EL CONTEXTO COMO FACTOR DE COHERENCIA TEXTUAL. UN CASO PARTICULAR: *CARMEN* DE P. MÉRIMÉE

LEANDRO FÉLIX FERNÁNDEZ

Universidad de Málaga

Resulta difícil creer que un escritor, de reconocida fama como es el caso de Prosper Mérimée, miembro de la Academia Francesa por más señas, haya podido incurrir en una falta tan burda como la de producir un texto con una contradicción interna, es decir, con una falta de coherencia, o, al menos, es la sensación que da una primera lectura de la novela del escritor galo. De todos modos, nunca conviene apresurarse en un juicio de valor ya que la precipitación, por lo general, no suele ser beneficiosa, y menos aún en traducción donde se requiere siempre una reflexión sosegada y cautelosa. Pero antes de abordar el tema de la incoherencia en *Carmen*, nos gustaría aclarar los dos conceptos básicos que vamos a utilizar en esta exposición, se trata del contexto y de la coherencia.

Como viene siendo habitual a la hora de manejar los conceptos, se observan discrepancias tanto en sus definiciones como en sus diferentes campos de aplicación. En lo que se refiere a contexto, hay división de opiniones. Por lo general, se suele establecer dos tipos básicos de contexto, uno aplicado a la unidad textual en su conjunto: el macrocontexto, otro aplicado a las distintas unidades menores del texto: el microcontexto. Esta división, sin embargo, margina, por su enfoque todavía lingüístico, un aspecto relevante a la hora de definir el sentido: nos referimos a la situación de comunicación. Más interesante es la distinción propuesta por la Escuela de París, al proponer un planteamiento en el que se tiene en cuenta el factor situacional: por un lado está el contexto verbal referido al componente semántico, y, por otro, el contexto cognoscitivo referido al sentido, y supeditado, a su vez, al "saber" y los "conocimientos" del lector. Más claro lo expresan Oswald Ducrot y Tatiana Slama-Cazacu,[1] al oponer contexto lingüístico a contexto situacional.

En realidad, la confusión radica en la tendencia a incluir en el macrocontexto elementos extralingüísticos propios de la situación comunicativa cuando, de hecho, no se puede identificar el macrocontexto con el contexto situacional o con el contexto cognoscitivo. Por otra parte, el concepto de lo extralingüístico es tan amplio que no nos sorprende el número de fórmulas acuñadas para definir su radio de acción. Así en el libro de Mercedes Tricás *Manual de traducción*,[2] encontramos: "realidad extralingüística", "designación invocada" (Coseriu), "mundo referencial", "contexto cultural", y hasta "Universo de creencia" (R. Martín) para referirse "al marco cultural y social en el que el lenguaje se mueve y al que el lenguaje hace referencia"[3].

Esta abundancia terminológica para designar el concepto de contexto no verbal, refleja, en realidad, diferentes puntos de vista referidos a realidades distintas pero corre-

[1] O. Ducrot: *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, París, Le Seuil, 1972. T. Slama-Cazacu: *Langage et contexto*, Ba Haye, Mouton, 1961.

[2] M. Tricás Preckler: *Manual de traducción, Francés-Castellano*, Barcelona, Gedisa, 1995.

[3] Ib., p. 73.

Lengua y Cultura. FÉLIX FERNÁNDEZ, Leandro. El contexto como factor de coherenci...
Centro Virtual Cervantes

lativos en el acto de habla. Para simplificar y enfocar el objetivo de esta intervención diremos que para nosotros hay básicamente tres tipos de contextos con sus correspondientes matizaciones. El primero, el microcontexto, de carácter verbal o lingüístico, se refiere a la jerarquización de menor a mayor de cada unidad en el interior del enunciado; el segundo, el macrocontexto, también es de carácter verbal pero se refiere al texto en su globalidad y concierne, por lo tanto, a la coherencia al afectar de lleno a la lógica del discurso.[4] Finalmente está el tercero, el contexto situacional, de carácter extralingüístico, pero con una incidencia directa en la elaboración del texto de partida y una gran relevancia en la aprehensión su sentido. En este contexto habría que considerar, sin embargo, dos niveles: uno puramente situacional y otro de carácter más global que abarca, por su dinámica sintetizadora, al anterior. El primero se limitaría a la situación comunicativa condicionada por el factor espacio-temporal, es decir, que implicaría sólo a determinados elementos del marco sociocultural activados por el autor con miras a lograr unos objetivos específicos, en un momento dado, en un lugar concreto y con ciertas opciones discursivas determinadas por estas circunstancias. El segundo, que llamaríamos el supracontexto,[5] se referiría al marco sociocultural que ha servido de crisol a la formación de la personalidad del autor y de referencia con respecto al uso de la infraestructura lingüístico-cultural en vigor en su comunidad.

No insistiremos sobre las funciones del microcontexto y del macrocontexto porque son conocidas por todos; de momento, nos interesa señalar el tipo de contexto que nos será de gran utilidad cuando abordemos el caso de *Carmen*; es decir: el contexto situacional y el supracontexto.[6]

Por lo que se refiere a la coherencia del texto, parece que los traductólogos, coinciden, *grosso modo*, a la hora de diferenciar el concepto de cohesión del concepto de coherencia. Por una cuestión de operatividad, citaremos el estudio de M. Tricás al respecto ya que, recogiendo el pensamiento de P. Newmark, resume claramente la situación. "Cohesión es la propiedad que poseen las frases para anexionarse entre sí desde un punto de vista léxico y gramatical" (corresponde a la *coherencia lineal* de Van Dijk).[7] En cuanto a la coherencia, tiene la propiedad de dar "forma a los valores lógicos y nocionales de la unidad textual global (corresponde a la *coherencia global* de Van Dijk).[8] Mientras la cohesión depende, prosigue la autora, de leyes morfológicas, los encadenamientos argumentativos constituyen el soporte de la coherencia textual. La cohesión es un fenómeno interno del discurso. La coherencia, en cambio, relaciona la textualidad discursiva con elementos extralingüísticos."[9] Hatim y Mason van en la

---

[4] Zinaida Lvóvskaya, con respecto a contexto y sin perder de vista que el texto forma un todo y que las partes de este todo no funcionan por separado, divide el contexto en pretexto y postexto, con el fin de facilitar la interpretación retrospectivo-prospectiva que los textos ofrecen al traductor. Zinaida Lvóvskaya: *Problemas actuales de la traducción,* Granada, Granada Lingüística y Método Ediciones, 1997, p. 21.

[5] Según R. Larose: (*Théories contemporaines de la traducción*, 1989) este contexto pertenece a lo que llama " plano peritextual ". Citado por M. Tricas, o. cit., p. 69.

[6] En realidad, según Van Dijk, le corresponde a cada traductor fijar los criterios para delimitar la extensión de un contexto que, para él, ha de ser suficiente a la hora de interpretar la intención del emisor.

[7] A. Van Dijk: *La ciencia del texto. Un enfoque interdisciplinario*, Barcelona, Paidqs, 1989, p. 55

[8] Ib., p. 55.

[9] M. Tricás, o. cit., p. 72.

Lengua y Cultura. FÉLIX FERNÁNDEZ, Leandro. El contexto como factor de coherenci...
Centro Virtual Cervantes

misma línea aunque son más explícitos con respecto al concepto de coherencia.[10] Sin embargo, la definición que más nos gusta es la que propone O. Ducrot porque relaciona la coherencia con dos elementos extralingüísticos que, a nuestro parecer, son básicos para establecer el sentido del texto. Dice taxativamente:

> *Nous n'entendons pas seulement par cohérence l'absence de contradiction logique, mais l'obligation, pour tous les énoncés, de se situer dans un cadre intellectuel relativement constant, faute duquel le discours de dissout en coq à l'âne.*[11]

Está claro que alude a dos tipos de coherencia; uno relacionado con el "marco intelectual", otro relacionado con la ausencia de "contradicción lógica. Como se puede apreciar por estos dos vértices, la coherencia depende, por un lado, del contexto cultural y, por otro, de la estrategia discursiva supeditada a leyes lógicas y psicológicas[12] propias de una comunidad de hablantes. Estas leyes lógicas y psicológicas son las que, en concreto, deberían excluir todo tipo de contradicción discursiva.

A modo de resumen de todo lo que precede, podemos decir que la coherencia concierne al discurso y, por vía de consecuencia, a la determinación de la estrategia discursiva reflejada en el encadenamiento de los enunciados, mientras que la cohesión se ciñe exclusivamente al enunciado. En el caso de *Carmen,* si bien nos interesa la cohesión, más nos interesa la coherencia por afectar directamente al desarrollo discursivo del texto.

Teniendo en cuenta, pues, las definiciones de contexto y coherencia que acabamos de proponer, vamos a ver qué ocurre en la novela de Mérimée, con relación a un aspecto que, a primera vista, parece contradictorio. Concierne a la estructura del relato y afecta, por vía de consecuencia, al planteamiento discursivo de la novela, llegando hasta poner en entredicho la integridad psíquica y física de la protagonista. Si se tiene en cuenta que el autor del relato, además de formar parte de los Cuarenta Inmortales, es autor de una célebre mixtificación, todas las precauciones son pocas cuando se trata de averiguar el propósito que subyace en cualquiera de sus obras.[13] De hecho, Mérimée no suele ser un autor que improvise aunque le hubiera gustado dar esta impresión a sus lectores; la trama de la mayoría de sus relatos es, en efecto, el fruto de un largo y ela-

---

[10] B. Hatim e I. Mason: *Discours and the translator*, Londres, Logman, 1990 (trad. Salvador Peña: *Teoría de la traducción,* Barcelona, Ariel, 1995. "Podemos definir la coherencia como el conjunto de procedimientos que aseguran la conectividad conceptual, lo cual incluye: 1) las relaciones lógicas; 2) la organización de los acontecimientos. Objetos y situaciones, y 3) la continuidad de la experiencia humana; y cohesión como 'conectividad secuencial de los elementos superficiales'"; p. 247.

[11] Citado por M. Tricas, o. cit., p. 72: "Al hablar de coherencia no sólo nos referimos a la ausencia de contradicción lógica, sino a la obligación, para todos los enunciados de situarse en un marco intelectual relativamente constante, sin el cual el discurso se convierte en un diálogo de sordos".

[12] Ib., p. 72.

[13] A Mérimée se le ocurrió escribir, con un grupo de amigos, un viaje por la antigua Yugoslavia, basándose exclusivamente en el color local y en algunos relatos sobre dicho país. Pensaban, con el dinero de la venta, ir a ver *in situ* si lo que habían descrito correspondía a la realidad. Así nació la *Guzla* ou *Choix de poésies illyriques recueillis dans la Dalmatie, la Croatie et l'Herzégovine*, que presentaba una serie de poemas supuestamente traducidos por Mérimée. En realidad, se los había inventado todos. Pushkin, sin estar al tanto de la superchería, tradujo al ruso nada menos que once poemas de la *Guzla* y los incluyó en sus Cantos de eslavos del sur (1833). Mérimée, avergonzado pero orgulloso de haber engañado a un escritor de la talla de Pushkin, tuvo, sin embargo, que mandarle una carta en la que se disculpaba contándole la ocurrencia.

Lengua y Cultura. FÉLIX FERNÁNDEZ, Leandro. El contexto como factor de coherenci...
Centro Virtual Cervantes

borado proceso reflexivo (cf. *La Vénus d'Ille, Tamango, Colomba...*). Entonces, si es así, ¿cómo explicar dicha contradicción? ¿Es el resultado de un despiste o se trata de una incoherencia plenamente asumida? ¿Acaso este dilema impide entender la novela? Tal vez no para un lector superficial preocupado sólo por conocer el desenlace de la historia, aunque es imposible que no se haya quedado algo desorientado por las consideraciones etnológicas y lingüísticas del último capítulo que, por cierto, no tienen nada o casi nada que ver con la joven Carmen, muerta y enterrada en el capítulo anterior. Sin embargo, para el que se propone traducir la novela, ese dilema le preocupa por una razón de ética profesional: no acometerá la traducción mientras tenga una duda, y esa duda se le plantea nada más terminar la lectura de la novela.

Pero antes de abordar el elemento discordante en la macroestructura de *Carmen*, conviene resumir, a grandes rasgos, la trama de la novela. El punto de partida arranca, si hemos de fiarnos de las propias declaraciones de Mérimée, de una anécdota que le contara la señora de Montijo allá por el año 1830. "*Il s'agissait d'un jaque de Malaga qui avait tué sa maîtresse, laquelle se consacrait exclusivement au public*".[14] A partir de ese dato bastante trivial, escribe la novela situándola en Andalucía y en la que él mismo interviene como testigo presencial. De paso, en efecto, por Ronda tiene la oportunidad de conocer a Don José, un bandolero con el que traba una fugaz amistad. Unos cuantos meses más tarde, tras enterarse que el bandolero está detenido en Córdoba para ser ejecutado en público, decide ir a visitarle. Así es como Don José le cuenta toda su vida, cómo por culpa de una guapa y atrevida gitana, renuncia al ejército, se convierte en contrabandista, y mata a García el Tuerto, el marido de Carmen, para no tener que compartirla con su "rom". Al final, se ve obligado a matar a la gitana, pues ésta se ha enamorado de otro hombre y prefiere morir antes de seguir viviendo con su pareja a la que ha dejado de amar. Esto es el resumen de los tres primeros capítulos, mas la novela no termina aquí, existe un IV capítulo, en el que el escritor galo, sin ningún tipo de transición, habla de los gitanos en España, diserta sobre sus costumbres y su lengua —el *chipe calli*— y termina con una reflexión filológica para demostrar que la lengua francesa se ha enriquecido con la aportación del léxico gitano como lo atestigua la palabra "*frimousse*" ("carita").

Al margen de la explicación pseudocientífica de la etimología de "*frimousse*", destinada a deslumbrar a un lector poco entendido en la materia, la temática del capítulo IV no sólo no encaja con el planteamiento discursivo de los tres primeros capítulos que forman una unidad completa y cerrada (equivale a la agitada biografía de la gitana desde su nacimiento hasta su muerte), sino que varias veces contradice lo que se afirma en la primera parte (Cap. I-III). Tanto es así que existe, como ya lo hemos indicado antes, un preocupante desajuste entre la identidad de Carmen y su descripción física y moral. Empecemos, pues, por las discrepancias concernientes a la nacionalidad de la gitana.

Contrariamente a lo que da a entender la novela, Carmen no es andaluza pese al acento característico "*du pays de Jésus, à deux pas du paradis*"[15] como afirma el autor

[14] "Se trataba de un Jaque de Málaga que había dado muerte a su mujer, por dedicarse exclusivamente al público." P. Mérimée: *Correspondance Générale*, établie et annotée par Maurice Parturier, t. IV, París, Le Divan, 1945, p. 294, (16-V-1845).

[15] "...de la tierra de Jesús, a dos pasos del paraíso", P. Mérimée: *Théâtre de Clara Gazul, Romans et nouvelles (Carmen)*, París, Gallimard, 1978 (Bibliothèque de la Pléiade).

Lengua y Cultura. FÉLIX FERNÁNDEZ, Leandro. El contexto como factor de coherenci...
Centro Virtual Cervantes

cuando tropieza con ella por primera vez en Córdoba, no es más que una herencia cultural inherente al marco geográfico. Carmen sería, según sus propias palabras: ¡vasca! "*Moi, je suis d'Echalar* —dice la joven— *j'ai été emmenée par des bohémiens à Séville*".[16] En definitiva, se trataría de una joven vasca, criada por gitanos y cuya infancia habría transcurrido en Andalucía. Esta mezcla tan llamativa no deja de llamar la atención, máxime cuando se sabe de buena tinta que Carmen era, en realidad, levantina.[17] Ante tantas incertidumbres, el lector (traductor) se queda algo perplejo, y, si se me permite la expresión, se ve obligado a "estrujar el texto" para intentar, mediante las informaciones relacionadas con la nacionalidad y el grupo étnico de la protagonista, descubrir los efectos que el emisor se propuso provocar en el receptor.

Veamos, pues, lo que dice el autor al respecto. La primera descripción de la gitana no es muy original: "*je vis qu'elle était petite, jeune, bien faite et qu'elle avait de grands yeux*".[18]

Sin embargo, la segunda descripción, más minuciosa, resulta mucho más interesante para nuestro propósito. Así la describe el viajero galo:

> *Je doute fort que Mlle Carmen fût de race pure, du moins elle était infiniment plus jolie que toutes les femmes de sa nation que j'aie jamais rencontrées. Pour qu'une femme soit belle, il faut, disent les Espagnols, qu'elle réunisse trente si, ou si l'on veut, qu'on puisse la définir au moyen de dix adjectifs applicables chacun à trois parties de sa personne. Par exemple, elle doit avoir trois choses noires: les yeux, les paupières et les sourcils; trois fines: les doigts, les lèvres, les cheveux, etc. Voyez Brantôme pour le reste.*[19]
>
> *Ma bohémienne ne pouvait prétendre à tant de perfections. Sa peau, d'ailleurs parfaitement unie, approchait fort de la teinte de cuivre. Ses yeux étaient obliques, mais admirablement fendus; ses lèvres un peu fortes, mais bien dessinées et laissant voir des dents plus blanches que des amandes sans leur peau. Ses cheveux, peut-être un peu gros, étaient noirs, à re-*

En otro pasaje y refiriéndose al primer encuentro del autor con la gitana, en Córdoba, le dice: "Vous êtes du moins andalouse. Il me semble le reconnaître à votre doux parler", p. 950. " Me parece que es usted andaluza, lo noto por esa manera tan dulce de hablar".

[16] Ib., p. 960: " Yo soy de Echalar, dijo la gitana... Unos gitanos me llevaron a Sevilla".

[17] En efecto, la chica de la posada próxima a Murviedro que el escritor galo dibujó en sus cuadernos de viaje y a la que alude en su "Lettre d'Espagne V" se parece como una gota de agua a la protagonista de la novela que, casualmente, se llama también Carmen: *"A une lieue de Murviedro, il y a un petit cabaret isolé. Je mourai de soif, et je m'arrêtai à la porte. Une très jolie fille, point trop basanée m'apporta un grand pot de cette terre poreuse qui rafraîchit l'eau.* [...] *Je bus l'eau qu'on me présentait, je mangeai du gazpacho préparé par les mains de Mlle Carmencita, et même je fis son portrait sur mon livre de croquis "*, P. Mérimée, p. 595.

"A una legua de Murvidro, existe una pequeña y aislada posada. Estaba muerto de sed así que me paré en la puerta. Una joven guapísima, no demasiado morena, me trajo una gran vasija hecha con esa tierra porosa que mantiene fresca el agua. [...] Bebí el agua que se me ofrecía, tomé un gazpacho preparado por las manos de Carmencita, e incluso dibujé su retrato en mi libreta de apuntes".

[18] *Correspondance générale*, t. IV, p. 294.

[19] La descripción de Brantôme, amén de realista, es mucho más prolífica: "Tres cosas blancas: el cuero, los dientes, y las manos. Tres negras: los ojos, las cejas, y las pestañas. Tres coloradas: los labios, las mexillas, y las uñas. Tres longas: el cuerpo, el cabello, y las manos. Tres cortas: los dientes, las orejas, y los pies. Tres anchas: los pechos, la frente, y el entrecejo. Tres estrechas: la boca, l'una y otra, la cinta, y l'entrada del pie. Tres gruesas: los brazos, el muslo, y la pantorrilla. Tres delgadas: los dedos, los cabellos, y los labios. Tres pequeñas: las tetas, la nariz y la cabeza ", P. Mérimée: *Théâtre de Clara Gazul, Romans et nouvelles, (Carmen)*, París, Gallimard, 1978 (Bibliothèque de la Pléiade), p. 1.573.

Lengua y Cultura. FÉLIX FERNÁNDEZ, Leandro. El contexto como factor de coherenci...
Centro Virtual Cervantes

flets bleus comme l'aile des corbeaux, longs et luisants. Pour ne pas vous fatiguer d'une description trop prolixe, je vous dirai en somme qu'à chaque défaut elle réunissait une qualité qui ressortait peut-être plus fortement par le contraste. C'était une beauté étrange et sauvage, un figure qui étonnait d'abord, mais qu'on ne pouvait oublier. [20]

La descripción física no hace más que reforzar la duda inicial acerca de su origen: Carmen no es de "pura raza", a cada característica tosca de la etnia gitana le corresponde una calidad propia del canon de belleza correspondiente a la mujer romántica del sur de Europa. Es una descripción diplomática: una de cal y otra de arena, pero de lo que no se puede dudar es que Carmen, sin ser despampanante, es una auténtica belleza (¡cómo no!, si es la heroína de la novela). Ahora bien, esta descripción por muy diplomática que sea, dista mucho de coincidir con los datos de carácter antropológicos aportados en el capítulo IV donde se dice textualmente:

En Allemagne, les Bohémiennes sont souvent très jolies; la beauté est fort rare parmi les gitanas d'Espagne. Très jeunes, elles peuvent passer pour des laiderons agréables; mais une fois qu'elles sont mères, elles deviennent repoussantes. La saleté des deux sexes est incroyable, et qui n'a pas vu les cheveux d'une matrone bohémienne s'en fera difficilement une idée, même en se représentant les crins les plus rudes, les plus gras, les plus poudreux..[21]

Carmen, no cabe duda, es la excepción que confirma la regla porque no tiene nada que ver con el tipo de gitana presentado en este capítulo IV. Bien es cierto que el autor hace una salvedad para unas pocas gitanas afincadas en las grandes ciudades, pero no es el caso de Carmen que vive del contrabando en el monte. ¿Cuál es, pues, el genuino pensamiento de Mérimée con respecto a las gitanas? Para conocerlo es preciso consultar su correspondencia privada, donde el autor amparándose en el carácter privado del género epistolar expresa su auténtico pensamiento, en este caso, muy próximo al contenido del capítulo IV. En una carta dirigida a la señora de Montijo, en 1845, no duda en afirmar que: "*La plupart de ces femmes (bohémiennes) sont horriblement laides, c'est une raison pour qu'elles soient chastes, et des meilleures*".[22]

---

[20] "Dudo mucho que la señorita Carmen fuera de pura raza porque era infinitamente más guapa que todas las gitanas que he visto en toda mi vida. Los españoles afirman que para que una mujer sea guapa tiene que cumplir treinta requisitos, o, si se prefiere, que se la pueda definir con ocho adjetivos aplicables cada uno a tres partes de su persona. Ha de tener, por ejemplo, tres cosas negras: los ojos, las pestañas y la cejas; tres cosas finas: los dedos, los labios y el pelo, etc. Para todo lo demás veáse a Brantôme. Mi gitana, desde luego, no podía alardear de tanta perfección. Su cutis, aunque perfectamente terso, se aproximaba al color cobrizo. Sus ojos eran oblícuos, pero admirablemente rasgados; sus labios, algo carnosos pero perfectamente dibujados, dejaban ver unos dientes más blancos que las almendras recién peladas. Su pelo quiza algo fuerte, era largo reluciente y negro, con reflejos azulados como ala de cuervo. Para no cansarles con una descripción demasiado prolija, les diré simplemente que por cada defecto presentaba una cualidad que, por el contraste, destacaba aun más. Era una belleza extraña y salvaje, una cara que, a primera vista, sorprendía, pero que luego no había manera de olvidar ", P. Mérimée, p. 951

[21] "En Alemania, las gitanas suelen ser muy bonitas; en España, por el contrario, la belleza es muy escasa entre las gitanas. Cuando son muy jóvenes pueden todavía pasar por agradables feuchas; pero, en cuanto tienen el primer hijo, se vuelven horrendas. La suciedad de ambos sexos es increíble; quien no ha visto el pelo de una matrona gitana difícilmente podrá representárselo incluso comparándolo con las crines más recias, más grasientas y más polvorientas", pp. 989-990.

[22] P. Mérimée: *Correspondance Général*, t. IV, p. 295, (16-V-1845), "La mayoría de esas mujeres son tremendamente feas; una razón más, y de peso, para que sean castas".

Lengua y Cultura. FÉLIX FERNÁNDEZ, Leandro. El contexto como factor de coherenci...
Centro Virtual Cervantes

Como se puede comprobar, salta a la vista:

— que la novela de *Carmen* está constituida por dos unidades textuales independientes por su estructura y contenido (por cierto, de muy desigual extensión), que se trata de dos tipos distintos de texto (uno, narrativo, y otro, informativo), que ambas unidades no desempeñan la misma función en la estructura narrativa, que no hay un planteamiento discursivo dominante que integre estas dos unidades textuales, y

— que el único denominador común entre ambas unidades es que en la primera uno de los personajes es gitano, mientras que en la segunda sólo se habla de los gitanos en general.

Denominador común realmente frágil si se tiene en cuenta que no hay certeza de que Carmen, aunque hable el *chipe calli*, sea gitana. ¿Cómo explicar esta contradicción, esta presencia de dos unidades aparentemente inconexas, y, sin embargo, parte integrante de la novela? Son preguntas, como hemos señalado antes, que no dejan de preocupar al traductor.

Es, precisamente, esta preocupación la que le va a orientar hacia una estrategia prospectiva más allá del nivel puramente lingüístico que, de por sí, no ha sido suficiente para resolver este planteamiento aparentemente contradictorio (aparentemente hasta prueba de lo contrario, claro). No se trata de un proceso que, al estar relacionado con el contexto extralingüístico y el bagaje cultural del traductor, se pueda considerar como arbitrario, subjetivo y aleatorio; responde, en realidad, a una fase específica de la interpretación del texto en un enfoque comunicativo (teoría del Escopos), es decir: en función de una situación de comunicación muy concreta.

De ser así, la situación contradictoria que afecta al discurso de *Carmen* podría resolverse por esta vía, recurriendo, al contexto situacional y al supracontexto señalado al principio de esta exposición. Para lograr este objetivo, seguiremos las pautas expuestas al respecto por Zinaida Lvóvskaya en su libro ya citado *Problemas actuales de la traducción*. Tras analizar los factores cognitivo-culturales implicados en la aprehensión de lo que ella llama: "el programa conceptual del autor del texto de partida" (su intención, para entendernos), pasa a detallar los factores "situacionales" que, por una cuestión de operatividad, se analizan separadamente aunque en el texto están íntimamente correlacionados. Contabiliza seis, pero nos quedaremos sólo con los cinco primeros porque inciden directamente en la explicación del caso que nos interesa, (el sexto corresponde a la fase elaboración del TM) y todos pertenecen al supracontexto como se puede apreciar:

— Conocimientos del traductor sobre el *tema concreto* de la comunicación.

— Conocimientos del traductor sobre el autor del TO como *individuo* (su concepción *individual* del mundo, actitud hacia el tema, su condición social, etc.).

— Idea sobre la manera *individual* del autor de conseguir los objetivos de su actitud verbal), que el traductor está formándose en el proceso de la desobjetivización del TO.

— Conocimientos del traductor sobre las demás circunstancias de comunicación que pueden resultar *relevantes* en un caso concreto.

— Conocimientos sobre el destinatario como *individuo* (su concepción individual del mundo, etc.), y la idea que el traductor se forma de su actividad comunicativa *individual* orientada a desobjetivizar el TM (pronósticos sobre las dificultades que podría afrontar).[23]

[23] Z. Lvóvskaya, o. cit., p. 70.

Lengua y Cultura. FÉLIX FERNÁNDEZ, Leandro. El contexto como factor de coherenci...
Centro Virtual Cervantes

A primera vista, podría parecer un esquema especialmente concebido para los textos pragmáticos en los que, por lo menos en cuanto al receptor se refiere, el traductor dispone de una valiosa información, mientras que en el texto literario el receptor suele identificarse con un amplio sector del público. Esta división entre textos pragmáticos y literarios, propuesta por J. Delisle, no siempre ha de tomarse como excluyente, ya que ciertos textos literarios tienen tanta o más carga comunicativa que un artículo periodístico. Nadie escribe para no decir nada, y es posible que la idea de distraer al lector mediante la narración de una historia no sea más que un pretexto para filtrar otros mensajes más sutiles. Por consiguiente, entendemos que el planteamiento de la profesora Lvóvskaya es aplicable a todos los textos independientemente del tipo al que pertenecen.

En primer lugar, y sin perder de vista el esquema de la situación comunicativa, veamos el momento en que se realiza el acto de habla por llamar de alguna manera al acto de creación literaria correspondiente a *Carmen*. El texto original se publica el 1 de octubre de 1845 en la *Revue des Deux Mondes* y consta sólo de tres capítulos. El capítulo IV, (el de la discordia), aparece un año después, en 1846. Lo curioso es que ninguna de las traducciones que he consultado[24] indica este dato, seguramente por juzgarlo irrelevante para el lector. Es, en realidad, un descuido censurable. Este simple desajuste cronológico puede ser índice de un cambio importante en la situación comunicativa, y, de ser así, justificaría los dos planteamientos discursivos señalados con anterioridad, ambos reflejando un cambio significativo con respecto a la intencionalidad, al destinatario y al mensaje. Conviene, pues, averiguar, en primer lugar, la intención de Mérimée en el momento de escribir *Carmen* y, luego, comprobar quiénes eran los destinatarios de las dos unidades textuales presentes en la novela. Para lograr este propósito, volvamos una vez más a la *Correspondance générale*.

En mayo de 1845, el escritor galo estaba escribiendo la biografía de Pedro I el Cruel a petición de su amiga, la señora de Montijo, madre de Eugenia, futura esposa de Napoleón III y, por consiguiente, futura emperatriz de los franceses; de pronto, mientras estaba leyendo las Crónicas de Ayala, tropieza con la figura de María de Padilla, quedando subyugado por la extraordinaria personalidad de esta pequeña pero inteligente andaluza, y, según comenta a su amiga madrileña, redacta la novela en poco más de una semana: "*Je viens de passer huit jours enfermé à écrire, non point les faits et gestes de feu D. Pedro, mais une histoire que vous m'avez racontée il y a quinze ans, et que je crains d'avoir gâtée. Il s'agissait d'un jaque de Malaga qui avait tué sa maîtresse, laquelle se consacrait exclusivement au public*".[25]

Teniendo en cuenta estos datos, el primer contexto situacional de la primera unidad textual quedaría así constituido:

— *Circunstancias*: mientras redacta la vida de D. Pedro, la aparición de María de Padilla le recuerda una anécdota que le había contado la Sra. De Montijo en 1830.

— *Destinatario*: el gran público.

— *Mensaje*: historia trágica de una gitana.

---

[24] Prosper Mérimée: *Carmen, Colomba y Doble Error*, Madrid, Alonso, 1966. P. Mérimée: *Los mejores cuentos*, Barcelona, Río Negro, 1990.

[25] *Correspondance Générale*, t. IV, p. 294, (16-V-1845), "Acabo de pasar encerrado ocho días redactando, ni mucho menos las hazañas del difunto rey D. Pedro, sino una anécdota que usted me contó hace quince años y que me temo muy mucho haber estropeado. Se trataba de un Jaque de Málaga que había matado a su mujer por dedicarse exclusivamente al público".

Lengua y Cultura. FÉLIX FERNÁNDEZ, Leandro. El contexto como factor de coherenci...
Centro Virtual Cervantes

— *Intención*: presentar al público galo un personaje romántico y exótico por excelencia: una gitana de Andalucía.

Sin embargo, una investigación más en profundidad revela que por debajo de esta intención principal subyace otra más sutil, totalmente velada, que no concierne al gran público sino a un grupo reducido de personas, únicas en poder descifrar un mensaje escrito en clave de sobreentendidos. En este caso, el valor puramente informativo de los significantes resulta insuficiente, siendo preciso recurrir al supracontexto para poder determinar exactamente el propósito del escritor y los recursos puestos en marcha para lograrlo. Llegados a este punto, conviene recordar cuál era el pensamiento del novelista con respecto a la mujer, concretamente a las prostitutas. Para no extendernos demasiado sobre este tema diremos que Mérimée escribe en la línea de *La Dame aux Camélias*, es decir: defiende a estas pobres mujeres frente a los hipócritas modales de la clase alta. Carmen es otra "dama de las camelias", pero en versión española. Ahora sí que se plantea la necesidad de resolver las dudas que pesaban sobre la nacionalidad de la gitana. De nuevo, la correspondencia privada de Mérimée nos proporciona los elementos situacionales necesarios para resolver la clave del mensaje. El 14 de marzo de 1844 Mérimée es elegido miembro de la Academia Francesa con Sainte-Beuve. Al día siguiente, no por pura casualidad, la *Revue des Deux Mondes* publica su novela *Arsène Guillot* (Una señora encopetada decide, por pura abnegación cristiana, ayudar a bien morir a una joven bailarina de la Ópera, enferma de tuberculosis; al final, aprovechándose de la buena fe de la enferma, se convierte en la amante del novio de la moribunda). La novela escandaliza a todos los bien pensantes de la capital francesa; de buena gana los devotos hubieran arrojado la novela y a su autor a la hoguera tal como se hacía en la Edad Media.[26] La respuesta de Mérimée no se hace esperar, interrumpe la redacción de la biografía de D. Pedro y publica *Carmen* que él mismo presenta a su amiga española de la siguiente manera: *"Madame, veuillez prendre sous votre protection une innocente qui fait le pendant d'Arsène Guillot. Elle s'appelle Carmen et vient de paraître dans la* Revue des Deux Mondes".[27] A otro amigo comenta: "*Après Arsène Guillot, je n'ai rien trouvé de plus moral à offrir à nos belles dames. Comme j'étudie les bohémiens depuis quelque temps avec beaucoup de soin, j'ai fait mon héroïne bohémienne*".[28] Está claro que Carmen es la hermana de Arsène, ambas se dedican al mismo oficio y tienen una personalidad muy por encima de todos los personajes que las rodean. Esta vez, para evitar las críticas de sus compatriotas, Mérimée decide dar a su protagonista la nacionalidad española, andaluza concretamente. No obstante, como en España Mérimée tiene amigos entrañables que podrían ofenderse por el comportamiento inmoral de la protagonista,[29] opta por hacerla gitana, así sus "deslices" no lla-

[26] P. Mérimée: *Correspondance Générale*, t. IV, p. 70, (27-III-1844.).

[27] Ib., "Señora, le ruego que tome bajo su protección a una inocente que forma pareja con Arsène Guillot. Se llama Carmen y acaba de publicarse en la *Revue des Deux Mondes*".

[28] P. Mérimée: *Correspondance Générale*, t. XVII , p. 4, (4-X.1844), "Después de Arsène Guillot no he encontrado nada más edificante que ofrecer a nuestras piadosas señoras de la alta sociedad. Y como llevo algún tiempo estudiando con esmero la lengua de los gitanos, he decidido que mi heroína sea gitana".

[29] Encontramos en la *Correspondance générale* una frase que confirma este pensamiento: *"J'ai la politique de ne jamais dire du mal d'un pays où je dois revenir. Voilà pourquoi on m'aime tant en Espagne"*, t. VIII, p. 344, (2-VIII-1855).

Lengua y Cultura. FÉLIX FERNÁNDEZ, Leandro. El contexto como factor de coherenci...
Centro Virtual Cervantes

marán tanto la atención. Ahora bien, como las gitanas son poco atractivas y que las heroínas de las novelas deben serlo, la hace nacer en el País Vasco. Resumiendo: Carmen es española por conveniencia, andaluza por su educación, vasca por su nacimiento, y gitana por la libertad de su principios morales.

El resultado de este planteamiento configura el segundo contexto situacional de la primera unidad textual.

— *Circunstancias*: se trata de responder a las críticas formuladas en contra de *Arsène Guillot.*

— *Destinatario*: la alta clase social parisina que actúa con dos tipos de moral: una, de cara al público, otra, para su conveniencia.

— *El mensaje*: historia de una gitana que actúa en la vida siguiendo sus propios criterios e impulsos.

— *Intención:* demostrar que las prostitutas tienen sentimientos elevados muy superiores a los ciertas damas que, por su dinero y una devoción simulada, gozan de un injusto prestigio social.

Hay, con respecto a esta primera unidad textual, un tercer destinatario en el que Mérimée jamás pensó porque todavía no había nacido. Se trata de las feministas del siglo XX. En este caso, y de acuerdo con las ideas de Paul Valéry acerca del sentido definitivo de sus versos, la intención del emisor tendría un planteamiento no cerrado, sino abierto, en devenir. El hecho de que Carmen, al margen de su nacionalidad, aparezca como víctima del "macho", explica en gran parte la simpatía que las feministas francesas todavía le profesan.[30] Este punto de vista, muy lejos del genuino pensamiento del autor, es una de esas desconcertantes sorpresas que, a veces, nos reserva la vida póstuma de una obra literaria.

En este caso, el tercer contexto situacional de la primera unidad textual quedaría así:

— Circunstancias: interpretación de Carmen con los ideales feministas del siglo XX.

— *Destinatario*: el público feminista contemporáneo.

— *Mensaje:* historia de una gitana que, antes de doblegarse a los deseos de su pareja, prefiere renunciar a la vida.

— *Intención*: la mujer es un ser libre que puede disponer a su antojo tanto de su cuerpo como de su corazón.

Finalmente hay, en esta primera unidad textual, un cuarto y último destinatario: el propio escritor. En este caso, emisor y receptor se solapan. No es de sorprender puesto que, al estar el destinatario de la novela predeterminado por el escritor, es imposible que no haya cierta complicidad entre estos dos polos de la comunicación, siendo ésta responsable de que el mensaje sea, en parte, una respuesta, consciente o no, a una preocupación personal del autor. De esta forma, el emisor se desahogaría manifestando un pensamiento dirigido a un receptor que no es otro que él mismo.

Así, el cuarto contexto situacional de la primera unidad textual quedaría como sigue:

— *Circunstancias:* mientras Mérimée estaba escribiendo la vida de D. Pedro, tropieza con el misterioso personaje de María de Padilla. De repente, su afición por el

---

"Tengo por política no hablar mal de un país al que tengo que volver, así se explica por qué se me quiere tanto en España".

[30] *"Par ses nerfs, sa sensibilité, son désir de liberté sexuelle, son besoin de séduire, qui n'est peut-être pas autre chose que son besoin de choisir, elle est toute proche de nos féministes d'aujourd'hui"*, J. Josselin y J. Jazdzewsk: *Passe-partout*, 1, sep-oct, París, Hachette, 1984, p. 16.

Lengua y Cultura. FÉLIX FERNÁNDEZ, Leandro. El contexto como factor de coherenci...
Centro Virtual Cervantes

esoterismo y sus conocimientos de la lengua gitana se cristalizan quedando plasmados en la figura de Carmen.

— *Destinatario*: Mérimée y el gran público.

— *Mensaje*: historia de una gitana que, por arte de brujería, seduce a los hombres y los convierte en juguetes.

— *Intención*: la mujer es un ser diabólico que lleva al hombre a la perdición.

Esto en cuanto a la primera unidad textual; veamos ahora lo que ocurre con la segunda. Como ya lo hemos señalado con anterioridad, este cuarto capítulo fue añadido un año después de publicar los tres primeros. El cambio evidente en el contenido, planteamiento, mensaje y tono, demuestra que existió otro destinatario con el que el escritor, obviamente, no había contado y que, curiosamente, había apreciado en la novela una intencionalidad ajena a la voluntad del emisor. Tanto empeño había puesto Mérimée en que su protagonista no fuera francesa que un sector del público interpretó la novela como un estudio etnológico sobre los gitanos. Objetivo que el novelista no tuvo en mente en ningún momento (ya conocemos la gestación de la novela y sus motivaciones). Como, por otra parte, se trataba de una interpretación mucho menos liviana que las anteriores, el autor galo, muy oportuno, se apresuró a confirmar tan halagüeña interpretación. Un año más tarde aparecía un pequeño compendio (el cap. IV) como corolario de la primera unidad textual (Cap. I-III).

A tenor de lo que acabamos de decir, el esquema correspondiente a la situación comunicativa de la segunda unidad textual sería el siguiente:

— *Circunstancias*: ante la interpretación de un enfoque etnológico de la historia de Carmen, el autor decide añadir a la novela una descripción de las costumbres y de la lengua de los gitanos para no desmentir tan favorable interpretación.

— *Destinatario*: aficionados a la etnología y a la lingüística.

— *Mensaje*: descripción de las costumbres y del idioma de los gitanos españoles.

— *Intención*: demostrar que el emisor conocía por experiencia propia la realidad gitana.

Ahora se entiende cómo en el capítulo IV, la dura y triste realidad sustituye a la idílica y exuberante imaginación novelesca de los tres primeros capítulos. El realismo de las descripciones y el enfoque pseudocientífico de este suplemento, muy acorde con la intencionalidad del emisor, con el tipo de texto y con su función textual, introduce, lógicamente, un desajuste con respecto a la novela inicial. Poco tiene que ver, en efecto, Carmen con sus hermanos del capítulo IV, integrados en la novela a posteriori.

Con todo esto, hemos querido demostrar que la situación comunicativa, tan relevante para aprehender el sentido de un texto, no es tan simple como parece; que, para ello, es preciso recurrir al contexto situacional y a lo que hemos venido llamando el supracontexto, que un mismo enunciado puede tener varios destinatarios y, en consecuencia, varios programas conceptuales, a veces contrapuestos, pero siempre distintos en cada situación. De ahí que la clave, para entender el o los distintos sentidos de un mismo documento, radica en el restablecimiento en el texto de todas las situaciones comunicativas explícitas e implícitas; sólo así, si se nos permite el atrevimiento, se puede "calar" al emisor y, en consecuencia, resolver las posibles contradicciones internas puestas en evidencia en la fase interpretativa del texto de partida.

Finalmente, al hablar de intencionalidad, y refiriéndonos siempre al texto literario, cabe preguntarse en qué medida la figura del emisor no se solapa con la del receptor.

Lengua y Cultura. FÉLIX FERNÁNDEZ, Leandro. El contexto como factor de coherenci...
Centro Virtual Cervantes

Por nuestra parte, convencidos de que este solapamiento existe y que las diferentes intenciones del emisor sólo se pueden restablecer gracias a los factores situacionales y supracontextuales, hemos llegado a la conclusión de que el traductor de textos literarios, además de muchas otras cosas, ha de ser también crítico literario.

BIBLIOGRAFIA

FÉLIX FERNÁNDEZ, Leandro: *La España de Mérimée*, Tesis doctoral publicada en microfichas por los Servicios de Publicación de la Universidad de Málaga, 1988.

MÉRIMÉE, Prosper: *Carmen, Colomba y Doble Error*, Madrid, Alonso, 1966.

— *Correspondance Générale*, ed. Maurice Parturier, París, Le Divan, 1945.

— *Los mejores cuentos*, Barcelona, Río Negro, 1990.

— *Théâtre de Clara Gazul, Romans et nouvelles, (Carmen)*, París, Gallimard, 1978 (Bibliohèque de la Pléiade).

TRAHARD, Pierre: *Prosper Mérimée*, 4 vols., París, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1928.

Lengua y Cultura. FÉLIX FERNÁNDEZ, Leandro. El contexto como factor de coherenci...
Centro Virtual Cervantes

NOTAS PLURILINGÜES EN LOS POEMAS DE SAMUEL BECKETT

LORETO CASADO

Universidad del País Vasco

A medida que van pasando los anos y que nos acercamos al siglo XXI, a medida que los estudios sobre la traducción han ido evolucionando en las últimas décadas abriendo camino a una nueva disciplina, la traductología, en la que la traducción comparte área con la historia, la crítica literaria, la teoría de la literatura o la literatura comparada, la escritura de Samuel Beckett se revela más actual, más en sintonía con nuestro tiempo y más sugerente a la problemática de la relación entre lenguas y culturas.

El ejercicio de la traducción se integra en un tipo de experiencia definida por la relación con lo extranjero. En ella queda reflejada no sólo un rasgo de la identidad del traductor que debe enfrentarse a la lengua que no es suya, sino la identidad de toda una cultura occidental gestada en el principio del intercambio, y particularmente reconocible en nuestros días por la aceleración en el progreso de los medios de comunicación Pensar dicha relación con lo extranjero se ha convertido en una de las preocupaciones culturales de nuestro fin de siglo. La traducción es uno de los campos que mejor permiten abordar cuestiones planteadas por nuestra modernidad como nuestra relación con lo "propio" o lo "extranjero" a la hora de definir una identidad cultural. En este sentido el caso de Beckett escritor no francés, escribiendo en francés e inglés y traduciendo del inglés al francés y viceversa, merece especial atención por el carácter ambivalente y extranjero de su escritura que la sitúa en un espacio lingüístico marcado por el bilingüismo[1] o si se prefiere, y es mi caso, por una libre circulación entre las lenguas, la lengua materna y la lengua de elección.[2]

Mi intención en este trabajo será detenerme en el espacio lingüístico en que se inscribe la versión al castellano que yo misma he realizado de los poemas de Beckett escritos en francés, y en particular de sus *Mirlitonnades*.[3]

Estas piezas, creación becketianna a partir de *mirliton*, en francés flauta o pito, y de *vers de mirliton* versos malos que se escribían en tiras de papel con que se envolvían las flautas para niños, se escriben entre 1976 y 1978. Están precedidos por un conjunto de poemas compuestos entre 1937-39, la mayoría en francés, alguno traducidos al inglés por el propio autor. En castellano contamos con la traducción de los poemas en inglés, llevada a cabo por Jenaro Taléns.[4]

En el título de esta ponencia "Notas plurilingües en los poemas de Samuel Beckett" he querido recoger las conclusiones de un análisis tanto de su traducción como del texto origi-

---

[1] Cf. Antoine Berman: *L'épreuve de l'étranger*, París, Gallimard, 1984, p. 18

[2] Cf. Evelyne Pieller: "Le mots des autres", en *Magazine Littéraire* (1986), 231, pp. 27-28.

[3] Samuel Becket: *Poèmes*, Minuit, 1978; la traducción al castellano aparecerá publicada próximamente en Ardora Ediciones (Madrid).

[4] Samuel Beckett: *Poemas*, Barcelona, Barral, 1970.

Lengua y Cultura. FÉLIX FERNÁNDEZ, Leandro. El contexto como factor de coherenci...
Centro Virtual Cervantes

nal, de acuerdo con A. Berman en que "*la critique d'une traduction est celle d'un texte, qui, lui même, résulte d'un travail d'ordre critique*".[5]

En dicha experiencia, acompañando la lectura del texto original y como etapa de pre-análisis, ha sido importante tener en cuenta la actividad de Beckett como traductor de sus propios poemas. También he considerado necesario revisar las traducciones ya existentes al castellano, si no de estas últimas composiciones, sí de otros de sus poemas o relatos poéticos, y asimismo, y en la medida en que ha sido posible, confrontar las *Mirlitonnades* con otra traducción extranjera —la alemana en este caso— todo ello con la intención de enfocar la traducción poética en cuanto acercamiento a la experiencia creadora del autor y buscar la versión más acertada en la lengua traducida. Por otra parte este pre-análisis ha tenido también en cuenta aquellos comentarios críticos de la traducción de Beckett por parte de los propios traductores como de especialistas de la literatura y de la traducción.

La mayoría de los trabajos que han abordado la actividad de la autotraducción de Beckett se han limitado, como indica muy acertadamente Raymond Federman,[6] a comparar determinados pasajes en ambas lenguas y a señalar las variantes de una u otra versión. Mucho más interesante, y en definitiva de lo que se trata desde una perspectiva traductológica, es poder llegar a esbozar una *poética* de la propia actividad traductora que deberá centrarse en lo que es primordial en el lenguaje poético en cuestión: la sonoridad y el sistema de ecos y resonancias internas en su versión a otra lengua. Lo que supone, en palabras del propio Beckett, una confrontación con la esencia del propio lenguaje, las palabras, no símbolos, no metáforas, palabras en su sentido más orgánico, "rumor", que él considera transmisible en las distintas lenguas. Y esto es importante de retener, pues dicha traducibilidad no descartara ninguna de las posibilidades que permitan reescribir en otra lengua dicho rumor, y consciente también de que en muchas ocasiones la traducción será tan sólo eso: rumor.

En Beckett, traductor de sus propios poemas, no se observa una actitud constante sometida a una "regla" de la traducción Sus versiones bilingües de los poemas de los años 37-39 nos ofrecen dos movimientos propios en la autotraducción:

1. La traducción literal, entendiendo por "literalidad" y siguiendo a Berman, la relación más ingenua y a la vez más íntima que pueda establecerse con un texto.[7] En el caso de la escritura de Beckett, el ritmo y la repetición son elementos determinantes; lo serán por ello también en la traducción del poema al inglés. Un ejemplo:

encore le dernier reflux	*again the last ebb*
le galet mort	*the dead shingle*
le demi tour puis le pas	*the turning then the steps*
vers les vieilles lumières	*towards the lights of old*[8]

Es el poema *Dieppe*, traducido casi palabra por palabra, traducción que Beckett, fiel a su punto de partida, independiente de que fuera una u otra lengua, seguía con todo rigor. Be-

[5] A. Berman: *Pour une critique des traductions*, París, Gallimard, 1995, p. 41; "La crítica de una traducción es la de un texto a su vez resultado de un trabajo de tipo crítico".

[6] Cf. Raymond Federman: "The Writer as Self-Translator", en Alan Warren, Charles Rossmann y Dina Sherzer (eds.): *Beskett Translating/Translating Beckett*, Pennsylvania State University, 1987.

[7] A. Berman: *Pour une critique...*, o. cit, p. 93.

[8] "Otra vez el último reflujo / el canto rodado muerto / la media vuelta después los pasos / hacia las viejas luces"; la traducción es mía, algo diferente de la de J. Taléns.

Lengua y Cultura. FÉLIX FERNÁNDEZ, Leandro. El contexto como factor de coherenci...
Centro Virtual Cervantes

ckett no componía nunca dos versiones paralelas. Había una de las dos lenguas que daba la pauta y la traducción podía coincidir en la lengua u ofrecer una versión muy diferente.

2. La creación de un nuevo espacio en que la versión inglesa se inscribe, reconocible también en estos primeros poemas, como lo demuestra el siguiente:

je suis ce cours de sable qui se glisse
entre le galet et la dune
la pluie d'été pleut sur ma vie
sur moi ma vie qui me fuit me poursuit
et finira le jour de mon commencement

cher instant je te vois
dans ce rideau de brume qui recule
ou je n'aurai plus à fouler ces longs seuils
[mouvants
et vivrai le temps d une porte
qui s'ouvre et se referme

my way is the sand flowing
between the shingle and the dune
the summer rain rains on my life
on me my life harrying fleeing
to its beginning to its end

my peace is there in the receding mist
when I may cease from treading these long
[shifting threshold
and live the space of a door
that opens and shuts [9]

La versión inglesa nos da un poema diferente, privado de las referencias culturales de que esta provisto en el original francés.

Fácilmente reconocibles son en este último las voces de Verlaine, Apollinaire o Reverdy. El tono personal propio de esta poesía francesa, marcado por la enunciación del sujeto, se abandona en la versión inglesa en favor de un distanciamiento mayor ("*my way is in the sand flowing*") que dará preferencia a otras construcciones sintácticas y rítmicas en favor de otra versión del mismo poema o si se prefiere de dos poemas con el mismo tema: el yo atrapado en el tiempo.

Esto mismo sucede con las versiones inglesas del francés, en las que como ha demostrado Marjorie Perloff en su estudio de *Mal vu mal dit* (*Ill seen, ill said*) nos encontramos no con una traducción sino con la escritura de un nuevo texto en el que Beckett incluye numerosas referencias a Milton, Shakespeare, Keats, Swinburne y Joyce, irreconocibles en el texto original, en este caso el texto francés.[10]

No es por lo tanto la fidelidad lingüística más escrupulosa lo que guía la traducción. La versión libre se impone por una intraducibilidad cultural que puede interpretarse como un intento más de reducción del componente literario, en coherencia con su actividad traductora que, como señala Alfred Simon, intentaba evitar toda recreación poética[11] y actitud que explica también que en las traducciones al inglés de poemas de Breton y Eluard, las dificultades que presentan las metáforas o los clichés surrealistas se solucionen sin dar excesiva

[9] Samuel Beckett: *Collected Poems, 1930-1978*, ed. John Calder, Londres, 1984, p. 57: "soy el curso de arena que desliza / entre el canto rodado y la duna / lluvia de verano llueve sobre mi vida / sobre mi vida que me huye y me persigue /y no terminará hasta su nacimiento / feliz instante te veo / en la cortina de bruma que remite / donde no habré de pisar esos largos umbrales movedizos / y viviré el tiempo que una puerta / se abre para volver a cerrarse"; la traducción es mía.

[10] Cf. Marjorie Perloff: "Une voix, pas la mienne: French/English Beckett and the French/English Rader", en Alan Warren. Charles Rossmann y Dina Sherzer (eds.), o. cit., pp. 36-48.

[11] Cf. Alfred Simon: "Les derniers mots de Beckett" en *Esprit* (1992).

Lengua y Cultura. FÉLIX FERNÁNDEZ, Leandro. El contexto como factor de coherenci...
Centro Virtual Cervantes

importancia a transmitir el verdadero espíritu del movimiento.[12] Puede, sin embargo, suceder todo lo contrario y que en el caso de las versiones inglesas a partir de textos escritos francés, el autor prefiera incluir referencias a la cultura inglesa, lo cual puede interpretarse desde esa búsqueda constante de una identidad entre lo "propio" y "lo extranjero".

Cuando Beckett opta por escribir en francés "porque en francés es más fácil escribir sin estilo", como le dijo a un estudiante que hacía una tesis sobre él, esta renunciando a la practica del virtuosismo gratuito en el que puede caer todo escritor en el manejo de su propia lengua, en favor de un máximo de claridad y economía de expresión. Con otras palabras, lo que busca es librarse del peso de la tradición de una cultura aprendida, sin querer significar por ello una renuncia de su lengua materna por la lengua de adopción.

De la alternancia y circulación entre las lenguas surge un espacio propio de la escritura de Beckett, una especie de *no man's land*, donde se inscribe su proyecto poético, sin estilo. Es así como llegamos a esos "malos versos" que son las *Mirlitonnades*, piezas minimalistas que más que versos son notas musicales.

De hecho un *vers de mirliton*, repito, es un verso torpe. La traducción a una lengua extranjera no deberá evitar la mediocridad propia de unas piezas cuya composición obedece más al azar que a la elaboración literaria. Esto es fundamental para comprender la elección poética de Beckett y su distanciamiento de la "gran literatura". Por eso será preciso evitar la tentación de caer en toda recreación virtuosa.[13]

El primer problema que plantea la traducción al castellano de *Mirlitonnades* es el título. Siendo toda traducción una elección, existen distintas opciones:

— Conservar la denominación original, tratándose de un término creado por Beckett, en la que el lector español reconocerá "tonos de mirlo" y que remitirá sin lugar a duda al espacio lingüístico y cultural francés, perdiendo la connotación de "poesía pobre" que conlleva.

— Traducir literalmente *mirlitonnades* por "aleluyas", versos malos escritos en unas estampas, lo que se corresponde bastante con *vers de mirliton*, introduciendo un espacio cultural distinto pero conservando un espacio lingüístico común a las dos lenguas. El problema que presenta es la connotación religiosa que presenta y que si pudiera justificarse por el tono de ruego o plegaria de alguna de las piezas, excluye toda acepción de "himno" o canto triunfante del "aleluya".

— La búsqueda de una fórmula que trasmita la musicalidad evocada en el término de Beckett permite pensar en la posibilidad de "quiebros" ("nota o grupo de notas de adorno que acompañan a una principal", significando también "gorgoritos hechos con la voz") y que me parece convincente tanto por la sonoridad —sobre todo si se tiene en cuenta en la combinación *Quiebros y otros poemas*— y que amplía el espacio lingüístico y cultural del término en su traducción al castellano al evocar también un gesto de resistencia y una desarticulación y torcedura de formas (quebrar) muy aplicable al estilo o mejor a la falta de estilo voluntaria del escritor.

---

[12] Cf. Michel Remy: "Vers une problématique de la traduction des textes surréalistes", *Palimpsestes* (1987-90), 2.

[13] Algunas versiones en castellano de los textos de Beckett minimizan el carácter descarnado, escueto y concreto de su escritura en favor de efectos de estilo (redundancia, abandono de la repetición) que anulan el ritmo y la tensión buscados en el original; cf. Antonio Ballesteros: "Beckett's *Rockabi* in three spanish translations", en *Beckett in the 1990s*, o. cit., pp. 147-153.

Lengua y Cultura. FÉLIX FERNÁNDEZ, Leandro. El contexto como factor de coherenci...
Centro Virtual Cervantes

Una vez metidos en la versión castellana de las *mirlitonnades* la principal dificultad estará en la brevedad de la composición (tres sílabas, a veces) y en el juego de tonalidades que describen cada vez, la verdadera dificultad estribando sin embargo en combinar esta mínima fórmula con la afirmación maximalista que contienen; la primera de ellas es un buen ejemplo:

en face	de frente
le pire	lo horrible
jusqu'à ce	hasta hacerlo
au il fasse rire	risible

Es evidente que el obstáculo mayor se encuentra en la traducción de *pire*, dominante a lo largo de todo este poemario, y su rima con *rire*, no menos presente, y que si en otros casos se traducirá literalmente por "peor" aquí se impone por la rima "horrible/risible" creando un ritmo que manteniendo en parte la alternancia de los dos fonemas [i] - [a] de la versión francesa aunque no la homofonía (*face/fasse*) con la consiguiente repetición, consigue en castellano prolongar fonéticamante y acentuar "lo horrible" arrastrando la [r] en toda la pieza.

Resulta curioso cómo la versión alemana de esta misma composición que da Elmar Tophoven, traductora a lo largo de veinte anos de las obras de Beckett a dicha lengua en colaboración con el propio autor, tras sopesar la distintas dificultades, elija en la versión definitiva:

bis zum Aussersten
gehn
dannwird Lachen entstehn [14]

traducción mucho más libre que la otra propuesta:

In Sicht
nichts als Nacht
bis man bass
drüber lacht [15]

desechada por menos breve y por diluir el sentido de *le pire* en *die Nacht*, más general y dominante en toda la obra de Beckett, lo que supone un problema de sentido para la traductora, pero que en la perspectiva adoptada en este estudio podría abrir acertadamente un espacio propio a la versión alemana, proporcionando también una traducción más cercana al texto original.

Uno de los rasgos que pueden sugerir unos "versos malos" podría identificarse en la utilización de cierto léxico poco habitual en francés; un ejemplo es *milliasse*, término clásico y literario para denominar, "un billón", "una gran cantidad" pero que a la vez significa una especie de torta o pastel, sentido que no se descarta en el poema al estar precedido de "un cuarto" introduciendo una figura que ironiza y banaliza el trágico tema de la confrontación con el paso del tiempo.

[14] Samuel Beckett: *Flötentöne*, trad. Elmar Tophoven y Karl Krolow, Suhrkamp, 1982; "hasta el final / ir / nacerá el reír".

[15] "A la vista / nada más que noche / hasta estupefacto / provocar la risa."

Lengua y Cultura. FÉLIX FERNÁNDEZ, Leandro. El contexto como factor de coherenci...
Centro Virtual Cervantes

somme toute	suma final
tout compte fait	a fin de cuentas
un quart de milliasse	un cuarto de un sinfín
de quarts d'heure	de cuartos de hora
sans compter	sin contar
les temps morts	los tiempos muertos

Este último valor no puede recogerse en la traducción en castellano. La opción elegida de "sinfín" por *milliasse* ha tenido no obstante en cuenta el concentrar dos sílabas clave en la poesía beckettienna y que no cesamos de escuchar "sin", y "fín" y de esta manera reforzar el eco que producen a lo largo de toda la serie, y que escuchamos también en ese *milliasse* en el que resuenan el *face* y *fasse* con que se abren las *mirlitonnades*, y que ya he comentado anteriormente.

Salvo en estas dificultades léxicas y ambivalencia de registros puede decirse que el principio que rige en la traducción poética de Beckett es el que marca el tono del original, lo que permite en la mayoría de los casos una traducción literal:

imagine si ceci	imagina si esto
Un jour ceci	un día esto
un beau jour	un buen día
imagine	imagina
si un jour	si un día
un beau jour	un buen día esto
cessait	cesara
imagine	imagina

La proximidad de las dos lenguas (francés y castellano) facilita en este caso como en otros poemas también que la versión a la lengua extranjera esté casi calcada del original. Pero es sobre todo la desnudez de la frase y el ritmo que impone a base de la repetición e insistencia del "imagina", lo que genera esta transposición.

Un ejemplo más de esta posibilidad de una traducción literal lo proporciona otro poema, insistente también en la idea de afirmar una presencia y un lenguaje, incluso exiguos, mientras existan:

flux cause	flujo causa
que toute chose	que cada cosa
tout en étant	que sigue siendo
toute chose	cada cosa
donc celle-là	incluso aquella
même celle-là	también aquella
tout en étant	que sigue siendo
n'est pas	no es
parlons-en	digámosla

No correspondiéndose esta vez completamente las formas gramaticales, la versión castellana ha intentado sin embargo mantener el ritmo y compensar la dominancia y repercusión fonética en [t] por la acumulación de la también oclusiva y contundente [k].

Otro caso en el que la única opción es trasponer la estructura original lo presentan aquellos enunciados ambiguos entre la afirmación y la interrogación:

Lengua y Cultura. FÉLIX FERNÁNDEZ, Leandro. El contexto como factor de coherenci...
Centro Virtual Cervantes

d'où	de dónde
la voix qui dit	la vox que dice
vis	vive
d'une autre vie	de otra vida

Fórmula que se entenderá según la entonación. O bien interpretándola como una interrogación, aunque los signos no aparezcan en el texto escrito, o bien como enunciado de una consecuencia, resultado de toda una reflexión anterior y considerando que las *mirlitonnades* constituyen una serie con una continuidad, como lo demuestran los encabezamientos "*ce qu'on les yeux mal vu de bien*", de un poema, y el siguiente "*ce qu'a de pis le coeur connu*", o bien "*ne manquez pas à Tanger*" seguido de "*ne manquez pas à Stuttgart*".

Con estas observaciones quiero insistir en el sistema de repercusiones que constituyen el entramado de la escritura de Beckett, en la que la coherencia viene dada por los ecos que dentro de ella se generan. Estos están marcados por la repetición de sonidos y formas; hasta los títulos de sus propias obras aparecen evocados (*Mal vu, mal dit; Imagine*; *Sans*). Obedecen todas estas recurrencias a un universo singular evocado y a un tono personal elegido para expresarlo, por todo lo impersonal que haya decidido parecer. El verdadero hilo conductor de la escritura de Beckett, su verdadera poesía, como subraya Martin Esslin, ya sea bajo la forma de monólogo o de dialogo, en sus novelas, piezas de teatro, radiofónicas o poemas es esa voz constante, única, que resuena de palabra en palabra, de frase en frase, de narrador en narrador.[16]

Uno de los criterios primordiales a tener en cuenta en el ejercicio de la traducción y que permiten igualmente determinar el espacio en que se inscribe una escritura como la de Beckett es según A. Berman la consideración de la obra literaria como un individuo.[17] Esta idea comentada por Berman se encuentra desarrollada en las *Literaturbriefe* de Herder, a partir de las nociones de ampliación (*Erweiterung*) y fidelidad (*Treue*). En este punto el traductor es a la vez escritor, genio, creador, erudito y crítico y debe captar la "expresión", "tono", "carácter" de una obra, atributos que la asemejan más a un individuo que a un producto. Esta obra-individuo es la que debe captarse y para ello Herder rechaza completamente el principio de "embellecimiento" propio de la técnica de los franceses que mediante un movimiento centrípeto intenta reducir el carácter extranjero de la obra traducida. La verdadera traducción, la que intenta captar la obra en su individualidad y singularidad opera por un movimiento centrífugo en el que se ven implicadas la crítica, la historia y la filología.

Tras el breve recorrido —el que permite el espacio en el que aquí me encuentro— de la traducción de los poemas de Beckett, creo haber podido mostrar las vías que abre la traducción a la crítica literaria. Con ella se da paso a una crítica de muy diferente índole a la crítica explicativa que conocemos; una crítica —que como ya exponía Schlegel— no sería el comentario de una literatura ya existente sino más bien el germen de una literatura nueva.

En esta misma dirección desarrolla G. Steiner sus trabajos sobre la traducción, basados en la defensa a ultranza de una crítica que abandone la palabrería del discurso universitario

[16] Cf. Martin Esslin: "A Poetry of Moving Images" en Alan Warren. Charles Rossmann y Dina Sherzer (eds.), o. cit., pp. 65-76.

[17] Cf. A. Berman: L'épreuve..., o. cit., p. 70.

Lengua y Cultura. FÉLIX FERNÁNDEZ, Leandro. El contexto como factor de coherenci...
Centro Virtual Cervantes

para recuperar el análisis del lenguaje en su materialidad, que es al mismo tiempo su sentido, y de esta forma dar un nuevo impulso a la enseñanza de las humanidades.[18]

La otra idea que recoge Berman de la teoría de los románticos alemanes y que me parece especialmente aplicable al caso de Beckett es la consideración de la experiencia de la traducción como parte de la *Bildung*, de la formación propia. Hölderlin es la referencia evidente para comprender un proyecto poético que integra la traducción como etapa de aprendizaje. Las traducciones del poeta alemán forman parte totalmente de su trayectoria poética, responden a las concepciones que él tiene sobre el lenguaje, la poesía y lo que él mismo denomina "la prueba de lo extranjero". Pues se trata efectivamente de una prueba y siguiendo a Walter Benjamin, habría que establecer una relación entre la radicalidad de las traducciones de Hölderlin y su locura. Dichas traducciones son arquetipos de su forma, y por ello se exponen mucho más al peligro de esquizofrenia que conlleva toda traducción y que llegan a sumergir al traductor en el silencio del lenguaje.[19]

Es evidente que sin tener por ello que perder la razón toda apertura al extranjero verdaderamente asimilada por el lenguaje y la cultura del individuo supone el riesgo, tanto para el traductor como para sus lectores, de una instalación en un entre-dos permanente e incómodo, pero también es cierto que es el precio que hay que pagar por toda formación verdadera, y aún más en un momento de crisis de nuestra cultura occidental etnocéntrica como el que atravesamos y en el que la postura ideológica, cultural, literaria y poética ha llegado hasta sus últimas consecuencias.

La lección de Hölderlin consiste en haber diferenciado los dos movimientos que caracterizan la experiencia de lo extranjero, el que va hacia el reconocimiento de lo propio y el que se abre a lo de fuera, como dos movimientos simultáneos y no sucesivos linealmente el uno del otro; la función de la poesía consiste precisamente en controlar los desequilibrios que conlleva la doble experiencia de lo propio y la apertura a lo que no es propio. Sólo entonces podrá hablarse de mestizaje, no en el sentido de mezcla, sino aceptación de ambas experiencias con reconocimiento de una mayor o menor dominancia de una de ellas según en qué esferas culturales o lingüísticas, según en qué momentos de la trayectoria de un escritor.

En el caso de Samuel Beckett dicha trayectoria marcada clarísima por la elección de lo extranjero como condición para escribir, esta experiencia de apertura, esta postura "entredos" no deja de expresarse de acuerdo son su evolución individual.

Sus poemas, sus *mirlitonnades* nos han parecido sintetizar esa experiencia. El hecho de haberlas privado el propio autor de una traducción al inglés nos parece también una elección, como otras de sus obras se quedaron sólo en inglés de la misma manera que sus últimas piezas han preferido renunciar al soporte de lo escrito y quedarse en voz, en voces, en sonidos que no han dejado sin embargo de afirmar una presencia.

[18] Cf. Georg Steiner: *Real Presences*, 1989.

[19] Cf. W. Benjamin: "La Tâche du traducteur" en *Mythe et violence*, París, 1971, p. 275.

Lengua y Cultura. FÉLIX FERNÁNDEZ, Leandro. El contexto como factor de coherenci...
Centro Virtual Cervantes