LA TRADUCCIÓN Y LA EDICIÓN DE *Mrs DALLOWAY*: ¿LABORES DIFERENTES?

MARIANO BASELGA CALVO

Universidad Autónoma de Madrid

La presente comunicación propone dos modestos objetivos. En primer lugar, referir algunas de las dificultades concretas que la novela *Mrs Dalloway* presenta para su traducción al español, según mi experiencia personal. En segundo lugar, pretendo mostrar algo que puede ser obvio pero no por ello menos digno de mención: la importancia de una buena labor de edición del texto para superar satisfactoriamente esas dificultades. Así, habiendo alcanzado estos dos objetivos, se intentará señalar las consecuencias —acaso benéficas— que el cumplimiento satisfactorio de ambas tareas puede causar en el resultado final.

Mrs Dalloway no es precisamente fácil de encasillar en una serie de definiciones, pues tanto su forma literaria como su expresión lingüística obedecen a un diseño absolutamente original y deliberadamente desfamiliarizador de las convenciones. Para intentarlo a pesar de ello, dividiremos su especificidad en estas dos vertientes apuntadas: los aspectos que podríamos llamar extralingüísticos (referencias históricas, literarias y socio-culturales) y los intralingüísticos (el texto propiamente dicho).

Ésta es, por supuesto, una separación puramente teórica y de trabajo, ya que ambas facetas se dan siempre simultáneamente en un texto y no tienen sentido o son siquiera posibles la una sin la otra, pero no está de más justificar esta bipartición, por muy diáfana y poco original que resulte. Sin entrar exhaustivamente en una redefinición del término traducción o de la actividad a la que se refiere, podemos partir de que esta tarea debe ocuparse —al menos— de dos grandes vertientes. Por un lado, es obvio que el traductor debe tener en cuenta lo intralingüístico y, por otro, lo extralingüístico, de manera que el lector de la lengua de destino sepa reconocer los mismos elementos que el de la lengua de origen. Sin embargo, esta tarea quedaría incompleta o falseada si no estuviese apoyada por una labor de edición del texto de destino. Esta segunda labor es decisiva para situar y explicar lo extralingüístico al lector de la lengua de destino y para reconstruir el proceso creativo. Así, se hacen explícitas partes esenciales del texto y se precisa la auténtica dimensión del contexto y de las referencias intertextuales, estando estas últimas a mitad de camino entre lo extra- y lo intralingüístico. Esto sería particularmente necesario en el caso de *Mrs Dalloway*.

En los aspectos intralingüísticos, las dificultades para el traductor se pueden clasificar en dos grandes grupos: las de tipo sintáctico-nocional (o gramaticales, si se prefiere) y las semántico-referenciales. Entre las primeras me referiré a problemas morfosintácticos en la correspondencia interlingüística, como tiempo, aspecto y

V ENCUENTROS COMPLUTENSES. Mariano BASELGA CALVO. La traducción y la edición de Mrs Dalloway: «¿labo...

Centro Virtual Cervantes

modo y la sintaxis de sintagmas y de las oraciones complejas. En cuanto a las segundas presentaré algunos ejemplos conflictivos de correspondencia léxica por su peculiar referencialidad semántica. No me parece necesario entrar a elaborar un completo catálogo de todos estos escollos, ni siquiera calcular su frecuencia en el texto, pues sólo nos proponemos mencionar los que sean más relevantes para apoyar la idea central: la necesidad de una labor de edición literaria para resolver satisfactoriamente la mayoría de ellos.

Mrs Dalloway está narrada en tercera persona del pretérito y se refiere de principio a fin a hechos, pensamientos y sentimientos anteriores o simultáneos a la acción central. En ese marco narrativo se produce un constante ir y venir de hechos y dichos actuales a recuerdos y sentimientos pasados, de recuerdos de hechos y dichos pasados a sentimientos actuales, en una espiral permanente que es el fundamento mismo de la novela. Esto se presenta en una casi exclusividad de estilo indirecto, con algunos diálogos aislados donde también se mezclan estilo directo y semi-indirecto. Ésta es una de las características más llamativas del famoso *stream of consciousness* modernista con el que Virginia Woolf se expresó en toda su obra. Este aspecto fundamental genera la primera disyuntiva ante la que se encuentra el traductor: el tiempo/aspecto de los verbos, pues el pasado simple inglés tiene correspondencia en español con el pretérito indefinido o el imperfecto. Veamos un ejemplo:

> *...How fresh, how calm, stiller than this of course, the air was in the early morning; like the flap of a wave; the kiss of a wave; chill and sharp and yet (for a girl of eighteen as she then was) solemn, feeling as she did, standing there at the open window, that something awful was about to happen; looking at the flowers, at the trees with the smoke winding off them and the rooks rising, falling; standing and looking until Peter Walsh said, 'Musing among the vegetables?...*[1]

Este *said*, como otros cientos de *thought, felt, recalled, wondered, asked*, etc., en contextos similares, podría haberse traducido en imperfecto, además de que en este párrafo todos los verbos anteriores deben ir —y de hecho así están traducidos— en imperfecto. Esto induciría a hacer sufrir la misma suerte a *said*: «Qué fresco *estaba* el aire... para los dieciocho años que *tenía* entonces... sintiendo, como *sentía*... hasta que Peter Walsh *decía*...». Sin embargo, la elección correcta en este caso es el indefinido, pues la intervención de Peter produce una ruptura en la unidad de pensamiento que se mantenía desde el principio del párrafo y en español esta ruptura está gramaticalizada en el cambio de aspecto. Como hemos apuntado, esta disyuntiva se presenta en toda la novela, de modo que tiene una importancia crucial en la calidad del resultado final. Más adelante volveremos sobre las consecuencias de esta elección.

La traducción de los verbos modales son otro obstáculo a salvar, pues de todos es sabido que esta clase de elementos tienen un tratamiento muy particular en inglés, acaso más que en otras lenguas germánicas. Sin volver a insistir sobre las características del relato, hay que destacar su abundancia en hipótesis, especulaciones, deducciones, necesidades lógicas, etc., que se expresan casi siempre mediante

[1] Virginia Woolf: *Mrs Dalloway*, Londres, Grafton, 1989, 5.

Centro Virtual Cervantes

modales. Aunque la correspondencia léxica de estos verbos con los del español es bastante clara —las mismas nociones modales tienen expresión gramaticalizada en español—, la elección del tiempo adecuado no lo es tanto. En el caso de *must*, al carecer de flexión en pasado, puede bien sustituirse por la perífrasis *have to*, con el problema de la referencia a otra modalidad diferente, bien ir acompañado del auxiliar *have* con participio, como en:

> ...*He* must have *said it at breakfast one morning when she had gone out on to the terrace...*[2]

que podemos interpretar como «Debe haberlo dicho...» o como «Debió decirlo...» Aunque la elección de la segunda posibilidad seduce más por su ligereza, la duda persiste hasta que se evalúa el papel que desempeña esta frase en el párrafo: es una simple localización espacio-temporal, proporcionada a continuación de la intromisión de Peter en la meditación de Clarissa. Sólo entendiéndolo así podemos elegir la traducción adecuada.

La colocación del adjetivo es otro de los aspectos a tener muy en cuenta en esta traducción. Es consabido que en inglés la anteposición del adjetivo al nombre es regla sin casi excepciones, mientras que en español es relativamente libre, o al menos mucho más variable. Se da en nuestra lengua, sin embargo, la importante oposición afectividad/denotación según el adjetivo vaya, respectivamente, antes o después del nombre, con la excepción de palabras como «grande» o «bueno» que, al tener una acepción afectiva *per se*, suelen preferirse antepuestos: «una gran mujer», «un buen hombre», «una gran alegría», etc. Siendo conscientes de esto, no parece que sea demasiado conflictiva la elección, pues bastaría con evaluar el adjetivo en términos de [± afectividad] y decidir en consecuencia. Sin embargo, la línea divisoria entre uno y otro valor no es tan diáfana en el caso del español literario, pues la misma función poética del lenguaje ejercida en la literatura inclina ligeramente la balanza hacia la afectividad. Así, no sería de ningún modo extraño que tendiéramos a colocar el adjetivo antes o después del nombre, aplicando el concepto clásico de la *variatio*, con el ánimo de dar mayor agilidad a la prosa. Pero aquí también hay razones para resistirse a la tentación.

Tenemos un ejemplo de este error que no me resisto a citar. La traducción que Andrés Bosch hizo de *Mrs Dalloway* —traducción que leí antes y durante mi trabajo y que lo alivió en gran medida— contiene una proporción muy alta de adjetivos antepuestos, mostrando así, a mi modesto entender, que se ha seguido el razonamiento antes expuesto.[3] El resultado es precisamente el que María Lozano ha querido y sabido evitar al revisar mi trabajo: la afectación —casi cursilería— de una prosa que desde sus cimientos la rechaza. Se puede observar, en efecto, que en nuestro texto, los adjetivos están colocados consistentemente detrás del nombre, lo cual quizá «endurece» sensiblemente el estilo narrativo, pero debemos recordar una vez más los rasgos estéticos de la literatura modernista, enfrentada radicalmente con todo rastro de afectación y sentimentalismo posrrománticos, cosa que se llevaba

[2] Ib., p. 5.

[3] Virginia Woolf: *La señora Dalloway*, (trad. Andrés Bosch) Barcelona, Lumen, 1984.

hasta sus últimas consecuencias. Una vez más, la información estético-literaria es la que nos marca el camino a seguir.

Por último, debemos hacer mención de las características sintácticas del relato en cuanto a su complejidad. Es conocido que el inglés escrito es más propenso que el español a «estirar» las frases antes de ponerles un punto, pero en el caso de *Mrs Dalloway* esta tendencia cobra dimensiones un tanto extremas, aunque no por puro capricho. Las oraciones están construidas con una enorme complejidad, paratáctica e hipotáctica, recurriéndose al asíndeton, polisíndeton y yuxtaposición en proporciones equivalentes, así como a todo el espectro de conjunciones subordinativas. Ante esta situación cabe preguntarse si conviene respetar la misma complejidad, con todas sus conjunciones y signos de puntuación, o, por el contrario, seguir el relato desde una convención más próxima a la del español, poniendo más puntos y menos comas, por decirlo en pocas palabras. Es una elección más difícil de lo que parece.

Tenemos que rendirnos ante la evidencia: acortar las frases a partir de determinada longitud convierte cualquier relato en mucho más ágil y comprensible, por lo menos desde el punto de vista del lector en lengua española que quiere terminar de leer la novela y ser capaz de recordar algo. No puedo menos que volver a citar la traducción de Andrés Bosch como ejemplo de esta encomiable elección. Bosch pone puntos en lugar de comas o punto y comas donde parece que se ha llegado al límite admisible de la complejidad, cuando no se estima que el respeto al original pueda estar por encima de la comprensión por parte del lector hispanohablante. Pero mucho me temo que esta elección, en principio loable por su intención y resultado en cuanto a la claridad de lectura, sea aceptable desde el punto de vista de la novela que nos ocupa. No nos queda más remedio que recordar de nuevo el contexto estilístico en que se desenvuelve esta novela, paradigmática en su uso del *stream of consciousness* antes mencionado que, sin arriesgarnos a definirlo propiamente, es causa directa de esta complejidad disruptiva de las unidades de tiempo y espacio y pilar fundamental de la originalidad de esta novela y de otras. Romper esta corriente que pasa de un hecho a la evocación que produce, luego a la impresión causada por esa misma evocación y luego vuelve al hecho, formando espirales o círculos, supondría reducir a cenizas el fundamento estético del relato, cosa que una traducción fiel no debe permitirse, ni siquiera en favor de una mayor claridad para el lector de destino, claridad que, por otra parte, no estoy seguro de que exista para el lector de la lengua de origen.

En cuanto a las dificultades de índole semántico-referencial conviene decir que son mucho más aisladas que las anteriores y en general de menor importancia. Por tanto, no me detendré en excesivos detalles ni tampoco mencionaré las traducciones con especificidad cultural (*kettle, porridge*, etc.), que por otra parte están convenientemente anotadas en la edición española.

Existe cierto escollo para traducir determinados verbos estáticos y dinámicos ingleses. Los que hemos aprendido inglés como segunda lengua recordamos algún capítulo dedicado a éstos, por su particular idiosincrasia. En la narración son frecuentes las referencias a posiciones y movimientos del cuerpo —imágenes recurrentes, casi obsesivas en Virginia Woolf—, que se expresan mediante los verbos *stand (up), lie (down), sit, walk (in/out)* y *be*, presentando este último dificultades especiales. Me ha resultado extrañamente frustrante no poder hacer una traducción comple-

Centro Virtual Cervantes

ta de estos verbos al español, quizá porque al ser tan claro su significado en inglés uno busque la traslación semántica completa a la lengua de destino. Pero el problema no tiene más salida que la resignación, pues si nos empeñáramos en hacer sistemáticamente traducciones como éstas:

there she stood	ahí estaba ella de pie
there he sat	ahí estaba él sentado
he walked in/out of the room	entró/salió caminando de la habitación
the painting hanging on the wall	el cuadro que colgaba de la pared

el resultado sería torpe y casi ridículo, cosa que evidentemente no era Virginia Woolf. Así, en la mayoría de los casos se ha optado por expresiones menos denotativas, ya que en español prefiere dejarse la dinamicidad y estaticidad implícitas en el contexto: salir/entrar, estar, etc.

El caso de *be*, aunque compete al mismo asunto, merece un tratamiento aparte por razones obvias, pero con implicaciones cuasi filosóficas. La oposición ser/estar, tan propia del español, no sólo es una doble posibilidad expresiva, que en principio no debería dificultar la labor del traductor (lo mismo pasaría con por/para), es consecuencia de la peculiar visión del mundo implícita en la lengua. Dado que en inglés ambos campos semánticos están contenidos en una única pieza léxica *be*, podríamos considerar la posibilidad de que el inglés utilizara esta ambigüedad deliberadamente, o al menos que nos encontráramos en la disyuntiva entre «esencia» y «estado», sin que quedara claro si el inglés está expresando una o ambas nociones. En las últimas líneas de *Mrs Dalloway* encontramos un perfecto ejemplo de esta situación:

> *I will come, said Peter, but he sat on for a moment. What is this terror? what is this ecstasy? he thought to himself. What is it that fills me with extraordinary excitement?*
> *It is Clarissa, he said.*
> *For there she was.*[4]

Queda perfectamente explicado el valor lingüístico-literario de esta ambigüedad en la última nota de la editora acerca de este *there she was*: «*For there she was*». El cuadro/el personaje de Clarissa se ha terminado y sólo queda la denotación. Porque allí estaba/era. Las dos acepciones pueden estar implícitas en inglés.[5]

Así pues, el final mismo de la novela gira en torno a un problema que acaso permanecería invisible si no se plantease en una traducción.

En lo extralingüístico no añadiré nada a lo que tan exhaustiva y brillantemente escribe María Lozano en su introducción a la edición española de la novela, pues la información que nos proporciona sitúa la obra en su justo contexto histórico y literario y nos detalla el proceso de génesis que la autora siguió para escribirla. Por consiguiente, sólo escogeré algunos pasajes, como el que sigue, síntesis de la revisión de la crítica vertida sobre la autora entre los años 30 y nuestros días :

---

[4] Virginia Woolf: *Mrs Dalloway*, Londres, Grafton, 1989, 172.

[5] Virginia Woolf: *La señora Dalloway*, (ed. María Lozano, trad. Mariano Baselga) Madrid, Cátedra, 1993, 332, nota 61.

> Intentaremos... trazar las líneas de ausencia y presencia que conforman esa voz personal que por primera vez se deja oír en esta novela que Virginia Woolf tarda cuarenta y tres años en escribir. *Mrs Dalloway* es así la urna precisa de la obra autónoma, original y cerrada en sí misma que un cierto modernismo yeatsiano venía propugnando en Gran Bretaña. Es la voz que en Virginia corresponde a voces tan ajenas y a la vez tan próximas como *La Tierra Baldía* de Eliot y el *Ulises* de Joyce, publicados sólo tres años antes.[6]

Estos datos, fruto de una concienzuda y madura investigación, son de valor inapreciable tanto para el lector como para el traductor, pues señalan unas referencias externas al texto que nos sitúan el marco estético en que *Mrs Dalloway* ve la luz después de una larga gestación. Esto queda aseverado de nuevo, esta vez con más precisión en la sección dedicada a la novela propiamente dicha:

> *Mrs Dalloway* supone el punto de no retorno en la actividad literaria de Virginia Woolf: es la línea divisoria de sus aguas narrativas. Culmina, por así decir, su período de iniciación y sus apuntes experimentales que en esta novela adquieren ya carta de naturaleza definitiva, y anuncian la línea más contundente de su modo de narrar que inicia un camino cuyas etapas posteriores estarán constituidas por *To the Lighthouse, The Waves* y *Between the Acts*. Efectivamente, cada una de estas novelas se planteará problemas narrativos específicamente adumbrados en *Mrs Dalloway* o generados por su escritura. La voz de Virginia, en esta novela, ha adquirido ya envergadura y timbre específicamente personal.[7]

La editora también traza una interesantísima semblanza biográfica de Virginia Woolf, haciendo hincapié en los aspectos más relacionados con la novela en cuestión: su crianza y educación tradicional, alejada de las letras clásicas más propias de hombres, su matrimonio con Leonard con sus altibajos, sus amores más o menos platónicos con hombres y mujeres, sus ideas y sentimientos acerca de la vida y la muerte, etc. Son unos elementos que vamos a encontrar en forma lingüístico-literaria en el texto y que, de ignorarlos, causarían interpretaciones erróneas o incompletas.

De todo lo expuesto anteriormente, podemos sintetizar las siguientes ideas. En primer lugar, que la obra literaria es —como tantas veces se ha repetido— producto de una época, y esto en dos sentidos complementarios: primero, en su dependencia de la situación y convenciones lingüísticas del momento histórico, y segundo, en su dependencia/revisión de las convenciones estético-literarias de la época.[8] Segundo, que la traducción depende del conocimiento de estos marcos para superar dos clases de dificultades paralelas: las lingüísticas, propias de la expresión formal del texto, y las referenciales, implícitas en la especificidad histórica y social del texto.

Asimismo, hemos tratado de dejar claros los objetivos que la edición del texto (anterior, posterior o simultánea a su traducción) debe perseguir. Por un lado, el de proporcionar al lector de destino información no accesible desde su experiencia lingüística, histórica y social. Por otro, apuntar y explicar las soluciones lingüístico-literarias para su correcta plasmación en el texto de destino.

---

[6] Ib., p. 27.
[7] Ib., p. 103.
[8] María Lozano expone con gran lucidez estas reflexiones en su artículo «La opacidad de la escritura», *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, 15, noviembre de 1987, 67-89.

Si aceptamos que las tareas de traducción y edición de una obra literaria pueden definirse así, podemos extraer dos conclusiones. Primero, una obviedad: traductor y editor operan en dos campos muy próximos —no en vano su base de trabajo es el mismo y único texto— y con una meta común, que es la accesibilidad de un material literaria y lingüísticamente específico a una comunidad de hablantes diferente. Segundo, que ambos, como el autor de la novela, tienen un *implied reader* en mente, según lo entiende Wolfgang Iser.[9] Por último, que de una buena coordinación de ambas tareas pueden hacerse patentes algunos mensajes implícitos e incluso oscuros del texto original, que podrían sugerir, por ejemplo, nuevas aproximaciones teórico-lingüísticas o estudios histórico-comparativos sobre las lenguas de origen o destino.

No será necesario insistir, por tanto, en las razones por las que, gracias a mis conversaciones con María Lozano y a su documentada revisión de mi primer borrador, se colmaron enormes lagunas y tuvieron lugar profundas correcciones a la luz de estos datos. De todos modos, conociendo la dificultad que supone traducir una novela como *Mrs Dalloway*, y consciente de la falacia que encierra esta labor, no me resisto a remedar la canción de Nat King Cole para cantarle a Virginia Woolf: ♪ *Untranslatable, / Thats what you are...* ♫

[9] Roger Fowler (ed.): *A Dictionary of Modern Critical Terms*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1987, 199

Centro Virtual Cervantes