# CONSIDERACIONES LINGÜÍSTICO-ESTILÍSTICAS EN TORNO A UN RELATO POSTMODERNISTA

*LAURA P. ALONSO GALLO*

Universidad de Huelva

## 0. INTRODUCCIÓN

El relato *Wife-Wooing* aparece publicado por primera vez en la revista *New Yorker* en marzo del año 1960 y dos años más tarde, junto a otros relatos del mismo autor, en el libro *Pigeon Feathers and Other Stories.*[1] John Updike, escritor norteamericano nacido en 1932, recibe el National Book Award en 1964 por su novela *The Centaur*, en dos ocasiones el premio Pulizer (1982 y 1991), y de nuevo dos veces el National Book Critic Circle Award (1981 y 1990). Reconocido por su realismo social, no se adscribe a las tendencias más extremas del postmodernismo, como es el caso de Thomas Pynchon o Joseph Heller. En el relato que nos ocupa, Updike se aleja de las consideraciones sociales y culturales en general para dedicarse de lleno a la intimidad de una familia, a ese *something quite intrincate and fierce [that] occurs at homes.*[2] *Wife-Wooing* muestra ciertas características postmodernistas que hacen su lectura gozosa y participativa, tal como nos invitaron a experimentar James Joyce o Italo Svevo en su momento. Tanto en el campo meramente lingüístico como en el terreno de la estilística, el proceso de traducción de este relato ofrece consideraciones relevantes. Mi estudio pretende señalar las situaciones en que la traducción se hace compleja, y a la vez analizar las causas de tal complejidad. Es obligado mencionar, sin embargo, que en el año 1967 vio la luz una versión en castellano de la colección de relatos *Pigeon Feathers and Other Stories* a cargo del prestigioso traductor José Mª Valverde.[3] No sólo por la dificultad de consultar esta traducción, sino también por mor de la mayor objetividad posible, he preferido no tenerla en cuenta. Con seguridad, esta decisión no impide que mi análisis se estime interesante. Las escasas propuestas que ofrezco para la traducción en lengua española no aspiran a evaluar la labor de José Mª Valverde; son meras hipótesis al servicio del estudio filológico.

---

[1] John Updike: «Wife-Wooing», en *New Yorker,* XXXVI, 12.3.1960, 49-51. John Updike: *Pigeon Feathers and Other Stories*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1962.

[2] Jane Howard: «Can a Nice Novelist Finish First?», en *Life*, 4.11.1966, 74 D.

[3] John Updike: *Plumas de paloma y otros relatos,* (trad. J. Mª Valverde), Barcelona, Seix Barral, 1967.

V ENCUENTROS COMPLUTENSES. Laura ALONSO GALLO. Consideraciones lingüístico estilísticas en torno a u...

Centro Virtual Cervantes

El escenario de *Wife-Wooing* es el hogar de una familia norteamericana de clase media, formada por un matrimonio y tres hijos. La acción se desarrolla linealmente desde la tarde de un domingo hasta la noche del lunes siguiente. La voz narradora es del esposo, cuyos pensamientos y emociones acerca de sí mismo, su mujer y sus hijos componen el argumento. Durante toda la tarde del domingo, el protagonista hace méritos para obtener los favores sexuales de su mujer, aguardando el momento; una vez cumplidas sus responsabilidades de padre, se siente decepcionado por la esposa, quien parece preferir el placer de la lectura a satisfacer su persistente deseo. El lunes, como día de trabajo, representa un cambio substancial en la historia: el protagonista no encuentra a su mujer sexualmente deseable. Es un corto intervalo —tiempo subjetivo del esposo— dedicado a la rutina profesional, pero tiene un efecto detonante: la dinámica actividad laboral llena su mente de tal modo que no es capaz de recuperar la sensibilidad de la noche anterior. Al anochecer del lunes el protagonista, aún abrumado por el mecanicismo que produce en su mente la jornada de trabajo, descubre, para su sorpresa, que la esposa le brinda la ansiada escena de amor conyugal. En su discurso interior, sólo interrumpido por el breve diálogo, el narrador desvela todo un universo mental donde anhelos y razonamientos se unen para hacer partícipe al lector de la maravilla del sentir humano.

## 1. ALGUNAS CARACTERÍSTICAS POSTMODERNISTAS

Con objeto de obtener una profunda comprensión del texto y de las dificultades que entraña su traducción, tomaremos como guía algunas de las características que Marguerite Alexander[4] expone en su estudio sobre la narrativa inglesa y norteamericana del último tercio del siglo XX. Únicamente mencionaré aquellas que se ajustan a nuestro caso y que puedan afianzar este relato de John Updike en el marco postmodernista:

*a*) En contraste con el realismo tradicional, que empleaba el lenguaje como medio de representar el mundo, la estética modernista y postmodernista lo sitúa en primer plano, *[it] defamiliarizes the world in language that draws attention to itself... These writers who have rejected naïve realism, often as it happens, show more than a passing acquaintance with those other forms of twentieth-century discourse —psychoanalitical, political, philosophical— where language is felt profoundly to matter.*[5] Así, veremos cómo John Updike juega con la lengua, dejándose embargar por su misterio y sus recursos, tanto para marcar el protagonismo que le concede como para producir un efecto complementario al tema del relato.

*b*) Participación del lector, quien interviene activamente en las tareas de descifrar, descodificar, relacionar y ordenar, no sólo en lo relativo al lenguaje, sino también a la estructura del texto, *...forcing the reader to a degree to* experience *what in realist fiction is* told, *and therefore at a different kind of remove*,[6] de modo

---

[4] Marguerite Alexander: *Flights From Realism. Themes and Strategies in Postmodernist British and American Fiction*, Nueva York, Edward Arnold, 1990.

[5] Ib., p. 6.

[6] Ib., p. 10.

V ENCUENTROS COMPLUTENSES. Laura ALONSO GALLO. Consideraciones lingüístico estilísticas en torno a u...

Centro Virtual Cervantes

que descubre un placer nuevo. Como lectores de *Wife-Wooing*, haremos acopio de imágenes, sonidos e ideas, e incluso asociaremos el texto con estilos literarios ya conocidos.

*c*) Con el modernismo se inaugura la idea de la desaparición del artista en el texto, es decir, *...the text [is] seen as an impersonal artifact, comparable to other art forms... This in turn meant that the position of the author —by convention, the mediator of meaning within the novel— demanded to be redefined.*[7] El autor quiere ahora pasar inadvertido, ocultándose tras las voces de los personajes y haciendo uso de diversas técnicas narrativas. Comprobaremos que Updike se disuelve en la inquietud sentimental del protagonista, en sus disquisiciones poéticas y en el curso natural de sus pensamientos.

*d*) Entre los escritores postmodernistas se reconoce como fenómeno devastador, de repercusiones negativas, el progreso tecnológico, *...the increased mechanization and urbanization of their own times and its effect on the quality of the individual life and personal relationships, as well as on the broader culture and social values...*[8] En este aspecto temático, el relato de John Updike reproduce los cambios de ánimo y estado que sufre el protagonista una vez envuelto en la rutina laboral y urbana, lejos de las relaciones familiares.

*e*) Ya desde el modernismo, los escritores manifiestan una preocupación mayor por la estética que por la ética. No quieren aleccionar moralmente o establecer pautas de comportamiento, aunque no evitan, con todo, plantear problemas de tipo moral. *A good deal of postmodernist writing marks a return to moral enquiry —almost certainly in response to recent history— but in a world where moral issues are perceived to be more complex...*[9] En el caso de *Wife-Wooing*, es circunstancial el hecho de que tenga moraleja; lo que verdaderamente importa es el modo en que está construida la narración.

*f*) A causa del influjo de la filosofía existencialista, en esta corriente literaria se presenta al individuo en busca de su realidad más coherente, *...the individual pursuit of an* authentic *existence in a world that is fundamentally irrational...*[10] Una vez leído el texto, comprendemos que el escritor ensalza la vivencia de un hombre que se reconoce enamorado y correspondido en el amor y que rechaza la tristeza de una felicidad aparente o fingida.

*g*) Los desenlaces sorprendentes, el intenso desafío al lector en el transcurso de la trama, que tal como hiciera Nabokov en *Lolita*, *...plays with the reader... violates expectations.*[11] La nueva estética, además, hace uso de técnicas que no siguen la linealidad temática ni temporal, *...And we are reminded of Schopenhauer's definition of the artistic procedure as the contemplation of the world independently of the principle of reason.*[12] Según se va avanzando en la lectura de *Wife-Wooing*, podemos intuir un desenlace fatal que el escritor, finalmente, burla.

---

[7] Ib., pp. 6-7.
[8] Ib., p. 8.
[9] Ib., p. 14.
[10] Ib., p. 15.
[11] Ib., p. 23.
[12] S. Beckett, en Marguerite Alexander, o. cit., p. 31.

V ENCUENTROS COMPLUTENSES. Laura ALONSO GALLO. Consideraciones lingüístico estilísticas en torno a u...

Centro Virtual Cervantes

*h*) Exploración del interior del individuo en sus facetas más oscuras, en sus temores inconfesables, dudas, tendencias e instintos escandalosos para la moral establecida. De hecho, el protagonista del relato exhibe su intimidad sin miramientos ni falsos pudores.

## 2. LA CUESTIÓN DEL RITMO

Lo primero que sorprende de *Wife-Wooing* es su elevado lirismo. Largas oraciones coordinadas y yuxtapuestas alternan con breves sintagmas nominales que sostienen el flujo del pensamiento del protagonista. Más que relatar hechos, este narrador en primera persona deja que su meditación invada la trama y transmite diversas reflexiones acerca de su vida sentimental, proyectada fundamentalmente en la esposa. La traducción de tales grupos sintácticos no entraña más dificultad que la de acertar a mantener el ritmo pausado y lánguido de la lengua original. Así, podría leerse:

> Y tú. Tú. Tú dejas que tu falda —la misma falda negra que llevabas esta mañana cuando con suave arrojo de mujer montaste en bicicleta y saliste a tocar himnos en las teclas difíciles del viejo piano de la escuela dominical— dejas que esta falda negra se te deslice por las rodillas hacia los muslos, que se te deslice hasta los muslos en la geografía absoluta de tu cuerpo, de modo que la paralela blancura de su interior queda expuesta al calor del fuego y a mi vista.

Perdemos los valores locativos de *down* y *up*, así como el participio *raised* asociado a *knees* en su sentido de «levantado», que es crucial en la frase para captar al detalle el movimiento lógico de la falda al caer hacia los muslos por la elevación de las rodillas. Introducir una aposición en la lengua terminal daría oportunidad al lector de apreciar la escena en su totalidad, aunque así el participio sólo se asocie al sustantivo *knees* y no al movimiento descrito por el verbo *to slide*:

> ...dejas que esta falda negra se te deslice por las rodillas, levantadas, hacia los muslos...

Por otro lado, la repetición en esta secuencia del pronombre personal *you* y del posesivo *your* parece obligada, a fin de no perder el efecto aliterativo del sonido [j], al que el autor parece querer dar énfasis en la lengua original. En lengua española, el uso reiterado de ambos pronombres se compensa a través de la combinación de «tú», «tu» y la forma de dativo posesivo empleada en la frase «se *te* deslice por *las* rodillas hacia *los* muslos». Ello evita el cansancio que produce en las estructuras sintácticas de nuestra lengua la frecuencia de posesivos tan próximos («tú dejas que esta falda negra se deslice por tus rodillas hacia tus muslos»).

Otro caso de sintaxis compleja, esta vez con mayor número de pausas, lo hallamos en el tercer párrafo del relato. El lenguaje, culto y absolutamente metafórico, supone una provocación para el traductor:

V ENCUENTROS COMPLUTENSES. Laura ALONSO GALLO. Consideraciones lingüístico estilísticas en torno a u...

Centro Virtual Cervantes

*Who would have thought, wide wife, back there in the white tremble of the ceremony (in the corner of my eye I held, despite the distracting hail of ominous vows, the vibration of the cluster of stephanotis clutched against your wrist), that seven years would bring us no distance, through all those warm beds, to the same trembling point, of beginning?*

## 3. CAMPO LÉXICO-SEMÁNTICO. EL LENGUAJE DEL *ULYSSES*

Constituye una dificultad más severa la parte del relato en que el narrador intenta encontrar una palabra que logre expresar al mismo tiempo el erotismo de la escena y su propia emoción. Para ello recurre al lenguaje de James Joyce en su *Ulysses*, concretamente al neologismo compuesto *smackwarm*. Con la introducción de este vocablo el escritor está rindiendo tributo a los logros de Joyce en lo que respecta a la revolución lingüística que produjo en el ámbito de la expresión literaria. El narrador se identifica con el escritor irlandés en su empeño por utilizar el lenguaje más como un símbolo en sí mismo que como el utensilio creador de ese símbolo.

*Oh. There is a line of Joyce. I try to recover it from the legendary, imperfectly explored grottoes of Ulysses: a garter snapped to please Blazes Boylan, in a deep Dublin den. What? Smackwarm. That was the crucial word. Smacked smackwarm on her smackable warm woman's thigh. Something like that. A splendid man, to feel that. Smackwarm woman's.*

El neologismo *smackwarm* es, también para el traductor, *the crucial word*. Si lo tenemos por sustantivo, la frase *Smacked smackwarm on her smackable warm woman's thigh* se correspondería sintácticamente con la fórmula «adjetivo-sustantivo-circunstancial de lugar». *Smack* puede traducirse por «sabor» o «gusto», «chasquido», «bofetada» y *warm* por «cálido» o «caliente» o incluso «calor» o «calentamiento», lo que daría para *smackwarm* sintagmas como «bofetada de calor», «chasquido cálido», «sabor caliente», etc. Traducidos los componentes *smacked* y *smackable warm* de forma idéntica al compuesto («Abofeteada bofetada de calor en su abofeteable muslo cálido de mujer», o «Chasqueado chasquido de calor en su chasqueable...», etc.); se obtienen soluciones no más extravagantes que en la lengua original. No obstante, también podría traducirse *smackwarm* como adverbio: «Cálidamente... Chasqueada *cálidamente* en su chasqueable muslo cálido de mujer... *Cálidamente* de mujer». Esto quizá parezca un poco forzado, porque presupondría una alteración del orden sintáctico habitual en la lengua de origen (adverbio-adjetivo); pero no puede sorprender una licencia así en un texto de estas características. Y esta función adverbial aparece manifiesta al final del segundo párrafo: *...and the eternally elastic garter snaps* smackwarm *against my hidden heart.*[13]

[13] Como es lógico, la misma dificultad de traducción plantea *smackwarm* en el pasaje del *Ulises* que evoca el protagonista del relato: *Smack. She left free sudden in rebound her nipped elastic garter* smackwarm *against her* smackable *woman's warmhosed thigh* (James Joyce: *Ulysses*, Londres:

V ENCUENTROS COMPLUTENSES. Laura ALONSO GALLO. Consideraciones lingüístico estilísticas en torno a u...
Centro Virtual Cervantes

John Updike, en cualquier caso, no sólo está utilizando vocabulario de Joyce, sino que además juega con él. Su propósito es conseguir expresar, como el escritor irlandés, tanto la vida del lenguaje como el lenguaje de la vida más interior del hombre. La oración que sigue a las mencionadas exploraciones del lenguaje corrobora esta idea de un modo explícito: *Splendid also to feel the curious and potent, inexplicable and irrefutably magical life language leads within itself.*

## 5. JUEGOS FONÉTICOS Y FONOLÓGICOS

Es menester destacar una nueva particularidad en el relato de John Updike, otro juego, esta vez adscrito a los campos fonológico y fonético. En algunas secciones del texto se combinan ciertos fonemas y sonidos, lo cual no deja de ser un reto para el traductor. Ya en la oración interrogativa inicial, el autor presenta los dos sonidos ([w] y [o]) con que va a jugar a continuación por motivos meramente estéticos: *What soul took knowledge and knew that adding 'wo' to man would make a woman?* La mejor traducción habría de dejar intactos los fonemas ingleses para respetar su suma morfológica: «¿Qué genio pensó y llegó a saber que *wo* más *man* sumaba *woman*?» El traductor, además, tendría que introducir una nota explicativa. Evidentemente, mi propuesta habría de someterse a discusión; con ella no pretendo otra cosa que dejar constancia de la dificultad técnica que plantea el pasaje completo, pues en él se combinan los fonemas [w] y [o] para mostrar al lector, una vez más, la «curiosa y potente» vitalidad del lenguaje. El juego aliterativo se perdería posiblemente en la traducción al castellano; también el ritmo intencionado, puesto que la preferencia que manifiesta el idioma inglés por las palabras monosílabas y bisílabas no puede conservarse en la lengua terminal. En sus claves más básicas (fonología y fonética), el lenguaje es capaz incluso de dar caracterización a la mujer: *The wide w, the receptive o. Womb.* Ancha, receptiva y poseedora de las entrañas en que se produce el milagro de la vida.

La traducción de *to woo* y sus derivados plantea otro problema. Literalmente significa «cortejar», «galantear»; sin embargo, propongo «conquistar» como traducción idónea de *to woo* en este texto. Es cierto que *to woo* es un proceso como el de cortejar o galantear, mientras que «conquistar» es el resultado posible de ese proceso. Sin embargo, «cortejar» o «galantear» no nos valen por dos razones: primero, porque morfológicamente son más limitados que el término «conquista»; pero sobre todo, porque semánticamente las voces «cortejo» y «galanteo» son unívocas, ya que en sentido estricto sólo se aplican a la acción del varón sobre la mujer. La voz «conquistar» y sus derivados permiten que el varón sea el sujeto paciente, y la mujer

---

Penguin, 1984, 26. (Las cursivas son mías).

Aquí sí me permito acudir al criterio de J. Mª Valverde en su traducción de esta obra de Joyce, donde *smackwarm* se corresponde con la forma adverbial *calientemente*: «Chasquido. Dejó libre de pronto en rebote su elástica liga pellizcada *calientemente* contra su *chascable* muslo de mujer en caliente media» (James Joyce: *Ulises*, (trad. J. Mª Valverde), Barcelona, Bruguera, 1981[4], 417. (Las cursivas son mías).

V ENCUENTROS COMPLUTENSES. Laura ALONSO GALLO. Consideraciones lingüístico estilísticas en torno a u...

Centro Virtual Cervantes

quien se haga responsable de la acción que da nombre y sentido al relato. Veamos dos posibles traducciones de un mismo fragmento: la primera, más literal; la segunda, que me brinda mi amigo Javier Feás, más cerca del espíritu del texto y también más divertida:

| | | |
|---|---|---|
| *Seven years since I wed wide woman, white-thighed. Wooed and wed. Wife. A knife of a word that for all its final bite did not end the wooing. To my wonderment.* | Siete años desde que me casé con una mujer ancha, de muslos blancos. Conquistado y casado. Esposa. Una palabra como un cuchillo que con todo su poder no puso fin a la conquista. Para mi maravilla. | Siete años casado con una mujer amplia, de muslos blancos. Conquistado y casado. Consorte. Palabra como cuchillo que con todo lo que corta no concluyó la conquista. Cosa que me complace. |

La aliteración continúa siendo protagonista en el siguiente párrafo del relato, si bien se incorporan nuevos sonidos —[s], [h], [m], [b], [ò]— aparte del recurrente [w]. Los fonemas también intervienen en el juego, con lo que el lector reconoce tanto la recurrencia de grafías como la de sonidos:

> We eat *m*eat, *m*eat I *w*rested *w*arm from the ra*w* *h*ands of the *h*amburger girl in the diner a *m*ile a*w*ay, a ferocious place, *s*lick *w*ith *s*avagery, *w*ild *w*ith chro*m*e; young predators *s*narling dirty jokes *m*enaced *m*e, old *m*en reached for *m*e *w*ith coffee-*w*armed pa*w*s; I *w*ielded *m*y wallet, and *w*on *m*y *w*ay *b*ack. The fat *b*rown *b*ag of *b*uns *w*as *w*ar*m* *b*eside *m*e in the cold car; the *s*maller *b*ag *h*olding two tiny cartons of French-fries emitted even a *m*ore urgent *h*eat. *B*ack through the *b*lack *w*inter air to the fire, the inti*m*ate cave, *w*here *h*alloos and *h*urra*h*s greeted *m*e, the deer, *m*outh agape and its cotton throat gus*h*ing, *s*tretched dead acro*ss* *m*y *s*houlders.[14]

Un conocido crítico de John Updike relaciona el discurso del protagonista en este pasaje del relato con la burlesca trova del bardo anglosajón:

> *The soaring prose, full of alliteration and caesura, adds to the humor as the husband suggests an affinity between modern lover and Anglosaxon poet. Gently mocking himself while seriously declaring his love for the bare-thighed woman besides him, he likens his family...to primitive lovers before the fire.*[15]

El estilo de James Joyce, con sus sorprendentes imágenes y licencias, es sustituido por un lirismo de tinte épico del poeta anglosajón que se enfrenta a grotescos peligros y relata sus irrisorias hazañas. Es interesante observar los cambios en el campo léxico, que ahora refiere a un mundo cazador primitivo y de caballería. Así, los términos *meat, warm, raw, to wrest, ferocious, savagery, wild, predators, to menace, paws, to wield, to win, cave, deer* y *to gush* aparecen cómicamente asociados a través de la sintaxis con elementos del mundo actual: *hamburger girl, diner, chrome, coffee-warmed, car, French-fries*. Una vez más, el carácter aliterativo del pasaje se perdería en la traducción; no ocurriría lo mismo en lo que respecta al

---

[14] Con las cursivas señalo tanto los sonidos como las grafías recurrentes en el pasaje.

[15] Donald J. Greiner: *The Other John Updike*, Atenas, Ohio, Univ. Press, 1981, 109.

V ENCUENTROS COMPLUTENSES. Laura ALONSO GALLO. Consideraciones lingüístico estilísticas en torno a u...

Centro Virtual Cervantes

léxico, debido a la riqueza de vocabulario que ofrece la tradición literaria española.

> Comemos carne, carne que arrebaté caliente de las crudas manos de la chica de la hamburguesería... un lugar feroz, lleno de barbarie, una jungla de cromo; jóvenes depredadores que soltaban chistes verdes entre gruñidos me amenazaron, unos viejos intentaron darme alcance con sus zarpas recalentadas de café; yo esgrimí mi cartera y salí airoso del lance.

Los juegos del lenguaje prosiguen incluso cuando a la mañana siguiente el narrador repara en que ha desaparecido el encantamiento de la noche del domingo. La esposa carece de todo atractivo: *In the morning, to my relief, you are ugly*, y en la prosa se aprecian numerosas diferencias: el ritmo caprichoso, la plasticidad descriptiva y cortante de los sintagmas nominales, el efecto poético que resulta de la curiosa combinación del lenguaje doméstico y el lenguaje culto, una nueva concurrencia de sonidos y las dos leves pinceladas que describen el entorno, lejos de las minuciosas descripciones habidas hasta el momento.

Ahora la lectura se hace abrupta, lo que consigue el escritor por medio de ciertos sonidos —[w], [s], [b], [k], [tò], [q], [r]— que, en contacto, producen un efecto cortante:

> Monday's wan *b*reakfast light *b*leaches you *b*lotc*h*ily, drains the goodness from your *th*ickness, makes the *b*a*th*ro*b*e a limp stained tu*b*e flapping *d*isconsolately, exposing sallow décolletage. The *sk*in *b*etween your *b*reasts a sad yellow. I feast *w*ith the coffee on your dra*b*ness. Every *w*rinkle and *sick*ly tint a relief and a revenge. The *ch*ildren yammer. The toaster *st*i*ck*s. Seven years have worn this woman.[16]

Si en el hogar se aprecia un cambio de ánimo en el protagonista, manifestado tanto en el contenido como en la forma del lenguaje, camino de su trabajo el narrador consigue plasmar las sensaciones que le produce el ámbito laboral. Todo se opone a *muddle, pallor, flaccidity*. Pétreo e inflexible, el carácter mecánico de este nuevo mundo se expresa con formas de gerundio, que le otorgan un carácter durativo. No parece que se llegue tampoco a este efecto por una vía sencilla en lo que se refiere al proceso de traducción: *The winning of coin. The manoeuvring of abstractions. Making heartless things run*». En español optaríamos por el infinitivo («ganarse», «maniobrar», «hacer»), o bien una forma de gerundio que, lógicamente, habría de rechazar el artículo determinado que figura en el texto original («ganándose», «maniobrando», «haciendo"). Esta opción conservaría el aspecto durativo del gerundio.

## 6. LA EXPERIENCIA PERSONAL DEL LENGUAJE. LA OBSCURIDAD GRAMATICAL

El misterio del lenguaje se hace ostensible incluso en las voces de los hijos *(I hate dat, the boy insists)*, y en la capacidad de estos para dominarlo: *Language is to him thick and vague handless swirling by; he grabs what he can*. El problema no

[16] Con las cursivas señalo tanto los sonidos como las grafías que son recurrentes en el pasaje.

V ENCUENTROS COMPLUTENSES. Laura ALONSO GALLO. Consideraciones lingüístico estilísticas en torno a u...
Centro Virtual Cervantes

estriba en la transcripción al español del lenguaje infantil, ya que podemos servirnos del ceceo característico de los niños («ezo» equivaldría a *dat*), sino en la oración que explícitamente declara su inexperiencia. Sería necesario, entonces, alterar la estructura sintáctica de la cláusula *handless swirling by.*

Por otra parte, el regreso al hogar tras la jornada de trabajo, no puede por más que ser una prolongación de la frialdad y rigidez mental que el protagonista ha estado viviendo en su trabajo. La forma del lenguaje y el contenido semántico de éste se aúnan, esta vez para recrear un estado de enajenación en la mente del esposo y su relación de distanciamiento respecto de la mujer y los hijos:

> *I return with my head enmeshed in a machine. A technicality it will take weeks to explain to you snags my brain; I fiddle with phrases and numbers all the bling evening. You serve me supper as a waitress, as less than a waitress, for I have known you. The children touch me timidly, as they would a steep girder bolted into a framework whose height they don't understand. They drift into sleep securely. We survive their passing in calm parallelity. My thoughts rework in chronic right angles the same snagging circuits in the same professional grid.*

En la segunda oración, por ejemplo, se podría sugerir la necesidad de una pausa *(A technicality —it will take weeks to explain to you— snags my brain)*, o de una construcción subordinada adjetiva *(A technicality that will take weeks to explain to you snags my brain)*. El autor, más que violar las normas de la gramática, quiere conceder a la oración un tono simultáneamente coloquial y confuso. Para su traducción al español habría, entonces, que omitir la fórmula subordinada de relativo y calcar la oración de la lengua original, sin añadir pausas; de lo contrario, se perdería el efecto.

El protagonista no se mantiene ya en la observación y meditación de la noche anterior, y permite que su mente no se organice más de lo preciso. Al atardecer del lunes el fluir de la mente del esposo se verbaliza en un lenguaje que deja entrever la deshumanización de la actividad laboral a que ha estado sometido. Existe una perfecta compenetración lingüística de forma y contenido:

> Los niños me tocan tímidamente, como tocarían una empinada viga atornillada en un armazón cuya altura no comprenden... Mis pensamientos vuelven a recorrer en crónicos ángulos exactos los mismos circuitos nudosos de la misma red profesional.

El sencillo disfrute que invade al protagonista mientras medita, asombrado, sobre el misterio de la sensualidad que emana de la esposa, provoca irregularidades interesantes en su discurso en lo que se refiere a la sintaxis. Ésta, más que incorrecta, es intencionadamente extraña, y nos enfrenta a oraciones cargadas de lirismo donde la inexistencia de pausas no es obstáculo para la traducción a lengua española. Las construcciones *Its color soft blurred blood* y *Oh fat white sweet fat fatness* hacen evidente una técnica literaria impresionista —vocablos que no son sino pinceladas— por la que se conforman imágenes, no conceptos: «Su color suave sangre turbia» y «Oh gorda blanca dulce gorda gordura».

V ENCUENTROS COMPLUTENSES. Laura ALONSO GALLO. Consideraciones lingüístico estilísticas en torno a u...
Centro Virtual Cervantes

## 7. CONCLUSIONES

El narrador de *Wife-Wooing* se halla a merced de dos fuerzas enigmáticas. Una de ellas, el deseo sexual, que sigue siendo el de los primeros tiempos tras siete años de matrimonio y responsabilidad paternal. La segunda, el lenguaje, todavía sin dominar completamente; porque cree en el lenguaje, el protagonista se ha entregado a la búsqueda de expresión. El lector no sólo comprende este debate a través del texto, sino que lo vive, lo experimenta; ésta es, sin duda, la gran aportación del postmodernismo. El traductor, por su parte, ha de conseguir el mismo efecto en la versión española. Tal resultado puede producirse únicamente si el traductor, como afirma Esther Benítez, «...[se mete] en la piel del autor, adivina su pensamiento cuando éste no sea suficientemente explícito».[17] Por otra parte, esta identificación habría de completarse con el estudio profundo de las diversas técnicas: «...el traductor literario no puede llegar a soluciones satisfactorias si se basa solamente en la intuición, sin haber recurrido antes a un procedimiento científico de análisis de texto y documentación», nos dice Christiane Nord.[18]

En el caso de los textos postmodernistas, las traducciones son experiencias además de investigación y sensibilidad. El traductor no sólo ha de poseer maestría en las lenguas original y terminal, no sólo necesita virtuosismo poético para el oído y la pluma, no sólo ha de comprender el sentido del texto y conseguir en la lengua terminal una forma sintáctica y un estilo equivalentes. En éste, como en otros muchos textos postmodernistas, hay que experimentar la prosa y sentir la emoción del lenguaje; hay que aprehender las conexiones entre el mismo lenguaje y sus mecanismos, su verdadero significado, su simbolismo y su exégesis.

---

[17] Esther Benítez: «El traductor literario», en *Letra*, 30/31, Noviembre, 1993, 43.

[18] Ch. Nord: «La traducción literaria entre intuición e investigación», en M. Raders y J. Sevilla (eds.): *III Encuentros Complutenses en torno a la traducción*, Madrid, Complutense, 1993, 108.

V ENCUENTROS COMPLUTENSES. Laura ALONSO GALLO. Consideraciones lingüístico estilísticas en torno a u...

Centro Virtual Cervantes