “noyé de brouillard” (Schoentjes 2001: 10). Asimismo, estoy convencida de que el carácter holístico del instrumento es una contribución a la traductología, en tanto que constituye un mapa conceptual sobre el cual se pueden ir cartografiando investigaciones posteriores. Como he advertido antes, creo que si se quiere estudiar más a fondo *cada una* de las tres dimensiones integradas en el instrumento, el método del cotejo textual, que es el que aquí he explorado, se combina idealmente con otros modos de recogida de datos o de investigación.

# Bibliografía

## 1. Adolfo Bioy Casares, Guillermo Cabrera Infante y Mario Vargas Llosa – Bibliografía primaria

- Bioy Casares, A. *Morels uitvinding*. Amsterdam: Meulenhoff, 1972. Traducido por M. Sabarte Belacortu.
- Bioy Casares, A. *The Invention of Morel*. New York: NYRB, 2006 [1964]. Traducido por R.L.C. Simms
- Bioy Casares, A. *La invención de Morel*. Madrid: Cátedra, 2007 [1940].
- Bioy Casares, A. *L'invention de Morel*. Paris: Editions Laffont, 2007 [1952]. Traducido por A. Pierhal
- Cabrera Infante, G. *Tres tristes tigres*. Barcelona: Seix Barral, 2005 [1967].
- Cabrera Infante, G. *Three Trapped Tigers*. Illinois: Dalkey Archive Press, 2004 [1971]. Traducido por D. Gardner y S. Levine en colaboración con el autor.
- Cabrera Infante, G. *Drie trieste tijgers*. Amsterdam: Ambo, 2002. Traducido por F. de Vries y T. Zeiler. [edición revisada]
- Cabrera Infante, G. *Drie trieste tijgers*. Amsterdam: Anthos, 1997. Traducido por F. de Vries y T. Zeiler.
- Cabrera Infante, G. *Tres tristes tigres*. Barcelona: Seix Barral, 1971. [segunda edición de la versión censurada, publicada originalmente en 1967].
- Cabrera Infante, G. *Trois tristes tigres*. Paris: Gallimard, 1970. Traducido por A. Bensoussan en colaboración con el autor.
- Vargas Llosa, M. *La tía Julia y el escribidor*. Madrid: Punto de Lectura, 2006 [1977].
- Vargas Llosa, M. *Tante Julia en meneer de schrijver*. Amsterdam: Meulenhoff, 2006 [1981]. Traducido por M. Sabarte.
- Vargas Llosa, M. *Aunt Julia and the scriptwriter*. New York: Picador, 2007 [1982]. Traducido por H.Lane.
- Vargas Llosa, M. *La tante Julia y le scribouillard*. Paris: Gallimard, 1979. Traducido por A. Bensoussan.

## 2. Adolfo Bioy Casares, Guillermo Cabrera Infante y Mario Vargas Llosa – Ensayos y entrevistas

- Bioy Casares, A. *Memorias*. Barcelona: Tusquets, 1994.
- Cabrera Infante, G. “Censor obseso, obsceno. *Tres tristes tigres* acostados, cazados por la censura”, en: *Nueva Sociedad*, 100, 1989, 216-222.



- Cabrera Infante, G. "Include me out", en: N. Montenegro y E.M. Santí. (comp.) *Infantería. Guillermo Cabrera Infante*. México: Fondo de Cultura Económica, (1999 [1986]), 973-979.
- Levine, S. "El traductor interno. Entrevista con Guillermo Cabrera Infante", en: *Trans*, 5, 2001, 207-215.
- Oviedo, J.M. "Conversación con Mario Vargas Llosa sobre *Vida y milagros de Pedro Camacho (La tía Julia y el escribidor)*", en: *Vuelta*, 10, 1977, 49-51. [entrevista reproducida en línea: <http://www.oocities.org/paris/2102/vista27.html>] [16/8/2008]
- Oviedo, J.M. "Conversación con Mario Vargas Llosa sobre *La tía Julia y el escribidor*", en: C. Rossman y A. Friedman. (eds.) *Mario Vargas Llosa: Estudios críticos*. Madrid: Alhambra, 1983, 200-208.
- Torres Fierro, D. "La casa de las transfiguraciones. Entrevista con Guillermo Cabrera Infante", en: *Vuelta*, 188, 1992, 52-54.
- Torres Fierro, D. "Memoria plural: Entrevista con Danubio Torres Fierro", en: N. Montenegro y E.M. Santí. (comp.) *Infantería. Guillermo Cabrera Infante*. México: Fondo de Cultura Económica, (1999 [1986]), 1066-1097.
- Vargas Llosa, M. *Historia secreta de una novela*. Barcelona: Tusquets, 1971.
- Vargas Llosa, M. *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary*. Madrid: Seix Barral, 1975.
- Vargas Llosa, M. *Contra viento y marea. Vol I*. Barcelona: Seix Barral, 1986.
- Vargas Llosa, M. *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*. Barcelona: Seix Barral, 1991a.
- Vargas Llosa, M. *A writer's reality*. New York: Syracuse University Press, 1991b.

### 3. Bibliografía teórica y crítica sobre literatura

- Alazraki, J. "Las crónicas de Don Bustos Domecq", en: *Revista Iberoamericana*, 70, 1970, 87-93.
- Altmann, M. "Tres tristes tigres: caja de resonancia de la polifonía habanera", en: R. Eberenz. (ed.) *Diálogo y oralidad en la narrativa hispánica moderna. Perspectivas literarias y lingüísticas*, Madrid: Verbum, 2001, 211-228.
- Amar Sánchez, A. *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2000.
- Angvik, B. *La narración como exorcismo: Mario Vargas Llosa, obras (1963-2003)*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Baixeras Borrel, R. *Análisis pluridisciplinar de Tres tristes tigres para el estudio de la poética de Guillermo Cabrera Infante*. Tesis doctoral no publicada. Barcelona: Universidad Pompeu Fabra, Facultad de Humanidades, 2006. [En línea: <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/7434/trbb.pdf?sequence=1>] [11/4/ 2008]
- Bakhtin, M. *The Dialogic Imagination: Four Essays by M.M. Bakhtin*. Austin: University of Texas Press, 1981.
- Barreneche, G. "Deception or Creation? Translations in Guillermo Cabrera Infante's *Tres tristes tigres*", en: *Romance Notes*, 47, 2007, 301-311.
- Barrera, T. "Adolfo Bioy Casares y la narrativa. Introducción y edición crítica a *La invención de Morel y El gran Serafín*". Madrid, Cátedra, 2007 [1982], 11-84.
- Benson, J. *New Critical Approaches to the Short Stories of Ernest Hemingway*. Durham, N.C.: Duke University Press, 1998 [1991].

- Block de Behar, L. "Nuevas versiones de un pacto fáustico", en: A. Toro y S. Regazzoni. (eds.) *Homenaje a Adolfo Bioy Casares. Una retrospectiva de su obra*. Vervuert: Iberoamericana, 2002, 23-40.
- Booth, W. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1961.
- Carter, D., McRae, J. (eds.) *The Routledge History of Literature in English: Britain and Ireland*. London: Routledge, 1997.
- Casanova, P. *La République mondiale des Lettres*. Paris: Seuil, 2008 [segunda edición; primera edición de 1999].
- Eco, U. *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*. Paris: Grasset, 1985 [1979].
- Eco, U. *Interpretation and Overinterpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Ellis, R. "The inscription of masculinity and whiteness in the autobiography of Mario Vargas Llosa", en: *Bulletin of Latin American Research*, 17 (2), 1998, 223-236.
- Enkvist, I. *Las técnicas narrativas de Vargas Llosa*. Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis, 1987.
- Espina Pérez, D. *Diccionario de Cubanismos*. Barcelona: Talleres de Artes Gráficas Manuel Pareja, 1972.
- Establier Pérez, H. *Mario Vargas Llosa y el nuevo arte de hacer novelas*. Alicante: Universidad de Alicante, 1998.
- Even Zohar, I. "Polysystem Theories", en: *Poetics Today*, 11 (1), 1990, 9-26.
- Felgine, O. *Roger Caillois: Biographie*. Paris: Stock, 1994.
- Fernández, R. "El refranero en T.T.T." en: *Revista Iberoamericana*, 1991, 265-272.
- Fish, S. *Is There a Text in this Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1980.
- Fludernik, M. *The Fictions of Language and the Languages of Fiction: The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*. London: Routledge, 1993.
- Franklin Lewis, E. "Huellas en el hielo. Hemingway en *Tres tristes tigres*", en: *Revista Hispánica Moderna*, 46, 1993, 131-140.
- Frazer, S. "Rose Sélavy et compagnie in Robert Desnos", en: *L'Herne*, 54, 1987, 109-119.
- García Serrano, V. "Un pre-texto problemático: La advertencia de *Tres tristes tigres*", en: *Hispanófila*, 101, 1991, 87-92.
- Geisdorfer Feal, R. *Novel Lives: The Fictional Autobiographies of Guillermo Cabrera Infante and Mario Vargas Llosa*. Chapel Hill, North Carolina: University of North Carolina Press, 1988.
- Genette, G. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987.
- Genette, G. *Discours du Récit*, Paris: Seuil, 2007 [1983].
- Gilard, J. "Les anagrammes de Morel. Notes sur un récit de Bioy Casares", en: *Caravelle*, 64, 1995, 139-145.
- Glantz, M. "Bioy Casares y la percepción privilegiada del amor: *La invención de Morel y la Arcadia Pastoril*", en: *Intervención y pretexto*, México, UNAM, 1980, 29-52.
- Gnutzmann, R. "Análisis estructural de la novela *La tía Julia y el escribidor*", en: *Anales de la Literatura Hispanoamericana*, 8, 1980, 93-118.
- Gnutzmann, R. *¿Cómo leer a Mario Vargas Llosa?* Madrid: Ediciones Júcar, 1992.
- González Echevarría, R. *The Voice of the Masters. Writing and Authority in Modern Latin American Literature*. Texas: University of Texas Press, 1988 [1985].

- Goytisolo, J. "Lectura cervantina de *Tres tristes tigres*", en: *Revista Iberoamericana*, 42, 1976, 1-18.
- Granados Garnica, V. *Historias desde la posmodernidad. Boquitas pintadas y La tía Julia y el escribidor. Del recurso estructural al homenaje, de la crítica a la nostalgia*. Tesis doctoral no publicada. México, UNAM, Departamento de Filosofía y Letras, 2009. [En línea: [http://132.248.9.9:8080/tesdig2/Procesados\\_tesis\\_2009/noviembre/0651255/Index.html](http://132.248.9.9:8080/tesdig2/Procesados_tesis_2009/noviembre/0651255/Index.html)] [4/1/2010]
- Griffo, L. "Laura y la identidad en *Tres tristes tigres*", en: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1995, 89-94.
- Guibert, R. *Seven Latin American Writers Talk to Rita Guibert*. New York: Albert A. Knopf, 1973.
- Hasset, J. "El escritor ante el espejo", en: J.M. Oviedo. (ed.) *Mario Vargas Llosa*. Madrid: Taurus, 1981, 276-283.
- Hemingway, E. *Por quién doblan las campanas*. Santiago de Chile: Editorial Andres Bello, 1991 [1940].
- Herman, D. *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative (Frontiers of Narrative)*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2002.
- Jiménez, R. *Guillermo Cabrera Infante y Tres tristes tigres*. Miami: Ediciones Universal, 1977.
- Jordan, M.E. "Borges y Bioy: La invención de Morel", en: A. Toro y S. Regazzoni. (eds.) *Homenaje a Adolfo Bioy Casares. Una retrospectiva de su obra*. Vervuert: Iberoamericana, 2002, 123-134.
- Kristal, E. *Temptation of the Word: The Novels of Mario Vargas Llosa*. Nashville, Tenn.: Vanderbilt University Press, 1998.
- Kristal, E. "La política y la crítica literaria. El caso Vargas Llosa." en: *Perspectivas*, 4 (2), 2001, 339-351.
- Lange, C. *Modos de parodia. Guillermo Cabrera Infante, Reinaldo Arenas, Jorge Ibarquiengoitia y José Agustín*. Bern: Peter Lang, 2008.
- Levine, S. "Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges: La utopía como Texto", en: *Revista Iberoamericana*, 100-101, 1977, 415-432.
- Levine, S. *Guía de Bioy Casares*. Madrid: Fundamentos/Espiral, 1982.
- Levine, S. "Translation as (Sub) Version: On Translating Infante's *Inferno*", en: *SubStance*, 13 (1), 1984, 85-94.
- Ludmer, J. "Tres tristes tigres. Órdenes literarios y jerarquías sociales", en: *Revista Iberoamericana*, 45, 1979, 493-512.
- Mac Adam, A. "Borges y Bioy: La invención de Morel", en: A. Toro y S. Regazzoni. (eds.) *Homenaje a Adolfo Bioy Casares. Una retrospectiva de su obra*. Vervuert: Iberoamericana, 2002, 111-121.
- Machover, J. *La memoria frente al poder. Escritores cubanos del exilio: Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Reinaldo Arenas*. Valencia: Universidad de Valencia, 2001.
- Martin, G. "Mario Vargas Llosa: Errant knight of the liberal imagination", en: J. King (ed.) *Modern Latin American Fiction*. London: Faber and Faber, 1987, 205-233.
- McCracken, E. "Llosa Vargas *La tía Julia y el escribidor*". The new novel and the mass-media", en: *I & L - Ideologies & Literature*, 3, 1980, 54-69.
- Mudrovic, M. *Mundo Nuevo / New World: Cultura y Guerra Fría en la década del 60 and Cold War of the 60s*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 1997.
- Navascués, J. *El esperpento controlado. La narrativa de Adolfo Bioy Casares*. Pamplona: Ediciones de la Universidad de Navarra, 1990.
- Nelson, A. *Guillermo Cabrera Infante. Asseys, Essays, and other Arts*. New York: Twane Publishers, 1999.
- Nelson, A. "El doble, el recuerdo y la muerte: elementos de fugacidad en la narrativa de Guillermo Cabrera Infante", en: *Revista Iberoamericana*, 49, 1983, 509-521.

- Omaña, B. "Ideología y texto en Vargas Llosa: Sus diferentes etapas", en: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 26, 1987, 137-154.
- Ortega, J. "Guillermo Cabrera Infante" en: J. Ríos. (comp.) *Guillermo Cabrera Infante*. Madrid: Fundamentos, 1974, 187-207.
- Oviedo, J.M. *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*. Barcelona: Seix Barral, 1982.
- Paterson, J. (ed.) *Postmodern and the Quebec novel*. Toronto: University of Toronto Press, 1994.
- Payne, J. *Conquest of the New Word: Experimental Fiction and Translation in the Americas*. Austin: University of Texas Press, 1993.
- Paz Soldán, E. "La imagen fotográfica, entre el aura y el cuestionamiento de la identidad: una lectura de *La paraguaya* y *La invención de Morel*", en: *Revista Iberoamericana*, 221, 759-770.
- Peavler, T. "Guillermo Cabrera Infante's debt to Ernest Hemingway", en: *Hispania*, 62, 1979, 289-296.
- Prada, R. *Literatura y realidad*. México: FCE/UV/UAP, 1999.
- Regazzoni, S. "El doble en la obra de Adolfo Bioy Casares", en: A. Toro y S. Regazzoni. (eds.) *Homenaje a Adolfo Bioy Casares. Una retrospectiva de su obra*. Vervuert: Iberoamericana, 2002, 157-170.
- Reyes, A. *Obras Completas de Alfonso Reyes. XVI. Religión griega. Mitología griega*. México: FCE, 1989 [1964].
- Reyes, G. *Polifonía textual. La citación en el relato*. Madrid: Cátedra, 1984.
- Reyes, G. *Metapragmática: lenguaje sobre lenguaje, ficciones, figuras*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2002.
- Ricoeur, P. *Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning*. Forth Worth: The Texas Christian University Press, 1976.
- Rodríguez Monegal, E. "Estructura y significación de *Tres tristes tigres*", en: J. Ríos. (comp.) *Guillermo Cabrera Infante*. Madrid: Fundamentos, 1974, 81-129.
- Rodríguez Monegal, E. "Carnaval/Antropofagia/Parodia", en: *Revista Iberoamericana*, 45, 1979, 401-412.
- Rodríguez Monegal, E. "Notas sobre (hacia) el boom II. Los maestros de la nueva novela", en: *Obra selecta*, Caracas: Ayacucho, 2003, 120-130 [originalmente publicado en *Plural*, 6, marzo de 1972]
- Rowlandson, W. "Cabrera Infante and parody: Tracking Hemingway in *Tres tristes tigres*", en: *Modern Language Review*, 98, 2003, 620-633.
- Santí, E. M. "Introducción. Historia.", en: Cabrera Infante, G. *Tres tristes tigres*. Edición de N. Montenegro y E. M. Santí. Madrid: Cátedra, 2010.
- Scheines, G. *El viaje y la otra realidad: un ensayo y cinco cuentos*. Buenos Aires: Felro, 1988.
- Scheines, G. "Claves para leer a Adolfo Bioy Casares", en: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 487, 1991, 13-22.
- Shaw, D. *La nueva narrativa*. Madrid: Cátedra, 1981.
- Skłodowska, E. *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1991.
- Solotorevsky, M. *Literatura - Paraliteratura: Puig, Borges, Donosa, Cortázar, Vargas Llosa*. Gaithersburgh: Hispamérica, 1988.
- Souza, R. *Guillermo Cabrera Infante. Two Islands, Many Worlds*. Texas: University of Texas Press, 1996.
- Swanson, P. *The new novel in Latin America. Politics and Popular Culture after the Boom*. Manchester: Manchester University Press, 1995.

- Tamargo, M. "La invención de Morel: lectura y lectores", en: *Revista Iberoamericana*, 42, 1976, 485-495.
- Tamargo, M. *La narrativa de Bioy Casares. El texto como escritura-lectura*. Madrid: Playor, 1983.
- Tiffert Wendorff, L. *Camacho c'est moi: Parodia social y géneros literarios en La tía Julia y el escribidor*. Lima: San Marcos, 2006.
- Torres, V. *La novela bolero latinoamericana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.
- Vázquez, C. *El juego contradictorio en Cabrera Infante*. Michigan/London: University Microfilms International/Brown University, 1977.
- Volek, E. *Cuatro claves para la modernidad: análisis semiótico de textos hispánicos*. Alexandre, Borges, Carpentier, Cabrera Infante. Madrid: Gredos, 1984.
- Weiss, J. *The Lights of Home. A Century of Latin American Writers in Paris*. London/New York: Routledge, 2003.
- Williams, Raymond. "La tía Julia y el escribidor: escritores y lectores", en: J.M. Oviedo. (ed.) *Mario Vargas Llosa*. Madrid: Taurus, 1981, 284-297.

#### 4. Bibliografía teórica y crítica sobre traducción

- VV. AA. *Humour et traduction. Humour and Translation*. Volumen dedicado a la traducción del humor. *Meta*, 34 (1), 5-141.
- Attardo, S. "Translation and humor", en: J. Vandaele. (ed.) *The translator. Special issue: Translating Humour*, 8 (2), 2002, 173-194.
- Baker, M. "Corpus linguistics and Translation Studies: Implications and applications.", en: M. Baker, G. Francis y E. Tognini-Bonelli. (eds.) *Text and Technology: In Honour of John Sinclair*. Amsterdam/Philadelphia: Benjamins, 1993, 233-250.
- Baker, M. "Towards a methodology for investigating the style of a literary translator", en: *Target*, 12 (2), 2000, 241-266.
- Bakker, M. y Naaijken, T. "A Postscript. Fans of Holmes", en: K. Van Leuven-Zwart y T. Naaijken. (eds.) *Translation Studies. The State of the Art. Proceedings of the First James S Holmes Symposium on Translation Studies*. Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1991, 193-208.
- Bassnett, S. y Lefevere, A. (eds.) *Translation, History and Culture*. London: Pinter Publishers, 1990.
- Bassnett, S. y Lefevere, A. *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Clevedon: Multilingual Matters, 1998.
- Becher, V. "Towards a more rigorous treatment of the explicitation hypothesis in Translation Studies", en: *Trans-Kom*, 3 (1), 2010, 1-25. [[http://www.trans-kom.eu/bd03nr01/trans-kom\\_03\\_01\\_01\\_Becher\\_Explicitation.20100531.pdf](http://www.trans-kom.eu/bd03nr01/trans-kom_03_01_01_Becher_Explicitation.20100531.pdf)] [8/1/2011]
- Bensoussan, A. "Ateliers: Humour et traduction. Les jeux du langage", en: *Actes des Troisièmes Assises de la Traduction littéraire (Arles 1986)*. Arles: Actes Sud, 1987, 129-131.
- Bensoussan, A. "L'espagnol, une langue sur deux continents. Table ronde présentée par Laure Bataillon et animée par Albert Bensoussan", en: *Actes des Quatrièmes Assises de la traduction littéraire (Arles 1987)*. Arles: Atlas/Actes Sud, 1988, 35-63.
- Bensoussan, A. "Traducir al francés la poesía de Borges", en: *Variaciones Borges*, 5, 1998, 203-206.
- Bensoussan, A. "Traduire l'étranger", en: *Meta*, 35 (3), 1990, 597-601.
- Bensoussan, A. *Confesiones de un traidor. Ensayo sobre la traducción*. Albolote, Granada: Comares, 1999a [1995].

- Bensoussan, A. "Traduire la voix de l'Amérique Latine. Sous les griffes du tigre", en: *Publications du Lycée Chateaubriand*, 2, 1999b, 49-58.
- Bosseaux, C. "Point of view in translation. A corpus-based study of French translations of Virginia Woolf's *To The Lighthouse*", en: *Across Languages and Cultures*, 5 (1), 2004, 107-122.
- Bosseaux, C. *How Does it Feel: Point of View in Translation. The Case of Virginia Woolf into French*. Amsterdam/New York: Rodopi, 2007.
- Broeck, van den R. *De vertaling als evidentie en paradox*. Antwerpen: Fantom, 1999.
- Buzelin, H. "Translations 'in the making'", en: M. Wolf y A. Fukari. (eds.) *Constructing a Sociology of Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2007, 135-169.
- Chakhachiro, R. "Translating irony in political commentary texts from Arabic into English", en: *Babel* 53 (3), 2007, 216-240.
- Chakhachiro, R. "Analysing irony for translation", en: *Meta*, 54 (1), 2009, 32-48.
- Chesterman, A. "On the interdisciplinarity of Translation Studies", en: *Logos and Language*, 333 (1), 2002, 1-9.
- Chesterman, A. "Beyond the particular", en: A. Mauranen y P. Kujamäki. (eds.) *Translation Universals: Do they Exist?* Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2004, 33-49.
- Chesterman, A. "The status of interpretive hypotheses", en: D. Gile, G. Hansen y A. Chesterman. (eds.) *Efforts and Models in Interpreting and Translation Research*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2008a, 49-61.
- Chesterman, A. "On explanation", en: A. Pym, M. Schlesinger y D. Simeoni. (eds.) *Beyond Descriptive Translation Studies*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2008b, 363-379.
- Cohn, D. "A tale of two translation programs: politics, the market, and Rockefeller funding for Latin American literature in the United States during the 1960s and 1970s", en: *Latin American Research Review*, 41 (2), 2006, 139-164.
- Coromines i Calders, D. "A proposed methodology for analysing the translation of prose fiction texts with a narratively bound ironic component", en: K. Lievois y P. Schoentjes. (eds.) *Linguistica Antverpiensia. Translating Irony*, 9, 2010, 63-98.
- De Wilde, J. "Tout le touin touin. Over meertaligheid en homogenisering", en: *Filter*, 16 (4), 2009, 25-32.
- De Wilde, J. "Diverging author/translator Interventions in the Dutch, French and US Translations of the Cuban novel *Tres tristes tigres*: Some Explanatory Factors", en: O. Azadibougar (ed.) *The Known Unknowns of Translation Studies: Selected Essays in Honor of the Twentieth Anniversary of CETRA (1989-2009)*, 2010a. [En línea: <http://www.kuleuven.be/cetra/papers/papers.html>] [1/7/2010]
- De Wilde, J. "The analysis of translated literary irony. Some methodological issues", en: K. Lievois y P. Schoentjes. (eds.) *Linguistica Antverpiensia. Translating Irony*, 9, 2010b, 25-44.
- De Wilde, J. "De vertaling van ironie in een literair corpus. Voorstel van een onderzoeksinstrument", en: *Handelingen van de Koninklijke Zuid-Nederlandse Maatschappij voor Taal- en Letterkunde en Geschiedenis LXIII 2009*. Gent: Academia Press, 2010c, 57-74.
- Delabastita, D. *There's a Double Tongue. An Investigation into the Translation of Shakespeare's Wordplay with Special Reference to Hamlet*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 1993.
- Félix Fernández, L. "La ambigüedad: sal y pimienta del teatro humorístico. Un desafío para el traductor", en: L. Félix Fernández y E. Ortega Arjonilla. (coord.) *Estudios sobre traducción e interpretación. Actas de las II Jornadas Internacionales de Traducción e Interpretación de la Universidad de Málaga (17-20 de marzo de 1997)*. Málaga: Universidad de Málaga, 481-504.

- Fernández Polo, F. *Traducción y retórica contrastiva. A propósito de la traducción de textos de divulgación científica del inglés al español*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1999.
- Flynn, P. "Exploring literary practices. A focus on ethos", en: *Target*, 19, 2007, 21-44.
- Flynn, P. (2009). "Fieldwork in translation. Why not ask them yourself". Seminario de la Escuela Doctoral Cetra, Lovaina, 24 de agosto de 2009.
- Gambier, Y. y Van Doorslaer, L. "How about meta?", en: *Target*, 19 (2), 2007, 189-195.
- Gentzler, E. "Translation, poststructuralism, and power", en: M. Tymoczko y E. Gentzler. (eds.) *Translation and Power*. Massachusetts: University of Massachusetts Press. 2002, 195-218.
- Ghazala, H. "Touching upon the translation of the style of irony (English-Arabic)", en: *Babel*, 53 (1), 2007, 22-31.
- Goethals, P. y De Wilde, J. "Deictic center shifts in literary translation: The Spanish translation of Nootboom's *Het volgende verhaal*", en: *Meta*, 54 (4), 2009, 770-794.
- Gouanvic, J-M. *Sociologie de la traduction. La science-fiction américaine dans l'espace culturel français des années 1950*, Arras: Artois Presses Université, 1999.
- Gouanvic, J-M. "A Bourdieusian theory of translation, or the coincidence of practical instances. Field, 'habitus', capital and 'illusio'", en: *The Translator*, 11 (2), 2005, 147-166.
- Gouanvic, J-M. "Objectivation, réflexivité et traduction: Pour une re-lecture bourdieusienne de la traduction", en: M. Wolf y A. Fukari. (eds.) *Constructing a Sociology of Translation*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2007a, 79-92.
- Gouanvic, J-M. *Pratique sociale de la traduction. Le roman réaliste américain dans le champ littéraire français (1920-1960)*. Arras: Artois Presses Université, 2007b.
- Grutman, R. "Refraction and recognition. Literary multilingualism in translation", en: *Target*, 18 (1), 2006, 17-47.
- Grutman, R. "Le virage social dans les études sur la traduction. Une rupture sur fond de continuité", en: *Texte*, 44-45, 2009, 135-152.
- Hatim, B y Mason, I. *Discourse and the Translator*. London/New York: Longman, 1990.
- Hatim, B. *Communication across Cultures. Translation Theory and Contrastive Text Linguistics*. Exeter: Exeter University Press, 1997.
- Hermans, T. (ed.) *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. Beckenham: Croom Helm, 1985.
- Hermans, T. "The translator's voice in translated narrative", en: *Target*, 8 (1), 1996, 23-48.
- Hermans, T. *Translation in Systems. Descriptive and System-Oriented Approaches Explained*. Manchester: St Jerome, 1999.
- Holmes, J. *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi, 1994 [1988].
- Hurtado Albir, A. *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra, 2004 [2001].
- Koster, C. *From World to World. An Armamentarium for the Study of Poetic Discourse in Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2000.
- Koster, C. "The translator in between texts: on the textual presence of the translator as an issue in the methodology of comparative translation description", en: A. Riccardi. (ed.) *Translation Studies*. Cambridge, Cambridge University Press, 2002, 24-37.

- Kruger, J. "The translation of narrative fiction: Impostulating the narrative origo", en: *Perspectives: Studies in Translatology*, 17 (1), 2009, 15-30.
- Lefevere, A. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London/New York: Routledge, 1992.
- Logie, I. "De laatste tango: cultuurgebonden citaten in het werk van Manuel Puig", en: *Filter*, 9, 2002, 67-74.
- Leuven-Zwart, van K. *Vertaling en origineel een vergelijkende beschrijvingsmethode voor integrale vertalingen, ontwikkeld aan de hand van Nederlandse vertalingen van Spaanse narratieve teksten*. Dordrecht: Foris, 1984
- Levine, S. "Writing as Translation: Three Trapped Tigers and a Cobra", en: *Modern Language Review*, 90, 1975, 265-277.
- Levine, S. "Translation as (Sub)Version: On Translating Infante's *Inferno*", en: *SubStance*, 13 (1), 1984, 85-94.
- Levine, S. "Vistas of Dawn in the (Tristes) Tropics: history, fiction, translation", en: *World Literature Today*, 61, 1987, 548-553.
- Levine, S. "From "Little Painted Lips" to heartbreak Tango", en: R. Warren. (ed.) *The Art of Translation: Voices from the Field*. Boston: Northeastern University Press, 1989.
- Levine, S. *The Subversive Scribe. Translating Latin American Fiction*. Saint Paul: Graywolf Press, 1991.
- Lvóvskaya, Z. *Problemas actuales de la traducción*. Granada: Método Ediciones, 1997.
- Malena, A. "A translator's apologia", en: *TranscUlturAl*, 1, 2009, 47-67.
- Malingret, L. *Stratégies de traduction: les lettres hispaniques en langue française*. Arras: Artois Presses Université, 2002.
- Marco, J. "The terminology of translation: Epistemological, conceptual and intercultural problems and their social consequences", en: *Target*, 19 (2), 2007, 225-269.
- Mateo, M. "The translation of irony", en: *Meta*, 40 (1), 1995a, 171-178.
- Mateo, M. *La traducción del humor. Las comedias inglesas en español*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995b.
- Meylaerts, R. "Translators and (their) norms. Towards a sociological construction of the individual", en: A. Pym, M. Schlesinger y D. Simeoni. (eds.) *Beyond Translation Studies. Investigations in homage to Gideon Toury*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2008, 91-102.
- Molloy, S. *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XXe siècle*. Paris: Presses Universitaires de France, 1972.
- Moya, V. *La selva de la traducción. Teorías traductológicas contemporáneas*. Madrid: Cátedra, 2004.
- Munday, J. "A computer-assisted approach to the analysis of translation shifts", en: *Meta*, 43 (4), 1998, 542-556.
- Munday, J. *Introducing Translation Studies*. London/New York: Routledge, 2001.
- Munday, J. *Style and Ideology in Translation. Latin-American Writing in English*. London/New York: Routledge, 2007.
- Newmark, P. *Manual de traducción*. Madrid: Cátedra, 1995. [primera edición en español: 1992; versión original *A Textbook of Translation*, 1987]
- O'Sullivan, E. "Narratology meets Translation Studies, or, the voice of the translator in children's literature", en: *Meta*, 48 (1-2), 2003, 197-207.
- Olohan, M. y Baker, M. "Reporting that in translated English: Evidence for subliminal processes of explicitation?" en: *Across Languages and Cultures*, 1 (2), 2000, 141-158



- Pelsmaekers, K. y Van Besien, F. "Subtitling irony: Blackadder in Dutch", en: J. Vandaele. (ed.) *The translator. Special issue: Translating Humour*, 8 (2), 2002, 241-266.
- Peña, S. "El traductor en su jaula: hacia una pauta de análisis de traducciones", en: E. Morillas y J.P. Arias. (eds.) *El papel del traductor*. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1997, 19-57.
- Pokorn, N. "In defence of fuzziness", en: *Target*, 19 (2), 2007, 327-336.
- Prunc, E. "Priests, princes and pariahs: Constructing the professional field of translation", en: M. Wolf y A. Fukari. (eds.) *Constructing a Sociology of Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2007, 39-56.
- Pym, A. "On the social and the cultural in Translation Studies", en: A. Pym, M. Schlesinger y Z. Jettmarová. (eds.) *Sociocultural Aspects of Translating and Interpreting*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2004, 1-26.
- Pym, A. "Venuti's visibility", en: *Target*, 8 (1), 1996, 165-177.
- Rabadán, R. *Equivalencia y traducción: problemática de la equivalencia traslémica inglés-español*. León: Universidad de León, 1991.
- Ruiz Moneva, M. "Searching for some relevance answers to the problems raised by the translation of irony", en: *Revista Alicante de Estudios Ingleses*, 14, 2001, 213-247.
- Sánchez, M. *The Problems of Literary Translation: A Study of the Theory and Practice of Translation from English into Spanish*. Oxford: Peter Lang, 2009.
- Schiavi, G. "There is always a teller in a tale", en: *Target*, 8 (1), 1996, 1-21.
- Sela-Sheffy, R. "How to be a (recognized) translator. Rethinking habitus, norms, and the field of translation", en: *Target*, 17 (1), 2005, 1-26.
- Simeoni, D. "The pivotal status of the translator's habitus", en: *Target*, 10 (1), 1998, 1-39.
- Snell-Hornby, M. *The Turns of Translation Studies: New Paradigms or Shifting Viewpoints*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2006.
- Snell-Hornby, M. "What's in a name. On metalinguistic confusion in Translation Studies", en: *Target*, 19 (2), 2007, 313-325.
- Steenmeijer, M. *De Spaanse en Spaans-Amerikaanse literatuur in Nederland. 1946-1985*. Muiderberg: Coutinho, 1989.
- Steenmeijer, M. "Een tikkeltje te wild, amigo? Over Spaans-Amerikaanse literatuur die de grens (nog) niet mag passeren", en: T. Naaijken. (ed.) *Vertalers als erflaters. Staalkaart van een eeuw vertalen*. Bussum: Coutinho, 1996, 50-59.
- Stratford, M. "Pizarnik through Levine's Looking Glass: How Subversive Is the Scribe?", en: *TTR* 19 (2), 2006, 89-116.
- Toury, G. *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1980.
- Toury, G. *Descriptive Translation Studies and beyond*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1995.
- Toury, G. "Probabilistic explanations in Translation Studies: Welcome as they are, would they qualify as universals?", en: A. Mauranen y P. Kujamäki. (eds.) *Translation Universals: Do they Exist?* Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2004, 15-32.
- Tymoczko, M. "Translation and political engagement: Activism, social change and the role of translation in geopolitical shifts", en: *The translator*, 6 (1), 2000, 23-47.
- Venuti, L. *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. London/New York: Routledge, 1998.

- Venuti, L. *The Translator's Invisibility*. London/New York: Routledge, 2008 [edición revisada; primera edición de 1995].
- Vidal Claramonte, Á. *El futuro de la traducción: últimas teorías, nuevas aplicaciones*. Valencia: Instituto Alfonso el Magnánimo, 1998.
- Voort, Van der C. "Narratology and Translation Studies", en: K. Van Leuven-Zwart y T. Naaijken. (eds.) *Translation Studies. The State of the Art. Proceedings of the First James S Holmes Symposium on Translation Studies*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 1991, 65-73.
- Vries, de F. Entrevista con el traductor holandés de *Tres tristes tigres*. Utrecht, 16 de diciembre de 2006.
- Vries, de F. Entrevista con el traductor holandés de *Tres tristes tigres*. Dordrecht, 13 de diciembre de 2009.
- Wolf, M. "The location of the 'translation field': Negotiating borderlines between Pierre Bourdieu and Homi Bhabha", en M. Wolf y A. Fukari. (eds.) *Constructing a Sociology of Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2007, 109-119.
- Wolf, M. "Translating and interpreting as a social practice - Introspection into a new field", en: M. Wolf. (ed.) *Übersetzen - Translating - Traduire: Towards a "Social Turn"?* Viena/Berlín: LitVerlag, 2006, 9-19.
- Zabalbeascoa, P. "Prototipismo textual, audiovisual y traductológico: una propuesta integradora", en: J. Santamaría, E. Pajares Infante y R. Merino Álvarez. (eds.) *Trasvases culturales: Literatura, cine, traducción 4*. Universidad del País Vasco: Servicio Editorial UPV-EHU, 2005a, 177-194.
- Zabalbeascoa, P. "Humor and translation: an interdiscipline", en: *Humor*, 18 (2), 2005b, 185-207.
- Zabalbeascoa, P. "Translating audiovisual screen irony", en: L. Pérez González. (ed.) *Speaking in Tongues. Languages across Contexts and Users*. Valencia: Ediciones de la Universidad de Valencia, 2003, 304-322.

## 5. Bibliografía teórica y crítica sobre la ironía

- Adriaensen, B. *La poética de la ironía en la obra tardía de Juan Goytisolo (1993-2000)*. Madrid: Verbum, 2007.
- Attardo, S. "Irony as relevant inappropriateness", en: *Journal of Pragmatics*, 32, 2000, 793-826.
- Ballart, P. *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema, 1994.
- Barbe, K. "'Isn't it ironic that...': Explicit irony markers", en: *Journal of Pragmatics*, 20 (6), 1993, 579-590.
- Behler, E. *Irony and the Discourse of Modernity*. Seattle/London: University of Washington Press, 1990.
- Booth, W. *A Rhetoric of Irony*. Chicago: University of Chicago Press, 1974.
- Bruzos Moro, A. "La polifonía", en: L. Ruiz Gurillo y X. Padilla García. (eds.) *Dime cómo ironizas y te diré cómo eres*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2009, 45-64.
- Colston, H. "On necessary conditions for verbal Irony comprehension", en: *Pragmatics and Cognition*, 8, 2000, 277-324.
- Dane, J. *The Critical Mythology of Irony*. Athens, Georgia: University of Georgia, 1991.
- Egginton, W. "Cervantes, romantic irony and the making of reality", en: *MLN*, 117, 2002, 1040-1068.
- Gibbs, R. *The Poetics of Mind*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

- Hamon, P. *L'ironie littéraire. Essais sur les formes de l'écriture oblique*. Paris: Hachette, 1996.
- Haverkate, H. "La ironía verbal: análisis pragmalingüístico", en: *Revista Española de Lingüística*, 15 (2), 1985, 343-391.
- Haverkate, H. "A Speech Act Analysis of Irony", en: *Journal of Pragmatics*, 14, 1990, 77-109.
- Hutcheon, L. "Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie", en: *Poétique*, 46, 1981, 140-155.
- Hutcheon, L. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. London/New York: Methuen, 1985.
- Hutcheon, L. *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. London/New York: Routledge, 1994.
- Kerbrat-Orecchioni, K. "L'ironie comme trope", en: *Poétique*, 41, 1981, 108-127.
- Leech, G. *Principles of Pragmatics*. London: Longman, 1983.
- Marimón Llorca, C. "La retórica", en: L. Ruiz Gurillo y X. Padilla García. (eds.) *Dime cómo ironizas y te diré cómo eres*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2009, 13-44.
- Muecke, D.C. *The Compass of Irony*, London: Methuen, 1969.
- Muecke, D.C. "Images of Irony", en: *Poetics Today. Special Issue: The Ironic Discourse*, 1983, 4 (3), 399-413.
- Ruiz Gurillo, L. y Padilla García, X (eds.) *Dime cómo ironizas y te diré cómo eres*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2009.
- Schoentjes, P. *Recherche de l'ironie et ironie de la Recherche*. Gent: Rijksuniversiteit Gent, 1993.
- Schoentjes, P. *Poétique de l'ironie*. Paris: Seuil, 2001.
- Schoentjes, P. *Silhouettes de l'ironie*. Genève: Droz, 2007.
- Searle, J. "Indirect speech acts", en: P. Cole y J. L. Morgan. (eds.) *Syntax and Semantics, 3: Speech Acts*. New York: Academic Press, 1975, 59-82.
- Sperber, D. "Verbal Irony: Pretense or Echoic Mention", en: *Journal of Experimental Psychology*, 113 (1), 1984, 130-136.
- Sperber, D. y Wilson, D. *Relevance: Communication and Cognition*. Oxford: Basil Blackwell, 1995.
- Sperber, D y Wilson, D. "Irony and Relevance: A Reply to Drs Seto, Hamamoto and Yamanashi", en: R. Carston y S. Uchida. (eds.) *Relevance Theory: Applications and implications*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1998, 283-293.
- Suleiman, S. "Interpreting Ironies. A Review of *A Rhetoric of Irony* by Wayne C. Booth", en: *Diacritics*, 6, 1976, 15-21.
- Tittler, J. *Narrative Irony in the Contemporary Spanish-American Novel*. Ithaca/London: Cornell University Press, 1984.
- Vandendorpe, C. "Notes sur la figure de l'ironie en marge de *La chute* d'Albert Camus", en: *La Revue Canadienne d'Etudes Rhétoriques*, 12, 2001, 43-62.
- Wilson, D. y Sperber, D. "On verbal irony", en: *Lingua*, 87, 1992, 53-76.

## 6. Miscelánea

- Accardo, A. *Introduction à une sociologie critique. Lire Pierre Bourdieu*. Marseille: Agone, 2006 [1997].

- Alberti Manzanares, P. "Mujer y religión. Vestales y Acllacuna, dos instituciones religiosas de mujeres", en: *Revista Española de Antropología Americana*, 17, 1987, 155-196.
- Austin, J.L. *How to Do Things with Words*. Oxford: Clarendon Press, 1962.
- Bourdieu, P. *Esquisse d'une théorie de la pratique*. Genève: Droz, 1972.
- Geertz, C. *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de culturas*. Barcelona: Paidós, 1995 [1983].
- González Fuentes, H. "El teatro cubano. Surgimiento y Partidismo." Publicación en línea: <http://www.cenit.cult.cu/pageshower.php?c=a&id=106> [19/12/2008].
- Grice, H. "Logic and conversation", en: P. Cole y J. Morgan (eds.) *Syntax and Semantics, 3: Speech Acts*. New York: Academic Press, 1975, 41-58.
- Halliday, M.A.K. *An introduction to Functional Grammar*. London: Arnold, 1985.
- Haro Tecglen, E. "Murió Sautier Casaseco, el escritor de la radio", en: *El País*, edición del 15/4/1980. [[http://www.elpais.com/articulo/ultima/Murio/Sautier/Casaseca/escritor/radio/elpepiult/19800415elpepiult\\_1/Tes](http://www.elpais.com/articulo/ultima/Murio/Sautier/Casaseca/escritor/radio/elpepiult/19800415elpepiult_1/Tes)] [4/4/2010]
- Lakoff, G. y Johnson, M. *Metaphors we Live by*. Chicago: Chicago University Press, 1980.
- Lotman, I. *Semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra, 1979.
- Philippe, G. "Les démonstratifs et le statut énonciatif des textes de fiction : l'exemple des ouvertures de roman", en: *Langue Française*, 120, 1998, 51-65.