



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

**POR UNA TRADUCCIÓN LÚDICA:
THE HOURS COMO UNA TRADUCCIÓN DE
*MRS. DALLOWAY***

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
**LICENCIADA EN LENGUA Y LINGÜÍSTICAS
MODERNAS (LETRAS INGLÉSAS)**

PRESENTA:
SVETLANA PRIBILOWSKA GARZA

ASESORA:
MTRA. CHARLOTTE BROAD BALD



CIUDAD UNIVERSITARIA, CD.MX., 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**POR UNA TRADUCCIÓN LÚDICA:
THE HOURS COMO UNA TRADUCCIÓN DE *MRS. DALLOWAY***

Agradecimientos

En vista de que casi todas las obras utilizadas en este trabajo son traducciones y dado que esta tesis gira en torno a la importancia de los traductores, mi primer agradecimiento va para ellos, por permitirme acercarme a una serie de textos que de otro modo me serían inaccesibles. Su trabajo dedicado y ético ha sido crucial en mi manera de entender la traducción y la labor literaria.

Agradezco también a Charlotte Broad por su enorme paciencia, su perspicacia y su minuciosidad frente a mi trabajo. El libro de ensayos sobre Virginia Woolf que compiló junto con Claudia Lucotti *La idea en busca de su abrigo* resultó ser la pieza faltante del rompecabezas.

A mis amigos traductores, del Ágora, de Síncope, de la REDNELL, de los lunes ecdóticos, y a todos los que han sido mis roomies, porque sin ellos el viaje no hubiera sido tan divertido (y largo) como fue.

A mi hermana, Libertad, le agradezco haberme explicado el conflicto entre Rusia y Ucrania por el Mar Negro (su tesis de licenciatura), cuando yo tenía 11 años.

A mi hermana, Amanda, por su infinito humor negro, las clases de yoga y todas las cocacolas que me trajo.

A mi mamá, Laura Elena, porque gracias a ella crecí en una casa sin religión, pero con literatura. A ella le dedico no sólo esta tesis, también cada traducción que hago y cada libro que leo. You are all I ever want to become.

A mi papá, Eduardo, porque me enseñó que en la vida hay más cosas que la literatura y éstas son las que te salvan.

Índice

Introducción.....	4
Capítulo I. Historia y problemas de la traducción.....	17
Historia de la traductología.....	17
Problemas de la traducción literaria.....	28
Capítulo II. La novela, la traducción y la <i>différance</i>.....	35
Heteroglosia y transtextualidad.....	35
Por una traducción lúdica.....	47
Capítulo III. <i>The Hours</i> como traducción de <i>Mrs. Dalloway</i>.....	60
Cunningham, Woolf y la traducción literaria.....	60
Diálogo entre <i>The Hours</i> y <i>Mrs. Dalloway</i>	71
La traducción lúdica y <i>The Hours</i>	95
Conclusión.....	105
Una sola traducción no basta.....	105
Bibliografía.....	116

Aceleración de la historia

Escribo unas palabras
y al minuto
ya dicen otra cosa,
significan
una intención distinta
se hacen dóciles
al Carbono catorce:
Criptogramas
de un pueblo remotísimo
que busca
la escritura en tinieblas.

José Emilio Pacheco

Introducción

El original es una de tantas versiones posibles.
Octavio Paz

La traducción es el género imposible, el más limitado. Supeditada siempre al contenido, al ritmo, a la métrica, al estilo, e incluso a la extensión de un texto primero, la obra segunda, es decir, la traducción, no suele ser considerada autónoma. Es una obra de segunda, una copia mala e *infidel*, de una *verdadera*, cuyo traslado a otra lengua implica siempre una *pérdida*.

Traducir quiere decir entender tanto el sistema interno de una lengua como la estructura de un texto determinado en esa lengua, y construir un duplicado del sistema textual que, *según una determinada descripción*, pueda producir **efectos análogos** en el lector, ya sea en el plano semántico y sintáctico o en el estilístico, métrico, fonosimbólico, así como en lo que concierne a los efectos pasionales a los que el texto fuente tendía. (Eco, 2008: 23)

Pero si contemplamos la traducción como una forma de escritura cuya característica fundamental es que depende de una obra primera (sin que esa codependencia se entienda como una limitante), a partir de la cual crea una obra segunda, el *cambio* no tendría por qué ser una *pérdida*; valores como la fluidez o la fidelidad no serían los mayores atributos otorgados a la traducción.

En una carta, Chopin describe su estancia en Inglaterra. Toca en los salones y las damas expresan su satisfacción siempre con la misma frase: “¡Oh, qué bello! ¡Fluye como el agua!”. Chopin se irritaba igual que yo cuando oigo elogiar una traducción con la misma fórmula: “Es muy fluida”. Los partidarios de la traducción “fluida” objetan con frecuencia a mis traductores: ¡Eso no se dice así en alemán (en inglés, en español, etc.)!” Yo les respondo “¡Es que en checo tampoco se dice así!” (Kundera, 1987: 122)

Así, la creatividad y la originalidad serían tan importantes a la segunda obra (texto meta), como lo fueron en principio para el texto fuente. Si el original “rarifica” o rompe la sintaxis o gramática tradicionales de su propia lengua, ¿no debe la traducción encontrar un modo de repetir dicho efecto?

La novela goza, en cambio, de completa libertad; es el “género de géneros”, ya que su variada elección de recursos narrativos hace imposible encasillarla en uno solo. Podemos observar en la novela una vasta amplitud de estilos y formas. A lo largo de la historia literaria, es posible apreciar la gran cantidad de estrategias de las que se vale el novelista. Cambios de narrador o de focalización, epístolas, fragmentos de notas periodísticas, etc., permiten que la novela sea a la vez un ensayo, una crítica

literaria, una autobiografía o incluso introduzca, en una misma obra, una combinación de géneros que se sumen y mezclen hasta alcanzar la totalidad. Mikhail Bakhtin afirma:

And throughout the entire development of the novel, its intimate interaction (both peaceful and hostile) with living rhetorical genres (journalistic, moral, philosophical and others) has never ceased; this interaction was perhaps no less intense than was the novel's interaction with the artistic genres (epic, dramatic, lyric). (Bakhtin, 2006: 269)

Esta variedad discursiva, lejos de fragmentar la obra, contribuye a reforzar su estructura, a la vez que mantiene en tensión el hilo conductor de la misma con su multiplicidad de voces. La novela permite la inclusión de otros géneros como el cuento, la poesía e incluso el ensayo. Es, además, un género aún en formación, por lo que nuevos componentes pueden aparecer una vez que se han identificado los elementos que la conforman, imposibilitando delimitarla o definirla por completo.

The novel is the sole genre that continues to develop, that is as yet uncompleted. The forces that define it as a genre are at work before our very eyes: the birth and development of the novel as a genre takes place in the full light of the historical day. The generic skeleton of the novel is still far from having hardened, and we cannot foresee all its plastic possibilities. (Bakhtin, 2006: 3)

De acuerdo a Bakhtin la imitación es intrínseca a la novela, igual que lo es la inclusión de formas artísticas y géneros literarios.

The novel parodies other genres (precisely in their role as genres); it squeezes out some genres and incorporates others into its own peculiar structure, reformulating and re-accentuating them. (Bakhtin, 2006: 5)

Bakhtin asegura que la novela busca emular otros textos y géneros en la tradición literaria, así como reproducir actos de habla. En estas simulaciones a otros lenguajes, literarios y no literarios, reside el carácter imitativo de la novela.

La traducción, por su parte, es más restringida, pero comparte con la novela esta naturaleza imitativa (aunque quizás de una manera limitante en vez de liberadora). Como veremos, la traducción y la novela se complementan, se parodian y entrelazan y, sobre todo, se abren al diálogo. Incluso se puede pensar en una nueva novela realizada a base de mecanismos de traducción. De este modo, la traducción se convertiría en uno de las tantas formas literarias que la novela adopta (absorbe) dentro de su amplia

gama de posibilidades. La traducción misma —entendida como un acto creativo y no como una labor mecánica— puede ser una nueva forma de hacer novela. Si una serie de ensayos, poemas o cuentos unidos por un hilo conductor determinado son considerados como una sola novela, ¿no puede una traducción ser al mismo tiempo una nueva novela?

Esta tesis propone que *The Hours* de Michael Cunningham es una traducción de *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf. Esta traducción no sucede entre dos lenguas diferentes ya que ambos textos están escritos en inglés, sino entre dos épocas y contextos distantes. Roman Jakobson habla de tres tipos de traducción: intralingüística, interlingüística y semiótica. La primera es la traducción dentro de una misma lengua; la segunda, la traducción entre dos lenguas distintas; y la tercera la traducción de signos verbales a no verbales. *The Hours* sería entonces una traducción intralingüística de *Mrs. Dalloway*.

El modelo esquemático de la traducción es el de un mensaje proveniente de una lengua-fuente que pasa a través de una lengua-receptora, luego de haber sufrido un proceso de transformación.[...] Exactamente el mismo modelo —y esto es algo que se subraya muy raramente— funciona en el interior de una lengua única. Pero aquí la distancia que separa la lengua-fuente de la lengua-receptora es el tiempo. (Steiner, 2005: 49-50)

Asimismo, planteo que al entender *The Hours* más que como una novela inspirada en *Mrs. Dalloway*, como una traducción de ésta, se ofrece a los traductores un ejemplo emblemático de lo que se puede lograr al traducir libres de las restricciones y resquemores tan comúnmente asociados a la labor traductora, de los que hablaré más adelante. Cunningham ofrece a los lectores y principalmente a los traductores un nuevo paradigma, una propuesta, quizás extrema, pero indudablemente bien lograda, de lo que el traductor, entendido como un autor, puede alcanzar tanto en cercanía con el texto fuente como en su capacidad de generar una nueva obra en el campo literario. De este modo, invito a concebir la traducción como una labor lúdica, abogo por una traducción literaria enfocada en la creatividad, en el carácter artístico e imaginativo de la traducción, en la cual se priorice lo literario sobre lo lingüístico e incluso sobre lo social. Asimismo, meo por enfrentarnos a nuestra labor desde una perspectiva menos agobiante y prejuiciada. Al traducir de forma lúdica, el traductor no realiza su trabajo bajo el peso de una serie de preconcepciones que de entrada dan por hecho la imposibilidad de su trabajo y además lo

consideran invisible, sino al contrario: Se hace visible y experimenta con las múltiples posibilidades, jugando con el lenguaje como juega cualquier creador literario.

Al entender la traducción de esta manera, la noción y peso del autor del texto fuente dejan de ser una limitante para el autor del texto meta. En *Decir casi lo mismo*, Umberto Eco señala la importancia de identificar —en el proceso de traducción— la *intención* del texto más allá de la supuesta intención de un autor determinado. La ideología, las voliciones y la filosofía de un texto le pertenecen a él mismo, no a un autor que lo preexiste.

El concepto de fidelidad tiene que ver con la convicción de que la traducción es una de las formas de la interpretación y que debe apuntar siempre, aun partiendo de la sensibilidad y de la cultura del lector, a reencontrarse no ya con la intención del autor, sino con la *intención del texto*. (Eco, 2008: 22)

Lo que Eco señala aquí pone de manifiesto que enfrentarse a la traducción no debe ser un intento de entender las pretensiones de un autor (clásico o contemporáneo), y coincide con Roland Barthes en que, al contrario, lo esencial es la búsqueda del mensaje latente en el texto, en el que la escritura es una entidad independiente:

La escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que van a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe. (Barthes, 1987: 65)

Después del formalismo, pero sobre todo después de Barthes, esta noción, en la que lo importante de una obra literaria es precisamente la obra que se despliega frente a nosotros y no el autor que se esconde detrás, se repite varias veces a lo largo de la crítica literaria y la traductología: “Aunque todavía sea muy poderoso el imperio del Autor [...] es obvio que algunos escritores ya hace algún tiempo que se han tentado por su derrumbamiento” (Barthes, 1987: 66). Y es en gran medida gracias a ello que es posible plantear modelos más “lúdicos” de traducción, más desapegados de la institución que la noción de autor ejerce.

Algo similar propone Suzanne Jill Levine en su libro, *Escriba subversiva: una poética de la traducción*, donde señala que la traducción también es y debe leerse y practicarse como un acto libre y creativo.

Los genios autorizados, como Borges, James Joyce, Ezra Pound, Samuel Beckett y Vladimir Nabokov, tienen la autoridad —a diferencia de la mayoría de los traductores— de “subvertir” el original, especialmente si se trata de sus propias obras. Nos ofrecen un modelo ideal para la traducción literaria: la traducción como creación. (Levine, 1998: 30)

Levine defiende el derecho del traductor a subvertir el original, incluso afirma que, en su traducción, el texto fuente puede descubrir un potencial hasta entonces desconocido. “La traducción creativa busca y enfatiza los vínculos ocultos que puedan existir entre dos idiomas, entre dos culturas, entre dos poemas, entre dos retruécanos. Por su tendencia a la sinonimia, la traducción acentúa las posibilidades del texto original en otro idioma” (Levine, 1998: 30). Esto empata con la idea de Walter Benjamin, presente en *La Tarea del Traductor*, de que la traducción acerca al original al lenguaje puro.¹

Para Levine, las traducciones son, en sí mismas, obras únicas que forman parte de la tradición literaria de una determinada cultura, pero el canon literario siempre las ha tenido relegadas a una condición secundaria, marginal; posición de la que han logrado comenzar a desprenderse desde las últimas décadas, gracias a los avances en los Estudios sobre la traducción (*Translation Studies*) y al reconocimiento que han dado los propios escritores a la importancia que ocupa la traducción literaria dentro del canon. Cunningham y Woolf tanto en su crítica como en su obra literaria, son grandes defensores de la independencia del texto, de la libertad del traductor y de la importancia del rol activo del lector en la actividad literaria. Además, ambos autores ponen en entredicho el concepto de “original” ante una realidad con múltiples interpretaciones posibles.

The Hours—una novela publicada en 1998— propone una nueva lectura de *Mrs. Dalloway* —publicada en 1925. Este fenómeno es lo que Genette llama “hipertextualidad: toda relación que une a

¹ Cunningham comparte la inquietud por la búsqueda de un lenguaje puro, de una obra ideal, en la labor literaria, lo cual considera una labor imposible, en la que el escritor es también un traductor incapaz de plasmar en papel la “catedral de fuego” que imaginaba.

un texto B (hipertexto) a un texto anterior A (hipotexto), que constituye su origen. *La Eneida* y el *Ulysses* son, en grados distintos, dos hipertextos de un mismo hipotexto: *La Odisea*” (Beristáin, 1996: 34). Aunque esta definición se ajusta a la relación de *The Hours* con *Mrs. Dalloway*, es una explicación muy limitante del fenómeno. La relación que une a *La Eneida* con *La Odisea* no es idéntica a la que se presenta entre *The Hours* y *Mrs. Dalloway*. Tomando en cuenta los paralelismos entre las obras *Mrs. Dalloway* y *The Hours*, pretendo analizar desde la perspectiva de los estudios sobre la traducción por qué el texto B sería una traducción del texto A, invitando a considerar la importancia de la lectura que un texto B, como es el caso de *The Hours*, “devuelve” al texto original (en este caso *Mrs. Dalloway*). Como ya se dijo, abordo este análisis desde los estudios de traducción y no como un caso de intertextualidad o apropiación (en que la lectura de la segunda obra también afecta la lectura del texto en que se vio inspirada) para poner un ejemplo del enorme potencial creativo que tiene a mano el traductor, y para subrayar la importancia de traducir literatura con el objetivo de hacer más literatura, no sólo explicarnos la que ya existe. De este modo, sugiero que la traducción, entendida como una forma para crear nuevas obras, abre más caminos de los que se cree que cierra.

Para desarrollar dicha hipótesis, me propongo llevar a cabo un repaso histórico de los diferentes enfoques que existen en el estudio de la traducción, repasando la historia de la traductología desde sus orígenes hasta la fecha. Después plantearé los problemas específicos que se presentan ante la traducción literaria para llegar a una propuesta de traducción creativa, lúdica, basada sobre todo en la enfoques socioculturales y hermenéuticos ya que son estos los que le dan más peso a lo literario y a la naturaleza cambiante del lenguaje, desmitificando las nociones de original y autoría. Más adelante, ahondaré en las corrientes filosóficas y literarias que exploran el desplazamiento del significado en relación con la traducción lúdica. Analizaré, además, la naturaleza libre del género de novela, su tradición intertextual y polifónica en relación con la propuesta de traducción previamente expuesta y en el caso específico de *The Hours* y *Mrs. Dalloway*. Finalmente, estableceré las similitudes en el manejo de los recursos

narrativos de ambas novelas para ejemplificar algunos de los calcos que muestran que el texto B es una traducción intralingüística del texto A.

En el primer capítulo **Historia y problemas de la traducción**, a manera de introducción, bajo el título **Historia de la traductología**, empiezo hablando de los primeros textos rastreables en pos de una teoría de la traducción como tal y abordo el tema de los principales conflictos que se discuten, como es el caso del paradigma entre traducción domesticadora y extranjerizante, y la presupuesta invisibilidad del traductor. Enlisto brevemente las más importantes corrientes de estudio de la traducción (en occidente) las cuales, capítulos más adelante, retomaré para mostrar que muchas de las características consideradas como definitorias de la traducción describen varias de las propiedades presentes en la relación entre la novela de *The Hours* y *Mrs. Dalloway*. Asimismo, dicha enumeración ayuda a delinear el recorrido teórico a través del cual se llegó a los planteamientos más recientes y “radicales” en torno a la traducción, tales como la teoría de polisistemas y el deconstruccionismo, los cuales coinciden con esta búsqueda por una traducción lúdica, liberada de los prejuicios que han afectado tanto al estudio como al desarrollo de dicha actividad. Finalmente, destaco la importancia que jugó la incursión de la filosofía y la hermenéutica en los estudios de traducción, especialmente al abordar la multiplicidad de sentidos y de posibles lecturas que un sólo texto puede tener, y el impacto que esto tendría en la práctica traductora.

Abordo esto mismo, con más profundidad, en la sección siguiente: **Problemas de la traducción literaria**, en la que, como el nombre lo indica, señalo algunos problemas que surgen tanto en la práctica de la traducción de obras literarias como en el desarrollo de una teoría en torno a la misma, empezando por la dificultad para definirla, pasando por los criterios para su práctica, hasta llegar a los factores externos al texto y al lenguaje mismo que afectan el trabajo del traductor; tales como las jerarquías literarias de textos determinados o la importancia política de las lenguas y países involucrados. Asimismo, desarrollo brevemente conceptos como fidelidad, equivalencia y sentido, los cuales son entendidos y trabajados de forma distinta por distintas corrientes y hago una distinción entre traducción

en general (traducción documental) y traducción literaria, destacando que, en el caso de la segunda, el sentido (o los distintos sentidos de un determinado texto) están estrechamente vinculados a su forma y cómo esto debe ser tomado en cuenta al traducir.

En el segundo capítulo, continúo en una línea más filosófica. En la sección **Heterolosia y transtextualidad**, me interesa ahondar en el tema de la maleabilidad de la novela y de la maleabilidad del lenguaje trazando una relación entre las características del lenguaje que se subrayan y evidencian en la literatura, y que a su vez continúan en la traducción, al mismo tiempo que comparo las cualidades imitativas de la traducción con las de la novela misma y establezco la importancia de tomar en cuenta la mutabilidad del lenguaje tanto en el momento de escribir como en el de traducir. Asimismo, desarrollo conceptos cruciales para el estudio de la novela y de la traducción como hipertextualidad, dialogismo, heteroglosia, etc. a través de los cuales abordo la amplitud y plasticidad de la novela como género, y para mostrar la importancia que tienen las relaciones trazables entre textos en el desarrollo de la literatura y el peso de la traducción en este esquema de interacciones entre textos y géneros. Con esto trato de vindicar la importancia que juega el rol de la traducción en la tradición literaria, en la ampliación de la lengua y en el desarrollo mismo del lenguaje, enalteciendo entonces su propia importancia histórica, pero también artística.

En la siguiente sección, **Por una traducción lúdica**, comparo la traducción con la novela, la cual también fue relegada al no ser considerada literatura y la cual, como la traducción, fue primero abordada por la crítica con base a la importancia de su fluidez o claridad y no por su valor estético. Utilizo el proceso por medio del cual la novela fue reconocida como género para trazar un puente que muestre cómo del mismo modo la traducción literaria ha sido menospreciada en literatura, buscando una “univocidad” en un tipo de texto que precisamente se caracterizaba por la variedad y versatilidad de sus voces y lenguajes (como en el caso de la novela). Asimismo, señalo que al abordar la traducción desde este ángulo se puede liberar al traductor de la batalla entre la traducción domesticadora o extranjerizante, fiel o libre, al colocar el peso de la interpretación en el lector y no en el autor. Propongo, entonces,

abordar tanto el estudio como la práctica de la traducción desde una perspectiva lúdica, donde prevalezca el afán creador, con la imitación como base pero no como limitante. Describo brevemente las características definitorias de la traducción lúdica, destaco la importancia del rol literario, es decir, artístico, de este tipo de traducción y finalmente abordo el problema planteado, principalmente por la corriente deconstructivista, de la multiplicidad de posibles lecturas de un texto en constante cambio frente a una comunidad de lectores en constante cambio a su vez.

De la posibilidad de hablar de la traducción como creación, de su comparación con la labor y las propiedades de la novela, surge a su vez la posibilidad de hablar de *The Hours* como una traducción de *Mrs. Dalloway*. El mismo Cunningham suscribe de los planteamientos traductológicos que más libertad y peso le dan a la labor del traductor, permitiendo que la labor se realice de forma lúdica. Esto se menciona en el capítulo tres, ***The Hours como traducción de Mrs. Dalloway***. En su primera sección, **Cunningham, Woolf y la traducción literaria**, comienzo dando una breve introducción a los postulados de ambos autores tanto para mostrar sus paralelismos como para señalar que ambos simpatizan con una serie de planteamientos teóricos que abogan por dar mayor peso al rol que el lector final tiene en el proceso de interpretación de una obra. Ambos autores están de acuerdo con la necesidad de eliminar la noción de que una obra tiene un significado único, fijado por su autor y su perspectiva unidireccional, ya que el lector (como el traductor) usa su propio entramado mental para comprender e interpretar. Señalo también que la propuesta de autores como Cunningham y Woolf, de romper el yo autorial tradicional, libera al texto de su yugo y permite al traductor y al lector interpretar sin preocuparse de que dicha interpretación coincida con la “esperada” por el autor. De este modo se abre paso a interpretaciones múltiples de una sola obra, a traducciones divergentes y a lecturas infinitas.

Destaco además la importancia de esta variedad de “voces” y personajes y su tendencia al realismo y a la imitación. Para ello utilizo textos de la propia Woolf respecto al futuro de la novela, en los cuales considera que se debe explorar a los personajes de la misma, dotándola de una perspectiva múltiple, en vez de la mirada única del escritor. Finalmente, desarrollo algunas de las similitudes entre

los procesos creativos de ambos autores, especialmente en cuanto a la creación de personajes con sus lenguajes y perspectivas “personales”, con sus respectivas funciones en el desarrollo de la trama de la novela. Ambos autores consideran que todo acto de escritura es traducción y reconocen la naturaleza mimética de la escritura. El mismo Cunningham señala que su propia obra surge de la necesidad de imitar y homenajear a la obra que la precede. Con base en esto, y a las semejanzas entre los planteamientos de ambos autores antes señaladas, propongo que una buena traducción debería seguir los pasos de Cunningham, osados a la vez que respetuosos pero, sobre todo, enfocados en actualizar y dar nueva vida al texto fuente.

En **Diálogo entre *The Hours* y *Mrs. Dalloway***, establezco brevemente las similitudes entre ambos textos, las calcas que realiza Cunningham, y explico cómo estos paralelismos coinciden con distintas definiciones y procesos de traducción. La búsqueda por repetir los efectos y reacciones volitivas en los lectores, por ejemplo, que está presente en *The Hours*, coincide con la definición de traducción planteada por la teoría de la equivalencia dinámica y la vindicación del rol del traductor como un lector especializado, presente en el discurso de Cunningham y de Woolf, coincide con los postulados de la Teoría Interpretativa. Asimismo, la admisión de la existencia de múltiples sentidos a una sola obra según variados factores empata con lo propuesto por la teoría del Skopos. Existen varios estudios intertextuales que señalan las semejanzas entre ambas novelas, por lo que no ahondo demasiado exhaustivamente en todos los detalles que se repiten en una y otra novela. Me limito a establecer el parecido en cuanto a trama, planteamiento y desarrollo de personajes principalmente para, como ya se dijo, mostrar cómo el proceso de creación de la segunda obra coincide con lo descrito como un proceso de traducción con ejemplos específicos en cada caso. Además de compartir la misma trama principal, o relato, ambas obras comparten una serie de inquietudes, como la búsqueda por plasmar el momento presente, el interés en conocer la vida interior de sus personajes y la individualización de sus personajes a través del tiempo y/o espacio en el que habitan. Asimismo, en ambas novelas se le da gran importancia a la búsqueda de

un yo que permanezca inmutable a pesar de nuestros incesantes cambios biológicos y sociales, y a las acciones como reflejo de ese yo.

Habiendo establecido cómo la relación entre *The Hours* coincide con las definiciones de traducción citadas, hacia el final de la tesis, en **La traducción lúdica y *The Hours***, señalo por qué *The Hours* es además, una traducción lúdica, que coincide, por ejemplo, con las características descritas como esenciales a la práctica traductora en las teorías de Polisistemas y Deconstructivista, las cuales, como ya se dijo, le dan más peso al rol creativo, crítico y socio-histórico de la traducción que a sus apegos lingüísticos. La traducción es hipertexto, pero también metatexto en tanto que realiza un comentario sobre la obra que la precede. Asimismo, forma parte de un sistema cultural que la altera al mismo tiempo que es alterado por ella. Todo esto, como se explica más adelante, sucede en *The Hours*. Por otro lado, dentro de los conceptos deconstructivistas, la ludicidad se encuentra en aceptar los cambios en el contexto y en el lenguaje de tal modo que la traducción los evidencia en vez de ignorarlos, haga gala de ellos, en vez de esquivarlos, en su intento de actualizar la obra original, lo cual puede verse también en *The Hours*. Como se verá más adelante, sólo se puede ser un traductor lúdico al “olvidarnos” del original y divertirnos con la “copia”, de lo cual Cunningham es un excelente ejemplo. Algunas de las prácticas “lúdicas” que realiza la novela en su intento por apearse a la vez que se desvía del original son: la tripartición de la novela, la mención explícita a la obra fuente y las aproximaciones a su época y a sus propios intereses que enriquecen en vez de interferir con la traducción de *Mrs. Dalloway* que es *The Hours*.

En la conclusión, **Una sola traducción no basta**, narro las resoluciones a las que llegué a lo largo del proceso de investigación y desarrollo de mi tesis, las cuales se refieren a la citada obra de Cunningham en particular, y a sus postulados en general, a la práctica y a la teoría de la traducción en un sentido amplio, a su rol dentro de la tradición literaria y finalmente a la tradición literaria misma. Vuelvo a la citada obra de Cunningham y a cómo su labor se asemeja a la de un traductor, utilizándola además para resaltar:

- 1) Cómo el desplazamiento del autor permite la libre interpretación por parte del lector y por lo tanto del traductor y los nuevos lectores a los que éste acercará la obra.
- 2) Que la traducción no es imposible y la variedad de las lenguas debe ser entendida como una oportunidad (como varias oportunidades) en vez de como un constante conflicto de comunicación.
- 3) Que no hay traducción perfecta ni definitiva, pero no por ello las traducciones existentes no son valiosas en el campo literario.
- 4) La necesidad de múltiples traducciones.
- 5) La importancia de que el traductor busque escribir su propia obra, ser un autor en sí mismo, uno capaz de crear una obra maestra (como en el caso de *The Hours*).
- 6) La necesidad de valorar la traducción literaria como literatura.
- 7) Que la traducción, al contribuir en el diálogo entre obras y entre lenguas, es un paso más en el continuo de la literatura y no un obstáculo entre el original y el lector.

El libro *De oficio, traductor* se pregunta si “¿esta actividad es un oficio, una profesión, un arte, una ciencia, una disciplina, una técnica o cómo podríamos definirla?” (Santoveña et al., 2007: 13). En dicho libro, son muchos los traductores que coinciden en definir la traducción literaria como un arte “un arte que tiene que estar basado sobre un gran conocimiento” (Botton, 2007: 20). Por su parte, en *El arco y la lira*, Octavio Paz señala que la actividad literaria no puede inscribirse dentro del ámbito de lo técnico:

La técnica es procedimiento y vale en la medida de su eficacia, es decir, en la medida en que es un procedimiento susceptible de aplicación repetido: su valor dura hasta que surge un nuevo procedimiento. La técnica es repetición que se perfecciona o se degrada; es herencia y cambio: el fusil reemplaza al arco. *La Eneida* no sustituye a *La Odisea*. (Paz, 1996: 28)

Del mismo modo en que las obras literarias no pueden sustituirse unas a otras —ya que la creación de una obra posterior no degrada, sino que complementa a la anterior— es posible afirmar que una traducción no sustituye a la anterior, sino que enriquece la cantidad de versiones existentes de una obra

dentro del campo literario. Si se considera a la traducción como una obra independiente dentro de este gran horizonte literario, entonces es posible llevarla a cabo con libertad creativa y renunciar a la “invisibilidad” que tradicionalmente caracterizaba al traductor. *The Hours* es, desde esta perspectiva, una de estas posibles versiones: una traducción. Suzanne Levine sostiene:

Lejos de la idea tradicional del traductor como un escriba servil y anónimo, el traductor literario debe considerarse un escribano subversivo. Su labor destruye la forma del original a la vez que reproduce el sentido en una nueva forma. En este proceso, la traducción emerge como la extensión del original que, al re-crear, siempre pretende alterar la realidad. (Levine, 1998: 30)

¿No representa *The Hours* la subversión de la que habla Levine? ¿No es por medio de esta ruptura con la forma original que el texto logra revivir en otra a la obra que la precede?

Además de la competencia que caracteriza al traductor (dominio de los lenguajes, de las culturas, de los temas a traducir) se requiere, para el caso de la traducción literaria, una cualidad extra, una sensibilidad artística. Además, autores como Derrida, Steiner y el mismo Cunningham afirman que todo nuevo acto de creación literaria es ya de por sí una traducción:

As the author of “Las Horas,” “Die Stunden” and “De Uren” —ostensibly the Spanish, German and Dutch translations of my book “The Hours,” but actually unique works in their own right— I’ve come to understand that all literature is a product of translation. That is, translation is not merely a job assigned to a translator expert in a foreign language, but a long, complex and even profound series of transformations that involve the writer and reader as well. (Cunningham, 2010: sp.)

Con este estudio, planteo que *The Hours* es de hecho una traducción de *Mrs. Dalloway*, lo cual apunta hacia un modo de estudio y de práctica de la traducción en el que ésta sea contemplada como una actividad necesariamente independiente y creadora.

Capítulo I: Historia y problemas de la traducción

Mi empresa no es difícil, me bastaría con ser inmortal
Jorge Luis Borges

Historia de la traductología

Los primeros comentarios en torno a la traducción de los que se tiene registro en occidente provienen de Cicerón y San Jerónimo. Ya desde estas primeras aproximaciones está presente la dicotomía entre traducción extranjerizante y traducción domesticadora, conceptos que, aunque llamados de distintas formas según la corriente de estudios, han estado presentes a lo largo de toda la teoría desarrollada en torno al tema. Cicerón afirma que el traductor debe comportarse

[...] no como intérprete, sino como orador, conservando las mismas sentencias y figuras, pero acomodando las palabras al genio de nuestra lengua. No creí necesario traducir palabra por palabra, pero conservé el valor y fuerza de todas ellas: no las conté, sino que las pesé. (Cicerón, 1996: 29)

Mientras tanto, San Jerónimo parece tener dos posturas distintas, ya que en su “Epístola a Pammaquio sobre la mejor forma de traducir” dice haber seguido los pasos de Cicerón al realizar la traducción de la carta enviada al obispo Juan por el papa Epifanio:

Una traslación literal de una lengua a otra encubre el sentido, a la manera que una grama abundante ahoga lo sembrado. Y es así que un estilo que se ciñe servilmente a los casos y figuras, apenas logra explicar con largo rodeo lo que pudiera haberse dicho con breves palabras. Este escollo he tratado de sortear y he vertido, a petición tuya, la vida del bienaventurado Antonio de forma que, si algo falta en palabras, nada se eche de menos en el sentido. (San Jerónimo, 1996: 36-37)

Sin embargo, en el mismo texto, sostiene que al traducir la Biblia debe tenerse en cuenta que incluso “el orden de las palabras encierra misterio” (San Jerónimo, 1996: 36-37). De lo anterior se desprende la diferencia metodológica antes mencionada entre traducción extranjerizante y domesticadora.² Además surge la pregunta de si a un determinado tipo de texto corresponde una determinada forma de traducción

² La traducción extranjerizante consiste en llevar al lector al contexto de donde proviene el original, respetando usos de lenguaje que no pertenecen a la cultura receptora, incluso manteniendo arcaísmos o modismos propios de la cultura fuente. La traducción domesticadora, al contrario, trata de adaptar al original al contexto de la cultura receptora, en la medida de lo posible, evitando utilizar conceptos que no sean fácilmente inteligibles para el lector y adecuando los giros del lenguaje para que sean reconocibles en la cultura meta.

ya sea, como en el ejemplo de San Jerónimo, una carta con afán informativo o un libro que proviene de una inspiración “superior”, llamémosle divina o literaria.³ Por último, queda evidenciada la cuestión de si la forma de traducción a seguir es una elección del traductor o se encuentra predeterminada en la naturaleza propia del texto original. George Steiner dice que la pregunta de si la traducción es posible

[...] tiene sus raíces en las antiguas dudas de orden religioso y psicológico relativas a la legitimidad del paso de una lengua a otra. En la medida en que el lenguaje es esencia divina y numinosa, en la medida en que implica revelación, su transmisión activa sea en la versión autorizada o salvando las barreras entre las lenguas, resulta dudosa o francamente condenable. (Steiner, 2005: 249)

En sus respectivos repases históricos y metodológicos sobre la traducción, la inglesa, Susan Bassnett y el español, Valentín García Yebra sitúan los orígenes del estudio de la traducción en la antigua Roma.

Aunque la cultura griega no pudo nacer por generación espontánea, y es indudable que tuvo que recibir influjos de otras culturas (sabemos que los recibió principalmente de la egipcia y de la persa), tal influjo no se ejerció por medio de la traducción. Obsérvese que casi toda la terminología relativa a la traducción es de origen latino y no griego, al contrario de lo que sucede con los términos usados por casi todas las ciencias: *traducción*, *traslación*, *versión*, *interpretación* son palabras latinas. (García Yebra, 1986: 26-27)

Desde entonces, dicha práctica ha cumplido un rol diferente en las diferentes culturas en las que se ha manifestado, y aunque algunas veces ha sido sesgada culturalmente, otras veces ha sido considerada de gran importancia, especialmente en los ámbitos académicos. A pesar de que el término de Estudios sobre la traducción surge hasta principios de los años setenta, en el recorrido histórico que Bassnett realiza sobre los orígenes de la traducción y la traductología, la teórica destaca que la práctica traductora siempre se ha visto acompañada de una seria reflexión en torno a los métodos para llevarla a cabo satisfactoriamente.

The relatively recent acceptance of the term Translation Studies may perhaps surprise those who had always assumed that such a discipline existed already in view of the widespread use of the term ‘translation’. (Bassnett, 2002: 12)

³ La discusión sobre si a un texto sagrado corresponde una traducción literal y en cambio a un texto profano una traducción libre durará a lo largo de toda la Edad Media.

Traductores de la Biblia, poetas y filósofos, acompañaban sus traducciones con prólogos, explicando ya sea los métodos a través de los cuales realizaron su trabajo o justificaciones sobre la necesidad política, didáctica o religiosa de trasladar determinados textos de una cultura a otra. Sin embargo, el surgimiento de un nuevo término que englobara todos los estudios en torno a la actividad traductora —tales como las técnicas para llevarla a cabo, su impacto en las culturas que se traducen mutuamente, o lo que la traducción nos enseña sobre el lenguaje mismo y la complejidad de los procesos de comunicación— ha dado pie a una continua proliferación de nuevas investigaciones y puntos de vista, que no pueden más que enriquecer la práctica.

The growth of Translation Studies as a discipline, however, should go some way towards raising the level of discussion about translations, and if there are criteria to be established for the evaluation of a translation, those criteria will be established from within the discipline and not from without. (Bassnett, 2002: 20)

García Yebra señala también que no es sino hasta el siglo XX que se presta atención a la formulación de una teoría de la traducción, sin la cual resultaba imposible lograr un verdadero avance en la materia, pues ésta

[...] sufría la misma situación que cierto número de regiones del saber humano: por hallarse en el punto de intersección de varias ciencias —especialmente de la lingüística y la lógica y sin duda también de la psicología y de la pedagogía—, ninguna de ellas la consideraba como objeto propio de su investigación. (García Yebra, 1986: 26)

Yebra considera que, a pesar de que son varios los escritores y filósofos que comentan en torno a la traducción a lo largo de los siglos, ninguno de ellos se da a la tarea de hacer un estudio sistemático de la misma.

Bassnett, por su parte, destaca cómo el lugar de la traducción en la cultura ha estado en constante cambio a lo largo de las distintas facetas de la historia, estando en sesgo en algunos momentos históricos o en determinadas culturas, pero adquiriendo un papel central en otras. En la Edad Media, por ejemplo, la traducción formaba parte de los métodos de aprendizaje utilizados, no sólo para acercar al lector a textos en otra lengua, sino para adentrar a los estudiantes en las complejidades del lenguaje como tal:

The concept of translation as a writing exercise and as a means of improving oratorical style was an important component in the medieval educational system based on the study of the Seven Liberal Arts [...] Quintilian prescribes paraphrasing as a set of exercises that move through two distinct stages: the initial straightforward closeness of a first paraphrase and the more complex second stage when the writer adds more of his own style. Together with these exercises, Quintilian advocates translation, and indeed the two activities are not clearly distinguished. (Bassnett, 2002: 58)

Es importante destacar que el valor o la belleza del texto traducido no se evaluaban con base a su nivel de apego al original, sino por la capacidad del traductor de generar nuevas formas en su propia lengua, revelando así su dominio de la retórica y su entendimiento del lenguaje.

En Inglaterra, el Rey Alfredo el Grande promovió que se tradujeran los textos sagrados al inglés, así como los textos literarios de las culturas circundantes en un intento por consolidar su propia lengua y establecer una tradición literaria local:

[King] Alfred had extolled the importance of translation as a means of spreading understanding, and for him translation involved the creation of a vernacular SL text. As emerging literatures with little or no written tradition of their own to draw upon developed across Europe, works produced in other cultural contexts were translated, adapted and absorbed on a vast scale. Translation acquired an additional dimension, as writers used their abilities to translate as a means of increasing the status of their own vernacular. (Bassnett, 2002: 58-59)

Este caso es un ejemplo claro de un momento histórico en el que la labor del traductor no es considerada secundaria, debido a la importancia social y política que juega la traducción en la proliferación de una determinada cultura.

Siglos más adelante, con la invención de la imprenta y la difusión de las ideas del Renacimiento, la traducción cobra una nueva importancia:

Following the invention of printing techniques in the fifteenth century, the role of translation underwent significant changes, not least due to the great increase in the volume of translations undertaken. At the same time, serious attempts to formulate a theory of translation were also made. The function of translation, together with the function of learning itself changed. (Bassnett, 2002: 60)

Como resultado de la velocidad en la proliferación y difusión de textos (y sus traducciones) la traducción se volvió parte central de la discusión sobre asuntos religiosos, (en especial con la llegada de la Reforma luterana y el surgimiento del protestantismo). Martin Lutero, con sus comentarios en torno a su

traducción al alemán de la Biblia, es probablemente la figura más representativa de la traducción en esta época de agitación política e intelectual, ya que al destacar la importancia de traducir textos religiosos a las llamadas lenguas vernáculas, no sólo manifiesta su opinión sobre el rol de la religión en su época, también expresa la importancia del papel de la traducción en dicho contexto, y defiende la importancia de las lenguas utilizadas por el pueblo en general, frente al latín que sólo se utilizaba en la Iglesia y en la Academia.

También durante el Renacimiento, encontramos una muestra representativa de la capacidad de la traducción de crear nuevas obras y en el cual el traductor es valorado como un autor, como un poeta en toda la extensión de la palabra: tal es el caso de la Rima 140 de Petrarca, convertida en dos nuevos poemas *The Long Love that in my Thought doth Harbour* y *Love, that doth Reign and Live within my Thought*, por Sir Tomas Wyatt y por Sir Henry Howard, respectivamente. Además, esta costumbre del renacimiento inglés de traducir poemas (principalmente de Petrarca), dio pie al nacimiento del soneto shakespeariano, una clara muestra de la capacidad generadora de lenguaje y de literatura de la práctica traductora.

Para el siglo XVII, poetas como John Denham, John Dryden y Abraham Cowley, elaboran breves propuestas sobre las formas correctas de traducir poesía, en las que se presta especial atención a las dificultades que representa el traslado de la metáfora, la métrica y el ritmo. Poetas como Goethe, Alexander Pope o Samuel Johnson, sumarán sus disertaciones a la discusión en torno a la traducción, y los textos de traductores en torno a la metodología seguida para la realización de su trabajo aumentarán el corpus sobre el tema hasta entrado el siglo XX. Sin embargo, Steiner, como Yebra, critica la naturaleza meramente empírica de estos textos, que pese a su utilidad para la práctica de la traducción, no representan, para él, un estudio formal. Alexander Fraser Tytler, en su *Essay on Principles of Translation*, escrito ya en el siglo XVIII, sostiene que muy pocos estudios serios se han realizado en torno a la traducción, incluso entre los estudiosos que han reconocido su importancia.

Even among the ancients who seem to have had a very just idea of its importance, and who have accordingly ranked it among the most useful branches of literary education, we meet with no attempt to unfold the principles of this art. (Fraser Tytler, 1907: 1)

Sin embargo, la inquietud de Fraser Tytler estaba enfocada en la necesidad de crear una serie de preceptos indiscutibles para lo que él llama “el arte de la traducción”. Para Fraser, para que una traducción se considerara como tal, ésta debía transcribir el total de las ideas contenidas en el original, tener el mismo estilo del texto fuente y leerse con la misma fluidez y facilidad que el original, valores que evidentemente se vuelven problemáticos al hablar de traducción literaria, ya que un poema o una novela rara vez se lee con facilidad y fluidez. Ya hemos citado como Eco y Kundera defienden la importancia de traducir el extrañamiento que produce el lenguaje literario en el lector.

Para Yebra, no es hasta el surgimiento de los planteamientos de Andrei V. Fedorov⁴ que se vislumbra la creación de una teoría de la traducción:

Hasta entonces, la noción misma de un estudio teórico de la traducción solo había aparecido poco más de media docena de veces, o bien para designar el conjunto de ideas, más o menos sistemático, que había imperado en una época determinada sobre el arte de traducir, o bien en el título (inadecuado según Mounin) de dos “artículos episódicos”. En el primer caso se trataba de exposiciones de carácter histórico; así el artículo de J.W. Draper “The Theory of Translation in the 18th Century” en *Neophilologus* vol, VI, 1921; o el de Constance B. West, que lleva en francés exactamente el mismo título: “La théorie de la traduction au XVIII^e siècle”, en *Revue de Littérature Comparée*, 1932, n° 2 págs 330-355; o bien el librito de Paul Herbert Larwill, *La Theorie de la Traduction au début de la Renaissance*, Munich, 1935, 64 págs., o el de Flora Ross Amos, *Early Theories of Translation*, New York, 1920, o finalmente el de J.P. Postgate, *Translation and Translations. Theory and Practice*, London, 1922. Puede citarse también aquí el viejo tratado de Tytler, *On the Principles of Translation*, 1790. (García Yebra, 1986: 31)

Yebra afirma que, durante mucho tiempo, la traducción tuvo una sujeción al original que iba más allá de su dependencia formal al texto fuente, alcanzando una dependencia moral e incluso jurídica a las intenciones del primer autor, el cual había sido sacralizado por la teoría, al menos en la cultura occidental. Bassnett ubica el origen de este problema en los ideales del Romanticismo, en que la poesía y su autor fueron mitificados al grado en que se llegó a considerar al escritor, y sobre todo al poeta,

⁴ Autor de *Introducción a la teoría de la traducción*, publicado por el Instituto de Literaturas en Lenguas Extranjeras de Moscú en 1958.

como un ente privilegiado y separado de sus lectores. La poesía, más que un ejemplo de excelente dominio del lenguaje y de gran esfuerzo creativo, era el resultado de una inspiración divina o al menos sobrehumana, y como tal, intraducible. De tal modo, los primeros estudios formales favorecieron dos conceptos fundamentales que resultaron contraproducentes: la invisibilidad del traductor y la imposibilidad de su trabajo. El traductor debía ser un sujeto inmaterial enfrentado a una tarea inalcanzable y previamente resignado ante su propia impotencia, una especie de subautor limitado a escribir subtextos.

Aunque los comienzos de la actividad traductora se funden con la noche de los tiempos, la teoría de la traducción es algo nuevo, tan nuevo como el siglo XX. Y tal vez su corta vida se deba al carácter secundario que las diferentes culturas le han asignado al fenómeno de la traducción, reservando así el calificativo de primario sólo para el original. (Moya, 2004: 10)

Es decir que el mismo estudio que pretendía examinar los procesos de traducción, se acercaba a ellos partiendo de su supuesta condición accesoria, lo cual ya significaba un primer obstáculo para profundizar en su análisis. Afortunadamente, para finales del siglo XX, surgieron análisis más optimistas, que en vez de enfocarse en crear una serie de normas para que el traductor supiera cómo realizar su trabajo imposible, se dedicaban a la descripción del fenómeno de la traducción según estaba presente en la cultura. Dando por sentado que su práctica existe desde hace tanto tiempo, no tiene ningún sentido partir de una teoría que la etiqueta de irrealizable:

Hemos asistido con el paso de las teorías a la desacralización del texto original, y el énfasis que por ejemplo la teoría lingüística de la traducción ponía en el original pasa a estar, a partir de Toury, en el texto traducido [...] ha cambiado también el estatus del traductor: la imagen que las teorías traductológicas más recientes dan de él queda bastante lejos de la que, por ejemplo, tenía Rossetti, cuya visión de la figura del traductor se correspondía con la de un vasallo arrodillado reverencialmente delante del *original master*. (Moya, 2004: 13)

Son ya varios los autores que están de acuerdo en que en las últimas décadas la traducción está viviendo la vindicación que tanto merecía, y esto se debe principalmente a dos factores: la entrada de estudiosos de varias disciplinas (sociología, psicoanálisis, hermenéutica) al análisis de la traducción y a los avances

tecnológicos y sociales de la era digital y la globalización que han hecho de la traducción una actividad indispensable, inmediata, socialmente relevante y comercialmente rentable.

Las primeras teorías sobre traducción parten de la lingüística aplicada —que fue la primera en reclamarla como un tópico propio de su área de investigación— y fueron realizadas con la intención de crear manuales de uso útiles para los profesionistas de la materia, que a su vez giraban en torno al respeto por el texto original. Más tarde fue la hermenéutica la que adoptó a la traducción como su objeto de estudio, ocupándose ahora de la reflexión de los procesos y prácticas existentes junto con sus fenómenos circundantes. Como resultado, actualmente no se habla de “teoría”, sino de Estudios sobre la traducción, y se ha abandonado la búsqueda por establecer normas fijas. Para llegar a ello hubo que pasar por varios enfoques traductológicos, desde los más “respetuosos” hasta los más “rebeldes” en lo que concierne al apego al original y a las tendencias prescriptivas. Paulatinamente la traducción dejó de ser una subasignatura, perteneciente a las ciencias antes mencionadas, para volverse una asignatura en sí misma. Entre los principales enfoques que han abordado la traductología como una disciplina autónoma se encuentran los siguientes:⁵

Tendencias lingüísticas:

Corriente	Representantes	Postulados	Principales aportaciones	Datos importantes
Método comparativista	Jean-Paul Vinay Jean Darbelnet Andrei. V. Fedorov	La traducción ocurre entre lenguas. Se debe buscar el sentido que el autor del original intentaba expresar y trasladarlo a la lengua meta. (LM)	Terminología para hablar de la traducción como disciplina. Manuales indicando la manera en que cierta organización sintáctica acostumbrada en una lengua debe ser traducida en otra. Un listado de expresiones idiomáticas y la forma en que deben ser traducidas.	Se basan en el estructuralismo de Ferdinand de Saussure y en sus distinciones entre significado y significante. Destacaban la importancia de entender la estructura interna o el llamado “genio” de la lengua, así definido por Wilhelm von Humboldt.

⁵ La clasificación propuesta a continuación no implica que el enfoque filosófico no ocupe a la lingüística, ni viceversa, únicamente delimita la tendencia a la que más se apegan los creadores y seguidores de cada método, partiendo del más cercano a la lingüística y a la preservación del original hasta llegar al más alejado de ello.

Equivalencia Dinámica	Charles R. Taber Eugene A. Nida	Dividen la equivalencia postulada por sus predecesores en formal y funcional (dinámica) dándole más peso a la segunda. Lo importante es que los lectores del texto meta (TM) tengan la misma reacción que los lectores del texto fuente (TF).	Se favorece la claridad en la lengua meta (LM) por encima de la preservación de la forma o el estilo de la lengua fuente (LF). Se toma en cuenta el contexto cultural del medio receptor (factores sociales, históricos, culturales) Se plantea por primera vez la posibilidad de realizar varias traducciones correctas, ya que aunque el sentido de la LF sea uno solo, éste puede plantearse de muchas maneras en la LM.	Nida confecciona su teoría más que como lingüista, como evangelizador. Su interés era traducir la Biblia de modo que pudiera entenderse en todos los contextos a los que fuese llevada y de modo que el receptor se identificara con ella como si se hubiera escrito en su propia lengua.
-----------------------	------------------------------------	--	---	---

Teoría interpretativa	Danica Selektovich, Marianne Lederer, Jean Deslisle	Las teorías previas señalaban que, dadas las enormes diferencias formales entre una y otra lengua, era imposible traducirlas entre sí, pero la teoría interpretativa aclara que no se trata de traducir lenguas (códigos infinitos) sino textos (discursos específicos y contextualizados).	Sigue partiendo del enfoque lingüístico, pero se concentra en los mensajes específicos (textos) en lugar de enfocarse en las lenguas en general.	Al proceso de traducir “lengua” (signos), esta escuela lo llama transcodificación, y considera que la verdadera traducción es la que consiste en traducir “sentido”. Para ellos, toda traducción completa de un texto determinado mezcla ambos procedimientos (se transcodifican elementos de carácter monosémico, por ejemplo, cantidades, nombres propios, etc.): ⁶
-----------------------	---	---	--	--

⁶ Se podría argumentar que ni siquiera se pueden transcodificar los ejemplos señalados; los kilómetros deben trasladarse a millas; un caso más complicado lo ofrecen los nombres propios con contenido simbólico o alegórico.

Teoría del <i>skopos</i>	Katharina Reiss y Hans Vermeer	Lo más relevante de esta teoría es que el proceso de traducción se inclina hacia la cultura meta y propone que antes de empezar su trabajo el traductor debe plantearse hacia qué público está dirigido el TM y la función con que pretende llevarlo a cabo. ⁷ Es decir, que no sólo puede haber varias traducciones correctas, sino que debe haberlas, cada una con una función específica correspondiente a su cultura y objetivo metas:	Para Hans Vermeer, esta forma de traducir liberaría a los estudiosos y a los profesionistas de la traducción de la dicotomía entre traducción extranjerizante y domesticadora, ya que lo que propone es hacer traducciones que sean funcionales en el determinado sector hacia el que van dirigidas.	Esta teoría fue muy criticada ya que se consideraba que se prestaba para la manipulación deliberada de textos.
--------------------------	--------------------------------	---	--	--

⁷ La palabra escopo proviene del griego *skopos* que quiere decir propósito.

Tendencias filosóficas:

Corriente	Representantes	Postulados	Principales aportaciones	Datos importantes
Teoría de Polisistemas	Gideon Toury James Holmes	Este enfoque es el primero en señalar la importancia de considerar a la traductología como una “disciplina con una entidad propia” y en tratar de ordenar el corpus histórico y empírico existente, creando así el primer discurso autorreferencial de la traductología (metadiscurso).	Pone de relieve la importancia social que tiene la traducción, ya que contribuye a la creación y enriquecimiento de las culturas. Considera que así como la personalidad de un sujeto se forma a través de sus experiencias e interacciones con otros sujetos, la “personalidad” de una cultura se determina por su relación tanto positiva como negativa con culturas diferentes:	Buena parte de estos estudios nacen en países en donde dos o más lenguas convergen y conviven simultáneamente, donde el término “intraducibilidad” se vuelve irrelevante frente a la evidencia y donde se convierte a la traducción en una actividad cotidiana que, lejos de necesitar reglas, conviene estudiarse como el fenómeno cultural que es y las implicaciones que tiene.
Deconstrucción	Jacques Derrida	El original no existe, el significado está siempre diferido, por lo tanto la traducción es una etapa más del continuo por medio del cual el lenguaje se expresa y se transforma.	Acuña los conceptos deconstrucción y <i>différance</i> , y los aplica a la traducción. Con su ideología antijerárquica, permite que se cuestione la originalidad del propio original, cuyas raíces desconocemos.	Derrida y otros filósofos y escritores como Steiner, Paz, Borges, etc., plantean que toda la literatura nace de una literatura previa, que todas las obras contemporáneas se pueden remitir a obras anteriores y que incluso el lenguaje es continua paráfrasis.

Una vez que la filosofía se hace cargo del estudio de la traducción, se olvida la necesidad de crear normas para la realización de la misma y entran en juego factores culturales, históricos y sociales que aunque ya se vislumbraban en teorías anteriores, no habían sido tomados en cuenta como focos de estudio importantes en el campo. Los nuevos estudiosos dejan de preguntarse cómo debe hacerse la traducción y se preguntan cómo se ha hecho, y qué sucede en torno a ella; su relación con la cultura receptora, pero también su efecto, si lo tiene, en la cultura de partida. Asimismo, se desecha la idea de que el TF tiene un único sentido que el traductor debe excavar y trasladar a otra cultura. Se deja de

intentar extraer un contenido de las palabras como si se pudiera “exprimir” un zumo de las letras de un texto fuente, y luego verterlo en las letras y palabras de otro idioma, y se deja de considerar a la forma, las palabras y las letras mismas, como el recipiente del mensaje en vez de una parte del mismo. Con la “muerte del autor”, confirmada por Barthes y Foucault, el texto se vuelve una entidad polisémica y surge la llamada “era del lector”, cuya labor interactiva con los textos (en especial los filosóficos y literarios) se vuelve evidente, ya que el texto no está completo hasta que el lector llena los huecos en el mismo. Así, la pluralidad de textos meta sugerida por la teoría del *skopos* alcanza límites insospechados, ya que no sólo una cultura determinada, o un sector de la sociedad, tendrá su propia interpretación de un texto, sino que cada lector será autor de su propio discurso. “Contexto individual y contexto histórico están estrechamente entrelazados y son igualmente pertinentes” (Steiner, 2005: 24-25), y el estudio deberá hacer énfasis en esto para la descripción de los procesos de interpretación y por lo tanto de traducción. Es a partir de este momento que se deja de hablar de teoría y/o ciencia de la traducción, para empezar a hablar de “Estudios sobre la traducción” (*Translation Studies*).

Problemas de la traducción literaria

Los problemas de la traducción comienzan desde la definición misma del concepto. Los múltiples enfoques desde los que se aborda esta labor divergen también en la manera que tienen de comprenderla y, por lo tanto, de definirla. Pero ya sea que la traducción sea un ejercicio entre lenguas o entre textos, o una forma de relacionarse entre culturas o de entenderse entre individuos, existen puntos de encuentro que nos permiten hablar de una sola disciplina. De acuerdo con Steiner, a pesar de los siglos y los grandes pensadores que han escrito en torno a la traducción, las preguntas siguen siendo las mismas:

¿Cómo se puede o debe llegar a la fidelidad? ¿Cuál es la relación óptima entre el texto A en la lengua fuente y el texto B en la lengua receptora? Hace dos mil años que esto se discute. Pero ¿es posible añadir valor a la frase de San Jerónimo: *verbum e verbo*, palabra por palabra, en el caso de los misterios, pero significado por significado, *sed sensum exprimere de sensu*, en todas las demás ocasiones? (Steiner, 2005: 270)

Umberto Eco sostiene que lo que los estudios sobre la traducción han estado haciendo es “intentar entender cómo, aun sabiendo que no se dice nunca lo mismo, se puede decir *casi* lo mismo. A estas alturas, lo que constituye el problema no es tanto la idea de lo *mismo*, ni la de *lo mismo*, como la idea de este *casi*. ¿Cuánta elasticidad debe tener ese *casi*?”. (Eco, 2008: 14-15) De acuerdo con Eco, aquello en lo que están de acuerdo todas las teorías citadas es que la traducción consiste en “decir casi lo mismo” y el gran problema de la práctica de esta disciplina es establecer el rango que este “casi” abarca. “Establecer la flexibilidad, la extensión del *casi* depende de una serie de criterios que hay que negociar previamente. Decir casi lo mismo es un procedimiento que se inscribe, como veremos, bajo el epígrafe de la *negociación*” (Eco, 2008: 14-15). Y la comprometedora tarea del traductor consiste en llevar a cabo esta negociación de manera satisfactoria para las partes involucradas. El mismo Derrida suscribe a la traducción a un concepto de “economía” similar al de Eco:

As a matter of fact, I don't believe that anything can ever be untranslatable —or, moreover, translatable. How can one dare say that nothing is translatable and, by the same token, that nothing is untranslatable? To what concept of translation must one appeal to prevent this axiom from seeming simply unintelligible and contradictory: "nothing is translatable; nothing is untranslatable"? To the condition of a certain *economy* that relates the translatable to the untranslatable, not as the same to the other, but as same to same or other to other. Here "economy" signifies two things, *property* and *quantity*: *on the one hand*, what concerns the law of *property* (*oikonomia*, the law —*nomos*— of the *oikos*, of what is proper, appropriate to itself, at home —and translation is always an attempt at appropriation that aims to transport home, in its language, in the most appropriate way possible, in the most relevant way possible, the most proper meaning of the original text, even if this is the proper meaning of a figure, metaphor, metonymy, catachresis, or undecidable impropriety) and, *on the other hand*, a law of *quantity* —when one speaks of economy, one always speaks of calculable quantity. *On compte et on rend compte*, one counts and accounts for. **A relevant translation is a translation whose economy, in these two senses, is the best possible, the most appropriating and the most appropriate possible.**⁸ (Derrida, 2001: 178-179)

Sin embargo, no necesariamente es el alcance de este “casi” lo único que se debe negociar. A la ambigüedad del término traducción se suma la de otras nociones tales como la de equivalencia y la de

⁸ Las negritas son mías.

sentido y/o significado (respectivamente el *mismo* y el *lo* de los que Eco habla), que están presentes desde los primeros intentos por definir la labor del traductor:

La mala suerte de cualquier teoría de la traducción es que debería partir de una noción comprensible (y férrea) de “equivalencia de significado”, mientras que lo que suele pasar es que en muchas páginas de semántica y filosofía del lenguaje se define el significado como lo que permanece inalterado (o equivalente) en los procesos de traducción. Círculo vicioso como pocos. (Eco, 2008: 35)

Las teorías lingüísticas veían la equivalencia como la meta de toda traducción, como algo preexistente, situado entre ambos textos, a lo que el traductor tenía que acceder. En la corriente filosófica, en cambio, autores como Ricoeur ven la equivalencia como algo que no existe hasta que se construye y, por lo tanto, sería inmanente (en mayor o menor medida) a todo ejercicio de traducción. A esto se suma la discusión subrayada por Eco, en torno al “grado” de equivalencia alcanzado o construido en las traducciones y de cuáles son los elementos a la que dicha equivalencia debe mostrar apego; ¿se debe preservar la forma o el sentido? o, lo que es lo mismo, ¿se debe traducir “palabra por palabra” o “sentido por sentido”? En “De la ciencia a la literatura”, Barthes aborda las diferencias entre el discurso científico y el discurso literario:

El lenguaje, para la ciencia, no es más que un instrumento que interesa que se vuelva lo más transparente, lo más neutro posible, al servicio de la materia científica (operaciones, hipótesis, resultados) que se supone existe fuera de él y que le precede: por una parte, y *en principio*, están los contenidos del mensaje científico, que lo son todo, y por otra parte, *a continuación*, está la forma verbal que se encarga de expresar tales contenidos, y que no es nada.[...] Muy por el contrario, en la literatura, al menos en la derivada del clasicismo y del humanismo, el lenguaje ya no pudo seguir siendo el cómodo instrumento o el lujoso decorado de una “realidad” social, pasional o poética, preexistente, que él estaría encargado de expresar de manera subsidiaria, mediante la sumisión a unas reglas de estilo: el lenguaje es el ser de la literatura, su propio mundo. (Barthes, 1987: 14-15)

Así se plantea Barthes el problema: *verbum e verbo, / sed sensum exprimere de sens*, discusión que, como se ha dicho, existe desde tiempos de Cicerón: ¿exactamente cuánto se puede cambiar la forma para conservar el sentido? y viceversa. Aunque, de acuerdo con Barthes, el verdadero reto de la traducción sería traducir literatura; el fondo y la forma, al ser inseparables en la literatura, lo deben ser en la traducción literaria.

Analizando de cerca los distintos enfoques, vemos que la gran mayoría privilegia el traslado del sentido del TF al TM. Algunos, sin embargo, consideran que el sentido está apegado y es completamente dependiente de la forma y que, por lo tanto, ésta debe respetarse (En especial en el caso de la literatura y, más aún, el de la poesía). Un problema aún mayor surge si a esta discusión se le agrega la tercera postura, antes mencionada, que afirma que el sentido no es uno solo e inamovible, sino muchos, (en lo que se profundizará en el siguiente capítulo).

This is really about approaching the mysteries of a language that is *full of life*, and at the same time, giving an account of the phenomenon of misunderstanding, of misinterpretation, which, according to Schleiermacher, gives rise to interpretation. (Ricoeur, 2006: 24-25)

Es claro que, a pesar del surgimiento de las corrientes filosóficas, la traducción no se puede escindir de la palabra, del signo, es decir, de la lingüística, pero tampoco es su único elemento ni el más importante. Aunque es evidente que la traducción no puede prescindir de la lingüística, queda claro que no es una mera aplicación de ésta. Lo que se hace tangible a lo largo de este repaso histórico es que ningún enfoque es suficiente por sí solo y que la ciencia de la traducción debe apoyarse tanto en las aquí citadas como en otras disciplinas.

Por su parte, García Yebra hace una importante distinción entre traducción documental y traducción literaria, y asevera que las teorías más apegadas a la lingüística y sus respectivos manuales han resultado de mucha utilidad para la traducción documental (donde entraría la traducción divulgativa, científica, técnica, jurídica, etc.). Sin embargo, no sucede lo mismo en el caso de la traducción literaria,⁹ de la que no se puede negar que es también un proceso lingüístico. Pero sería un error afirmar que la traducción literaria es otra cosa que eminentemente literaria, pues en ella, los textos distan de ser simples manifestaciones de la lengua, y forma y fondo se entrelazan más estrechamente que en el caso de los textos divulgativos: “A menudo trama y sentimiento se adelantan en tropel a las conexiones o subordinaciones gramaticales ordinarias” (Steiner, 2005: 27).

⁹ Hasta ahora el término traducción lo había utilizado para hablar de ambos tipos; sin embargo, en adelante al referirnos a la “traducción” estaremos hablando de traducción literaria (salvo que se especifique lo contrario).

Ya Cicerón se plantea la pregunta, “¿Qué es mejor: hacer el discurso tolerable o admirable?” (Cicerón, 1996: 29). Pero en el caso de la literatura, las preguntas deberían ser: ¿Cómo hacer el discurso tolerable y admirable a la vez? ¿Cómo se transfiere el “efecto estético” y la relevancia del discurso del TF en el TM? ¿Cómo evitar el tener que elegir entre claridad y belleza, y optar por ambos sin sacrificar ninguno? Después de todo, “La literatura empieza donde termina la gramática” (Moya, 2004: 25), es decir, que el texto fuente literario transgrede “el genio de la lengua”, por lo tanto no hay que fiarse de traducir dentro del genio de la lengua del texto meta. En su anécdota de Chopin, antes citada, Kundera plasma muy bien los problemas a los que se enfrenta el traductor de literatura: “no se reconoce una buena traducción por su fluidez, sino por todas las fórmulas insólitas y originales (que ‘no se dicen’) que el traductor ha tenido el valor de conservar y defender” (Kundera, 1987: 122). Más que una inclinación hacia una forma de traducir domesticadora o extranjerizante, lo que Kundera enfatiza es la importancia de que la traducción literaria sea precisamente eso: literaria. Sobresale el caso de la poesía, donde lo que se dice y el cómo se dice están íntimamente vinculados o, el caso de la novela, donde se pretende imitar el habla con todo lo que ésta tiene de “salvaje”, de agramatical, incluso de equívoca. Así, el traductor debe cuidarse de no “corregir” la obra, pero de permitir que ésta siga siendo inteligible.

La comprensión y/o apreciación de una obra determinada tiene que ver tanto con los elementos verbales que la conforman como con factores externos al texto. El contexto dentro del cual se produce un TF nunca será el mismo del TM. Ni siquiera la lectura del mismo TF permanece estática en el tiempo y en el espacio. “El tiempo también escribe” (Moya, 2004: 24), y a lo largo del tiempo cambia también lo que Steiner llama “el espíritu de la época”, y que ejemplifica con la obra *La tragedia de Cimbelino* de Shakespeare:

Del personaje Póstumo Leonatus del final del acto II, pasamos a *Cimbelino* como un todo, luego al drama shakesperiano en su conjunto y de allí al contexto de referencias culturales y literarias a que este último nos remite. Pero más allá de este amplio y complejo contexto de referencias, se despliega la esfera en que se da forma a la sensibilidad de todo un siglo. Espacio primordial y sin embargo defectuosamente explorado. Poco sabemos de la historia interna, de los procesos siempre cambiantes de la conciencia de una civilización. ¿Cómo se han servido del lenguaje las diversas culturas y épocas históricas, cómo vuelven

convencionales o cómo actualizan las múltiples relaciones posibles entre la palabra y el objeto, entre la significación convencional y la ejecución concreta? (Steiner, 2005: 29)

Cambian también las relaciones entre las culturas, la tradición literaria y los lectores: la teoría de la recepción plantea que un mismo lector lee la misma obra de forma distinta en distintos momentos de su vida. Las experiencias y conocimientos de los que se vale el lector para interpretar la obra aumentan conforme crece, igual que su lenguaje; el lenguaje de un adolescente que se acerca por primera vez a una obra no es el mismo que el de un adulto. Y del mismo modo que cambia el lenguaje del individuo, cambia el de comunidades enteras a lo largo del tiempo:

In its continuing life, which could not be so called if it were not the transformation and renewal of a living thing, the original is changed. Established words also have their after-ripening. What might have been the tendency of an author's poetic language in his own time may later be exhausted, and immanent tendencies can arise anew out of the formed work. What once sounded fresh may come to sound stale, and what once sounded idiomatic may later sound archaic. [...] For just as the tone and significance of great literary works are completely transformed over the centuries, the translator's native language is also transformed. (Benjamin, 2012: 77).

Así, el texto parece ser el que cambia, creando la necesidad de nuevas traducciones para la nueva obra en la que se ha convertido. Pretender que una sola traducción sería suficiente sería tan absurdo como pensar que una sola lectura agota todas las posibilidades de un libro. “Un ejercicio de “lectura total” también es potencialmente interminable” (Steiner, 2005: 29).

La necesidad de varias traducciones responde también al fenómeno de las relaciones entre culturas, no sólo por el cambio que generan en la recepción de la obra a lo largo del tiempo, sino por la predisposición que esta relación genera en los lectores y el medio editorial. Ya Gideon Toury sugiere que cuando la traducción de obras extranjeras ocupa un lugar importante en el medio literario de la cultura receptora, ésta tenderá a una traducción lo más apegada posible al TF. Independientemente de si la relación entre las culturas es tan determinante en la traducción como estos estudios plantean, es un hecho que siempre hay una mayor preocupación sobre la manera en que se transfieren los TF que provienen de un medio políticamente más poderoso que el medio receptor. En cambio, se dan más licencias, tanto a los editores como a los traductores, cuando es el medio receptor el que tiene mayor

influencia política o cuya tradición literaria se encuentra situada al centro del canon. La eterna dicotomía entre las traducciones domesticadoras y extranjerizantes tiene mucho que ver con este fenómeno. Eco habla de la importancia que da el traductor al “*respeto jurídico de lo dicho por otros*” (Eco, 2008: 27). Pero este derecho siempre está supeditado al poder, ya sea por factores económicos o por el peso que ocupa en la tradición.

Ricoeur añade a esta predisposición lo que llama la resistencia psicológica de la cultura receptora a aceptar lo externo: “the sense of this deceitful refusal to have the language of reception subjected to the test of the foreign” (Ricoeur, 2008: 5). Le parece que la entrada de la literatura extranjera en una nueva cultura fuerza a su lenguaje a abrirse y a extenderse, lo obliga a adoptar nuevas costumbres, a conocer visiones diferentes del mundo y, sobre todo, a aceptar la presencia de estas distintas realidades.

In one way it attacks the view that the mother tongue is sacred, the mother tongue’s nervousness around its identity. This resistance on the side of the reader must not be underestimated. The pretensions to self-sufficiency, the refusal to allow the foreign, mediate, have secretly nourished numerous linguistic ethnocentrism, and more seriously, numerous pretensions to the same cultural hegemony. (Ricoeur, 2008: 4)

Pero Ricoeur señala también la importancia de que una lengua o cultura se abra a esta nueva experiencia lingüística. Este simple acto puede traer consigo grandes aportaciones en la mentalidad colectiva de la cultura receptora y, sobre todo, le permite verse a sí misma en y a través del choque, del contraste con la otra. Por último, uno de los grandes problemas en cada acto de traducción es el de la ética del traductor. Respetar al autor, respetar al lector, respetar al entorno, etc., le resulta complicado, entre otros motivos, porque no se ha desarrollado un modo de saber si todas las partes involucradas en la negociación quedan satisfechas con el resultado: “La averiguación es complicada, y esto lo sabe Nida: los muertos no hablan, y a los vivos, que son los lectores de traducción, nadie les pregunta” (Moya, 2004: 65).

Capítulo II: La novela, la traducción y la *différance*

Heteroglosia y transtextualidad

Una vez abolido el sentido, todo queda por hacer,
ya que el lenguaje continúa
Roland Barthes

Dilucidar los componentes que caracterizan a la novela ha sido la inquietud de varios críticos y escritores desde su surgimiento, pasando por su reconocimiento como género, hasta nuestros días. Críticos como Bakhtin y Watt hacen una reflexión en torno a los procesos por medio de los cuales se ha hecho novela a lo largo de la historia literaria (reciente) y autores como Woolf, Joyce, Proust y el mismo Cunningham, hacen tanto en sus ensayos en torno al tema, como en su forma de hacer novela una reflexión sobre los caminos que dicho género debe seguir para contribuir al desarrollo de la literatura y el lenguaje. Para Watt, lo que separa a la novela de la previa literatura en prosa es su realismo, entendido como: “‘*verité humaine*’ en oposición a ‘*idealité poetique*’” (Watt, 2009: 10), conceptos tomados de la escuela francesa de pintura. Es necesario destacar que esta oposición no significa que al renunciar al “ideal”, el texto se aboque a plasmar los bajos mundos y las bajas pasiones, sino que pretende retratar la realidad como tal:

If the novel were realistic merely because it saw life from the seamy side, it would only be an inverted romance; but in fact it surely attempts to portray all the varieties of human experience, and not merely those suited to one particular literary perspective: the novel’s realism does not reside in the kind of life it presents, but in the way it presents it. (Watt, 2009: 11)

Para Bakhtin, como se verá más adelante, esta forma de presentación de la realidad sería la imitación del habla. El realismo de la novela no está necesariamente abocado a narrar hechos completamente verídicos, sino a proporcionar una narrativa veraz, en plasmar la cotidianidad del lenguaje hablado.

The narrative method whereby the novel embodies this circumstantial view of life may be called its formal realism; formal, because the term realism does not here refer to any special literary doctrine or purpose, but only to a set of narrative procedures which are so commonly found together in the novel, that they might be regarded as typical of the form itself. (Watt, 2009: 9)

La novela se compromete a plasmar “la experiencia humana” y, para ello, abunda en los detalles de su entorno, como especificaciones geográficas o descripciones físicas de los personajes o los paisajes, haciendo un uso “más referencial del lenguaje”, en el que las palabras se parecen más que nunca a las cosas que representan, en el que, de hecho, la preocupación por esta semejanza aparece por primera vez. Para ello, autores como Defoe o Richardson utilizaban nombres de poblados, de calles o de locales comerciales reales y conocidos en la época, e incluso nombres propios de uso común (en oposición a nombres alegóricos, metafóricos o arquetípicos, como en otras formas narrativas), lo cual resalta la importancia de que cada uno tuviera una clara individualidad ante los otros personajes y ante el mismo autor. Sin embargo, al afirmar que la novela plasma la realidad, no decimos que ésta narre los acontecimientos en la vida de un grupo de personajes que existen en la realidad, sino que da a cada uno de sus personajes ficticios una perspectiva de los eventos en la novela de la que son parte, la cual se detalla a través del uso del lenguaje (de varios lenguajes):

The novel as a whole is a phenomenon multiform in style and variform in speech and voice. In it the investigator is confronted with several heterogeneous stylistic unities, often located in different linguistic levels and subject to different stylistic controls. (Bakhtin, 2006: 261)

Cada personaje es una voz, cada personaje es una opinión, una perspectiva del mundo, un lenguaje en diálogo con otras voces y perspectivas dentro del texto que conforman y en diálogo también con otras voces dentro de la tradición literaria.

El realismo moderno trae consigo la idea de que la “verdad” puede ser entendida a través de los sentidos del individuo que la percibe. Las verdades universales de la filosofía de una época son sustituidas por las verdades individuales, y, en literatura, los arquetipos son sustituidos por particulares.

Tal es el pensamiento en el que se desenvuelve la novela y la filosofía a la que se adscribe:

En ausencia del Juez supremo, apareció de pronto una dudosa ambigüedad; la única Verdad divina se descompuso en cientos de verdades relativas que los hombres se repartieron. De este modo nació el mundo de la Edad Moderna y con él la novela, su imagen y modelo. (Kundera, 1987: 14)

La ausencia de un absoluto, de una única verdad, está directamente relacionada con la necesidad de la novela, no sólo de narrar la vida de distintas personas, sino de hacerlo desde las perspectivas individuales de cada una. Woolf coincide con Bakhtin en la importancia que otorga a la creación de personajes como parte central del desarrollo de la novela y a la importancia de otorgarles una voz individualizada y separada de la voz narrativa y de la voz autoral. De acuerdo con Jane de Gay, las reflexiones que Woolf hace en su diario en torno al uso de una narrativa construida por varios personajes, por una idea de “nosotros” coloca en los personajes el peso del desarrollo de la novela.

They are also bound up with her ongoing quarrel with Romantic ideas about authorial identity, for the shift from ‘I’ to ‘we’ dismisses the notion of the author as solitary genius or moral leader, and substitutes a model of creativity as a communal process whereby a writer expresses ideas garnered from a wider community and becomes a medium through which other voices may be heard. Woolf’s comments on Coleridge and Mme Savigne suggest she discerned and admired polyphony in their work. (De Gay, 2006: 202)

Esto está en evidente oposición con las ideas del romanticismo que, de acuerdo con Bassnett, como mencionamos anteriormente, resultaron en una excesiva idealización de la noción de autor, del “yo” en vez del “nosotros”, en palabras de Woolf.

La fuerza del personaje de novela, el cual no está hecho más que de lenguaje, está precisamente en su capacidad de filtrar el mundo a través de sus palabras y devolvernos a través de ellas su visión de dicho mundo, como una especie de periscopio:

If, that is, you think of the novels which seem to you great novels —*War and Peace*, *Vanity Fair*, *Tristram Shandy*, *Madame Bovary*, *Pride and Prejudice*, *The Mayor of Casterbridge*, *Villette* —if you think of these books, you do at once think of some character who has seemed to you so real (I do not by that mean so lifelike) that it has the power to make you think not merely of it itself, but of all sorts of things through its eyes— of religion, of love, of war, of peace, of family life, of balls in county towns, of sunsets, moonrises, the immortality of the soul. (Woolf, 1996: 32)

Para Woolf el novelista se separa de otros artistas y de otros escritores precisamente porque se siente atraído hacia el carácter. En su conferencia sobre los paradigmas de escribir ficción, leída en Cambridge en 1924 y eventualmente publicada por la Hogarth Press, la autora afirma que la novela surge con la aparición de un personaje, cuyo elusivo carácter es la labor del novelista aprehender:

I believe that all novels begin with an old lady in the corner opposite. I believe that all novels, that is to say, deal with character, and that it is to express character — not to preach doctrines, sing songs, or celebrate the glories of the British Empire, that the form of the novel, so clumsy, verbose, and undramatic, so rich, elastic, and alive, has been evolved. To express character. (Woolf, 1996: 31)

El siglo XX le dio a la novela la oportunidad de mostrar un despliegue retórico extenso y novedoso. La llegada del modernismo sugiere una nueva forma de representación de la realidad en la que los detalles del entorno físico y la descripción extenuante pasan a segundo plano, y donde se privilegia la subjetividad de la percepción como una forma más eficaz de aprehender la realidad (o realidades) narradas:

Woolf escribe también unos ensayos, ya clásicos, sobre una nueva forma de narrar que deje de lado formas anteriores sólidas y cargadas de información para explorar técnicas asociadas con nuestros modos mucho más desordenados y discontinuos de percepción. (Lucotti, 2009: 59)

La autora de *Mrs. Dalloway* hace de la búsqueda de nuevas formas y estructuras narrativas, para captar “la vida” y “lo humano”, el principal impulsor de su obra.

Cómo ya se dijo, la obra de Woolf revela claramente su inquietud por diferenciar las voces de sus personajes de la voz narrativa y de la tradicional voz omnipresente utilizada por la convención anterior y crea en su lugar:

Una voz autoral que en la medida que se aleja de una postura de control y conocimiento absolutos experimenta con una serie de recursos prácticamente poéticos para registrar de maneras más precarias y sugerentes una serie de aspectos que le preocupan. (Lucotti, 2009: 55)

Esta variedad de recursos se inscribe dentro de los varios fenómenos que Bakhtin observa como esenciales a la novela, tales como:

- Narración autoral directa en todas sus variantes (primera persona, segunda persona, etc.).
- Individualización estilística del habla de cada personaje (polifonía).
- Estilización de las formas de habla cotidiana (heteroglosia).
- Estilización de las formas escritas semi-literarias como la carta y el diario.

- Discurso autoral directo “extra-artístico”, reflexiones filosóficas o morales, planteamientos científicos, descripciones etnográficas, entre otras.

Todos estos fenómenos tienen presencia, en mayor o menor medida, en las obras de Woolf y Cunningham, Lo que Bakhtin llama narración autoral directa se refiere a la voz narrativa presente en toda la novela, dándole unidad al resto de las voces junto con la trama, y que normalmente es reconocida como el estilo del autor. En la actualidad, los conceptos polifonía y heteroglosia son empleados constantemente para señalar características esenciales del lenguaje de la novela. Mientras que el concepto polifonía surge por primera vez en el libro *Problems in Dostoyevsky's Poetry*, publicado en 1929, heteroglosia surge por primera vez en 1934 en el artículo “The Discourse in the Novel”. En términos generales, podríamos decir que polifonía equivale a la diversidad de puntos de vista, presentes en una sola novela, a la habilidad de dar en un solo texto (novela) una voz distinta a cada personaje:

[...] un término sacado de la musicología: polifonía. Verá usted que no es tan inútil comparar la novela con la música. En efecto, uno de los principios fundamentales de los grandes polifonistas era la *igualdad de las voces*: ninguna voz debe dominar, ninguna debe servir de simple acompañamiento. (Kundera, 1987: 74-75)

La heteroglosia se refiere a la variedad de lenguajes, de registros lingüísticos, presentes en el texto, ya sea el lenguaje filosófico o el lenguaje coloquial:

Languages do not exclude each other, but rather intersect with each other in many different ways (The Ukrainian language, the language of the epic poem, of early Symbolism, of the student, of a particular generation of children, of the run-of-the-mill intellectual, of the Nietzschean and so on). It might even seem that the very word “language” loses all meaning in this process —for apparently there is no single plane on which all these “languages” might be juxtaposed to one another. (Bakhtin, 2006: 291)

El único plano en que estos lenguajes se encuentran es el de la literatura, más específicamente en la novela, y es esta variedad, ya sea de voces o de lenguajes, la que permite que exista un diálogo al interior de la misma, lo que Bakhtin consideraba su característica más definitoria. Aunque ambos conceptos son similares, en el caso de la polifonía, el diálogo existe a nivel de personajes, cada uno con una voz, una perspectiva e incluso una filosofía propia (independiente a la del autor) y, en el caso de la heteroglosia,

el diálogo se da a nivel de lenguajes, el coloquial, el literario o el filosófico. La cuarta característica habla de la inclusión de textos “semiliterarios”, como la epístola, el diario o el ensayo en la novela:

La novela tiene una extraordinaria facultad integradora: mientras la poesía o la filosofía no están en condiciones de integrar la novela, la novela es capaz de integrar tanto la poesía como la filosofía sin por ello perder su identidad, que se caracteriza (basta con recordar a Rabelais y a Cervantes) por su tendencia a abarcar otros géneros, a absorber los conocimientos filosóficos y científicos. (Kundera, 1987: 65)

Y la quinta habla de la posibilidad de integrar textos considerados, en definitiva, como no literarios, como notas periodísticas, reflexiones filosóficas, e incluso instructivos y descripciones cartográficas, por citar algunos. La obra de Woolf es un claro ejemplo de esta capacidad integradora de la novela:

Woolf's awareness of the intimate and intricate connections between the words of different writers and the web of conversation is reflected in her own weaving of an almost Barthesian 'tissue of quotations' into her novel, as poetry is bound in with everyday conversation newspaper reportage superstition and nursery rhyme. (De Gay, 2006: 203)

Varias son las novelas de la autora en que las voces literarias se cruzan con los géneros “semi-literarios” y / o populares a los que Bakhtin y De Gay se refieren.

La novela, entonces, permite el diálogo entre voces, lenguajes y textos, todos ellos “estilizados”, es decir, que imitarlos no significa repetirlos de forma textual, sino de forma literaria, transformándolos a una versión más estética de los mismos. Son estas características las que permiten el dialogismo, un fenómeno que está presente en el interior de la novela al poner en contacto e incluso el confrontar todas las voces, lenguajes, textos y géneros que la conforman. Este mismo fenómeno, además, puede viajar más allá de una novela determinada y ponerla en diálogo con textos previos o contemporáneos que influyeron en su escritura y cuya lectura también altera y es alterada por la existencia de este otro texto que participa de ellas: “El espíritu de la novela es el espíritu de la continuidad: cada obra es la repuesta a las obras precedentes, cada obra contiene toda la experiencia anterior de la novela” (Kundera, 1987: 24). El fenómeno que “pone a un texto en relación manifiesta o secreta con otro texto o textos” (Genette, 1989: 10) se conoce, a partir de Gerard Genette, como transtextualidad. Genette divide la transtextualidad en cinco tipos distintos de acuerdo al tipo de relación que establecen entre textos:

<u>Tipo de transtextualidad</u>	<u>Definición</u>	<u>Ejemplos</u>
Intertexto	<i>Presencia de un texto dentro de otro</i>	La cita, el plagio, o la alusión
Paratexto	<i>Textos que funcionan como comentario a un texto A y que están insertos en el mismo</i>	Prólogo, Notas al pie de página, epígrafes, etc.
Metatexto	<i>Comentario sobre un texto A externo al mismo y más amplio que el paratexto, que puede o no nombrarlo de forma directa</i>	Crítica
Architexto	<i>Es la forma más abstracta de transtextualidad. Es un modo de rotulación o de clasificación de un texto determinado que puede o no aparecer anexo a éste.</i>	Identificar si una obra determinada pertenece a un género u otro, o si cumple con la norma de su género, o publicar o no en el título “Tragedias de...” “Poemas de amor”, etc...
Hipertexto	<i>Un texto B que aunque no hablase en absoluto de un texto A, no podría existir sin él. El texto B (hipertexto) es el resultado de una transformación¹⁰ del texto A (hipotexto).</i>	Parodia, Pastiche, travestimento, etc. Genette cita como ejemplos <i>La Eneida</i> y el <i>Ulises</i> como hipotextos para dar muestra de la variedad de formas en que puede presentarse la hipertextualidad ¹¹

Esta “trascendencia textual” de una obra es la que Genette considera le da “literariedad a la literatura”.

Es sólo dentro del marco de la forma, del género, de la corriente, del movimiento, etc. que la obra cobra importancia como tal. Es sólo en este “diálogo” que la literatura toma forma y relevancia.

Ya tomemos el significado o el significante, la lengua no comporta ideas ni sonidos que preexistan al sistema lingüístico, sino solamente diferencias conceptuales o diferencias fónicas resultados de este sistema. **“Lo que hay de idea o de materia fónica en un signo importa menos que lo que hay a su alrededor en los otros signos”**.¹² (Derrida, 2008: 46)

¹⁰ Genette enumera dos tipos de transformación: transformación simple o transformación propiamente dicha, y transformación indirecta o imitación. Genette cita como ejemplos de ambos casos, a *Ulises* y *La Eneida*, respectivamente. Ambos son hipertextos de un mismo hipotexto: *La Odisea*. El primero “traslada” las acciones a un nuevo contexto; el segundo imita la forma en que fue construido el hipotexto para darle vida a la nueva obra.

¹¹ La traducción encuentra su lugar en la quinta forma de transtextualidad: la hipertextualidad, en donde un texto determinado “A” da lugar a un texto “B” cuya cualidad “derivativa”, como la llama Venuti, es su principal condición. Tomando en cuenta lo anterior, se puede decir que la traducción sería al mismo tiempo una transformación y una imitación.

¹² Las negritas son mías.

Los signos de una lengua sólo se comprenden en presencia de otros; algo similar se podría decir de la obra literaria, donde la importancia y trascendencia de la misma sólo surge en presencia de otros textos.

La deconstrucción apunta claramente a la inexistencia de un significado trascendental, o de una referencia objetiva que pueda ser señalada con el dedo —la referencia siempre es, en definitiva, cuestión de intertextualidad. (González Marín, 2008: 12)

Toda obra, en mayor o menor medida, se relaciona con un texto anterior e incluso con los textos que la suceden, ya sea que les dé origen, los influya o tenga una mención dentro de los mismos.

Se podría decir que todos los textos son palimpsestos —palabra proveniente del griego, que nombraba a los manuscritos tallados en una piedra sobre un manuscrito previo, borrado de la misma, pero cuyo rastro permanecía visible. Genette utiliza este término para referirse a la obra que, dentro de sí misma, muestra la huella de las obras que la precedieron. La noción de palimpsesto [un texto que alberga en su interior otro texto que a su vez tiene la huella de otra obra previa y así sucesivamente] es comparable con la idea de la *differánce* de Derrida, del eterno aplazamiento del original frente al signo que lo desplaza:

La diferencia es lo que hace que el movimiento de la significación no sea posible más que si cada elemento llamado “presente”, que aparece en la escena de la presencia, se relaciona con otra cosa, guardando en sí la marca del elemento pasado y dejándose ya hundir por la marca de su relación con el elemento futuro. (Derrida, 2008: 48)

El lenguaje está hecho de signos, signos fónicos que representan objetos e ideas, que traducen la realidad a un sistema, que a su vez es traducido al lenguaje escrito, y que a su vez es leído, interpretado, o traducido a otro idioma, es decir a otro sistema de signos:

La fuerza dinámica del lenguaje, el mecanismo que el análisis deconstruccionista pone de manifiesto es denominado *différance*. [...] La *différance* señala cómo el significado es, a lo estructuralista, un producto de diferencias y al mismo tiempo cómo este significado está diferido en el tiempo. En la escritura, por razones obvias, por la presencia de la totalidad del texto (frente al habla), por las posibilidades de vuelta atrás en el texto, y por ello en la interpretación, se hace manifiesto el alejamiento del texto de quien lo ha producido tanto como el virtual recuerdo del proceso mismo de la producción del sentido. (González Marín, 2008: 11-12)

De acuerdo con Jacques Derrida, la *différance* queda implícita desde que Saussure establece la ambigüedad del signo, lo cual indica precisamente que la palabra no sólo no es el objeto que representa, sino que no se le parece en lo absoluto, siendo una convención colocada en su lugar, un sustituto.

El signo, se suele decir, se pone en lugar de la cosa misma, de la cosa presente, “cosa” vale aquí tanto por el sentido como por el referente. El signo representa lo presente en su ausencia. Tiene lugar en ello. (Derrida, 2008: 45)

De este modo el original escapa siempre de la percepción, traspuesto siempre por signos de signos, que por si fuera poco cambian su significado con el paso del tiempo y suman a su significado el de las lecturas previas a las que han estado sujetas.

Lo mismo pasa en la literatura, y en mayor medida en la traducción y la novela, revelando las similitudes entre la esencia de la escritura y la del lenguaje, y su relación con la filosofía de la traducción: “La traducción es la condición eterna e ineludible de la significación” (Steiner, 2005: 269), pues la escritura ya es una traducción del lenguaje hablado, que a su vez es una traducción de la realidad (previamente interpretada por un interlocutor). Así como el signo representa “lo presente en su ausencia”, la novela representa el habla y la traducción se presenta en lugar del original.

Every text is a set of determinate transformations of other, preceding and surrounding texts of which it may not even be consciously aware; it is within, against and across these other texts that the poem emerges into being. And these other texts are in their turn, ‘tissues’ of such pre-existent textual elements, which can never be unraveled back to some primordial moment of ‘origin’. (Bassnett, 2002: 108-109)

El problema de la supuesta imposibilidad de la traducción literaria se acrecienta si vemos el texto como un monólogo, como algo hermético, y autosuficiente, con una sola voz y cuyo significado total se encuentra únicamente en sí mismo. Pero al integrar el concepto de *différance* las posibilidades traductorales se abren, se expanden, convirtiendo a la obra traducida en un desplazamiento más, en un nuevo palimpsesto, que es a su vez una obra original.

Steiner afirma que “Shakespeare parece ‘oír’ dentro de la palabra o la frase la historia de sus ecos futuros” (Steiner, 2005: 26). En *Después de Babel*, explica que la palabra “amarillo” en Shakespeare solía ser asociada con los celos o la enfermedad, y afirma que esa misma palabra, hoy día,

carga el peso de esa connotación, junto con el de muchas otras que fue arrastrando con el paso del tiempo, e incluso el de las que adquirirá más adelante. De acuerdo con esto, la palabra está abierta a nuevos significados, incluso completamente opuestos a los que conocemos. Tal es el caso, cita Bakhtin, de la palabra “original”, que habiendo significado algo que existe desde el origen, desde el principio del tiempo, ahora es comprendido como algo tan nuevo como novedoso. Woolf es consciente de ello y la cuestión de la elusividad del lenguaje será una constante en sus intentos por construir una nueva forma de representar la realidad:

Words, English words, are full of echoes, of memories, of associations. They have been out and about, on people's lips, in their houses, in the streets, in the fields, for so many centuries. And that is one of the chief difficulties in writing them today —that they are stored with other meanings, with other memories, and they have contracted so many famous marriages in the past. (Woolf, 1937: sp.)

El lenguaje es maleable, no sólo puede ser sujeto a cambio, sino que su mutabilidad es parte esencial de su naturaleza. Para Woolf, es precisamente la habilidad del lenguaje de contener primero uno y luego otro significado, y de adaptarse a las necesidades de expresión que el tiempo específico requiere, lo que permite que las palabras sigan siendo el modo a través del cual nos expresamos, tanto en lo cotidiano como en lo artístico:

Perhaps that is their most striking peculiarity —their need of change. It is because the truth they try to catch is many-sided, and they convey it by being many-sided, flashing first this way, then that. Thus they mean one thing to one person, another thing to another person; they are unintelligible to one generation, plain as a pikestaff to the next. And it is because of this complexity, this power to mean different things to different people, that they survive. (Woolf, 1937: sp.)

La apertura al diálogo es el núcleo del lenguaje, su receptividad le permite crecer, y adaptarse, como haría una entidad viva. Para Bakhtin, como para Derrida, toda palabra es una respuesta y a la vez una pregunta, toda palabra surge en comunicación inmediata con una palabra anterior, y predispuesta al diálogo con una palabra siguiente. “The word is born in a dialogue as a living rejoinder within it; the word is shaped in a dialogic interaction with an alien word” (Bakhtin 2006: 279). En cada discurso, están presentes tanto la heteroglosia como las fuerzas unificadoras del lenguaje. Las segundas, también

denominadas fuerzas centrípetas, son las derivadas de la convención, de la necesidad de entendimiento de los interlocutores, que tratan de establecer sistemas que utilicen los mismos signos o las mismas fórmulas para representar los mismos significantes (que no sentidos) en un lugar y tiempo específicos. Las fuerzas unificadoras del lenguaje, además, corresponden a necesidades históricas sociopolíticas, en las que el lenguaje tiende a favorecer el discurso y las ideologías dominantes, “forces that struggle to overcome the heteroglossia of language, forces that unite and centralize verbal-ideological from the pressure of growing heteroglossia” (Bakhtin 2006: 271). Normalmente presentes en un sistema lingüístico dado, las fuerzas unificadoras del lenguaje, sin embargo, suceden dentro de la heteroglosia, que, ajena a las normas de la lingüística, se opone, hasta cierto punto, a las fuerzas centrípetas; éstas se encuentran y son parte de la esencia misma del lenguaje, que tiende al cambio, que es una entidad social y por lo tanto viva, y que participa de forma dinámica con su entorno, sin el cual no sería nada. Esto nos lleva a afirmar que, en gran medida, el lenguaje está, todo el tiempo, traducándose a sí mismo, por lo que, como afirma Michael Cunningham, “The translator, then, is simply moving the book another step along the translation continuum. The translator is translating a translation” (Cunningham, 2010: sp.). La palabra encierra un potencial inabarcable. La traducción no solo es posible, es necesaria, innata:

No todo puede ser traducido *ahora*. Ciertos contextos desaparecen y se disipan los haces de referencia que en el pasado permitían interpretar un texto ahora opaco. Hemos perdido la *Rückebefühlung* requerida, como Nicolai Hartmann llamaba a la empatía retrospectiva. Y en un sentido, que es todavía más difícil de definir, existen textos que *aún* no podemos traducir, pero que sin duda serán traducidos en el futuro, gracias a las transformaciones lingüísticas, a los refinamientos de las técnicas de interpretación y a las variaciones de la sensibilidad. La lengua fuente y la lengua del traductor viven un doble movimiento, movimiento de cada una en relación consigo misma y en relación con el conjunto. No existe en el tiempo, un eje inmutable desde el cual la comprensión pudiera ser considerada estable y definitiva. [...] Las requisitorias en contra de la traducibilidad suelen ser, por ende, argumentos nacidos de una miopía transitoria y local. (Steiner, 2005: 259)

El lenguaje nos separa del resto de las especies, de los animales; las lenguas nos separan de los otros, nos vuelven extranjeros; la traducción nos conecta con otros, nos permite ser parte de la especie y, por lo tanto, de la naturaleza:

A diferencia de las especies animales, los hombres están en desequilibrio dentro del mundo y con él. El lenguaje es la consecuencia y el sostén de ese desequilibrio. [...] La traducción interviene; restringe el perpetuo instinto a la dispersión. (Steiner, 2005: 280)

Sin la capacidad de conectarse con el otro, el ser humano se sumiría en su propia soledad, en su propia experiencia “inexpresable”, en su incomprensión del mundo y en la incomprensión del mundo para con él. La literatura es uno de los más evidentes intentos de comunicación del ser humano, y su existencia (e importancia) sólo es posible dentro del marco de la transtextualidad. La traducción literaria es parte integral, esencial, del enorme sistema de diálogo que encierran la heteroglosia y la transtextualidad.

Cunningham nos explica:

I encourage the translators of my books to take as much license as they feel that they need. This is not quite the heroic gesture it might seem, because I've learned, from working with translators over the years, that the original novel is, in a way, a translation itself. It is not, of course, translated into another language but it is a translation from the images in the author's mind to that which he is able to put down on paper. (Cunningham, 2010: sp.)

Toda la literatura sería entonces una enorme conversación que no podría continuar y cruzar barreras de no ser gracias a la traducción. Dada la naturaleza ambigua del lenguaje, lo imposible no es traducir, sino encontrar el original:

La estrategia deconstruccionista hace patente que ciertamente la escritura está afectada de todas esas calamitosas eventualidades de que se la ha acusado: ambigüedades, metáforas, etc. La filosofía de Derrida no se detiene, no obstante en la simple constatación del fenómeno, sino que avanza una hipótesis, original, o quizá que estaba en la mente de todos, pero se trataba de olvidar por indeseable, a saber, que todos esos deslices textuales, no son meramente una característica desgraciada de la escritura como representación imperfecta del habla, sino la esencia del lenguaje mismo como tal. (Gonzalez Marin, 2008: 11)

La escritura encarna el espíritu y la naturaleza mismos del lenguaje, y, de entre toda la escritura, destacarían la novela y la traducción con su tendencia intrínseca a la mimesis, a la inclusión y a la pluralidad de voces, textos y lenguajes.

La naturaleza del lenguaje se corresponde con la naturaleza del hombre. La evolución es parte del continuo de la vida como la traducción es parte del continuo del lenguaje:

En el ejemplo perfecto de traducción, como en la genética de la evolución, encontramos aquella paradoja de fusión y de forma nueva que no implica abolición de los elementos componentes. Como Benjamin después de él, Goethe observó que la vida del original resulta inseparable de los riesgos de la traducción; el ser que no está sometido a ninguna transformación solo puede morir. (Steiner, 2005: 268-269)

La supervivencia está en la adaptación, en el cambio. La capacidad generadora del lenguaje es la que le permite permanecer vigente, así como útil a las necesidades sociales y humanas. “El lenguaje engendra —si la gramática nos lo permitiera nos gustaría decir que “el lenguaje es”—un exceso de significación” (Steiner, 2005: 288). Además, de generar sentido, el lenguaje se crea y recrea a sí mismo. Se reproduce. Las lenguas vivas, en contacto unas con otras, enriquecen su vocabulario, su sintaxis, su fonética, e incluso dan vida a otras lenguas. El encuentro de dos literaturas, igualmente, puede dar vida a una tercera. El lenguaje de la traducción literaria es otra literatura más, nacida para darle perpetuidad a la especie.

Por una traducción lúdica

A diferencia de la traducción, que ha existido desde que existe el lenguaje mismo, la novela es un género literario nuevo, un género en formación. Mientras la traducción ha llegado a un punto en su historia donde una clara reformación se ha vuelto necesaria —“un cambio en el paradigma” como diría Venuti la novela se encuentra aún en proceso de gestación:

Of all the major genres only the novel is younger than writing and the book: it alone is organically receptive to new forms of mute perception, that is, to reading. But of critical importance here is the fact that the novel has no canon of its own. [...] Studying other genres is analogous to studying dead languages; studying the novel, on the other hand, is like studying languages that are not only alive, but still young. (Bakhtin, 2006: 3)

De acuerdo con Ian Watt, en *The Rise of the Novel*, el término novela no fue establecido sino hasta finales del siglo XIX, e incluso entonces escapaba a una definición concreta:

There are still no wholly satisfactory answers to many of the general questions which anyone interested in the early eighteenth-century novelists and their works is likely to ask: Is the novel a new literary form? And if we assume, as is commonly done, that it is, and that it was begun with Defoe, Richardson and Fielding, how does it differ from the prose fiction of the past, from that of Greece, for example, or that of the Middle Ages, or of the seventeenth-century France? (Watt, 2009: 9)

Además, en ese tiempo, el término novela señalaba un tipo de texto ajeno al mundo de la literatura y lo literario. La novela era más un divertimento para amas de casa ociosas y comerciantes con mucho tiempo libre y un pequeño excedente monetario, que una obra canónica y mucho menos “artística”. La pregunta que plantea Watt es por demás importante y la respuesta será lo que defina los parámetros bajo los cuales sea posible analizar la novela como género.

Por su parte, Bakhtin afirma que es hasta finales del siglo XIX que la crítica comienza a interesarse en cuáles son los elementos que conforman la “prosa artística”, y presta atención a la novela.¹³ Sin embargo, las características distintivas o definatorias de la novela como género permanecían elusivas al análisis académico.

Before the twentieth century, problems associated with stylistics of the novel had not been precisely formulated —such a formulation could only have resulted from a recognition of the stylistic uniqueness of novelistic (artistic-prose) discourse. (Bakhtin, 2006: 260)

La crítica no reconocía esta singularidad estilística en la novela y, como pasa con la traducción, se le analizaba a partir de las premisas utilizadas para otros géneros (como la épica o la poesía) limitando así el alcance de dicho análisis. Asimismo, se evitaba considerar a la novela como una forma de arte literario en sí misma. De acuerdo con Bakhtin, no es sino hasta 1920 que empiezan a surgir “estilísticas” sobre la novela y que la prosa artística se separa de la poesía, pero de acuerdo con él, esto sólo puso de manifiesto que las técnicas y planteamientos preexistentes eran insuficientes. Predominaba una búsqueda por la voz del autor detrás del texto; en la búsqueda de una “identidad autoral” se ignoraba el gran conglomerado de voces presentes en la obra, cuya presencia separa a la novela de otras formas de prosa:

First and foremost they seek in the stylistic phenomenon a direct and unmediated expression of authorial individuality, and such an understanding of the problem is least likely of all to encourage a reconsideration of basic stylistic categories in the proper direction. (Bakhtin, 2006: 267)

¹³ En su ensayo “Escribir, un verbo intransitivo”, Barthes señala que la retórica, que durante siglos fue la encargada de formular la teoría del lenguaje en sus diversas manifestaciones, pierde su importancia tras el triunfo del positivismo, disociando el estudio de la literatura del estudio del lenguaje cotidiano o restringiéndolo a un nicho minúsculo de la lingüística. También es hasta el siglo XX que la crítica literaria vuelve a buscar un punto de encuentro con las ciencias del lenguaje. (Barthes, 1987: 23-24).

Un problema similar ocurrió en el estudio de la traducción: la búsqueda de ese texto que está “detrás” del que tenemos frente a nuestros ojos nubla nuestra lectura en lugar de esclarecerla. Para entender la novela, como para traducir, se vuelve necesario dejar a un lado la búsqueda por la voz del autor que pensamos está se oculta en las voces presentes en el texto, ya que como señala Bakhtin esta búsqueda obstaculiza tanto la práctica como el estudio del fenómeno. Los primeros estudios de la novela abundan en valoraciones sobre la “claridad” y la “expresividad” de la misma, sin proporcionar una definición sobre lo que implican estos términos y sin prestar atención a las verdaderas particularidades que la definen, particularidades que Bakhtin intenta dilucidar y a partir de las cuales considera que se debe entender a la novela como género.

For a long time treatment of the novel was limited to little more than abstract ideological examination and publicist commentary. Concrete questions of stylistics were either not treated at all or treated in a passing and in an arbitrary way. The discourse of **artistic prose** was either understood as being poetic in the narrow sense, and had the categories of traditional stylistics (based on the study of tropes) uncritically applied to it, or else such questions were limited to empty, evaluative terms for the characterization of language, such as “expressiveness,” “imagery,” “force,” “clarity,” and so on —without providing these concepts with any stylistic significance. (Bakhtin, 2006: 269)

Algo similar ocurre con la crítica en torno a la traducción literaria, ya que, mayormente, este tipo de traducción es valorada de acuerdo a su supuesta inteligibilidad en el idioma meta o por su habilidad para entender y transmitir el mensaje del autor del texto fuente y no por su valor estético, ni mucho menos por sus características específicas como forma de expresión literaria en sí misma. Dados los recientes cambios en la situación mundial y debido a diversos factores, tanto científicos como sociales, la traducción ha despertado un creciente interés en el público lector, quien ha dejado de preguntarse únicamente por las normas de composición de una traducción (como pasaba con la novela) para comenzar a enfocarse en las peculiaridades de su forma, de su estilo:

Thus stylistics and the philosophy of discourse indeed confront a dilemma: either to acknowledge the novel (and consequently all artistic prose tending in that direction) as an unartistic or quasiartistic genre, or to radically reconsider that conception of poetic discourse in which traditional stylistics is grounded and which determines all its categories. (Bakhtin, 2006: 267)

A un dilema muy similar al citado por Bakhtin se enfrenta la crítica ahora. Descartar a la traducción del reino de lo literario o aceptarla de lleno, lo cual ayudaría a crear una conciencia traductológica en el lector del mismo modo que, en muchos países, se ha creado una conciencia editorial. Si la crítica y el mundo editorial en general le otorgan el debido valor al carácter literario de las traducciones (como obras literarias en sí mismas) no sólo se dará pie a una mayor libertad traductora, sino que se contribuirá a darle más peso al rol del lector cuya labor interpretativa se suele subestimar, ya que finalmente el resultado último de la obra literaria, o de su traducción, no es el texto en sí mismo, sino la interpretación del lector.

El texto tiene una intención que excede o limita las intenciones de su autor, por lo tanto, al leerlo o al traducirlo sobra suponer cuáles eran las intenciones del autor que por si fuera poco “ha muerto”. Es en el lector y no en el autor donde la obra existe en su totalidad. A esto apunta el ensayo *Found in Translation*, escrito por Michael Cunningham sobre su novela *The Hours*:

What the reader is doing, then, is translating the words on the pages into his or her own private, imaginary lexicon, according to his or her interests and needs and levels of comprehension. Here, then, is the full process of translation. At one point we have a writer in a room, struggling to approximate the impossible vision that hovers over his head. He finishes it, with misgivings. Sometime later we have a translator struggling to approximate the vision, not to mention the particulars of language and voice, of the text that lies before him. He does the best he can, but is never satisfied. And then, finally, we have the reader. The reader is the least tortured of this trio, but the reader too may very well feel that he is missing something in the book, that through sheer ineptitude he is failing to be a proper vessel for the book's overarching vision. I don't mean to suggest that writer, translator and reader are all engaged in a mass exercise in disappointment. How depressing would that be? And untrue. (Cunningham, 2010: sp.)

Es frecuente que las discusiones en torno al “cómo traducir” apunten hacia una traducción que le “de todo” al lector, incluso que le facilite la lectura de un texto que como ya se dijo no se supone que sea fácil. Asimismo, se suele ignorar el hecho de que el lector está al tanto de que lo que lee es una traducción, lo cual permea sus expectativas, y en muchos casos lo invita también a buscar el texto detrás del texto, en vez de relacionarse directamente con la versión que el traductor le ofrece.

Todo texto escrito, en definitiva, posee la estructura lógica de una carta en lo que respecta a la manera en que debe ser interpretado: ni el espacio ni el tiempo del emisor son ya el del receptor. Todo significado se produce desde lejos, y así, y solo así puede interpretarse. La *différance* es una suerte de memoria antropomórfica del lenguaje, memoria del proceso de producción del sentido, en que todo es siempre, y por necesidad, un signo de otro signo. (González Marín, 2008: 12)

A mi parecer, contribuiría mucho al desarrollo de los estudios de traducción, al mismo tiempo que facilitaría la práctica de la traducción literaria (al hacerla más lúdica) que en vez de subestimar al lector se confiara en su competencia lectora, al mismo tiempo que se contribuye a desarrollarla al proveer al lector común con las herramientas para acercarse a una traducción (sin los prejuicios ya mencionados). El problema explicado en el primer capítulo sobre la superioridad de las traducciones domesticadoras o las extranjerizantes, por ejemplo, podría resolverse sacando al lector de lo que parece ser una presupuesta pasividad y permitirle elegir por sí mismo. Sería una solución relativamente sencilla hacer una traducción de cada tipo e imprimir en la portada a cuál de ellos corresponde, junto con el nombre del traductor, creando así mayor conciencia en el consumidor de literatura de todos los ámbitos sobre la dificultad y variedad de la actividad traductora y dándole la posibilidad de elegir la que le agrada o convenga.¹⁴ En el caso del teatro, por ejemplo, el público puede elegir ir a ver una determinada obra de teatro porque le gusta el dramaturgo, pero también porque le gusta el director (ambos: autores en distintos niveles de la obra que finalmente será representada). Esto permite al aficionado al teatro conocer varios dramaturgos que quizás desconoce, o cuyos estilos son diametralmente opuestos, al ver las obras de un mismo director (y viceversa). ¿No podría pasar lo mismo con la literatura? Así como cuando nos gusta una novela de un determinado autor buscamos leer más obras escritas por él, ¿no podríamos acercarnos a autores que desconocemos porque nos gusta un traductor determinado y queremos conocer más de su trabajo? Como afirmamos anteriormente, una traducción es también una obra literaria más en el corpus histórico, con su respectiva función e impacto en las letras que le siguen

¹⁴ Un estudio posterior de la estructura y funcionamiento de la traducción ayudaría a enunciar los preceptos necesarios para la lectura de dichas obras, creando no sólo en la conciencia del crítico sino del lector común una nueva posibilidad de acercamiento.

e incluso en las que le preceden. También una traducción tiene valores estéticos que la acercan o alejan del modelo predeterminado influyendo la percepción de lectores, críticos y, por supuesto, traductores. Asimismo, una nueva traducción es capaz de modificar la idea que tenemos de una obra previa y de la historia literaria en su totalidad.

José Ortega y Gasset escribe en “Miseria y esplendor de la traducción” que, en efecto, la traducción es una labor imposible, que todas las metas importantes que la humanidad se propone son, de hecho, inalcanzables. Pero, al decir esto, no está apuntando a la incompetencia de la naturaleza humana, sino a su insaciabilidad. Nada es perfecto porque hasta lo más bello o lo más completo es perfectible. Ortega y Gasset distingue entre utopías buenas y malas: las malas serían las que creemos asequibles sólo porque somos capaces de desearlas, y las buenas serían aquéllas que perseguimos aun a sabiendas de que son inalcanzables. Para él, la traducción es un género literario en sí mismo, con sus propias regulaciones y características, las cuales corresponden a una especie de género de la utopía. Pero que la traducción perfecta no exista no significa que la traducción sea imposible así como la incapacidad de alcanzar la perfección tampoco quiere decir que no exista la excelencia (lo que no existe es lo definitivo). Este factor es precisamente la mayor ventaja que ofrece la traducción y no su mayor problema, como suele considerarse. ¿Por qué le exigimos a la obra traducida algo que no le exigimos a la obra original: satisfacer a todos? ¿Por qué no crear una conciencia de la traducción que permita al traductor y al lector “ejecutar un texto como se ejecuta una pieza” (Steiner, 2005: 48), en la que traductor y lector introduzcan sus respectivos conocimientos del mundo? Además, estos conocimientos pueden ser ampliados: el traductor no es una entidad hermética, ajena a los fenómenos de su entorno y de su lenguaje, por lo tanto puede permearse de ellos para nutrir su trabajo (igual que puede hacerlo el lector para nutrir su lectura):

El traductor/intérprete ya traduzca en dos lenguas o solo en la suya debe recurrir a léxicos, gramáticas históricas, glosarios de periodos, profesiones o medios sociales particulares, diccionarios de jergas y germanías así como manuales de terminología técnica. En cualquier caso, los instrumentos de acercamiento y penetración están constituidos por una

compleja combinación de conocimientos, familiaridad e intuición recreativa. (Steiner, 2005: 50)

Aquello que la teoría de la traducción concibe como un obstáculo, incluso como un estorbo, no tiene por qué serlo en la práctica. Ya Eco señala que “quizás la teoría aspira a una pureza de la que la práctica puede prescindir” (Eco, 2008: 25). Y Ricoeur agrega a esto que la labor del traductor, más que encontrar la equivalencia existente entre lenguas, es construirla entre textos.

En vez de ver a la lengua de llegada como un sistema cerrado y obtuso, lleno de imposibilidades, se debe confiar en la capacidad del lenguaje de aprender y en la capacidad de la lengua y del lector de adaptarse a la forma poética que tomó un texto determinado al ser traducido, ya sea de modo extranjerizante o domesticador.

Y si algunas veces notaba imposibilidades —que de alguna manera había que resolver— más a menudo aún notaba posibilidades: es decir, notaba cómo, en contacto con la otra lengua, el texto exhibía potencialidades interpretativas que yo desconocía, y cómo a veces la traducción podía mejorarlo (digo “mejorar” precisamente con respecto a la *intención* que el texto mismo iba manifestando de improviso, independientemente de mi intención originaria de autor empírico). (Eco, 2008: 21)

En el caso de *The Hours*, Cunningham explota estas “potencialidades interpretativas” presentes en el nuevo contexto para dar a al texto fuente una nueva vida, al mismo tiempo que dota al texto meta de sus propios valores estéticos vigentes y crea una obra nueva. Si aceptamos que la traducción implica cambio, debemos entender, también, que dicho cambio no necesariamente conlleva una pérdida.

There is a need to establish a more diverse vocabulary for discussing and describing the relationship between texts and hypertexts, source and appropriation, than those labels at present enable. In these phrase the relationship is often viewed as linear and reductive; the appropriation is always in the secondary belated position, and the discussion will therefore always be to a certain extent about difference, lack or loss. (Sanders, 2008: 12)

En este sentido Cunningham sería un traductor lúdico, más consciente de la libertad que de las restricciones que ofrece el cambio.

A mí parecer, la corriente que más claramente ilustra al cambio como algo intrínseco tanto a la literatura como al lenguaje es la que se apega al deconstructivismo. Para esta corriente, así como para

Derrida, la lengua está en constante metamorfosis, desintegrándose y reintegrándose con su uso, y esto más que un problema le parece un aspecto positivo para la traducción:

No creo que la traducción sea un acontecimiento secundario ni derivado respecto de una lengua o de un texto de origen. Y, como acabo de decir, “deconstrucción” es una palabra esencialmente reemplazable dentro de una cadena de sustituciones. Esto también puede hacerse de una lengua a otra. Lo mejor para (la) “deconstrucción” sería que *se encontrase* o *se inventase* en japonés otra palabra (la misma y otra) para decir la misma cosa (la misma y otra), para hablar de la deconstrucción y *para arrastrarla hacia otra parte*, para escribirla y *transcribirla*. Con una palabra que asimismo, fuera más bonita. Cuando hablo de esa escritura de lo otro que sería más bonita, me refiero, evidentemente, a la traducción como el riesgo y la suerte del poema. (Derrida, 1997: 27)

Las teorías deconstructivistas de la traducción olvidan nociones tales como equivalencia y plantean la posibilidad de que la obra a traducir no sea más que el resultado de otra u otras obras previas en la tradición literaria, noción que es compartida por autores tales como Borges, Bakhtin y Paz, entre otros.

George Steiner afirma que:

Han sido tan grandes y tan profundos la ambición y el alcance de los modelos helénico y hebraico que después de ellos no han sido particularmente numerosos los hallazgos nuevos y las aportaciones genuinas. Ninguna desolación ha sido tan profunda como la de Job, ningún rechazo de las leyes de la ciudad ha sido tan tajante como el de Antígona. Horacio ya contemplaba el fuego del hogar al caer el día; a Catulo poco le faltó para hacer un inventario del deseo sexual. Una parte muy amplia del arte y la literatura occidentales es un conjunto de variaciones sobre temas definitivos. (Steiner, 2005: 45)

Esto contribuye a desmitificar el original; a negar su existencia:

La variedad de los sentidos no proviene; pues de un punto de vista relativista de las costumbres humanas; designa no una inclinación de la sociedad al error, sino una disposición de la obra a la apertura, no por invalidez de los que la leen. Por ello es, pues, simbólica; el símbolo no es la imagen sino la pluralidad de los sentidos. (Barthes, 1987: 35)

La traducción entonces, es también un símbolo, un signo colocado en un lugar de otro, pero también poseedor, como el primero, de una gran variedad de significados posibles, abierto a la constante interpretación y reinterpretación.

Como señalamos en la sección anterior, para Derrida, la separación que provoca la traducción entre el lector y el texto original es la misma que separa a la escritura del habla o al signo de la cosa

representada. Así, también la traducción de una obra literaria aparece frente al lector en ausencia del original, en sustitución o representación del mismo:

Cuando lo presente no se presenta, significamos, pasamos por el rodeo del signo. Tomamos o damos un signo. Hacemos signo. El signo sería, pues, la presencia diferida. Bien se trate de signo verbal o escrito, de signo monetario, de delegación electoral y de representación política, la circulación de los signos difiere el momento en el que podríamos encontrarnos con la cosa misma. (Derrida, 2008: 45)

Hacer traducción literaria es también hacer signo. El original entonces sería la cosa misma cuya presencia tratamos de llevar al lector, en un proceso siempre diferido. Derrida inscribe a la traducción dentro de este fenómeno, al que denomina *différance*.

Asimismo, Derrida describe el concepto de deconstrucción, el cual “se trataba de deshacer, de descomponer, de desedimentar todo tipo de estructuras” (Derrida, 1997: 25), pero no propiamente como un método descriptivo de análisis, como llegó a ser entendido, sino como un estado latente en las cosas mismas. Derrida no propone a los filósofos “deconstruir” el lenguaje, lo que plantea es que el lenguaje ya es un organismo en constante descomposición (no en el sentido negativo de la palabra), en una continua fragmentación y recomposición. Para convertirse en sí mismo, el lenguaje está siempre transformándose, por consiguiente sucede lo mismo con el discurso, que se deconstruye en los elementos que lo conforman y que están a su vez en constante mutación: “Un original nunca permanece igual a sí mismo” (Moya, 2004: 170). Todo está en constante transformación, el lenguaje y el texto; no existe un texto estático ni monolingüe, todos los textos y todas las lenguas vienen del constante choque entre ellas, igual que sucede entre las culturas:

Hay el “sistema” y hay el texto, y en el texto fisuras o recursos que no se pueden dominar mediante el discurso sistemático: en un cierto momento, éste no puede responder ya de sí mismo. Empieza espontáneamente su propia deconstrucción. De ahí la necesidad de una interpretación interminable, activa. (Derrida, 1997: p. 104)

Es así que se abre la posibilidad de la interpretación infinita (que no por ello quiere decir ilimitada), la noción de sentido no se anula pero se deja de atribuir un significado único e inamovible para presentarle una gama incontable de posibilidades: “Su significado siempre estará mediatizado por la *différance*, será

siempre diferente y aplazado” (Moya, 2004: 173). La traducción, por lo tanto, no interfiere en este proceso; lo continúa. El original se crea una y otra vez en cada acto de lectura y en cada traducción.

Cada texto es único y, simultáneamente, es la traducción de otro texto. Ningún texto es enteramente original porque el lenguaje mismo, en su esencia, es ya una traducción: primero del mundo no verbal y, después, porque cada signo, cada frase, es la traducción de otro signo y de otra frase. (Paz, 1996: 512)

De este modo se colapsa este respeto a la LF y al LM, que habían permeado los primeros estudios traductológicos. Al dejar de avasallar al TM, se permite que éste pueda ser apreciado en sí mismo, con sus propios parámetros, y se empieza a reconocer el valor histórico y cultural de la traducción. Así, se hace evidente qué tanto le debe la civilización a la capacidad de la traducción de importar y exportar cultura a través de la palabra. En este sentido, Derrida vuelve a la idea de Benjamin de que la traducción es vital para la supervivencia del TO:

Basándose en la idea de Benjamin de que la traducción es un medio que garantiza la supervivencia del original y de que es necesaria para que los dos textos no caigan en el olvido y mueran, Derrida postula que la traducción aumenta y modifica el original (y la lengua traductora), un original que está por hacerse o en continua transformación y crecimiento. (Moya, 2004: 172)

Es decir, que el TF complementa el TM, al ayudarlo a extenderse y a recrearse. Por lo tanto, el TF también depende de sus posibles textos traducidos; la traducción pone en contacto a las lenguas y a las literaturas dándoles nueva vida.

Al hablar de deconstrucción como un fenómeno propio de la traducción, ya no sólo se habla de varias traducciones posibles para un original, sino de un original que es, a su vez, muchos textos en constante cambio. El lector tiene que poner de su parte; con Barthes y Foucault se inaugura la muerte, no de la persona “autor”, sino del significado estable asignado al texto por esta entidad, la cual pierde “autoridad” sobre su obra y se la cede a los receptores, cuya historia personal modifica la lectura tanto como lo hacen la historia universal y el “espíritu de la época”. Esto quiere decir que el original permanece incompleto, en tanto que cada lector recrea su propia historia y escenario. La misma Woolf

concuenda con que esa libertad de lectura es una parte esencial del proceso por medio del cual se crea nueva literatura.

Such readings have emancipatory potential, for they show that former meanings can be unsettled, that literature is not fixed but in a state of flux; it is not tied to old understandings but can help shape new ways of thinking. (De Gay, 2006: 205)

Y si está emancipación en cuanto a formas de lectura de un texto posible es enriquecedora, lo mismo sucede al emancipar a la traducción del respeto a un sólo sentido y al aceptar la posibilidad (la necesidad) de realizar varias traducciones correctas. Cada texto, lugar y circunstancia histórica demandarán la traducción que se les adecúe y el autor (de la traducción) podrá apearse a los cánones de la época o desafiarlos, o plantear una nueva propuesta o varias, o encontrar puntos de inflexión, haciendo al lector partícipe de la lectura y consciente del proceso de traducción. Al definir esta forma de traducción como traducción lúdica, no sitúo esta ludicidad en un extremo de la dicotomía por una traducción fiel o libre, domesticadora o extranjerizante, al contrario, subrayo la necesidad de salir de esta discusión en torno a la importancia de acercarse o alejarse de la lengua fuente o de la lengua meta. La traducción lúdica no se sitúa de un lado de la balanza, podría situarse en medio, o en los extremos, ya que lo pretende es abordar a cada traducción según las necesidades que proponga el mismo texto, usando una u otra formas de traducción, o ambas, según lo requiera el caso, pero siempre de una manera artística y creativa, liberada además, de las preconcepciones que han mantenido al traductor al margen de la literatura.

Al hablar de traducción lúdica propongo principalmente que el traductor literario realice su trabajo ignorando las restricciones y el peso de la autoría, el original y la invisibilidad. Si ignoramos estas premisas podemos traducir de manera lúdica, es decir, liberados de presiones y prejuicios, disfrutando el lenguaje y confiando en él, en vez de verlo como el enemigo. “Si no nos dan a los traductores la oportunidad de explotar al máximo las posibilidades de nuestra lengua nunca llegaremos a conocer verdaderamente los límites de ésta” (Moya, 2004: 65). Entre más se juegue con el texto, más de lo que se “pierda” del original puede “reponerse” en la traducción, aprovechando esta doble autoría que implica la presencia del traductor.

Cada texto es único y simultáneamente, es la traducción de otro texto. Ningún texto es enteramente original porque el lenguaje mismo, en su esencia, es ya una traducción. [...] Pero ese razonamiento puede invertirse sin perder validez; todos los textos son originales porque cada traducción es distinta. Cada traducción es, hasta cierto punto, una invención y así constituye un texto único. (Paz, 1996: 13)

Además de que gracias a esta exploración pueden surgir nuevos lenguajes literarios a partir de las obras traducidas. En vez de pensar en las restricciones de la lengua fuente, se debe aprovechar la plasticidad de la lengua meta y del lenguaje en general, lo que permitirá al traductor divertirse con las infinitas posibilidades. Ser un traductor lúdico equivale a ser un traductor libre del yugo autorial y de la gramática tanto del texto fuente como del texto meta, comprometido con la “literaturidad” de la traducción más que con su “corrección”. Equivale también a ser un traductor visible, un traductor que muestra en su trabajo lo que hizo con el original, en vez de ocultarse en su texto meta. La traducción lúdica, entonces, es aquella en la que el traductor se rehúsa a hacerse invisible y se reconoce la doble autoría. Asimismo, acepta que ni la obra fuente ni el lenguaje mismo son entidades inmóviles, y trabaja con los beneficios que esta flexibilidad le ofrece, considerándolas una ventaja y no un perjuicio. La traducción lúdica, además, llama a la participación de un lector activo, capaz de leer entre líneas, de “unir los puntos” para generar su propia interpretación, su propia obra. Traducir desde una perspectiva relajada y liberada de prejuicios nos permitirá dejar fluir el lenguaje, lo literario y lo poético, como si estuviéramos haciendo lenguaje, literatura y poesía, porque eso precisamente lo que estamos haciendo al llevar a la traducción al máximo de sus capacidades. Sobre esto, Barnstone dice:

Best, however, is to see and hear only the text before us. For reading well and fully, in doing justice to the work before us, we encounter the past and the present together, redeem the source author through the present, and dignify the reading experience and all its participants. Then the poem in translation becomes a poem. (Barnstone, 1993: 14)

Cualquier proceso de escritura (o de creación artística) implica un proceso creativo único, pero también implica un proceso de interpretación de la realidad. Estas interpretaciones no pretenden enseñarnos el mundo, sino filtrarlo para nosotros; cuando el artista escribe, pinta o compone, pretende transmitirle a un receptor un efecto determinado provocado por la realidad y plasmado dentro de una obra. En el caso

de la literatura, el mundo se interpreta a través del lenguaje y el lenguaje a través de la escritura, al hablar de su traducción, hablamos de un nuevo proceso de interpretación al que ese mundo se vio sujeto antes de llegar a la obra frente a nosotros:

Writing is translation and translation is writing. The very essence of the activity of writing is that every millisecond of the writing process the writer is simultaneously interpreting, transforming, encoding, and translating data into meaningful letters and words, and at every millisecond of the translation process the translator is the writer performing the same activities. (Barnstone, 1993: 7-8)

El traductor lúdico es un artista, no es un transcriptor ni un decodificador. Es un creador cuya labor es tan ardua como la del poeta. Lo que tiene que producir, (re-producir) no es una copia, es una segunda obra de arte. Sin embargo, las malas traducciones, o traducciones mediocres de textos considerados como grandes obras literarias, han contrariado esta noción al mismo tiempo que han contribuido a perpetuar la idea de que la traducción es un texto menor y que irremediamente conlleva una pérdida. Si al traductor se le permite o, mejor dicho, si el traductor se permite ser un autor, éste puede lograr traducciones no perecederas, cuya supervivencia no resida en su relación de proximidad con el original sino en su relación con el lenguaje literario en general. La traducción literaria no consiste necesariamente en verter una lengua dentro de otra, sino en crear (como entidad creativa y artística que es) una lengua “intermedia” (literaria), que al traducir, enriquezca a la lengua fuente y a la lengua de llegada:

La cita, que es también una fusión, tiene lugar “fuera” del alemán o del persa, o al menos, “fuera” del alemán tal y como era *hasta* el momento de la traducción. No obstante, las dos lenguas se enriquecen con el nacimiento de un nuevo híbrido, o más precisamente, de una nueva entidad. (Steiner, 2005: 268)

La lengua cambia, el contexto histórico cambia, avanzan y vuelven a sí mismos una y otra vez. La traducción es una curva más de la espiral en que palabra, lenguaje y obra están inmersas y su práctica es esencial para que dicha espiral continúe. El original no existe o es imposible de rastrear y esto, más que un obstáculo, es una insinuación: una invitación a encontrar muchas formas de traducir, extranjerizantes o domesticadoras, arcaicas o modernas, fieles o traidoras, limitadas o libres, traducciones al fin y al cabo, y, en el mejor de los casos, bellas.

Capítulo III: *The Hours* como traducción de *Mrs. Dalloway*

One who really loves texts must wish
from time to time to love (at least) two together.
Gérard Genette

Cunningham, Woolf y la traducción literaria

El renacer del traductor únicamente es posible tras “la muerte del autor”.¹⁵ Al dejar atrás la supuesta intención del autor para acercarnos a una obra literaria, es posible dar paso a “la era del lector” y, a su vez, a una nueva forma de lectura en la que el significado no está sujeto a la “autoridad”, sino abierto a la interpretación. “No hay límite *estructural* que pueda cancelar la lectura: se puede hacer retroceder hasta el infinito los límites de lo legible” (Barthes, 1987: 41) y es trabajo del receptor desenredar el entramado del texto hasta donde éste le permita, sin la sombra de la autoridad literaria. Una de las preocupaciones de Virginia Woolf era precisamente crear una literatura que permitiera al lector común darle rienda suelta a sus interpretaciones y en la que éste, además, viera reflejadas sus inquietudes pero sobre todo sus modos de percepción

[...] esta nueva forma de escribir que buscaba Woolf, una forma de erradicar la presencia de una única verdad o perspectiva omniscientes, era cada vez más una cuestión central, lo cual la llevaba a cuestionar el acto de escritura basado en un yo autoral tradicional. (Lucotti, 2009: 50)

Sobre ello, Woolf escribe varios ensayos en los que plantea la necesidad de romper con las convenciones que habían hecho creer al lector que el escritor tenía mayor conocimiento o dominio sobre un determinado tema o historia, o peor aún sobre el carácter humano. De acuerdo con Woolf, es el lector el que debe hacerse sus propias conclusiones sobre el texto que tiene frente a él: “Once a book is published it ceases to be property of the author; he commits it to the care of other people” (Woolf, 2003: 10). Para Woolf era importante que cada quien se responsabilizara de sus actos, y así como el escritor era

¹⁵ Hablando sobre sus colaboraciones con los traductores de sus obras, Umberto Eco señala: “Podía exponerme a dos peligros, el del narcisismo y el de sostener que *mi* interpretación de *mis* textos tiene más valor que la de mis propios lectores, entre los cuales figuran *in primis* mis traductores”, en (Eco, 2008: 20).

responsable de proveer un texto con ciertos atributos que sirvieran al lector como disparadores de la imaginación, el público debía ser responsable también de sus propios actos de comprensión lectora:

Es el lector quien decide construir —o no— un referente, un complejo referencial. La construcción se lleva a cabo a partir de los indicios que le ofrezca el texto, pero también, y de manera muy significativa, a partir del saber de su época y de su propia enciclopedia cultural, que será compartida, en mayor o menor grado, con la comunidad de hablantes en la que vive. (Pimentel, 2001: 112)

Los personajes de Woolf están hechos de lenguaje, y existen en la medida en que se enuncian a sí mismos al ser leídos por un tercero, el cual puede llenar los huecos de información con sus propios razonamientos y sus propias descripciones.

El lector tiene una participación activa en la recepción del texto que tiene frente a él, ya sea una novela, un texto crítico, un poema o una traducción de cualquiera de las anteriores. Contemplar al lector como una entidad pasiva y otorgarle al autor toda la responsabilidad sobre la inmensidad de los escritos en el campo literario sería anular una parte esencial del proceso de creación de la propia literatura:

Much time and ink has been wasted attempting to differentiate between translations, versions, adaptations and the establishment of a hierarchy of “correctness” between these categories. Yet the differentiation between them derives from a concept of the reader as the passive receiver of the text in which its Truth is enshrined. In other words, if the text is perceived as an object that should only produce a single invariant reading, any “deviation” on the part of the reader/translator will be judged as a transgression. (Bassnett, 2002: 84)

De acuerdo con Woolf, muchos de sus predecesores parecían querer constreñir la infinidad de posibles lecturas a unas cuantas, o a una sola lectura “correcta” a través de recursos (como la descripción escrutinizadora) que ella consideraba estaban pasados de moda y requerían de una renovación urgente, precisamente para redefinir la relación del escritor con el lector, al que estaba dejando de lado, o más bien debajo de él, en su constante búsqueda de jerarquías literarias y no de métodos para mejorar la creación artística.

La obra de Cunningham es un claro producto de esta anunciada “era del lector” y es probablemente en *The Hours* donde esto se hace más evidente:

The briefest synopsis makes the novel sound studiously postmodern in its interweaving of biographical and literary fiction. [...] Cunningham kills off both his author characters (one doesn't even survive the prologue) playfully in line with the New Critics' rejection of authorial "intention," "the death of the author" as Roland Barthes so compellingly summarizes it. (Young, 2003: 34)

El título mismo de la obra deja de manifiesto esta postura: *The Hours* era el título que Virginia Woolf tenía planeado ponerle a la obra que finalmente se convirtió en *Mrs. Dalloway*. Según Tory Young, cuando Cunningham titula a su libro *The Hours*, el autor hace una disrupción del tiempo lineal, sugiriendo que su obra es previa a la de Woolf o que ambas novelas se preceden entre sí, en un juego de ficciones superpuestas o de presentes que se empalman:

Linear sequence is also disturbed within the novel —not just in the title— through engagement with the refutation of authorial intention: the death of the author, Barthes' memorable epithet is a warning against reading for a single privileged meaning, one that stems from an idea of a fixed identity of one individual (the author). If we were to depict reading for authorial intent as a linear sequence of cause and effect, it would look like this: author → text → reader. This directional order authorizes against intertextuality and the trace, in recognizing one isolated source of the text. It underplays the vulnerability of the text to readers' varied interpretations and instead relies upon a construction of the author as conscious of and in control of his meanings. (Young, 2003: 45)

Así como al leer *The Hours* el lector reconocerá la estructura de *Mrs. Dalloway* y los calcos de personajes, ente otras similitudes, el lector que se acerque nuevamente o por primera vez a *Mrs. Dalloway* tras la lectura de *The Hours* estará permeado por ella: "Once you have read *The Hours* you cannot replace *Mrs. Dalloway* outside its sphere of influence" (Young, 2003: 44), como una serie de cajas chinas, o de sombras que se despliegan la una sobre la otra.

Además de la elección del título, Cunningham le da al lector otras pistas de su propósito (de volver a escribir *Mrs. Dalloway*), las cuales riega a lo largo del texto como una invitación a continuar el ejercicio de lectura aún después de terminada la novela, tales como el prólogo (el cual consiste de la carta de despedida que Virginia escribe a Leonard) o los epígrafes con que inicia el libro, uno de Borges, y otro tomado del diario de Woolf:

Cunningham emplea una nota del diario personal de la escritora como epígrafe y, en apariencia, crea la ilusión de que, en cierto modo, se ha apropiado tanto de los planes hechos por Woolf para su novela como de la novela misma. (Broad 2009: 84)

De este modo, *Cunningham* evidencia sus intenciones, y no es poco el riesgo que corre: “Podría decirse que su proyecto es tanto un acto de celebración como un acto suicida, dado que éstos son los dos patrones narrativos centrales de las novelas” (Broad 2009: 86). Su homenaje a *Mrs. Dalloway* es también una denuncia y una declaración de principios. *The Hours* queda expuesta a un doble escrutinio: el de su capacidad para lograr una estética e incluso podría decirse un “genio” propios, y el de su capacidad de acercarse en contenido y forma a la genialidad presupuesta por el lector en *Mrs. Dalloway*.

Cunningham responde al reto autoimpuesto con irreverencia e ingenio (aunque también con evidente admiración). La inclusión de Woolf como personaje en *The Hours* juega con el concepto de la muerte del autor y con la *differánce* de Derrida, ya que al rastrear el “origen” de la novela *The Hours* llegamos a *Mrs. Dalloway* e invariablemente a Virginia Woolf, quien de este modo forma parte de la obra cuyo “origen” estamos rastreando, convirtiendo esta búsqueda en un círculo de interpretación infinita:

Derrida and deconstructive critics called into question the concept of linear time —and the positivism of cause and effect. They sought to replace the progression of past, present and future, with the idea of the “trace” in which every component of a sequence — linguistic or narrative— is understood to impact upon others. A word’s meaning, for instance, cannot be understood in isolation from its context, its sentence, its text. Each word bears the traces of those that surround and have surrounded it. A text cannot be understood outside its discourse of other texts. Derrida described the traces as “ever-receding” back to the posited long forgotten original. (Young, 2003: 43-44)

Al convertir a Virginia Woolf en un personaje de *The Hours*, la novela de *Mrs. Dalloway* se convierte en la obra escrita por un personaje de ficción, perteneciente al mismo plano que la obra escrita por el personaje de Richard Brown creado por Michael Cunningham, pero también presente en el plano real en el que existe una obra llamada *Mrs. Dalloway* de la que surge una obra llamada *The Hours* y así sucesivamente. El autor convertido en personaje pierde autoridad al ser instrumento de su propia obra y abandona el plano que lo situaba en el exterior del texto.

En Cunningham y Woolf, la idea de que toda obra de arte es en sí misma una traducción es también una constante; la obra es una traducción del imaginario colectivo, de la tradición artística que la precede y de la obra ideal que concibe en su mente:

A translator is also translating a work in progress, one that has a beginning, middle and end but is not exactly finished, even though it's being published. A novel, any novel, if it's any good, is not only a slightly disappointing translation of the novelist's grandest intentions, it is also the most finished draft he could come up with before he collapsed from exhaustion. (Cunningham, 2010: sp.)

Para Cunningham todo texto es traducción porque no existe esta relación lineal predeterminedada y determinante. En su ensayo "Found in Translation", publicado en el New York Times, coincide con Steiner en que todo acto interpretativo es una forma de traducción:

La designación "totalizante" es la más rica e instructiva, pues parte del principio de que toda articulación expresiva, toda recepción acompañada de interpretación representa un fenómeno de traducción, ya sea dentro de una misma lengua o de una lengua a otra. La segunda opción —"la traducción pone en juego dos o más lenguas"— tiene la ventaja de ser evidente y comúnmente admitida, pero es, según creo, peligrosamente restrictiva. Sin embargo, no es ésta la cuestión. Una o las dos concepciones de "teoría", la totalizante o la específica por tradición, pueden adecuarse y tener pertinencia dentro de un sistema en la medida en que estén ligadas a una "teoría del lenguaje". Este enlace puede ser de dos tipos. A veces se trata de una yuxtaposición integral, de una isometría absoluta, es decir, "una teoría de la traducción es de hecho una teoría del lenguaje". O puede haber una estricta dependencia formal: "la teoría del lenguaje es un todo, del cual la teoría de la traducción solo es una subdivisión". (Steiner, 2005: 287)

The Hours encierra entonces una teoría de la traducción, una teoría del lenguaje y una teoría de la novela, pues "la obra de cada novelista encierra una visión implícita de la historia de la novela, una idea de lo que es la novela" (Kundera, 1987: 7). La naturaleza imitativa del texto en cuestión conlleva ya una postura frente a la noción de transtextualidad, lo que implica un planteamiento sobre lo que es la literatura y sobre el lugar que ocupa un hipertexto en el continuo de la tradición literaria. Además, los personajes mismos expresan una serie de inquietudes creativas, y tienen opiniones muy claras al respecto de la literatura, pues en todos los casos ésta ha permeado su forma de vida, para bien o para mal, tanto de forma económica, social y espiritual. Como la obra de Cunningham, la traducción lúdica pone en tela

de juicio las jerarquías existentes entre géneros, obras e incluso lenguas, (fenómeno que no puede dejar de hacerse presente en la traducción).

La obra de Woolf tampoco puede separarse de su pasado literario, incluso de un cierto paternalismo de sus predecesores, paternalismo frente al cual se revela. *Mrs. Dalloway* es también, en sí misma, una teoría, o más bien una propuesta, de lo que una novela debe ser y a lo que una novela debe aspirar. Plasmar lo “verdadero” (constante inquietud de Woolf) es también una forma de traducción; la realidad aparece frente a nosotros y es filtrada por nuestros sentidos tanto como por nuestras preconcepciones. Los personajes de *Mrs. Dalloway*, es decir el discurso del que están contruidos, absorben el entorno para reconstruirlo en el lenguaje y entregárselo al lector para que éste realice un proceso similar:

La respuesta más gratificante, para aquellos de nosotros aún fascinados con *La Señora Dalloway* es, como se sugiere en *Las Horas*, que la traducción constituye la vida y el arte de Woolf; al traducir “lo familiar en lo extraño y lo extraño en lo familiar” dentro de otra novela, podemos revitalizar la obra de esta escritora. (Broad, 2009: 70)

El personaje, su perspectiva particular del mundo, su manera de ver y de explicar lo visto, es lo que, para Woolf, constituye el núcleo de la novela que deben escribir sus contemporáneos y los escritores que los sucederán.

La escritora explica sus objetivos en la nota de su diario que Cunningham se apropia a manera de epígrafe:

I have no time to describe my plans. I should say a good deal about *The Hours*, and my discovery; how I dig out beautiful caves behind my characters; I think that gives exactly what I want; humanity humor, depth. The idea is that the caves shall connect, and each comes to daylight at the present moment. (Woolf en Broad, 2009: 69)

Las cuevas aquí descritas por Woolf se parecen a los caminos de la *différance*. Para Derrida el lenguaje recorre un camino similar, las palabras dejan detrás de ellas los túneles por los que arribaron al punto determinado en el que unas y otras se encuentran frente a frente. Lo mismo pasa con las psiques de los personajes de Woolf y como consecuencia de Cunningham. Para llegar al momento en que somos testigos de las reflexiones de los personajes, sus mentes han hecho un largo recorrido de percepción e

interpretación, y cada nuevo estímulo repite este camino una y otra vez. Un diálogo entre dos personajes no es un intercambio directo y superficial de ideas que surgen en ese momento, sino que cada concepto activa una serie de asociaciones conscientes e inconscientes, volitivas e intelectuales que hacen este recorrido por estas “cuevas” que se encuentran detrás de las manifestaciones lingüísticas de cada personaje. En este camino la palabra va recogiendo todos sus significados posibles y regresa al diálogo convertida en otra cosa. También así, convertida en otra cosa, la obra, el texto fuente se encuentra con el lector en su texto meta, en su traducción. A pesar de que los personajes de *The Hours* y *Mrs. Dalloway* parecen tener una intensa vida social y dialogan constantemente unos con otros, también es cierto que pasan gran parte de su tiempo enfrascados en el recorrido de estos caminos interiores, trillándolos una y otra vez, reiterando su soledad:

Pero el caso es que en ese género de conversaciones hacemos ambas cosas a la vez, y a medida que la charla progresa las vamos haciendo con intensidad creciente: atendemos con emoción casi dramática lo que se va diciendo y al mismo tiempo nos vamos sumiendo más y más en la soledad abisal de nuestra meditación. Esta creciente disociación no se puede sostener en permanente equilibrio. De aquí que sea característico de estas conversaciones la arribada a un instante en que se sufren un síncope y reina denso silencio. Cada interlocutor queda absorto en sí mismo. De puro estar pensando no puede hablar. El diálogo ha generado silencio y la sociedad inicial precipita en soledades. (Ortega y Gasset, 1996: 431.432)

De este modo, los encuentros parecen más desencuentros, y lo que parece ser un momento compartido (de recuerdos, de opiniones, de emociones) no es tal, lo que parece ser un espacio común no es más que un sitio fragmentado en el que cada personaje ocupa su propia fracción del espacio, hasta cierto punto incompatible con el de los demás y se sumerge en sus propias emociones y recuerdos:

Una incursión más profunda en la vida de la conciencia revela el aislamiento esencial de la vida humana; la comunidad y la comunicación son una ilusión, “la cercanía aleja”, “uno está solo”. Virginia Woolf representa este profundo aislamiento espiritual por medio de una constante alternancia entre diálogos breves, casi podría decirse lacónicos, y largos monólogos interiores que resaltan todo aquello que *no se dice*. Paradójicamente, esos montajes espaciales, que parecieran unificar a personajes separados por límites sociales o circunstanciales, terminan por acentuar el aislamiento de la mente que percibe la realidad externa, aun cuando ésta sea percibida por muchos al mismo tiempo. (Pimentel, 2001: 209)

Del mismo modo sucede en *The Hours*, los montajes espaciales, recreados principalmente al dividir la novela en tres, pero también en los “viajes en el tiempo” realizados tanto en las consciencias como en las charlas de los personajes sirven para resaltar la soledad de cada una de las mujeres protagonistas en su respectivo entorno. Las consciencias sólo parecen habitar un lenguaje común. El lenguaje, como mediador de nuestras ideas, se presenta más como laberinto que como recta.

Enrique Vila-Matas considera que todo impulso literario surge de la necesidad de imitar:

A todos los escritores, sin excepción, el primer impulso que les lleva a escribir es mimético. Escribimos porque queremos imitar y reproducir algo que nos ha gustado de la lectura. Se escribe, primero, porque otros antes de nosotros han escrito, después, porque ya se ha comenzado a escribir. Es al primero que advirtió este ejercicio al que debería hacerse la pregunta, lo que viene a significar que la pregunta no tiene sentido. (Vila-Matas, 2005: 14)

La pregunta no tiene sentido porque, como se ha dicho antes, este “primero”, este origen, es imposible de rastrear e incluso, para muchos filósofos es inexistente. No siempre la tradición literaria colocó a la originalidad como el principal valor de la obra literaria. En tiempos de los romanos, por ejemplo, la “imitatio” y la paráfrasis tenían un alto valor estético y la capacidad de repetir una idea sublime en una nueva forma, también sublime, era considerada de un gran valor creativo e intelectual:

Longinus, in his *Essay on the Sublime*, cites “imitation and emulation of the great historians and poets of the past” as one of the paths towards the sublime and translation is one aspect of imitation in the Roman concept of literary production. (Bassnett, 2002 52)

El paradigma de traducción en los romanos no pretendía meramente esclarecer un texto fuente para un nuevo grupo de lectores, sino que le daba al texto meta un valor estético independiente del original. Cunningham retoma esta noción a la vez que propone un nuevo modelo de creación literaria a través de la imitación.

Este “impulso mimético” del que habla Vila-Matas persigue a Cunningham como a tantos otros, aunque de forma mucho más evidente: “Mrs. Dalloway is the first great book I ever read. [...] I suspect any serious reader has a first great book, just the way anybody has a first kiss” (Farnsworth, 1999: sp.).

El novelista considera a *The Hours* una reescritura de *Mrs. Dalloway*:

I felt wedded to *Mrs. Dalloway* in a way I've never felt about any other book. I finally, finally, finally grew up and wrote *The Hours*, in which I tried to take an existing work of great art and make another work of art out of it, the way a jazz musician might play improvisations on a great piece of music. (Cunningham, "First Love": sf, sp.)

Cunningham quería escribir una *Mrs. Dalloway* para las nuevas generaciones, o un "riff", como él clasifica a su novela, pero "I wanted my book to have its own life, not to be just an annex to Woolf's" (Gussow, 1999: sp.). Ambas metas se logran con *The Hours* y deberían estar presentes en cada acto de traducción, ya que toda buena traducción debería pretender revivir el TF, apelar a las nuevas generaciones y, sobre todo, tener vida propia; el traductor es también un autor:

Michael Cunningham has described *The Hours* (1998) as a "riff" on Virginia Woolf's *Mrs. Dalloway* (1995). In its suggestion of a known melody reverberating throughout a new score, this musical definition is more compelling than some literary terminology — "imitation," "homage"— that critics have used to describe it. For Cunningham has done more than simply rewrite Woolf's novel. He has updated it. (Young, 2003: 3)

De acuerdo con Hans-Georg Gadamer la traducción conlleva una actualización de la obra, un entendimiento del sentido original, pero también del contexto fuente, del mundo del nuevo interlocutor que será el destinatario de la obra traducida.

El traductor tiene que trasladar aquí el sentido que se trata de comprender al contexto en el que vive otro interlocutor. Pero esto no quiere decir en modo alguno que le esté permitido falsear el sentido a que se refería el otro. Precisamente lo que tiene que mantenerse es el sentido, pero como tiene que comprenderse en un mundo lingüístico nuevo, tiene que hacerse valer en él de una forma nueva. (Gadamer, 1996, 504)

The Hours es una muestra de la capacidad de Cunningham de entender el contexto de su interlocutor, mientras que juega con sus expectativas en la presentación de su texto fuente en una forma nueva.

La novela *The Hours* es perfectamente comprensible sin la necesidad de leer *Mrs. Dalloway*, aunque naturalmente la lectura del hipertexto se ve enriquecida por la lectura de su hipotexto (y viceversa). Sobre este punto cabe señalar que sería útil para los traductores, editores y medios de distribución literaria preguntarse si una buena traducción debe hacernos querer ir al original o, por el contrario, hacernos sentir satisfechos con nuestra lectura del TM:

Postmodernism taught that there are no new stories, just endless retellings, and Cunningham's "riff" is a clearly signaled valorization of this. However this is not to say

that *The Hours* demands demystification or qualification through familiarity with *Mrs. Dalloway*. Rather the two novels have a symbiotic relationship: arguably each is enhanced by reading the other. (Young, 2003: 34-35)

Lo mismo sucede con las traducciones y sus originales cuando nos es posible movernos entre ambos lenguajes; “Mutual re-readings disclose more than a pedantic catalogue of similarities”. En este caso el lector puede acercarse al texto fuente de *The Hours*, porque no existe una barrera del lenguaje en sentido estricto, aunque quizás el lector contemporáneo encuentre más accesible el lenguaje de *The Hours* que el de *Mrs. Dalloway*.

Una novela tan intertextual como *The Hours* (y para el caso, toda novela) plantea su propia teoría del hipertexto, e incluso de la traducción, basándose en el estilo de escritura de Woolf, así como en sus textos biográficos, y en las propuestas de Woolf respecto a la literatura y la creación literaria:

Cunningham has not simply refashioned *Mrs. Dalloway* for the zeitgeist but has expanded Woolf’s literary and critical theories. Her fictional prose, for instance, makes conscious reference to other texts. And like Borges’s quest for another tiger (in the epigram to Cunningham’s novel), her narrative strategy may be told in a phrase from one of her own fictions; “like a vast nest of Chinese boxes all of wrought steel turning ceaselessly one within another”. (Young, 2003: 35)

Igualmente, una traducción lúdica deberá seguir el ejemplo de Cunningham y dejar entre ver en sus formas su propuesta sobre la forma de traducir sino la literatura en general, al menos su texto fuente.

Woolf estaba interesada en la forma en que el individuo “se narra” su propia vida y en cómo interpreta los sucesos en su entorno, ya sea en el momento en que los percibe o en una reflexión a pasado o a futuro:

Nuestra vida está tejida de relatos: a diario narramos y nos narramos el mundo. Nuestra memoria e interés nos llevan a operar una incesante selección de incidentes a partir de nuestra vida, de la vida de los otros, del mundo que nos hemos ido narrando; una selección orientada de nuestra experiencia, para llevar a cabo una “composición” que signifique y/o resignifique esa experiencia. (Pimentel, 2002: 7)

Cómo “traducimos lo que nos pasa” es una inquietud que Woolf hace patente en *Mrs. Dalloway* y que Cunningham retoma en *The Hours*. El mero hecho de recrear la novela, de hacer *The Hours*, o de crear a conciencia cualquier texto a partir de las resonancias de otro texto de esta naturaleza, demuestra la

coincidencia de Cunningham con la postura de Woolf: “El énfasis recae en la lectura/relectura, en la interpretación crítica, en la deconstrucción y en la reconstrucción” (Broad, 2009: 69). Además las constantes nuevas escrituras sobre un texto anterior contribuyen tanto a perpetuar su lugar en el canon como a prolongar su alcance y aumentar los encuentros entre lenguajes y entre culturas productoras y receptoras de textos.

Translation, it is argued, ensures the survival of a text. The translation effectively becomes the after-life of a text, a new “original” in another language. This positive view of translation serves to reinforce the importance of translating as an act both of inter-cultural and inter-temporal communication. (Bassnett, 2002: 8-9)

The Hours tiende un puente entre el tiempo y las culturas que la separan de *Mrs. Dalloway* con el objetivo de comunicar las intenciones y recrear la belleza de la obra que Cunningham tanto admira. Por si esto fuera poco, dicha obra, se constituye a sí misma como un metatexto; de forma similar a la crítica,

The Hours comenta *Mrs. Dalloway*:

El diálogo de Cunningham con sus fuentes primarias coloca a su texto —el cual, a su vez, provoca que el texto de *La señora Dalloway* se desplace— en la línea fronteriza, aquel tercer espacio entre lo uno y lo otro donde descubrimos el sentido de “reescribir”. (Broad, 2009: 76)

Para la teoría de los polisistemas, citada en el primer capítulo, la traducción está inscrita en el campo de la hipertextualidad, pero también de la metatextualidad ya que como señala Moya, “toda traducción es un acto de interpretación crítica” (Moya, 2004, 130), es decir que es metaliteratura, como la crítica, la explicación o incluso la reseña, y debe explorarse dentro de ese campo. El traductor entonces es un *metapoeta* y “un poema traducido, a pesar de ser un metapoema porque hace referencia a un original, es también un poema por derecho propio” (Moya, 2004, 135) y su proceso, sus interrelaciones y su impacto, deben ser estudiados partiendo de esa premisa. Cunningham presenta un gran ejemplo de la traducción como creación, pero también como crítica.

Podemos aprender mucho si nos detenemos a meditar sobre la poética de la traducción en prosa y sobre el papel del traductor en tanto que creador y crítico literario, ya que la traducción es la manifestación más concreta del acto interpretativo que lleva a cabo todo lector [...] Las reflexiones del traductor de prosa constituyen un modelo muy útil para el

estudio de la traducción, y también un modelo para el “examen de conciencia” de todo intérprete. (Levine, 1998: 19)

De esto se concluye que el traductor lúdico debe ser además un crítico capaz de proponer un metatexto dentro del hipotexto, de proponer una sugerencia de lectura basada tanto en su interpretación como en su vasto conocimiento de la naturaleza de la obra traducida.

En sus intentos por crear una metodología de la traducción literaria, Dryden asegura que “imitation of an author is the most advantageous way for a translator to show himself but the greatest wrong which can be done to the memory and reputation of the dead”. (Dryden, 1992: 20) Pero en el caso de *The Hours*, es seguro decir que Cunningham ha encontrado la manera de lucirse a sí mismo a la vez que hace un claro y escrupuloso homenaje a la memoria y reputación de Virginia Woolf y de *Mrs. Dalloway*, inyectándole una nueva vida a la obra.

Diálogo entre *The Hours* y *Mrs. Dalloway*

Algunos de los principales aspectos en que se evidencia que *The Hours* es un hipotexto de *Mrs. Dalloway* son el uso del monólogo interior, el manejo del tiempo y el espacio narrativo, así como la presencia del entorno citadino como extensión de los personajes. Destacan también aspectos relevantes como la importancia del nombre propio, la importancia del carácter de las mujeres como mujeres representativas de su época, y la sucesión de episodios puntuales de *Mrs. Dalloway*, presentes en *The Hours*, sin mayor intento de disimulo, al contrario, con total ostentación. Además, comparten la misma premisa: narrar un día en la vida de una persona y así narrar una vida humana “común” destacando “la belleza de lo cotidiano” que le da sentido a la misma:

On a morning in June, a woman in her early 50's steps out into the bright, busy city that she loves. She needs to buy flowers for a party she is giving later in the day. She bumps into an old acquaintance, remembers moments from her earlier life. Along with a number of other people, she catches a glimpse of a celebrity, but isn't sure who it is. She buys the flowers, goes home and her day continues.

Where are we? We could, of course, be in any one of a number of days and cities, and the possibility itself is part of the answer to the question. But we are quite definitely, recognizably, in two novels: “Mrs. Dalloway”, by Virginia Woolf, and “The Hours”, by Michael Cunningham.

There are differences. The city is London in one case and New York in the other. The time is the 1920's; it is the 1990's. The unknown celebrity is a prince, a queen or a prime minister in a car; she is a movie star in a trailer. The woman in both novels is called Clarissa, but in the later work Mrs. Dalloway is a nickname. The chief difference, perhaps, is that no one in the first novel can have read the second, whereas almost everyone in the second seems to have read the first. (Wood, 2011: sp.)

En *El relato en perspectiva*, Luz Aurora Pimentel define al relato como la “representación de por lo menos dos acontecimientos o situaciones reales o ficcionales, en una secuencia temporal” (Pimentel, 2002: 7) y lo divide en tres partes: la historia o contenido narrativo, el discurso o texto narrativo y el acto de la narración, los cuales, se podría decir que se corresponden en *The Hours* y *Mrs. Dalloway*. Es decir que ambas obras, como se ve en el ejemplo anterior, comparten el mismo relato. Los principales representantes del método comparativista de traducción, Vinay y Darbelnet, definen la traducción como “el paso de una lengua A a una lengua B, expresando la misma realidad X” (Moya, 2004, 29), dicha realidad X es precisamente el relato, los sucesos que constituyen la narrativa, y que se repiten en tanto en el texto fuente como en el texto meta.

Ambas novelas surgen de la tradición europea de la novela y, más específicamente, parten de la tradición inglesa de novela que aparece en el siglo XVIII. De acuerdo con Kundera, “las primeras novelas europeas son viajes por el mundo, que parece ilimitado”. Sin embargo, con el cambio en los estudios de la filosofía y la ciencia, y con el mundo achicándose simbólicamente gracias a los diferentes procesos de colonización, los intereses de los escritores y del público fueron cambiando y se enfocaron en el individuo y en sus inquietudes:

[Samuel] Richardson puso la novela en el camino de la exploración de la vida interior del hombre. [...] El apogeo de esta evolución se encuentra, a mi juicio, en Proust y en Joyce. Joyce analiza algo aún más inalcanzable que “el tiempo perdido” de Proust: el momento presente. No hay nada más evidente, más tangible y palpable que el momento presente. Y sin embargo se nos escapa por completo. Toda la tristeza de la vida radica en eso. (Kundera, 1987: 30)

Mrs. Dalloway, como el *Ulises* de Joyce mencionado por Kundera, oscila entre la constante búsqueda de la identidad en los relatos que nos hacemos sobre nuestro pasado, y la persecución de la felicidad en el momento presente, cuyo goce se ve interrumpido por nuestra incapacidad de entrega al momento y

por nuestra constante necesidad de ir en busca de otra cosa, de más placer, de más presente, de más tiempo:

Durante un solo segundo, nuestra vida, nuestro oído, nuestro olfato perciben (a sabiendas o sin saberlo) un montón de acontecimientos y por nuestro cerebro desfila toda una retahíla de sensaciones e ideas. Ahora bien, el gran microscopio de Joyce logra detener, aprehender ese instante fugitivo y enseñárnoslo. (Kundera, 1987: 30)

Woolf también utiliza este microscopio del instante, en el que el tiempo se prolonga tanto como nuestra percepción. De este modo, un pensamiento que dura un minuto se extiende en páginas y páginas de reflexión y es así como en un solo día es posible plasmar la complejidad de una vida. El mundo interior de los personajes es la base de las novelas *The Hours* y *Mrs. Dalloway*, es allí donde sucede el drama, donde pasa el tiempo. El lector, como los protagonistas, también se hunde y se pierde en el tiempo, el minuto o la hora se prolongan también en su lectura, el receptor tampoco sabe cuánto tiempo ha pasado leyendo, cuánto tiempo se ha abstraído de su realidad para entregarse a la del libro. En sus primeros desarrollos de una Teoría de la Traducción, los lingüistas Charles R. Taber y Eugene A. Nida oponen a lo que ellos llaman el método “tradicional” de traducción una propuesta “nueva” que

[...] atiende, más que a la forma del mensaje, a la *reacción* de sus receptores. Lo que se busca en este «nuevo» modo de traducir es que los destinatarios de la traducción reaccionen, en lo posible, como los lectores u oyentes del texto original. Por reacción se entiende aquí, ante todo, la comprensión del sentido, y, en segundo lugar la «respuesta» afectiva y volitiva. (García Yebra, 1986, 54)

Cunningham traslada a su texto meta este perderse en el tiempo, o sentirse presionado por la falta del mismo, de tal modo que el lector lo experimente paralelamente con los personajes, es decir, que reaccione del mismo modo que el lector de *Mrs. Dalloway*.

Más allá de la obvia influencia del hipotexto *Mrs. Dalloway* en el hipertexto *The Hours*, en tanto a la elección de título, el nombre de los personajes¹⁶ y la anécdota (un día en la vida de una mujer que prepara una fiesta), la relación “hipertextual” de ambas novelas responde principalmente a sus estructuras temporales y espaciales:

¹⁶ Por ejemplo, ambas novelas tienen una protagonista llamada Clarissa, cuya vida se ha dividido romántica y sexualmente por un hombre llamado Richard y una mujer llamada Sally.

We will give the name *chronotope* (literally, “time space”) to the intrinsic connectedness of temporal and spatial relationship that are artistically expressed in literature. This term [space time] is employed in mathematics. [...] We are borrowing it for literary criticism almost as a metaphor (almost, but not entirely). What counts for us is the fact that it expresses the inseparability of space and time (time as the fourth dimension of space). We understand the chronotope as a formally, constitutive category of literature. (Bakhtin, 2006: 84)

El tiempo y el espacio tienen una gran importancia tanto retórica como temática y funcionan en ambos textos como extensión de los personajes y de las funciones de los mismos. El cronotopo tiene una fuerte presencia tanto física como psicológica en ambas novelas:

In the present context as in many others, space is the necessary correlative of time. [...] Psychologically as Coleridge pointed out, our idea of time is “always blended with the idea of space” The two dimensions, indeed, are for many practical purposes inseparable, as is suggested by the fact that the words “present” and “minute” can refer to either dimension; while introspection shows that we cannot easily visualize any particular moment of existence without setting in its spatial context also. (Watt, 2009: 26)

Mientras los personajes realizan recorridos físicos detalladamente descritos y perfectamente trazables hasta sus destinos, (la florería, un hotel, el departamento de Richard Brown, o, en el caso de Virginia en *The Hours*, el río donde habrá de suicidarse) sus mentes realizan recorridos mucho menos ordenados por espacios y tiempos aparentemente inconexos. Cuando los personajes de *Mrs. Dalloway* o *The Hours* caminan, los lectores somos testigos de todo aquello que ven a su paso, “[...] these old brick houses, the austere stone complications of the Episcopal church and the thin middle-aged man walking his Jack Russell terrier (they are suddenly ubiquitous along Fifth Avenue).” (Cunningham, 2005: 12) La descripción de sus trayectos físicos se revela así, como un croquis lleno de referentes capaces de abrir puertas y rutas mentales cuyo trazo no es tan lineal pero que recorreremos de igual modo junto con los personajes. “The voices murmur behind her; bombers drone in the sky, though she looks for the planes and can’t see them. She walks past one of the farm workers (is his name John?)” (Cunningham, 2005: 3) Mientras Clarissa Dalloway, Richard Dalloway, Peter Walsh, Laura Brown, Clarissa Vaughan y Virginia Woolf, caminan una recta hacia adelante, sus mentes recorren simultáneamente un intrincado y mucho más sinuoso camino hacia atrás, saltándose espacios y tiempos

cuyos huecos, sin embargo, nos pasan desapercibidos. El recorrido ordenado lineal es el que le da sentido al recorrido mental que de otro modo parecería aleatorio e inconexo. Los únicos personajes que no caminan son los enfermos, Richard Brown en *The Hours* y Septimus Warren Smith en *Mrs. Dalloway* están físicamente detenidos pero sus pensamientos son los más intrincados. A pesar de que sus cuerpos no avanzan, o quizás precisamente debido a ello, los caminos que recorren sus mentes son los más implacables; Septimus y Richard no caminan, el único paso que dan es hacia la muerte.

Es principalmente a través de la repetición de estas estructuras que el efecto estético o la “función” de *Mrs. Dalloway* logra repetirse en *The Hours*. De acuerdo con el método comparativista de traducción “el traductor ha de ser capaz de desmontar las piezas del conjunto de signos que es el texto de la lengua original, y volver a montarlos en la lengua terminal de modo que funcionen en lo posible lo mismo que funcionaban en la primera lengua” (García Yebra, 1986, 22). Según esta corriente, se debe buscar en la lengua original la intención del autor, el “sentido” profundo planteado por éste, para luego verterlo en la lengua terminal. Cunningham recrea la estructura del cronotopo creado por Woolf en su novela, para verter en el lenguaje terminal con el que desarrolla *The Hours*.

El género de la novela se destaca porque sus características contribuyen a lo que Watt describe como “the furthering of an aim which the novelist shares with the philosopher —the production of what purports to be an authentic account of the actual experiences of individuals” (Watt, 2009: 27). Para ello, se presta singular atención al mundo ficcional o “universo diegético” (como lo llama Pimentel) en el que se desenvuelve la anécdota. En el caso de la obras de Cunningham y Woolf, éste este universo diegético está particularmente ligado a la psique de los individuos que lo habitan. El tiempo y el espacio son uno solo:

Mrs. Dalloway es un intento por capturar la experiencia del tiempo según las vivencias subjetivas: enmarcadas por los sucesos insignificantes o patéticos de un día común, se representan las múltiples capas del tiempo vivido —verdaderas “capas geológicas” de la conciencia— como una dimensión permanentemente activa en la conciencia humana, sin importar el orden lógico o cronológico que pudiese relacionar con estos estratos de conciencia. [...] De ahí que pueda afirmarse que en esta novela el *espacio* significa la experiencia temporal subjetiva de los personajes. (Pimentel, 2001: 200)

En ambas novelas las manifestaciones del tiempo y el espacio están cuidadosamente entrelazadas tanto en la percepción sensorial como intelectual de los personajes. Asimismo, la narrativa de los sucesos está tan cuidadosamente entretrejida que cada acto parece relacionarse de modo causal, como si la más mínima acción detonara todas las que la sucederán, incluso los actos de memoria de un personaje, parecen detonar las acciones físicas de otro:

Mrs. Dalloway places its characters on a multidimensional grid whose powerful coordinates are spatial, temporal and social. When one of the characters situated along these coordinates moves, we feel entire, sensitive structure respond. (Eisenberg, 2003: 181)

Existen, sobre todo, dos tipos de espacios en la novela: los espacios “reales” en que los personajes interactúan y que pueden recorrerse físicamente y los espacios “imaginarios” que bien pueden corresponder a una fantasía propiamente dicha o a un pasado idealizado. El Bourton de Clarissa Dalloway y la casa en la playa de Clarissa Vaughan, son espacios que sólo existen en las evocaciones de sus personajes, pero que se hacen presentes como representaciones físicas de sus estados de ánimo. Pimentel utiliza dos extractos de *Mrs. Dalloway* para ejemplificar la naturaleza de estos espacios. El primero es el momento en el que Peter Walsh, sentado junto a Clarissa, evoca un momento años atrás en que ambos se encontraban en una terraza de Bourton bajo la luz de la luna. El segundo ocurre cuando la hija de Clarissa, Elizabeth, está sentada escuchando a Mrs. Kilman, y se imagina a sí misma como un animal frente a una reja a punto de abrirse, de la cual quiere escapar a toda prisa:

Como hemos podido observar, las metáforas de la yegua aterrorizada y la de la terraza bañada por la luz de la luna funcionan de la misma manera: forman parte de una narración metafórica que traduce la vida de la conciencia en una secuencia narrativa “irreal” pero llena de significados simbólicos. (Pimentel, 2001: 212)

Aunque estos espacios se diferencian en el hecho de que uno estuvo presente en el pasado (aunque no necesariamente como Peter Walsh lo percibe) y el otro es una mera proyección de los deseos de Elizabeth, ambos pertenecen al mismo nivel de subrealidad, dentro de la realidad primera del relato y funcionan sólo como equivalentes narrativos de los sentimientos de las personas:

La mera ausencia de un *correlato objetivo* sugiere la presencia de un correlato *subjetivo*, que se encuentra en las inefables profundidades de la conciencia. En realidad este espacio ascético, que no tiene existencia ficcional alguna, es una *representación metafórica* de ese correlato subjetivo; es de hecho el correlato subjetivo de la desesperación. [...] En todo caso el espacio *metafóricamente* construido no tiene otra realidad que el equivalente emocional. (Pimentel, 2001: 216-217)

Otros ejemplos de estos espacios son: “la torre” a la que Clarissa Dalloway asciende al subir las escaleras hacia su habitación para arreglar su vestido, después de haberse enterado de que no fue invitada a tomar el té con Lady Burton (lo cual la hace sentirse abandonada). La torre alejada de los demás es un espacio equivalente a su dolor, que su conciencia crea para habitarlo momentáneamente. También Septimus Warren Smith, al notar que su esposa se ha quitado el anillo de bodas siente por un momento que ha perdido toda conexión con el mundo y con las personas que lo habitan y crea para esta sensación un espacio de aislamiento total, una roca en medio de un mar agitado sobre la que se levanta como un náufrago que lo ha sobrevivido todo, que ha comprendido todo. No deja de ser curioso que los personajes “sanos” de las novelas sean capaces de crear ficciones mentales tan extravagantes y tan vívidas como las de los enfermos.

En *The Hours*, el libro de Mrs. Dalloway funge también como un lugar donde las emociones de los personajes se proyectan. El personaje de Virginia Woolf habita el libro como un escape, del mismo modo en que Laura Brown se refugia en él de la cotidianidad que la abrume (Laura Brown, además, escapa físicamente a un hotel, espacio que llena también de los temores que la habitan, para finalmente escapar por completo de su vida de esposa suburbana). Finalmente, Clarissa Vaughan usa el libro como un vínculo afectivo con Richard y con su pasado: “Si es posible fijar al menos una identidad, los personajes femeninos de *Las horas* representan tres facetas de Woolf; editora, escritora, lectora” (Broad, 2009: 91). La relación de las tres protagonistas con el libro de *Mrs. Dalloway* es un claro reflejo de la relación de cada una de ellas con Mrs. Dalloway, el personaje. Woolf, Vaughan y Brown emulan y representan a la protagonista “original” en su ausencia, a través de una nueva presencia reiterada, multiplicada a la vez que dividida en tres.

Como ya se dijo, el tiempo/espacio en el que se desenvuelven los personajes de *The Hours* y *Mrs. Dalloway* es un día y una ciudad, no cualquier ciudad (las ciudades del texto meta como del texto fuente son un arquetipo de la ciudad de la posguerra) y no cualquier día, sino el de una celebración. Ambas novelas empiezan con su respectiva Clarissa planeando una fiesta y culminan con ambas entregándose a un momento de plenitud en la vida, a raíz de la presencia de la muerte. El suicidio de “el loco”, que de algún modo en su estado mental perturbado parece percibir las cosas con mayor claridad, pone en perspectiva las inquietudes de ambas protagonistas:

Cuanto más sutil es la técnica narrativa, tanto más sencillo es el hilo de la narración. Clarissa Dalloway, una mujer de unos cincuenta años, de la alta sociedad londinense, dará esa misma noche una recepción, cuyas peripecias marcarán la culminación y el cierre del relato. La construcción de la trama consiste en formar una elipse, cuyo segundo foco es el joven Septimus Warren Smith, un antiguo combatiente de la primera guerra mundial, al que la locura conduce al suicidio unas horas antes de que Clarissa dé su recepción. (Ricoeur, 2008: 536)

Este momento de entrega difiere del resto del día de Clarissa, en el cual ella se ha dejado arrastrar por la desesperanza y por la memoria a un estado de angustia permanente (en ambas novelas). Sin embargo, al final de la novela, el personaje (al menos por un momento) decide dejar de arrastrar el peso de sus planes, de su nombre (que representa, en ambas novelas, tanto lo que es como lo que no pudo ser) y de sus propias expectativas, para disfrutar de ser:

Es al final (final de un amor, de una vida, de una época) cuando el tiempo pasado se revela de pronto como un todo y asume una forma luminosamente clara y acabada. (Kundera, 1987: 58)

En el caso de *Mrs. Dalloway* y *The Hours* esto pasa al final del día. El tiempo y “la experiencia del tiempo”, como la llama Ricoeur, son dos cuestiones distintas en estas novelas, en las que lo que nos interesa es la segunda. Los personajes enfrentan “la relación del tiempo con la eternidad” (Ricoeur, 2008: 535), el sonido del Big Ben en *Mrs. Dalloway*, y las constantes menciones al tiempo y a la hora en *The Hours* no son más que una cuenta regresiva, percibida así, de forma consciente o inconsciente, por los personajes. La hora, la memoria, el cambio de clima, y, por supuesto, las flores, “Pity for the loss of roses” (Woolf, 2000: 27), son elementos que enmarcan a los personajes y al lector en un escenario

de obsesión con el paso del tiempo. Las rosas, como péndulos, nos recuerdan la proximidad de la muerte; “la hora que suena al mismo tiempo para todos” (Ricoeur, 2008: 542), es el principal hilo conductor tanto en *Mrs. Dalloway* como en *The Hours*:

That Woolf’s characters are commonly presented as experiencing “moments of being” analeptically, through memory, anticipates a Derridean understanding that individuated moments —uninscribed by the past or the future— are as elusive as undivided identity. Both can only be expressed as desires. (Young, 2003: 43)

El presente se escapa de los personajes, es inaprehensible, lo mismo que el lenguaje; pertenece al plano de la interpretación. Son varios los enfoques traductológicos que coinciden en que el mayor problema que enfrenta la traducción literaria no es el de buscar equivalencias de significado de una lengua a otra, sino el de trasladar el efecto estético de un contexto a otro. Es posible argumentar que el texto “B” *The Hours* traslada no sólo los principales contenidos del texto “A” *Mrs. Dalloway*, sino también sus intenciones y su estructura narrativa a un nuevo inglés y a un nuevo momento en la historia, y de este modo se puede hablar de un proceso de traducción y no sólo de influencia. Las inquietudes de los personajes de *The Hours*, la incertidumbre del futuro, la angustia del presente, la añoranza del pasado se contagian al lector del mismo modo que en *Mrs. Dalloway*. El presente elude al lector del mismo modo que el original.

Al mismo tiempo que Woolf escribía *Mrs. Dalloway*, trabajaba también en un ensayo acerca de los griegos, por lo que leía a los clásicos y recibió una vasta influencia de la obra de Aristóteles, quien, en su *Poética*, señala que las obras, para alcanzar todo su potencial, deben suceder en el marco de un día. Esta norma ha sido interpretada de varias maneras, pero, en el caso de Woolf, seguirla de forma literal le resultó útil a sus propósitos en *Mrs. Dalloway*.

The rules were useful to her: one day in London, morning until night. They give her characters the ordinary appointments with shopkeepers, doctors, teachers. They impose lunch, tea, dinner on a chaotic modern world in which pity and terror abound, and classical grief, but it is a world with no catharsis, no relief. (Howard, 2000: viii)

De acuerdo con Pimentel, el espacio en *Mrs. Dalloway* se divide principalmente en tres: el escenario urbano, el pasado que se hace presente a través de la memoria y “la representación espacial de la

conciencia” (Pimentel, 2001: 201). Estas tres facetas del espacio narrativo también aparecen en *The Hours*: el espacio donde habita el personaje de Virginia, Richmond, y su importancia para la salud mental de Woolf, aparece en contraposición con un Londres, presente en su ausencia, como una ciudad equivalente a la inestabilidad psíquica y emocional. El Los Ángeles de la posguerra es igual a Laura Brown, e igual que ella fracasa al tratar de adaptarse a esta aparente calma. Y, por último, el Nueva York de Clarissa Vaughan, la nueva ciudad de lo literario (de nuevo en ausencia del Londres de Virginia Woolf), está tan lleno de actividades, esperanzas y contrastes, como la protagonista. En la Clarissa de Woolf, el campo representa el pasado, la juventud, y la ciudad el presente y el futuro; vivir en Londres es ser ella misma, es vivir en dónde y cómo lo dictan las decisiones que ha tomado y la han llevado hasta allí. Lo mismo pasa con la Clarissa de Cunningham; el verano y la playa representan el pasado y la juventud, son el lugar en el que todo era posible. Nueva York, aunque es una ciudad de infinitas posibilidades, “It’s the city’s crush and heave that move you; its intricacy, its endless life” (Cunningham, 2005: 14), es, sobre todo, la ciudad de las decisiones ya tomadas, del pasado ya construido y de la personalidad definida a través de ello.

La individualización del personaje en la novela europea, como el resto de su filosofía, está ampliamente ligada con la necesidad occidental de crear un “yo”, una narrativa que defina quiénes somos más allá de los constantes cambios que atraviesan tanto nuestro organismo como el de la sociedad: Reconocernos en las constantes mutaciones de nuestro cuerpo y nuestro entorno requiere de un cierto esfuerzo, de una “cruel fe en un yo que continúa afilando nuestra doliente inconsistencia” (Auster et al, 2010: 10). Este conflicto está presente en Clarissa Dalloway, en *Mrs. Dalloway*, y en todas sus posteriores facetas: Virginia Woolf, Clarissa Vaughan y Laura Brown, en *The Hours*.

How many million times she had seen her face, and always with the same imperceptible contraction! She pursed her lips when she looked in the glass. It was to give her face point. That was her self-pointed; dart like: definite. That was herself when some effort, some call on her to be herself, drew the parts together. (Woolf, 2000: 37)

Este “yo” puede ser expresado de varias formas. Una vez que decidimos que en nuestra psique habita una personalidad definitiva, tratamos de ser congruentes. Así, hacemos lo que creemos acorde con esta descripción, compuesta a la vez de nuestra percepción de nosotros mismos y de lo que creemos se espera de nosotros: “La acción es comprendida como el autorretrato de quién actúa” (Kundera, 1987: 29). Ambas Mrs. Dalloway realizan la misma acción a lo largo del día, y las mismas acciones suceden en torno a ellas. Ambas pasean por su ciudad, se encuentran con un amigo, tratan de comprar un libro para confortar a un enfermo, reflexionan sobre la vida, se reencuentran con un antiguo amante, se ofenden al no ser invitadas a un almuerzo, reciben flores de su pareja, preparan una fiesta:

It is a simple scheme: this woman’s day. The familiar unities, the classical unities of time and place, mark off events as the hours and half hours are struck off on London clocks. (Howard, 2000: vii)

Pero si el personaje fuera a definirse únicamente por sus acciones, la protagonista no sería más que “la perfecta anfitriona” o “la perfecta esposa suburbana”, título que la ofende y aterra, y que, si bien la describe, no la define por completo:

The truth is that she did not want intimacy; she wanted conversation. Intimacy has a way of breeding silence, and silence she abhorred. There must be talk, and it must be general, and it must be about everything. It must not go too deep, and it must not be too clever, for if it went too far in either of these directions somebody was sure to feel out of it, and to sit balancing his tea-cup, saying nothing. (Woolf, 2004: 71)

Los personajes de *Mrs. Dalloway* y de *The Hours* se reconocen a sí mismos a través de los otros, sus recorridos físicos, y los encuentros a los que estos dan pie, son recorridos por diferentes facetas de su propia personalidad. Gracias a estos otros que así la definen, y al monólogo interior, sabemos que el personaje de Clarissa Dalloway está hecho de mucho más que su paseo por Londres y su sombrero inapropiado. En *The Hours* Virginia Woolf se ve reflejada principalmente en su esposo y su hermana, aunque le intriga particularmente lo que pensarán sus sobrinos de ella, lo que pensará de Quentin (su biógrafo) cuando ella muera. Laura Brown despierta para verse reflejada en los ojos de su esposo y de su hijo, la mirada de Richard, cuya necesidad de reflejar a su madre continúa incluso en su ausencia. La perspectiva de Richard parece más la de un amante no correspondido que la de un hijo abandonado y

será una de las motivaciones para escribir su libro, en el que plasma el juicio más cruel de todos hacia la imagen de su madre. La opinión de Richard le será transferida a Clarissa Vaughan, después de muerto, cuando la madre se presente en casa de Clarissa, y contrastará con la imagen de la anciana que tiene frente a ella: “Here she sits, freckled, in a floral print dress. She says calmly, of her son, that he was a wonderful writer” (Cunningham, 2005: 221). Clarissa Vaughan se ve reflejada también en Richard (quien parece ser el principal espejo de la novela, quizás por ser el escritor) y no encuentra más que reproches (que no son expresados en voz alta) sobre la vida que ha elegido y la persona que escogió ser —del mismo modo en que Clarissa Dalloway sólo ve en Peter Walsh las opciones no elegidas, las resoluciones ya hechas.

El personaje de Clarissa Dalloway se va construyendo a lo largo de su recorrido por Londres y a través de las personas que se atraviesan en su camino (sea ella consciente de ello o no). De este modo su faceta frívola se hace presente cuando ella se encuentra con Hugh Whitbread, a quien sus conocidos consideran frívolo. Su faceta insegura surge sobre todo en presencia de la amiga de su hija Miss Kilman, de quien más tarde se nos revelará que es una mujer insegura y llena de envidias:

Su existencia, como vimos, depende de que otros reflejen, como en un espejo, su rostro y su voz; ella misma se identifica explícitamente con la ciudad, se siente parte “de la horrible casa, cayéndose a pedazos; parte de la gente a quien nunca había visto”. De ahí que la yuxtaposición espacial, proyectada en la yuxtaposición de las mentes, se vuelva equivalente de la imagen especular del yo. (Pimentel, 2002: 209)

Así como en las obras de Cunningham y Woolf la existencia del individuo requiere la percepción de quienes la rodean, en el caso de la obra literaria, y del texto en general, su existencia requiere también del encuentro con el otro, de la interpretación y su supervivencia de la reinterpretación, de su constante traducción a nuevos espacios y tiempos.

Así como el lenguaje propio se enriquece en su encuentro con el de otro, los personajes en estas novelas se definen a través de sus encuentros, o confrontaciones con otros personajes: “Virginia Woolf understood that every character, no matter how minor, in a novel she wrote was visiting the novel, from a novel of his or her own, where he or she was the hero of another great tragic and comic tale.”

(Cunningham, “First Love”: sf, sp.) El yo se define a través del otro, esto se muestra claramente en el vínculo de Clarissa Dalloway con Septimus Warren Smith, (una persona a la que Clarissa no conocerá nunca, pero cuyo destino se entrelaza con el de ella). Las dos novelas plantean que las vidas de las personas están conectadas, que sus destinos influyen entre sí, incluso si nunca llegan a conocerse:

[...] somehow in the streets on London, on the ebb; and flow of things, here there, she survived, Peter survived, lived in each other, she being part, she was positive, of the trees at home; of the house there, ugly, rambling all to bits and pieces as it was; part of people she had never met; being laid out like a mist between the people she knew best, who lifted her on their branches as she had seen the trees lift the mist, but it spread ever so far, her life, herself. (Woolf, 2000: 9)

Ambas novelas describen a sus personajes en contraste con otros y a las paridades establecidas por Woolf en *Mrs. Dalloway*: Peter Walsh en contraposición a Richard Dalloway, Septimus en comparación con Clarissa, Hugh Whitbread cuidando a su esposa enferma y Rezia Warren Smith cuidando de su esposo esquizofrénico. Cunningham agrega las suyas: Mary Krull, por Miss Kilman, cuya presencia agrade a Clarissa y trae al exterior todas sus inseguridades; Walter Hardy por Hugh Whitbread, el hombre apuesto, amable y simplón, devoto, al menos superficialmente, al cuidado de su pareja y a la lucha por su causa; y Louis Waters, en ausencia de Peter Walsh, la visita inesperada y el amante que regresa sólo para manifestar su exagerada sensibilidad con dos sencillos actos: confesar que se ha enamorado y reventar en llanto sin motivo aparente.

Los principales reflejos de Mrs. Dalloway son Peter Walsh y Septimus Warren Smith: son su pasado y su futuro posible. Pero también los personajes “pequeños” en su camino, con los que interactúa de forma directa o indirecta, revelan rasgos de Clarissa al formar parte de una especie de conciencia colectiva que es la de ella, pero también la de la ciudad:

Todas esas vidas con las que se identifica la Sra. Dalloway están vinculadas mediante montajes espaciales: con la integración de espacio se produce la interconexión de las mentes. En un plano puramente espacial, el aeroplano —como el automóvil y muchos otros objetos que sirven para un fin similar— es un recurso narrativo que pone el espacio en movimiento. (Pimentel, 2002: 207)

Estos vínculos se realizan a través de los objetos en el ambiente, a través de sus varios sentidos los personajes perciben y comparten un entorno común. Ya sea que escuchen las campanadas del Big Ben o un mismo canto, o que sigan con la mirada el mismo objeto en movimiento, que llegue a ellos el mismo rumor, o que los envuelva la misma idea o el mismo aroma, las conciencias de los personajes están siempre interconectadas: “El objeto descrito se convierte en la pieza central del montaje espacial; conforme se mueve, se yuxtaponen lugares mentes que de otro modo no están relacionados” (Pimentel, 2002: 207).

La superficie del texto nos dice una cosa y el tejido de significados subyacentes otra, porque este recurso narrativo de comunicación entre diferentes mentes crea un falso sentido de comunidad, la ilusión de que las personas realmente comparten el mismo espacio en el mismo momento. (Pimentel, 2002: 208-209)

A pesar de que no hay un aislamiento físico, existe un aislamiento emocional en que cada personaje tiene su propio interminable monólogo interior aun cuando se encuentra en medio de un diálogo. Curiosamente, los breves diálogos de unos y otros, sin necesariamente estar relacionados entre sí, parecen aportar continuidad al monólogo interior de cada quien, como si la idea o la palabra estuviese en el ambiente también, esperando ser captada por el discurso al que pertenece.

En el caso de Clarissa Vaughan, su pasado está representado también en su examante, Richard Brown, quien libera a la protagonista del rol suicida al asumirlo el mismo (tal como anuncia que sucederá en su libro, la Woolf ficticia de *The Hours*). A lo largo de la novela, Clarissa Vaughan se encuentra con versiones potenciales de sí misma en otros personajes. Tal es el caso de Louis Waters, quien además de llorar frente a Clarissa¹⁷, representa la vida que ella pudo haber tenido de haberse alejado completamente del escritor. También en su propia hija, Clarissa Vaughn ve un espejo más obvio, al ser una especie de versión de ella misma (Julia no tiene padre) como hubiera sido de haber nacido en otra época. Sin

¹⁷ El llanto inapropiado de Louis Waters es también el llanto reprimido de Clarissa; resulta curioso que durante este mismo encuentro, en la versión filmica de *The Hours*, sea el personaje interpretado por Meryl Streep la que no puede evitar llorar durante su encuentro literal con el pasado.

embargo, ninguno de estos falsos encuentros transforma el estado de soledad en el que permanecen los personajes.

Por supuesto que las paridades de *Mrs. Dalloway* y los calcos de los personajes no son todos tan evidentes y no se mantienen de forma constante. Peter Walsh tiene a veces la función de revelar, al contrastar con ella, la personalidad de Clarissa Dalloway; Richard Dalloway aparece a veces en comparación con Sally Seton, la mujer de la que Clarissa se enamoró; elegir a Dalloway representa también la elección de la sexualidad de Clarissa, del mismo modo que rechazar a Peter equivale a elegir un estilo de vida. Son varios los personajes en la novela que están hechos también de parecidos y contrastes. Como personajes de una novela, es decir entidades echas únicamente de lenguaje, se revelan a sí mismos en sus parecidos y contrastes con el lenguaje de otros:

Language for the individual consciousness lies on the borderline between oneself and the other. The word in language is half someone else's. It becomes "one's own" only when the speaker populates it with its own intention, his own accent, when he appropriates the word, adapting it to his own semantic and expressive intention. (Bakhtin, 2006: 293)

Elizabeth, la hija de Clarissa Dalloway, parece negarse a todo lo que su madre representa cuando se encuentran juntas, pero cuando la seguimos a solas, sus reflexiones al caminar por Londres nos revelan que quizá no es tan diferente de Clarissa como ambas creen, ya que sus inquietudes e incluso su línea de pensamiento en su paseo por Londres son sumamente parecidos. El personaje de Hugh Whitbread en *Mrs. Dalloway*, (Walter Hardy en *The Hours*), a quien todos parecen odiar, une a Richard, Sally y Peter en un acuerdo, por única vez en la novela. En esta confrontación con ellos, él se une más a Clarissa y representa, con su personalidad, un tanto banal y superflua, una parte de Clarissa que todos descalifican.

Otro claro ejemplo de la importancia de la percepción del otro en la definición del personaje sucede al principio de ambas novelas, cuando entramos a la mente del vecino sólo para ver pasar a Clarissa al salir de casa:

A charming woman, Scope Purvis thought her (knowing her as one does know people who live next door to one in Westminster); a touch of the bird about her, of the jay, blue-green light, vivacious, though she was over fifty, and grown very white since her illness. There she perched, never seeing him, waiting to cross, very upright. (Woolf, 2000: 4)

Ya desde estos párrafos se marca el tono que permeará la novela y se hace uso del cambio de focalización, una estrategia que se repite a lo largo de ambas novelas para permitirnos ver el mundo narrado a través de los ojos y el lenguaje de varios de los personajes:

There she is, thinks Willie Bass, who passes her some mornings just about here, The old beauty, the old hippie, hair still long and defiantly gray, out on her morning rounds in jeans and a man's cotton shirt, some sort of ethnic slippers, (India? Central America?) on her feet. She still has a certain sexiness; a certain bohemian, good-witch sort of charm; and yet this morning she makes a tragic sight, standing so straight in her big shirt and exotic shoes, resisting the pull of gravity, a female mammoth already up to its knees in the tar¹⁸. (Cunningham, 2005: 13)

También en *The Hours*, apenas iniciada la novela, es que aparecen la enfermedad y la vejez y el temor a la muerte se hace fehaciente. “[...] An indescribable pause; a suspense (but that might be her heart, affected, they say, by influenza) before Big Ben strikes. There! Out it boomed. First a warning, musical; then the hour irrevocable” (Woolf, 2000: 4). En adelante, cada vez que suene el reloj en *Mrs. Dalloway*, será una especie de contundente mal augurio.

Mrs. Dalloway y *The Hours* son de esas novelas en las que “el infinito perdido del mundo exterior es reemplazado por el infinito del alma” (Kundera, 1987: 15). El escenario en el que el héroe realiza su proeza es dentro de su propia psique. El traslado físico es mínimo, el personaje se mueve dentro de su zona de confort, la aventura está en lo cotidiano, en la belleza que la mente es capaz de encontrar en aquello que parece común a primera vista. Es en este contexto que surge el monólogo interior, el sello literario de Woolf. La novela occidental siempre está en busca del “yo”, de la identidad, del origen, primero a través de la acción, del viaje a lo desconocido, donde el “yo” se confronta, del regreso a casa, donde el “yo” se reafirma:

El hombre quiere revelar mediante la acción su propia imagen, pero ésta no se le parece. El carácter paradójico del acto es uno de los grandes descubrimientos de la novela. Pero si el yo no es aprehensible en la acción ¿dónde y cómo se le puede aprehender? Llegó

¹⁸ La imagen del mamut en la brea utilizada aquí por Cunningham aparece brevemente en *Mrs. Dalloway*, pero podemos encontrarla también en *Between the Acts* donde tiene aún mayor repercusión en la psique de los personajes femeninos. Dado el amplio conocimiento de Cunningham de la obra de Woolf no sería de extrañarse e que esta mención haga eco del texto y las inquietudes de *Between the Acts*, especialmente en lo relacionado al rol de la mujer desde la prehistoria hasta los inicios de la Segunda Guerra Mundial.

entonces el momento en que la novela, en su búsqueda del yo, tuvo que desviarse al mundo visible de la acción y orientarse hacia el invisible de la vida interior. (Kundera, 1987: 30)

El monólogo interior transgrede las fórmulas narrativas previas al situar al narrador en el interior de la mente del personaje. De este modo el personaje no tiene que expresar verbalmente sus pensamientos por medio de una carta, o un diálogo con otro personaje, sino que podemos observarlos de primera mano. El narrador vive en la cabeza del personaje, a veces de uno solo, sesgando la perspectiva, a veces de varios de ellos, creando una visión circular de un mismo hecho. Ambos autores comparten la inquietud de dotar a su novela de voces únicas con una perspectiva particular de la trama en la que están envueltos; pero sobre todo ponen gran interés en desarrollar la perspectiva que tiene dicha “voz” de sí misma, como se construye (y se deconstruye) al percibirse y al describirse en relación con estas otras voces o silencios presentes en la novela.

That symbiotic interplay occurs at the level of form as well as plot. The prose style of *The Hours* consciously imitates Woolf’s stream of consciousness technique, echoing resonant words and phrases from *Mrs. Dalloway*, such as “plunge”. The echoes are not restricted to *Mrs. Dalloway*, but extend to other works in Woolf’s *oeuvre* as Cunningham lovingly pastiches her writing style and aesthetic. (Sanders, 2008: 117)

Como Cunningham, un buen traductor será capaz de crear estos “ecos” y “resonancias” del texto que traduce, gracias también a su conocimiento de la obra generalizada de su autor. La Teoría interpretativa o lingüística del texto, aunque parte del enfoque lingüístico, se concentra en la traducción de mensajes específicos en lugar de enfocarse en las lenguas en general. “Esta Escuela pone también de relieve que lo que se entiende por sentido es un conglomerado de significados lingüísticos y conocimientos del mundo o enciclopédicos, [es decir] complementos cognitivos” (Moya, 2004, 73). Con esta corriente, el traductor adquiere nuevas características: a su presupuesta invisibilidad, se opone su necesaria competencia, y a su misión transcriptor se le impone una función comunicativa: “Traducir es un acto de comunicación y no de lingüística” (Hurtado, 2008, 39). El traductor entonces debe ser alguien con competencia lingüística, pero también con conocimientos contextuales de la cultura de donde proviene el TF y de los receptores a quienes va dirigido el TM. Sobre esto dice Gadamer:

La traducción no es una simple resurrección del proceso psíquico original del escribir, sino una recepción del texto realizada en virtud de la comprensión de lo que se dice en él. No cabe duda de que se trata de una interpretación y no de una simple correalización. (Gadamer, 1996, 505)

Cunningham suma a sus conocimientos del mundo su gran conocimiento de la obra de Woolf para llevar su interpretación de la novela al punto de convertirse en una nueva novela en sí misma, capaz de recrear el mensaje del texto fuente para un público diferente, quien complementará con su interpretación los espacios que surgen entre ambas versiones.

Los personajes protagónicos de *Mrs. Dalloway* y *The Hours* viven en sus pensamientos, los cuales se debaten constantemente entre entregarse al placer del instante, regodearse en la nostalgia y temerle al futuro. Rara vez escuchamos a los personajes de estas novelas expresarse algo el uno al otro. Las frases dichas en voz alta son breves y contundentes. Los pensamientos, en cambio, fluyen sin parar, en caudales que se entrecruzan unos con otros, formando un solo y enorme afluente de ideas que convergen en un constante ir hacia adelante. Respecto de *Mrs. Dalloway*, Maureen Howard afirma:

The novel is tempered by such easy lines: “That s all”; “I am unhappy”; “I have five sons.” Placed like stones at the rim of a billowing tent, these clear little sentences seem necessary stakes in the shimmering flow of language and emotion that strains, in paragraph after paragraph, to contain the intricacies of life. (Howard, 2000: vii)

En ambas novelas, lenguaje y pensamiento son uno solo. Los personajes parecen tener mucho que decir pero no lo expresan en voz alta. La cantidad de tiempo que pasan hablando en sus mentes en contraste con lo poco que se comunican entre sí es casi patológico.

“Communication is health”, Septimus thinks, but what he has to say is gibberish. He talks to himself, a madman’s trick, so do many of the characters: they mutter, forget their lines, speak out loud to no one. And at one moment language degenerates into a street song with “an absence of all human meaning”. (Howard, 2000: xiii)

Los personajes no se hablan entre sí, se hablan a sí mismos, la angustia subyace en ese silencio: “Un enorme porcentaje de la lengua es enclaustramiento y oscuridad deliberada” (Steiner, 2005: 293). Pero nosotros podemos escucharlo, como a través de un altavoz. La ansiedad que habita en el interior de los personajes sale a la luz, sugiriendo, por momentos, una demencia colectiva. También en ambas novelas,

este susurro está sugerido en el canto de una mujer, que, aunque sólo aparece por un breve momento, parece seguir a los personajes a lo largo de todo su recorrido físico y psicológico. En *Mrs. Dalloway*, Peter Walsh se encuentra a la mujer en la estación, cantando una canción sobre un amor perdido, un amor que había estado desde el inicio del tiempo y continuaría mientras siguiera el canto:

A sound interrupted him; a frail quivering sound, a voice bubbling up without direction, vigour, beginning or end, running weakly and shrilly and with an absence of all human meaning into *ee um fah um so foo swee too eem oo* —the voice of no age or sex, the voice of an ancient spring spouting from the earth; which issued, just opposite Regent's Park Tube station from a tall quivering shape, like a funnel, like rusty pump, like a wind—beaten tree forever barren of leaves which lets the wind run up and down its branches singing *ee um fah um so foo swee too eem oo* and rocks and creaks and moans in the eternal breeze. (Woolf, 2000: 80-81)

En *The Hours*, cuando Clarissa se admira de la vida neoyorkina, de cómo lo bueno y lo malo se funden en la ciudad que ella tanto ama, se escucha de fondo el canto de una mujer:

Ahead, under the Arch, and old woman in a dark neatly tailored dress appears to be singing, stationed precisely between the twin statues of George Washington, as warrior and politician both faces destroyed by the weather. Clarissa walks over the bodies of the dead as men whisper offers of drugs (not to her) and three black girls whiz past on roller skates and the old woman sings, tunelessly, *iiiiiii*. (Cunningham, 2005: 14)

Ambas mujeres en ambas novelas cantan a la nostalgia de la muerte en un balbuceo incomprensible.

La decepción también permea el ambiente en estas novelas. Rezia Warren Smith y Laura Brown viven atrapadas en matrimonios que eligieron orilladas por las circunstancias de la época y renuncian a sí mismas para entregarse a un rol de esposa que no se consideran capacitadas para cumplir. Rezia en las calles de Londres se siente fuera de lugar y siente rencor hacia Septimus por llevarla a esa vida: “To love makes one solitary, she thought. [...] It was she who suffered—but she had nobody to tell” (Woolf, 2000: 23). Laura Brown se siente extraña aún en su propia casa y escapa de ella, “se esconde” de su propia familia para poder ser ella misma. La más clara manifestación de la renuncia de estas mujeres se manifiesta en su cambio de nombre, “So now she is Laura Brown. Laura Zielski, the solitary girl, the incessant reader is gone, and here in her place is Laura Brown” (Cunningham, 2005: 40). Cuando estas mujeres reciben el nombre de sus esposos, la identidad de estos es impuesta en ellas, y ellas la aceptan

como una carga. La elección de la pareja en ambas obras implica elegir, junto con un nuevo nombre, una vida, y renunciar a otros mundos posibles, poniendo así de relieve la importancia de la individualización de los personajes en la novela, a través del nombre tanto como de sus actos.

Así como el nombre, en la vida cotidiana, tiene una implicación social, los nombres de los personajes conllevan consecuencias similares. Al elegir a Richard en *Mrs. Dalloway* y a Sally en *The Hours*, Clarissa renuncia a la pasión a cambio de la estabilidad y la libertad que ésta significa. Acusadas de ser demasiado sensibles, es al amor a los pequeños placeres y no a la pareja al que se rinden ambas Clarissa. Sin embargo, en ambas novelas la protagonista recibe su nuevo nombre, “Mrs. Dalloway”, de un hombre, creando así un vínculo que sólo se rompe con la muerte, de forma mucho más evidente en *Mrs. Dalloway*, en donde ella recibe este nombre a través del matrimonio:

But often now this body she wore (she stopped at a Dutch picture), this body, with all its capacities, seemed nothing —nothing at all. She had the oddest sense of being herself invisible, unseen; unknown; there being no more marrying, no more having of children now, but only this astonishing and rather solemn progress with the rest of them, up Bond Street, this being Mrs. Dalloway; not even Clarissa anymore; this being Mrs. Richard Dalloway. (Woolf, 2000: 11)

El matrimonio cobra otro significado, al ser no sólo el día en que se celebra una unión sino también el bautizo de la nueva persona en que Clarissa se convierte. El nombre de las protagonistas es de particular importancia en cómo las perciben otros personajes dentro de la novela, además de influenciar la concepción que ellas tienen de sí mismas:

Proper names have exactly the same function in social life: they are the verb, the expression of the particular identity of each individual person. In literature, however, this function of proper names was first fully established in the novel. (Watt, 2009: 18)

Pero esto no implica únicamente una carga negativa. Cambiar de nombre, ser bautizada nuevamente, es también una promesa. “She was eighteen, renamed. She could do what she liked” (Cunningham, 2005: 11). Una nueva vida se anuncia con el nuevo nombre.

El desarrollo de los personajes a través del tiempo y del espacio avanza enlazando este tipo de detalles. Las flores, presentes en toda la obra, aparecen desde el principio de la novela y ayudan a hilar

los momentos trascendentes para los personajes. Como una especie de homenaje a la famosa frase con la que da inicio *Mrs. Dalloway*: “Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself” (Woolf, 2000: 3), cada una de las protagonistas de *The Hours*, Clarissa, Virginia y Laura, emulará a la misma desde su primera aparición. Además, cada una hará mención a las flores desde los primeros momentos en su día y, así, éstas cobrarán trascendencia a lo largo de la novela. Primero, Clarissa Vaughan emula la misión de Clarissa Dalloway, temprano por la mañana, “There are still the flowers to buy” (Cunningham, 2005: 29). Luego, Virginia Woolf, entre sueños, se inspira para escribir la famosa frase, “Mrs. Dalloway said something (what?), and got the flowers herself” y, por último, Laura Brown, empieza su mañana leyendo la frase, tal cual, del libro de Woolf “Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself” (Cunningham, 2005: 37).

Las flores, como la constante presencia de los relojes, son un recordatorio del tiempo y de la muerte, “Look at all those flowers, [...] have I died?” (Cunningham, 2005: 57). Con la calidad efímera que las caracteriza, las flores fungen como metáforas de la impermanencia. En *The Hours*, Virginia y sus sobrinos preparan una cama de rosas para un ave muerta. Pero las flores no sólo traen consigo augurios de muerte, sino que también significan la devoción y la entrega. Laura Brown quiere obsequiar a su esposo con flores, quien se levanta temprano en la mañana para comprarle rosas a ella: “She thinks of roses surrounded by gifts” (Cunningham, 2005: 43). Ambas Clarissas quieren regalar flores a un amigo enfermo, pero desisten debido al peso que semejante obsequio podría traer consigo: “If flowers are subtly wrong for the deceased they’re disastrous for the ill” (Cunningham, 2005: 21). Moll Pratt, en *Mrs. Dalloway*, quiere arrojar sus rosas al suelo al paso del príncipe como muestra de lealtad y absoluta devoción:

Shawled Moll Pratt with her flowers on the pavement wished the dear boy well (it was the Prince of Wales for certain) and would have tossed the price of a pot of beer —a bunch of roses— unto St. James’s Street out of sheer light heartedness and contempt of poverty had she not seen the constable’s eye upon her, discouraging an old Irishwoman’s loyalty. (Woolf, 2000: 18-19)

Todos los personajes de *Mrs. Dalloway* y *The Hours* deben enfrentarse a las flores como se enfrentan al tiempo. Y enmarcando la importancia del significado en la novela, tanto Richard como Sally le obsequian a su respectiva Clarissa un ramo de rosas que ellas reciben alegres y sin palabras de por medio, ya que entienden el mensaje. El lenguaje de las rosas atraviesa ambas novelas a la vez sutil y contundente.

Como todo un Pierre Menard,¹⁹ Cunningham reproduce fragmentos enteros de la novela *Mrs. Dalloway* transcritos idénticamente, pero vistos desde la mirada de Laura Brown, que es quien los lee. Como Menard, Cunningham debe elegir cuidadosamente los fragmentos a duplicar en su nueva obra ya sean frases aisladas o párrafos completos, y como en *el Quijote* de Menard, los textos “transcritos” no logran ser idénticos a los del original. Precisamente este desplazamiento los re-significa, los vuelve un signo de sí mismos, pero también de otra cosa (del tiempo transcurrido entre la escritura de una y otra obra, por ejemplo). “El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico. (Más ambiguo, dirán sus detractores; pero la ambigüedad es una riqueza” (Borges, 1985: 56-77). De esta manera, Menard, Borges y Cunningham ponen de manifiesto que la traducción, para recrear la el texto fuente, lo último que necesita es apegarse a la literalidad.

La guerra también está presente en lo que se dice y en lo que no, como una forma de alteración del lenguaje. Ambas novelas suceden en un plano en el que haber sobrevivido a la guerra significa una segunda oportunidad. Laura Brown y Rezia Warren Smith están casadas con un “héroe de guerra” cuyo regreso a casa es más que un simple retorno, es una resurrección:

But this is the new world, the rescued world —there’s not much room for idleness. So much has been risked and lost; so many have died. Less than five years ago Dan himself was believed to have died, at Anzio, and when he was revealed two days later to be alive after all (he and some poor boy from Arcadia had had the same name), it seemed he had been resurrected. (Cunningham, 2005: 39)

¹⁹ Personaje de Jorge Luis Borges que intenta reescribir el *Quijote*.

La enfermedad de Septimus es el resultado más evidente de la guerra, una enfermedad que lo encierra en su mente. Septimus deja que la angustia lo envuelva y el lenguaje lo aisle de manera mucho más contundente que al resto de los personajes. Septimus es un recordatorio de lo que puede pasarle a los otros:

So they returned to the most exalted of mankind; the criminal who faced his judges; the victim exposed on the heights; the fugitive; the drowned sailor; the poet of the immortal ode; The Lord who had gone from life to death; to Septimus Warren Smith, who sat in the arm-chair under the skylight staring at a photograph. (Woolf, 2000: 97)

Lo mismo ocurre con Richard Brown, en *The Hours*, quien recibe el tratamiento contra el SIDA quizás demasiado tarde y quien se arroja por la ventana ante los ojos de Clarissa. De acuerdo con *The Hours*, Woolf planeaba “matar” al personaje de Clarissa conforme escribía la novela, y decide matar a Septimus:

Clarissa will be bereaved, deeply lonely, but she will not die. She will be too much in love with life, with London. Virginia imagines someone else, yes, someone strong of body but frail-minded; someone with a touch of genius, of poetry, ground under by the wheels of the world, by war and government, by doctors; a someone who is, technically speaking, insane, because that person sees meaning everywhere, knows that threes are sentient beings and sparrows sing in Greek. Clarissa, sane Clarissa —exultant, ordinary Clarissa— will go on, loving London, loving her life or ordinary pleasures, and someone else, a deranged poet, a visionary, will be the one to die. (Cunningham, 2005: 211)

Del mismo modo, en *The Hours*, para que Clarissa tenga su momento de entrega a la vida, Richard Brown debe morir:

I don't have any regrets, really, except that one, I wanted to write about you, about us, really. Do you know what I mean? I wanted to write about everything, the life we're having and the lives we might have had. I wanted to write about all the ways we might die. (Cunningham, 2005: 68)

Septimus, como Richard, se concibe a sí mismo como un poeta fracasado:

The table drawer was full of those writings; about war; about Shakespeare; about great discoveries; how there is no death. Lately he had become excited suddenly for no reason (and both Dr. Holmes and Sir William Bradshaw said excitement was the worst thing for him), and waved his hands and cried out that he knew the truth! He knew everything! That man, his friend who was killed, Evans, had come, he said. He was singing behind the screen. She wrote it down just as he spoke it. Some things were beautiful; others sheer nonsense. And he was always stopping in the middle, changing his mind; wanting to add something; hearing something new; listening with his hand up. (Woolf, 2000: 140)

Ambos personajes son un punto de inflexión, son los poseedores de la verdad y los conocedores del final de la novela, de la cual, hasta cierto punto, están a cargo.

Las dos novelas empiezan y terminan con una pausa y una “zambullida”. Al principio de su día, las protagonistas deben detenerse por un momento, reuniendo voluntad como si reunieran las piezas que las conforman para enfrentarse al mundo. Conforme avanza la novela, las decisiones de Mrs. Dalloway (de todos los personajes a través de los cuales existe Mrs. Dalloway) se reafirman a través del mundo narrado, del tiempo y el espacio que se extiende como parte de los personajes: “Time not only as a crucial dimension of the physical world, but as the shaping force of a man’s individual and collective history” (Watt, 2009: 22). Al principio de las novelas dos frases similares enmarcan el inicio del día y la “zambullida” a la vida. La frase “What a lark!, What a plunge!” (Woolf, 2000: 3), en *Mrs. Dalloway*, es emulada en *The Hours* por la frase “What a thrill, what a shock”. (Cunningham, 2005: 10) En los primeros momentos de la mañana, cada Clarissa se enfrenta al mundo que la espera llena de expectativas, que con el paso del día se vuelven temores, desencuentros o desilusiones. Y para el final del día, una especie de epifanía las devuelve al presente: “‘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. For there she was.” (Woolf, 2000: 194) Esa epifanía, este “moment of being” como los define Woolf, obliga a las protagonistas a estar en el presente y a asumir el amor que le tienen a la vida con todas sus consecuencias. “And here she is, herself, Clarissa, not Mrs. Dalloway anymore; there is no one now to call her that. Here she is with another hour before her” (Cunningham, 2005: 226).

Septimus y Richard, contrario a Clarissa, se sumergen en la muerte: “In the middle of my party, here’s death” (Woolf, 2000: 182). Y la presencia de esta muerte es una llamada de atención sobre la importancia de disfrutar la vida: “All through Mrs. Dalloway, under the glittering surface of London society, above the noise and confusion of street life death hovers”. (Howard, 2000: xii) Desde la primera campanada del Big Ben, en *Mrs. Dalloway*, y desde la primera mención al tiempo en *The Hours*, la muerte se anuncia, hasta que finalmente la promesa se cumple. En estas novelas, en que el reflejo es una

obsesión (reflejándose también la una a la otra), en dónde el uno no existe sin la mirada del otro y en las que las cosas sólo se conocen a través de sus contrarios, la vida sólo es aprehensible en presencia de la muerte.

La traducción lúdica y *The Hours*

The Hours es un ejercicio lúdico en toda la extensión de la palabra. Varios son los ejemplos de libertades, de actos lúdicos, que se toma Cunningham a lo largo de su reescritura de *Mrs. Dalloway*. Pero son estos mismos “desvíos” del texto fuente los que le dan al mismo una especie de segunda vida y los que vuelven la obra nuevamente vigente en el contexto meta, de tal modo que sirven como actos de aproximación o de énfasis, como recursos mismos de su traducción. La Clarissa de *The Hours*, por ejemplo, se casa con su propia versión de Sally Seton y no con Richard. De este modo se destaca la importancia del acto de “no casarse” con alguien, que aparece constantemente en ambas obras. No casarse con Peter Walsh en el texto fuente, no casarse con Richard Brown en el texto meta, define a Clarissa en uno y otro caso: su nombre, su domicilio pero sobre todo su sexualidad estarán determinados por este acto, esta renuncia.

Como se ha mencionado antes, el tema de la relación con el espacio también ocupa un rol muy importante en la nueva obra. Pero para hacer resurgir la viveza y la agitación del Londres de Clarissa Dalloway, Cunningham, nuevamente, tiene que colocar a sus personajes en referentes más actuales, y con una carga connotativa propia:

London in the 1920s is replaced by 1949 Los Angeles and 1990s New York. Mrs. Dalloway’s spatial location of Westminster is substituted and supplemented by NY’s West Village, itself a famous historical locale in gay consciousness at the site of the 1960’s Stonewall Riots. This is a novel that builds into its music and movements the translocations and transpositions that are a factor of appropriative literature. It should, however, be stressed that not one place completely replaces another; each element of the triptych contains within it links and connections to the rest. (Sanders, 2008: 118)

La traducción funciona de la misma manera, del mismo modo que un lugar no reemplaza completamente a otro en la obra nueva, ninguna palabra reemplaza a otra enteramente en la traducción, ninguna oración “equivale” exactamente a una escrita previamente. Ni la gramática, ni la fonética, ni el sentido común lo permiten. Se requiere una reestructuración y reorganización del texto para lograr una traducción que

le haga justicia y se haga justicia a sí misma al mismo tiempo. Cunningham es consciente de ello, y lo lleva a los extremos.

El contexto político de *Mrs. Dalloway* y de *The Hours*, no puede dejarse de lado. Podría decirse que los personajes de Septimus Smith y Richard Brown son, respectivamente, producto e incluso víctimas de su propio tiempo. En el nuevo país y en la nueva realidad, el texto meta encuentra una manera de reelaborar las inquietudes políticas del texto fuente, a la vez que plantea las propias:

Events in *The Hours*, are, however, persistently shaded and shadowed by those in *Mrs. Dalloway*: Septimus Smith's suicide in a leap on to the London railings as he is pursued by doctors, whom he regards as unsympathetic to his 'shell-shock' or post-traumatic stress disorders is reworked in Richard's suicidal leap from his New York apartment. Richard chooses to end his life because he is in the late stages of the AIDS virus. Cunningham's personal sexual politics, as well as his obvious feminist sympathies, inform his particular appropriation of *Mrs. Dalloway*. This is an appropriation informed as much by late twentieth century queer politics and theory as it is by its feminist and postmodern counterparts. Cunningham's particular 'movement of proximation' finds a late twentieth century equivalent to the warfare which shaped its first half to be virulent pandemics such as AIDS. (Sanders, 2008: 117)

El nuevo planteamiento político de Cunningham puede estimarse como un mero acto de aproximación, un intento por buscar la identificación del lector actual remitiéndolo a una problemática más cercana a él mismo. Aunque puede ser también un modo de dar espacio a la discusión de sus propias inquietudes. Siendo así, *The Hours* compartiría características con las traducciones propuestas por la corriente traductológica conocida como *Skopostheorie*, la cual se inclina hacia la cultura meta en tanto que propone que, antes de empezar su trabajo, el traductor debe plantearse hacia qué público está dirigido el TM y la finalidad por la cual realiza este texto. Lo más importante de este método es la relevancia que otorga a la figura del traductor, quien adquiere mayor responsabilidad y mayor mérito, ya que ahora no sólo tiene competencia lingüística y cultural, sino que también requiere de astucia para determinar el *skopos* de su traducción o para adaptarse al *skopos* que le han asignado, además de tener la ética de realizar su trabajo sin prejuicios o manipulación. Vale la pena señalar que en la práctica real, lo más probable es que intervengan (interfieran) muchos otros factores:

Hay que tener en cuenta la persona que efectúa el encargo de la traducción, que no coincide necesariamente con el destinatario a que va dirigida, y la finalidad que persigue la traducción. El encargo de traducción puede tener diversas finalidades y éstas condicionan el proyecto traductor. (Hurtado, 2008, 28)

La finalidad de Cunningham al reescribir *Mrs. Dalloway* en *The Hours* podría ser precisamente la de plantear su propia agenda política, aprovechando las coincidencias de su propia ideología con la de Woolf (especialmente en temas de género, sexualidad y por supuesto el rol social de la literatura) así como la relevancia de dicha agenda para los interlocutores hacia los cuales va dirigido su texto meta. Sin embargo, ahondar en las complejidades presentadas por los fenómenos planteados en *The Hours* a la luz de los estudios postcoloniales, la teoría queer, las corrientes feministas y/o el postmodernismo requeriría un estudio específico para ese fin:

Indeed the study of appropriation in an academic context has in part been spurred on by the recognized ability of adaptation to respond or to write back to an informing original from a new or revised political and cultural position, and by the capacity of appropriation to highlight troubling gaps, absences, and silences within the canonical texts to which they refer. (Sanders, 2008: 98)

Si el traductor puede o debe usar el texto fuente como un medio para evidenciar y discutir problemáticas contemporáneas queda por discutirse, pero no cabe duda que en el caso de Cunningham, como en otros ejemplos similares, este recurso funciona como una forma de actualización y de acercamiento. Asimismo, se logra revivir el interés por el conflicto planteado en la obra primera, al relacionarlo con algo más familiar a los lectores de la obra segunda. Taber y Nida dividen el concepto de equivalencia en formal y funcional (dinámica) dándole más peso a la segunda. De acuerdo con esta corriente, las formas previas de traducción se apegaban más a la correspondencia formal, mientras que la nueva busca la equivalencia dinámica, la cual definen como “calidad de una traducción en que el mensaje del texto original ha sido transferido a la lengua terminal de tal modo que la reacción del receptor es esencialmente la misma que la de los receptores del texto original” (García Yebra, 1986, 54-55). A la manera en que proponía esta corriente, el texto meta de Cunningham apela a despertar una reacción similar de

identificación en el receptor en un nuevo contexto sociopolítico análogo (más cercano a su contexto) que a la repetición del mismo hecho histórico en pro de una traducción más “tradicional”.

Podemos encontrar más ejemplos de “desviaciones” o “libertades” presentes en *The Hours*. Tal es el caso de la triple perspectiva en que la novela está narrada. A la original manera en que Woolf vincula a sus personajes, Cunningham añade esta tripartición, que le permite contar las historias de sus tres protagonistas desde la perspectiva de éstas y, como los recursos antes citados, funge también como un modo de actualización: “The triple timeline of Cunningham’s novel helps the reader to register the seismic social shifts that have taken place since Woolf was writing” (Sanders, 2008: 117). Éste es otro ejemplo que podría tomarse como modelo para una forma más lúdica de traducción: traducir asumiendo los cambios y sismas sociales ocurridos entre la publicación del texto fuente y la escritura del texto meta. Al admitir el paso del tiempo y sus consecuencias en vez de ignorarlo y fingir que se está haciendo otra vez el texto fuente podemos trabajar en lograr un nuevo acercamiento a pesar y a partir de esta ruptura. De este modo es posible subrayar los roles que el texto fuente ha asumido a lo largo del tiempo en el canon literario y cuestionarlos e incluso desafiarlos. En eso coincidimos con lo planteado por la Teoría de los Polisistemas, la cual pone en evidencia que las jerarquías artísticas y extra artísticas influyen los procesos de lectura y por lo tanto de traducción. La Teoría de Polisistemas se concentra en definir la realidad traductora que se presenta ante nosotros, lo cual implica dejar de estudiar al texto de forma individual y comenzar a observarlo como parte de un conjunto, de un sistema que, por supuesto, se ve afectado con cada nueva obra o con cada nueva traducción. Precisamente cómo es que afecta a este sistema cada texto que ingresa en él, tomando en cuenta la historicidad de las obras y las relaciones de poder entre textos y entre culturas es de gran importancia para el desarrollo de la traducción en particular y de la literatura en general. La traducción nos permite analizar la manera en que los distintos sistemas literarios funcionan dentro de una determinada cultura, cómo convergen y cómo se alteran mutuamente. Estos sistemas, colocados jerárquicamente, se encuentran en constante conflicto, debido a factores externos a la lingüística y a la literatura:

The polysystems approach is not a theory which explains what happens when we transfer a literary text from the source language into a target language. Its main aim is to show how translation can function within literary systems and how it can challenge or maintain a dominant poetics or a dominant ideology [...] Those who promote this approach claim that it can bring about a revolution in our thinking about literary history, since it shows that translation can play a crucial role in the formation of literary genres as well as the transformation of dominant social values. (Kuhiwczak, 1991, 170)

Con un enfoque similar al de los estudios postcoloniales, se estudia la relación del centro con el margen, porqué ciertos textos están colocados en determinado sitio dentro del esquema y la necesidad de subvertir este esquema.

De acuerdo con la clasificación realizada por Julie Sanders en su libro *Adaptation and Appropriation*, *The Hours* podría catalogarse dentro de lo que Sanders califica como “embedded appropriation” (apropiación incrustada), la cual, como en el caso de la adaptación, es también una reelaboración del texto fuente, en la que, sin embargo, el proceso de asimilación va un paso más allá, tomándose más libertades e incluyendo al llamado original como parte de la nueva ficción en el texto meta.

This is a fine example of the more sustained reworking of the source text which we have identified as intrinsic to appropriation: rather than the movements of proximation or cross-generic interpretation that we have identified as central to adaptation, here we have a wholesale rethinking of the terms of the original. (Sanders, 2008: 28)

En la apropiación incrustada, como su nombre lo indica, el texto fuente aparece como “empotrado” en la nueva obra, se reconoce la existencia de un primer texto y de su influencia en el desarrollo de los eventos del texto meta. Dicha influencia pesa como un augurio en el lector tanto como en los personajes, quienes, como la misma Sanders señala, son incapaces de escapar al destino delineado para ellos desde el texto fuente.

Mrs. Dalloway no sólo es reelaborada por *The Hours*; también es mencionada de manera explícita por sus protagonistas, quienes, además de repetir el esquema de la novela de Woolf de manera inconsciente, tienen un vínculo emocional consciente con la misma:

At various stages in Cunningham's narrative we witness Virginia Woolf thinking her experimental novel into being; we also see a 1949 US housewife, Laura Brown, escaping from the quotidian *ennui* of her life by reading the novel; and In the 1990's sections, the implicit connection between Clarissa Vaughan and her novelistic counterpart is made explicit. Richard, Clarissa's friend and a writer, jokingly calls her "Mrs. Dalloway", forcing Clarissa to reflect: 'there was the matter of her existing first name, a sign too obvious to ignore...' (Cunningham, 1998: 10-11) Cunningham enjoys the postmodern joke here; his intellectual pastiche is full of signs and signifiers some of which are too obvious to ignore, of its relationship to its precursor. (Sanders, 2008: 116)

Del mismo modo que la avioneta avistada por Clarissa Dalloway sobrevuela Londres, uniendo la psique de sus personajes en una experiencia compartida, así la novela de *Mrs. Dalloway* se cierce o se incrusta, como diría Sanders, sobre los hechos y personajes de *The Hours*, acercándolos aún más entre sí.

Sanders describe *The Hours* como un modo de apropiación, de igual manera la novela de Cunningham ha sido definida de varias formas por la crítica. A lo largo de sus constantes relecturas se la han adjudicado términos como "pastiche", "homenaje" o el tan citado "riff", acuñado por el mismo autor: "Jazz riffs, themselves models of repetition with variation, frequently make reference or pay homage to base canonical works" (Sanders, 2008: 40). En el libro antes citado, Sanders utiliza también varios préstamos del lenguaje de la musicología para describir distintos fenómenos o grados de adaptación y apropiación, apuntando a la necesidad de ampliar el vocabulario con el que se teoriza en torno a estos fenómenos:

The musical metaphor of the symphony of texts or polyphony of voices [...] is helpful since it is one for the major contentions of this volume that in searching for ways of articulating the process of adaptation and appropriation we need a more active vocabulary. A kinetic vocabulary, as I have termed it, is one that would be dynamic, moving forward rather than conducting the surely background-looking search for source of origin. (Sanders, 2008: 38)

Varios son los críticos y teóricos que comparten esta inquietud. Genette y Kristeva en sus estudios de intertextualidad e hipertextualidad desarrollan un vocabulario capaz de describir la gran variedad de fenómenos (paratextos, metatextos, architextos) que surgen de la mutua y constante influencia entre los textos que conforman el canon literario, lo cuestionan o permanecen en los márgenes del mismo, (fenómenos que Genette engloba finalmente con el calificativo de transtextualidad). El mismo Steiner

incursiona en el lenguaje musical cuando habla de “interpretar” en el sentido de la musicología más que en el de la semiótica y lo mismo hacen Bakhtin cuando adopta el término polifonía para su estudio de la novela como género:

The vocabulary of adaptation is highly labile: Adrian Poole has offered an extensive list of terms to represent the Victorian era’s interest in reworking the artistic past: ‘(in no particular order) ... borrowing, stealing, appropriating, inheriting, assimilating ... being influenced, inspired, dependent, indebted, haunted, possessed ... homage, mimicry, travesty, echo, allusion, and intertextuality’ (2004:2) We could continue the linguistic riff, adding into the mix: variation, version, interpretation, imitation, proximation, supplement, increment, improvisation, prequel, sequel, continuation, addition, paratext, hypertext, palimpsest, graft, rewriting, reworking, refashioning, re-vision, re-evaluation. [...] I make no apologies for the profusion rather than fixity of terms offered. (Sanders, 2008: 7)

Este constante surgimiento de terminología, por lo tanto, no serviría para rotular o encajonar a la obra dentro de una etiqueta, adjudicarle varias definiciones sería sólo una manera de describir sus procesos con más precisión. Definir a *The Hours* como una traducción y no como una apropiación nos permite, no sólo analizar la obra, sino también explorar el concepto de traducción y arrojar luz sobre los aciertos y los conflictos de los estudios desarrollados en torno al tema.

Hablar de traducción lúdica es una forma de continuar explorando las inquietudes de las recientes generaciones de críticos y traductólogos, pero no por ello de fijar un concepto. Más que proponer una nueva forma de traducir que sea denominada de esta manera, lo que se sugiere es que, se traduzca como se traduzca, se sigan los planteamientos de la equivalencia dinámica, o la teoría del *skopos*, se suscriba de la teoría de polisistemas o la deconstrucción, antes mencionadas, se haga lúdicamente. Del mismo modo que plantea Sanders, “The aim is to open out and widen the range of terms and their applications, rather than fixing or ossifying specific concepts of adaptation and appropriation” (Sanders, 2008: 13), más que negar y/o reafirmar nueva terminología, mi objetivo es proveer, a través del caso de *Mrs. Dalloway* y *The Hours* un ejemplo de lo que la traducción puede llegar a lograr una vez liberada de sus restricciones y ataduras. Al decir esto, al denominar a *The Hours* como una traducción lúdica, no quiero decir que no sea una adaptación o una apropiación, sino que también puede ser otra cosa nueva o servir de modelo para una forma de practicar la traducción. Como

traductores, en vez de preocuparnos por ser fieles o infieles, debiéramos preocuparnos por ser lúdicos, como hace el escritor cuando busca nuevas formas de decir lo que ya se ha dicho.

Ya se ha discutido a lo largo de esta tesis que todas las obras se levantan sobre obras anteriores modificando a su vez nuestra lectura del texto o de los textos fuentes al mismo tiempo que la lectura o conocimiento de estos textos fuentes influyen en nuestras expectativas del texto meta. Son varios los autores que resaltan la necesidad de reconocer el peso que tiene este fenómeno en el desarrollo de la literatura y en el acto de lectura. “Suggesting an alternative literary value-system in which the reworking and response to the texts of the past would take centre-stage, Eliot questions why originality was valued over ‘repetition’: ‘No poet, no artist, of any art, has his complete meaning alone’” (Sanders, 2008: 8). Asimismo, se señaló que son varios los autores que coinciden en que en el campo de la traducción literaria requiere un acto de emancipación tanto de su apego excesivo al supuesto sentido del texto fuente como al yugo de las normas lingüísticas del idioma al que traduce:

[El traductor] se encuentra ante el enorme aparato policíaco que son la gramática y el uso mostrenco. ¿Qué hará el traductor con el texto rebelde? ¿No es demasiado pedirle que lo sea él también y por cuenta ajena? Vencerá en él la pusilanimidad y en vez de contravenir los bandos gramaticales hará todo lo contrario: meterá al escritor traducido en la prisión del lenguaje normal. (Ortega y Gasset, 1996: 429)

Ya que el escritor se aleja de la norma de su propia lengua para incurrir en lo literario, un traductor lúdico será poético antes de ser gramático. Como sugiere el poeta Abraham Cowley (mencionado al principio), un buen traductor quiere ser también “algo más”: ese algo más es “un autor”, sin por ello querer decir que va a dejar de traducir para lograrlo; al contrario, traducirá más y mejor. Para que el autor sea un escritor, “esto implica que ha usado su lengua nativa con prodigioso tacto, logrando dos cosas que parece imposible cohonestar: ser inteligible, sin más, y a la vez modificar el uso ordinario del idioma” (Ortega y Gasset, 1996: 430). De tal modo que para que el traductor sea un autor debe hacer lo mismo con su lengua nativa: “To set free in his own language the pure language spellbound in the foreign language, to liberate the language imprisoned in the work by rewriting it, is the translator’s task” (Benjamin, 2012: 82).

El traductor lúdico no es fiel o infiel. Cada texto plantea el tipo de relación que requiere. El traductor lúdico no se interesa en discutir si la traducción es posible o no; traduce y ya. Acepta que habrá un cambio y más que resignarse a él como una pérdida lo acoge como una oportunidad. En vez de ponderar la pérdida busca siempre la ganancia. Un buen traductor confía en la maleabilidad del lenguaje y será capaz de reconocer fácilmente el potencial de la lengua meta de ofrecer ganancia. Una aliteración donde el original no la tenía, una referencia al contexto nuevo, un doble sentido que la lengua meta ofrece: “La traducción creativa busca y enfatiza los vínculos ocultos que puedan existir entre dos idiomas, entre dos culturas, entre dos poemas, entre dos retruécanos. Por su tendencia a la sinonimia, la traducción acentúa las posibilidades del texto original en otro idioma”. (Levine, 1998: 37) Sin embargo, un traductor lúdico no busca la sinonimia; busca la comprensión, que no la claridad, pero sobre todo busca la belleza, de tal modo que aprovechará toda oportunidad de hacer poesía. Hacer literatura debe ser la prioridad del traductor literario. Sobre esa base, el traductor lúdico evidencia su voz en vez de ocultarla.

La traducción mimética, en cambio, permite que lo extraño penetre en nuestro lenguaje, nos obliga a experimentar la extrañeza en nuestro lenguaje, nos obliga a experimentar la extrañeza en nuestro propio idioma y además pone en tela de juicio la idea de que una sola traducción pueda bastar o ser independiente de otras traducciones del mismo original. (Levine, 1998: 38)

Como sucede en el caso de Cunningham, y como sugiere Derrida, aceptar los cambios en la historia, en la percepción de los lectores y en el lenguaje mismo, nos permitirá ver el texto a traducir como algo que ya de por sí está en constante cambio sin la intervención del traductor.

Un buen traductor es un lector profesional; por lo tanto, confía en su propia lectura así como en las lecturas subsecuentes a las que su obra estará sujeta. Así como el escritor deja libre su obra a la interpretación, “Miller simply trusts his audience to draw her own conclusions” (Sanders, 2008: 139), el traductor debe confiar en la suya. Un traductor lúdico necesita, además, de un lector lúdico. Un lector “activo e interactivo” como lo denomina Sanders, quien también señala que: “One of the fundamental effects of adaptation is to mobilize a reader’s or audience sense of similarity and difference” (Sanders,

2008: 106). Lo mismo puede suceder con la traducción. Sin necesidad de acceder a la obra en el idioma original, un lector comprometido, involucrado, ayudará durante el proceso de traducción, leyendo, relejendo, pensando, googleando, buscando otras obras y referencias del autor, época o género a la que pertenece el libro en particular que lo ha interesado. No es necesario llenar de notas a pie de página un texto para que el lector encuentre la forma de hacer una lectura “anotada”. Después de todo, esta forma de lectura, “llenando huecos”, no es exclusiva del lector de traducciones. Sería ingenuo pensar, por ejemplo, que sólo por leer en inglés es posible entender todas las posibles dimensiones de la obra de Shakespeare sin ayuda de notas, biografías o algún tipo de paratexto, como lo sería también pensar que una lectura superficial de una obra nos permitirá comprender toda la gama de sus posibles significados sólo porque se encuentra escrita en nuestra lengua materna. Incluso en la propia lengua hay una gran variedad de connotaciones y alusiones que pueden escapar a nuestra lectura, o que al contrario pueden aparecérsenos a lo largo de la misma y sorprendernos: “We are participants in the act of appropriation, persistently reading between the lines” (Sanders, 2008: 145). Es a través de estos procesos que se realiza una producción de significado tanto en un original, como en una adaptación, como en una traducción o una crítica. “The inherent intertextuality of literature encourages the ongoing evolving production of meaning, and an over expanding network of textual relations” (Sanders, 2008: 145). Una buena traducción, como una buena obra, debe ser una invitación a leer “más allá”, no a dar por terminada nuestra relación con el texto.

Conclusión

The best path to selfhood is through otherness.
Paul Ricoeur

Una sola traducción no basta

Podemos decir de Michael Cunningham lo mismo que afirma el falso autor de “Pierre Menard, autor del Quijote” (otro autor ficticio en un constante juego de “autorías” y “autoridades” eternamente desplazadas) acerca del supuesto escritor Pierre Menard: “Quienes han insinuado que Menard dedicó su vida a escribir un Quijote contemporáneo, calumnian su clara memoria. No quería componer otro Quijote —lo cual es fácil— sino el *Quijote*”. (Borges, 1985: 52) Cunningham, como ya se dijo, no quería componer una segunda *Mrs. Dalloway*, no quería encarnar a Woolf y hacer una nueva *Mrs. Dalloway*, sino reescribir la ya existente, desde Cunningham. Del mismo modo, en vez de hacer una versión de un texto fuente en una nueva lengua, los traductores deben buscar encontrarse con el texto meta en la composición de una nueva obra. Así como Menard descarta su primer plan de “convertirse” en Cervantes para escribir el *Quijote*, al enfrentarse con un TF el traductor debe renunciar a la búsqueda del supuesto autor original, cuyo mensaje no se esconde en ninguna parte:

Ser en el siglo veinte un novelista popular del siglo diecisiete le pareció una disminución. Ser, de alguna manera, Cervantes y llegar al Quijote le pareció menos arduo —por consiguiente, menos interesante— que seguir siendo Pierre Menard y llegar al Quijote, a través de la experiencias de Pierre Menard. (Borges, 1985: 52)

Con esto, Borges no sólo resume todo acto de traducción, también todo acto de lectura, de interpretación. Todos y cada uno de los lectores llegan a *El Quijote* o a *Mrs. Dalloway* o a cualquier obra desde el filtro de su propia narrativa personal: “He reflexionado que es lícito ver en el Quijote “final” una especie de palimpsesto, en el que deben traslucirse los rastros —tenues pero no descifrables— de la “previa” escritura de nuestro amigo”, (Borges, 1985: 58). Del mismo modo dialoga *The Hours* con *Mrs. Dalloway*, y del mismo modo toda nueva lectura (inclusive toda nueva experiencia), esculpe nuestra interpretación de una lectura hecha en el pasado, ya sea que la leamos por segunda vez o la mantengamos en la narrativa de nuestra memoria:

Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas. Esa técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la Odisea como si fuera posterior a la Eneida. (Borges, 1985: 59)

De igual forma que Barthes propone renovar el modo de lectura, Derrida invita a una nueva forma de interpretación de la filosofía, de la crítica. Igualmente, Steiner invita al traductor a revolucionar su concepto del original y, con éste, el concepto de autoría.

La infinitud de las lenguas, la enorme distancia que hay entre ellas, no debe ser un obstáculo, sino una oportunidad:

Es posible que hayamos interpretado erróneamente el mito de Babel. La construcción de la torre no coincidió con la desaparición de un monismo privilegiado, de un estado de universalidad lingüístico. La desquiciante profusión de las lenguas existió desde siempre, complicando materialmente la ejecución de las empresas humanas. Pero cuando intentaron levantar la torre, las naciones del mundo tropezaron con un gran secreto: la comprensión verdadera se daba en silencio. Se pusieron a construir sin decir ‘palabra: ése era el peligro para Dios. (Steiner, 2005: 293)

La traducción, en oposición al mito, no es imposible. Para hacer la traducción perfecta bastaría contar con recursos y tiempo ilimitados:

How does a principle of economy permit one to say two apparently contradictory things at the same time (1. “Nothing is translatable”; 2. “Everything is translatable”) while confirming the experience that I suppose is so common to us as to be beyond any possible dispute, namely, that any given translation, whether the best or the worst, actually stands between the two, between absolute relevance, the most appropriate, adequate, univocal transparency, and the most aberrant and opaque irrelevance? To understand what this economy of inbetweenness signifies, it is necessary to imagine two extreme hypotheses, the following two hyperboles: if to a translator who is fully competent in at least two languages and two cultures, two cultural memories with the sociohistorical knowledge embodied in them, you give all the time in the world, as well as the words needed to explicate, clarify, and teach the semantic content and forms of the text to be translated, there is no reason for him to encounter the untranslatable or a remainder in his work. (Derrida, 2001: 179)

Aun sin traducción perfecta, la traducción literaria es una realidad. Queda claro, además, que no es suficiente hacer una sola traducción de un texto a cada idioma, ya que la cultura receptora es proclive a constantes cambios, igual que la lengua meta, que con el tiempo hacen obsoleta una traducción que se consideraba adecuada a determinado momento histórico:

I yell “Shit” down a cliff at an ocean. Even in my lifetime the immediacy of that word will fade. It will be death as “Alas”. But if I put the real cliff and the real ocean into the poem, the word “Shit” will ride along with them, travel the time-machine until cliffs and oceans disappear. (Spicer, 2008: 122-123)

Existen otros factores más importantes que el paso del tiempo en la recepción de una traducción. El más obvio sería el espacio geográfico y el trasfondo histórico, ya que los habitantes de dos países que hablan la misma lengua no necesariamente comprenderán una misma traducción. Pero también está el factor del gusto personal del lector, diferentes receptores disfrutarán de diferentes traducciones del mismo modo que disfrutaban de diferentes obras; lo mismo que pasaba con la novela, sucede ahora con la traducción: “When we judge a work in any other genre we care about the dexterity with which the author manages the convention but with the novel the convention is not quite clear.” (Watt, 2009: 13) De esto se deduce la importancia de estudiar la traducción literaria precisamente como una forma literaria en sí misma, a la cual podamos otorgarle sus propios valores éticos y estéticos.

Ya Dryden decía que se necesita ser poeta para traducir poesía y, obviamente, a lo que se refería no es que se requiera de un poeta consagrado en el canon para traducir poesía, lo que se necesita es convertirse en uno en el proceso.

It does not at all trouble me that the grammarians perhaps will not suffer this libertine way of rendering foreign authors to be called Translation; for I am not so much enamored of the name Translator, as not to wish rather be something better, though it want yet a name. (Cowley, 1822: 99)

Un buen traductor de poesía será capaz de convertirse en poeta en el proceso de traducción. Lo mismo hará quien traduce un cuento o una novela, convertirse en el novelista o cuentista que la ocasión requiera. Esto no significa que imitará al autor del TO, sino que se convertirá en un autor. El trabajo de Michael Cunningham es el epítome de lo que se puede lograr al convertirse en tu propio poeta.

En algunos pocos casos de recreación verdaderamente maestra, esta pérdida puede compensarse e incluso ser origen de una nueva ganancia; pienso por ejemplo, en la *Flores del mal* de Baudelaire, que en su recreación por [Stephan] George parecen respirar una extraña nueva salud. (Gadamer, 1996: 506)

Este ejemplo citado por Gadamer debería ser la norma y no la excepción. Un traductor que logra ser un autor, como Michael Cunningham, es capaz de crear una nueva obra maestra y todas las traducciones, en mayor o menor medida, deben aspirar a seguir dicho paradigma: lograr una TM que sea una obra en sí misma, ser un traductor que sea a su vez un autor.

La traducción es un paso más en el continuo proceso de transformación de una obra, de una idea:

El ostión y el caracol secretan sustancias que les permiten crear su propia casa. Esto es importante para Virginia Woolf, sus ideas requieren abrigo, requieren casa propia. [...] Ella insiste en que no pudo en ningún momento concebir sus novelas como obras hechas, como algo ya concluido. (White, 2009: 33-34)

La casa de las ideas está hecha de las ideas mismas, que son como la sustancia que secreta el caracol para hacer su concha. La casa del lenguaje está hecha de lenguaje: para explicárnoslo nos valemos de éste mismo. Virginia Woolf es consciente de ello, y del eterno desplazamiento que esto implica: “Reconoce que en el curso de la escritura es la idea la que está buscando su abrigo” (White, 2009: 34), y que el curso de esta escritura no se detiene con el punto final o la publicación de la obra. El lenguaje del texto se sigue abriendo paso para comunicar la idea de la que está hecho, y que cambia junto con él.

En la traducción la idea está también en busca de un nuevo abrigo, en una nueva lengua:

En la resurrección del sentido del texto se encuentran ya siempre implicadas las ideas propias del intérprete. El horizonte de éste resulta de este modo siempre determinante, pero tampoco él puede entenderse a su vez como un punto de vista propio que se mantiene o se impone, sino más bien como una opinión y una posibilidad que uno pone en juego y que ayudará a apropiarse de verdad de lo que dice el texto. Hemos descrito esto como fusión de horizontes. (Gadamer, 1996: 508-509)

El horizonte de Woolf, en este caso, fue fusionado con el de Cunningham para crear una nueva obra en la que cómodamente habite la obra anterior, el TF, como haría un traductor. Pero esto no sólo pasa en la traducción. A lo largo de la historia literaria, una sola idea da pie a metatextos, intertextos, reescrituras, traducciones, críticas, nuevas interpretaciones o versiones. En este proceso la idea cambia siempre de piel, adopta nuevas formas una y otra vez, abriendo nuevos caminos para expresarse, del mismo modo que hace el lenguaje.

Cunningham coincide con Woolf en que la escritura es una especie de proceso inacabado:

You have, for months or years, been walking around with the idea of a novel in your mind, and in your mind it's transcendent, it's brilliantly comic and howlingly tragic, it contains everything you know, and everything you can imagine, about human life on the planet earth. It is vast and mysterious and awe-inspiring. It is a cathedral made of fire. But even if the book in question turns out fairly well, it's never the book that you'd hoped to write. It's smaller than the book you'd hoped to write. It is an object, a collection of sentences, and it does not remotely resemble a cathedral made of fire. (Cunningham, 2010: sp.)

El traductor parece enfrentar la misma frustración, el original es su “catedral de fuego”, su ideal inalcanzable. Pero la solución podría estar ahí mismo, si no hay nada que alcanzar entonces las posibilidades se expanden: “esta aproximación puede ser mayor o menor hasta el infinito, y ello abre ante nuestro esfuerzo una actuación sin límites” (Ortega y Gasset, 1996: 433). Así, la naturaleza inacabada de la obra corresponde con la esencia mutable del lenguaje. Virginia Woolf y sus personajes (Lady Orlando, Lily Briscoe, Septimus Warren Smith) están en constante persecución de un lenguaje que exprese la totalidad de sus impresiones: “La atención se centra en el impulso creativo de cada personaje” (Broad, 2009: 75). El personaje de Virginia en la obra de Cunningham continúa esta búsqueda desde que la nueva idea de *Mrs. Dalloway* comienza a gestarse en su mente, hasta el día de su suicidio en el río.²⁰ “A partir del momento en que ella descubre la dificultad y hasta la imposibilidad de apresar el lenguaje, de decir la totalidad, es capaz de aceptar el reto del arte como un esfuerzo permanente e inconcluso”. (Fe, 2009: 143) El arte, para Cunningham y Woolf, es infinito e inacabado (quizás en esto reside todo lo bello y todo lo terrible que encuentran en él). Como ya hemos dicho, Ortega y Gasset llamaría a ésta una utopía buena, una que nos permite crecer como individuos y como miembros de una sociedad también en constante cambio. Con ellos, “el concepto de una obra única y cerrada se transforma en uno de un texto plural y abierto” (Broad, 2009: 19).

²⁰ En la vida real, Virginia escribe y reescribe sus notas suicidas para Vanessa y para Leonard más de una vez, quizás esto fuera resultado de su inestabilidad, pero es más posible que fuera precisamente su necesidad de encontrar las palabras precisas (aún al borde de la muerte) lo que la lleva a estas constantes reescrituras.

En *Mrs. Dalloway* como en *The Hours* la necesidad de reconocerse a sí mismo en el otro es una constante. El lenguaje de los pensamientos se traduce en palabras, que transmiten tanto como ocultan, y viceversa. Los personajes en sus novelas ponen en evidencia lo que Pimentel llama “el incuestionable, aunque paradójico, poder evocador de realidades que se la ha atribuido siempre a la palabra” (Pimentel, 2001: 19). Para ella, el poder de la descripción es paradójico en el sentido de que la palabra es incapaz de “mostrarnos” el objeto, pero es incuestionable, ya que es capaz de “evocarlo” o “representarlo” para nosotros. En *The Hours* y *Mrs. Dalloway* el lenguaje siempre tiene un carácter dual, de comunicación con el otro, y de reflexión sobre uno mismo:

Conforme avanza la conversación, la personalidad de cada uno se va disociando progresivamente: una parte de ella atiende a lo que se dice y colabora a decir, mientras la otra, atraída por el tema mismo, como el pájaro por la serpiente, se retrae cada vez más hacia su íntimo fondo y se dedica a pensar en el asunto. Al conversar vivimos en sociedad: al pensar nos quedamos solos. (Ortega y Gasset, 1996: 431-432)

En ambas novelas los diálogos de los personajes poseen esas características. Los encuentros casuales o concertados producen instantes de vinculación afectiva así como de aislamiento. El retorno de Peter Walsh o de Louis Waters y su visita a casa de su respectiva Clarissa, el beso que Clarissa Vaughan no le da a Richard (para no contagiarle la gripe), el encuentro de Clarissa con Hugh en el que ella no deja de preguntarse si su sombrero será inapropiado, las pláticas de cada Clarissa con las vendedoras de flores. Comprar flores, además, es una actividad que ellas disfrutaban tanto que podría decirse que las define. Y por supuesto está la fiesta, los preparativos y la expectativa de la fiesta; sin embargo:

Este júbilo en el presente es solo una ilusión social, cuya intensidad depende de los demás; para Clarissa la vida entera es como una fiesta en la que “ora este amigo, ora aquel, le devolvía el reflejo de su rostro, de su voz”. Pero si los demás se niegan a desempeñar su papel de espejo— como Lady Burton al no invitarla a almorzar, o como Peter Walsh al enamorarse de otra mujer— su vida se derrumba, pierde su identidad. (Pimentel, 2001: 217)

Es a través de la mirada del otro que los personajes logran cierta definición; sólo podemos acercarnos a sus múltiples facetas a través de perspectivas múltiples:

La representación intersubjetiva de Londres intenta delinear un aspecto de la vida mental de la Sra. Dalloway: constantemente ella afirma que vive para el momento; sin embargo,

necesita a los demás “para que le devuelvan el reflejo de su rostro, de su voz”, a fin de sentir que está viva. Por lo tanto ella existe por mero reflejo. (Pimentel, 2001: 205)

Esta idea prevalece en ambas obras: necesitamos al otro para definirnos a nosotros mismos. Los personajes con impulsos creativos o artísticos en Woolf y Cunningham lo saben mejor que nadie. ¿Pueden ellos, podemos nosotros, por ejemplo, superar esa sensación de fracaso que Cunningham percibe como “parte de la historia del artista” (Broad, 2009: 75). Su obra no está terminada y no tiene una sola lectura. Tampoco la obra de Cunningham y Woolf.

Woolf y su obra también se reconocen en tanto que se reflejan en la mirada del otro, sea ese otro uno de sus contemporáneos, un lector común o un texto nuevo en un diálogo de concordancias y contrastes con lo que llamaríamos la obra original: “El título provisional de Woolf pasa a ser el título final de Cunningham, lo cual sugiere, entre otras cosas, una reticencia por parte de él para entregar una versión definitiva” (Broad, 2009: 70). Una versión definitiva existe tanto como existe el original, Cunningham lo sabe y parece valerse de esto para otorgarse el permiso de continuar la obra de Woolf, siguiendo de cerca mecanismos ya propuestos por ella para llevar a cabo el proceso dialéctico de representación e interpretación:

En toda representación hay siempre un juego de alteridad entre el texto y su “otro”, un texto en el que el texto define su identidad frente a ese otro que no es él, al que se refiere constantemente, una alteridad sobre la que funda su identidad. [...] Desde la perspectiva de la escritura como primera instancia de mediación en el proceso de la representación, describir un objeto es “inventar al otro en el mismo”, pues lo que hace la descripción es construir otro objeto, sí, pero un objeto textual que es más afín al texto que lo rodea que a su referente, y que, sin embargo, no deja de remitir a ese objeto que desencadena la actividad descriptiva. (Pimentel, 2001: 113)

La literatura tampoco se construye en soledad. Aquello que constituye lo literario es un constante juego de voces que se contestan, que añaden nuevos discursos, que se refutan o se complementan. “La polifonía discursiva, como aquella que observamos en *La Señora Dalloway* y *Las horas*, establece una resistencia “al dominio de un solo discurso” y hace que una clausura interpretativa en sentido absoluto sea, desde luego, “imposible””. (Broad, 2009: 86) El proceso involucra a toda una serie de actores, entre los cuales el clímax (que no es el final) está a cargo del lector. “La autoría y la originalidad se celebran

a la vez que se refutan; los significados son desestabilizados continuamente; nos apropiamos del discurso y, al mismo tiempo, se nos escapa de las manos”. (Broad, 2009: 75) Con su lectura transformada en reescritura, Cunningham pone en evidencia los procesos que tienen lugar al interpretar una obra (supuestamente terminada) inscrita dentro del canon literario. Sus conocimientos sobre otras obras literarias de Woolf, su amor por *Mrs. Dalloway* como su primera lectura seria, sus propias preocupaciones en torno a la situación literaria, social y política del nuevo siglo en el que escribe (*The Hours* fue escrita a sólo unos años del cambio de milenio), incluso la imagen de su madre como personaje crucial de gran influencia en su vida, son el filtro a través del cual él percibió *Mrs. Dalloway* y las herramientas con las que construye la nueva estructura donde habrá de reescribirla.

No sólo en *Mrs. Dalloway* sino a lo largo de su obra, y particularmente de sus novelas,

Woolf propone que la poesía, el arte, condensa el tiempo personal e histórico, que solo a través del arte se puede expresar el instante, la experiencia subjetiva, y entablar así un verdadero diálogo con lo que hemos sido en el pasado y lo que somos en el presente; un diálogo también con los otros, la respuesta de una voz a otra. (Fe, 2009: 143)

La literatura hace lo mismo. Establece un diálogo con sus manifestaciones pasadas e invita a expresiones futuras a responderle, a la vez que confronta los lenguajes de diferentes tiempos y los lenguajes de diferentes momentos históricos, estratos sociales o individuos. Lo cual remite nuevamente a la polifonía de Bakhtin:

The new cultural and creative consciousness lives in an actively polyglot world. The world becomes polyglot, once and for all and irreversibly. The period of national languages, coexisting but closed and deaf to each other, comes to an end. Languages throw light to each other: one language can, after all, see itself only in the light of other languages. The naïve and stubborn coexistence of “languages” within a given national language also comes to an end—that is, there is no more peaceful co-existence between territorial dialects, social and professional dialects and jargons, literary language, generic languages within literary language, epochs in language and so forth. All this set into motion a process of active, mutual cause-and-effect and interillumination.[...] In this actively polyglot world, completely new relationships are established between language and its object (that is the real world)—and this is fraught with enormous consequences for all the already completed genres that had been formed during eras of closed and deaf monoglossia. In contrast to other major genres, the novel emerged and matured precisely when intense activation of external and internal polyglossia was at the peak of its activity; this is its native element. The novel could therefore assume leadership in the

process of developing and renewing literature in its linguistic and stylistic dimension.
(Bakhtin, 2006: 12)

Esto es lo que experimenté en carne propia en mi lectura de *The Hours* y *Mrs. Dalloway*, así como en la investigación que la siguió. Las obras literarias se definen y se redefinen en su encuentro con otras obras (o consigo mismas, al ser traducidas):

We are seeking to theorize an interrelation between texts which is fundamental to their existence and which at times seems to get at the heart of the literary, and especially the reading experience. [...] Meaning stems from the relationship between texts, relationships that encourage contrast and comparison. (Sanders, 2008: 8)

Igual que los textos y la literatura, los lenguajes se amplían una vez que se confrontan entre sí. La literatura y el lenguaje se relacionan tanto con el objeto al que nombran como con otras literaturas y lenguajes. El significado emerge en el diálogo.

A tono más personal quisiera agregar que mi primer contacto significativo con *Mrs. Dalloway* fue la película *The Hours*. Cuando vi la película, tuve necesariamente que ir a la novela de Cunningham. Quería entender cómo estaba escrito “el original” de la obra que me había conmovido. Pero una vez leída *The Hours*, con la misma (si no es que más) intriga, tuve que ir a *Mrs. Dalloway* (encontraba en cada obra, además de un brillo propio, la sospecha de que la obra anterior era brillante también). Muy pronto el original se volvió imposible de rastrear. A manera de promesa, Cunningham asegura que Woolf “es la autora de las frases más bellas jamás escritas en inglés” (Cunningham en Woolf, 2000: cuarta de forros). De modo que leí *The Hours*, sin haber leído *Mrs. Dalloway*, pero buscándola, y leí *Mrs. Dalloway* sin poder evitar encontrarme una y otra vez con *The Hours*, mi referente previo, tropezándome con pistas y escudriñando huellas, reconociendo personajes, escenarios y simbolismos, “los círculos de plomo disolviéndose en el aire” (Woolf, 2000: 4) de ambas novelas y expandiéndose hacia otros textos...

The discipline of English Literature, while it cannot easily be reduced to a detective like mode of cracking ciphers and recognizing allusions, nevertheless thrives on the practices of reading ‘alongside’, of comparison and contrast, and of identifying intertext and analogues. [...] Adaptation and appropriation [and translation] need to be brought out of the shadows in this respect. They are not merely belated practices and processes; they are

creative and influential in their own right. And they acknowledge something fundamental about literature: that its impulse is to spark related thoughts, responses, and readings. (Sanders, 2008: 160)

Una vez que terminé el círculo tuve que seguir dándole vueltas. Al leer la novela de *The Hours* tuve que volver a la de *Mrs. Dalloway*, y *Mrs. Dalloway* me llevaba siempre de regreso a *The Hours* porque estaban en constante diálogo, en un constante juego de espejos que me hacía voltear hacia uno y otro lado hasta la tortícolis (ya todos sabemos lo que pasa cuando los espejos se colocan frente a frente). Mi ejercicio de lectura era “potencialmente interminable”:

Texts feed off each other and create other texts, and other critical studies; literature creates other literature. Part of the sheer pleasure of the reading experience must be the tension between the familiar and the new, and the recognition both of similarity and difference, between ourselves and between texts. The pleasure exists, and persists, then in the act of reading in around, and on (and on). (Sanders, 2008: 14)

Así llegué a la misma conclusión a la que llegaron Woolf y Cunningham bastante antes que yo: que la literatura no está en la gran obra de arte, en el vestigio poético, o en la frase bien construida, sino en este diálogo con una y otra obras a lo largo de la historia literaria, este diálogo interminable, este acto de escritura que es inacabado no sólo para cada autor, sino en el constructo de lo literario en general. Y en este proceso la traducción juega un rol importantísimo, es otra pieza en el rompecabezas del lenguaje y de lo literario:

Just as fragments of a vessel, in order to be fitted together, must correspond to each other in the tiniest details but need not resemble each other, so translation, instead of making itself resemble the meaning of the original, must lovingly, and in detail, fashion in its own language a counterpart to the original's mode of intention, in order to make both of them recognizable as fragments of a vessel, as fragments of a greater language. (Benjamin, 2012: 82)

La traducción es un eslabón esencial en esta cadena (¿en este teléfono descompuesto?) de la historia literaria porque amplía el diálogo, lo refracta incrementando su alcance, a la vez que pone en evidencia los procesos individuales de interpretación. Así como se necesita la presencia el diálogo entre lenguas para que prolifere el lenguaje, se necesita el diálogo entre obras para que prolifere la literatura. Así como en *Mrs. Dalloway* y en *The Hours* la necesidad de reconocerse a sí mismo en él otro es una constante y

así como las personas se reconocen en las otras, el lenguaje se reconoce en el otro (en el otro lenguaje y en la otra lengua) y la obra se reconoce en presencia de otras obras, en su misma lengua o en otra... o en su propia traducción...

Bibliografía

- Auster, Paul, Vila-Matas Enrique, Echenoz Jean, Gifford Barry, Klee Paul y Calle Sophie, “Nota de los editores” en *El juego del otro*, Madrid, errata naturae, 2010.
- Bakhtin, Mikhail M., *The Dialogic Imagination*, trad. Caryl Emerson y Michael Holquist, Austin, Texas University Press, 2006.
- Barnstone, Willis, *The Poetics of Translation. History, Theory, Practice*, New Haven, Yale University Press, 1993.
- Barthes, Roland, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, trad. C. Fernández Medrano, Barcelona, Paidós, 1987.
- Bassnett, Susan, *Translation Studies*, Londres, Routledge, Taylor & Francis Group, 2002 en [http://data.ulis.vnu.edu.vn/jspui/bitstream/123456789/2911/1/Translation_Studies,_3rd_Ed__Bassnett,_Susan_\(Routledge\).pdf](http://data.ulis.vnu.edu.vn/jspui/bitstream/123456789/2911/1/Translation_Studies,_3rd_Ed__Bassnett,_Susan_(Routledge).pdf), [9/02/2014]
- Benjamin, Walter, The Task of Translator, en Lawrence Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*, Londres, Routledge, 2012, pp. 75-83.
- Beristáin, Helena, *Alusión, referencialidad, intertextualidad*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.
- Borges, Jorge Luis, *Ficciones*, Barcelona, Planeta, 1985.
- Botton Burlá, Flora, “Sección Uno. La traducción literaria” en Marianela Santoveña, Lucrecia Oresanz, Miguel Ángel Leal Nodal y Juan Carlos Gordillo (eds.), *De oficio, traductor. Panorama de la traducción literaria en México*, México, Bonilla Artigas, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007, pp. 13-53.

- Broad, Charlotte, “Crecer, desplegarse y florecer: de *La señora Dalloway* a *Las horas*”, en Charlotte Broad y Claudia Lucotti (coords.), *La idea en busca de su abrigo. Ensayos sobre la obra de Virginia Woolf*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, pp. 67- 111.
- Cicerón, Marco Tulio, “Del mejor género de oradores”, en Dámaso López García (ed.), *Teorías de la traducción. Antología de textos*, varios traductores, Madrid, Escuela de traductores de Toledo de la Universidad de Castilla, 1996, pp. 27-31.
- Cowley, Abraham, "Preface (to The Pindaric Odes)", en *The Works of The British Poets. Including Translations*, vol. 2 *The Poems of Abraham Cowley*, Chiswick, C. Wittingham, 1822, pp. 97-99.
- Cunningham, Michael, “Found in Translation” en *The New York Times*, publicado el 02/10/2010, <http://www.nytimes.com>, [9/02/2013].
- _____, “First Love” [s. f.] en <http://www.pen.org/nonfiction-essay/michael-cunningham-first-love>, [s. p.] [Fecha de consulta: 2 de febrero de 2011].
- _____, *The Hours* [1998], Nueva York, Picador, 2005.
- De Gay, Jane, “Bringing the Literary Past to Life in Between the Acts” en *Virginia Woolf’s novels and the literary past*, Edinburgh University Press, 2006, pp. 186-211.
- De oficio, traductor. Panorama de la traducción literaria en México*, Marianela Santoveña, Lucrecia Oresanz, Miguel Ángel Leal Nodal y Juan Carlos Gordillo (eds.), México, Bonilla Artigas, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007.
- Derrida, Jacques, *Márgenes de la filosofía*, trad. Carmen González Marín, Madrid, Cátedra, 2008.
- _____, “What Is a “Relevant” Translation?”, trad. Lawrence Venuti, en *Critical Inquiry* 27-2 (invierno 2001), pp. 174-200.

- _____, *El tiempo de una tesis: Deconstrucción e implicaciones conceptuales*, trad. Patricio Peñalver, Barcelona, Proyecto A, 1997.
- Dryden, John, “On Translation”, en *Theories of Translation. An Anthology of essays from Dryden to Derrida*, Chicago, The University of Chicago Press, 1992.
- Eco, Umberto, *Decir casi lo mismo*, trad. Helena Lozano Miralles, México, Lumen, 2008.
- Eisenberg, Deborah, “On Mrs. Dalloway”, en *The Mrs. Dalloway Reader*, Orlando, Harvest Book Hartcourt Inc., 2003, pp. 176-182.
- Farnsworth, Elizabeth, “The Pulitzer for Fiction” (entrevista con Michael Cunningham), 29 de abril de 1999, en http://www.pbs.org/newshour/bb/entertainment-jan-june99-pulitzer_4-13/ [s. n.] [02/02/2011].
- Fe, Marina, “Orlando: retrato de una artista”, en Charlotte Broad y Claudia Lucotti (coords.), *La idea en busca de su abrigo. Ensayos sobre la obra de Virginia Woolf*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, pp. 133-145.
- Fraser Tytler, Alexander, *Essay on the Principles of Translation*, Suffolk, Rirchard Clay & Sons, 1907.
- Gadamer, Hans-Georg, “Del lenguaje como medio de la experiencia hermenéutica”, en Dámaso López García (ed.), *Teorías de la traducción. Antología de textos*, varios traductores, Madrid, Escuela de traductores de Toledo de la Universidad de Castilla, 1996, pp. 503-509.
- García Yebra, Valentín, *En torno a la traducción. Teoría, crítica, historia*, México, Del Ermitaño, 1986.
- Genette, Gerard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989.
- González Marín, Carmen, “Introducción” en Jacques Derrida, *Márgenes de la filosofía*, trad. Carmen González Marín, Madrid, Cátedra, 2008, pp. 9-13.

- Gussow, Mel, “A Writer Haunted by Virginia Woolf”, 20 de abril de 1999, en <http://www.nytimes.com/1999/04/20/books/a-writer-haunted-by-virginia-woolf.html?pagewanted=all> [s. p.] [03/03/2011].
- Howard, Maureen, “Foreword”, en Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway*, Londres, Oxford University Press, 2000, pp. vii-xiv.
- Hurtado Albir, Amparo, *Traducción y Traductología. Introducción a la traductología*, Madrid, Cátedra, 2008.
- Jakobson, Roman, “Sobre los aspectos lingüísticos de la traducción” en Dámaso López García (ed.), *Teorías de la Traducción. Antología de textos*, varios traductores, Madrid, Escuela de traductores de Toledo de la Universidad de Castilla, 1996, pp. 495-502.
- Kuhiwczak, Piotr, “Polysystems theory and multifunctional role of literary translation” en *Journal of Translation Studies* (1-1991), pp. 167-174. En <http://www.ceviribilim.hacettepe.edu.tr/art/i01-13.pdf> [02/03/2014]
- Kundera, Milan, *El arte de la novela*, trad. Fernando de Valenzuela y María Victoria Villaverde, Barcelona, Vuelta, 1987.
- Levine, Suzanne Jill, *Escriba subversiva: una poética de la traducción*, trad. Rubén Gallo, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Lucotti, Claudia, “En busca de una voz propia: introducción a *The Voyage Out, Night and Day* y *Jacob’s Room*”, en Charlotte Broad y Claudia Lucotti (coords.), *La idea en busca de su abrigo. Ensayos sobre la obra de Virginia Woolf*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, pp. 43-66.
- Moya, Virgilio, *La selva de la traducción. Teorías traductológicas contemporáneas*, Madrid, Cátedra, 2004.

Ortega y Gasset, José, “Misericordia y esplendor de la traducción” en Dámaso López García (ed.), *Teorías de la traducción. Antología de textos*, varios traductores, Madrid, Escuela de traductores de Toledo de la Universidad de Castilla, 1996, pp. 428-446.

Pacheco, José Emilio, *No me preguntes cómo pasa el tiempo: poemas 1964-1968*, México, Era, 1998.

Paz, Octavio, *El arco y la lira*, Alcalá, Universidad de Alcalá, 1996.

_____, “Traducción: Literatura y Literalidad”, en Dámaso López García (ed.), *Teorías de la traducción. Antología de textos*, varios traductores, Madrid, Escuela de traductores de Toledo de la Universidad de Castilla, 1996, pp. 511-520.

Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*, México, Siglo XXI, 2002.

_____, *El espacio en la ficción*, México, Siglo XXI, 2001.

_____, “Los tiempos y los espacios de la conciencia en *To the Lighthouse*” en Charlotte Broad y Claudia Lucotti (coords.), *La idea en busca de su abrigo. Ensayos sobre la obra de Virginia Woolf*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, pp. 113-131.

Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración*, trad. Agustín Neira, vol. II, México, Siglo XXI, 2008.

_____, *On Translation*, trad. Eileen Brennan, Nueva York, Routledge, 2006.

Sanders, Julie, *Adaptation and Appropriation*, Londres y Nueva York, Routledge, 2008.

San Jerónimo, “Epístola a Pammaquio sobre la mejor forma de traducir”, en Dámaso López García (ed.), *Teorías de la traducción. Antología de textos*, varios traductores, Madrid, Escuela de traductores de Toledo de la Universidad de Castilla, 1996, pp. 33-44.

Spicer, Jack, *My vocabulary did this to me*, Connecticut, Wesleyan University Press, 2008.

- Steiner, George, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, trad. Adolfo Castañón y Aurelio Major, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Venuti, Lawrence, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Nueva York, Routledge, 2004.
- Vila-Matas, Enrique, *La asesina ilustrada*, Barcelona, Lumen, 2005.
- Watt, Ian, *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Berkeley-Los Ángeles, University of California Press, 2009.
- White, Colin, "Virginia Woolf: la idea en busca de su abrigo", en Charlotte Broad y Claudia Lucotti (coords.), *La idea en busca de su abrigo. Ensayos sobre la obra de Virginia Woolf*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, pp. 25-42.
- Wood, Michael, "Parallel Lives", publicado el 22/11/1998 en <https://www.nytimes.com/books/98/11/22/reviews/981122.22woodlt.html> [9/2/2011] [s. p.]
- Woolf, Leonard, *Downhill All the Way, An Autobiography of the Years 1919-1939*, Nueva York, Harvest HBJ Book, 1975.
- _____, "Virginia's Death" en *The Journey Not the Arrival Matters, An Autobiography of the Years 1939 to 1969*, Nueva York, Harvest HBJ Book, 1975
- Woolf, Virginia, "Portrait of a Londoner", en *The London Scene. Six Essays on London Life*, Nueva York, Harper Collins Publishers, 2004.
- _____, *Mrs. Dalloway* [1925], Londres, Oxford University Press, 2000.
- _____, "Mr. Bennet and Mrs. Brown", en Patrick Hoffman y Patrick Murphy (eds.), *Essentials of The Theory of Fiction*, Durham, North Carolina, Duke University Press, 1996, pp. 24-39.

_____, “An Introduction to Mrs. Dalloway”, en *The Mrs. Dalloway Reader*, Orlando, Harvest Book Hartcourt Inc., 2003, pp. 10-12.

_____, “Craftmanship”, (conferencia para la BBC transmitida el 29 de abril de 1937) transcrita en <http://atthisnow.blogspot.mx/2009/06/craftsmanship-virginia-woolf.html> [02/03/2014].

Young, Tory, *Michael Cunningham's The Hours. A Reader's Guide*, Continuum Contemporaries, Nueva York, 2003.